

Julia Bettinotti
 Gaëlle Jeannesson
 Marie-Françoise Truel

Séries, suites et redites en culture médiatique

Tout le monde sait ou croit savoir que les romans connus sous l'appellation générale de romans d'amour sont essentiellement répétitifs et proposent inlassablement le même schéma narratif. Un homme et une femme se rencontrent et passent successivement à travers les étapes obligées de la relation amoureuse dans ce type de littérature de grande consommation: la confrontation polémique, la séduction, la révélation de l'amour et, finalement, le mariage.¹ Récemment, toutefois, on a pu remarquer un autre phénomène ou une autre forme de la répétition, aussi bien dans les manifestations paralittéraires que dans les manifestations canoniques du roman d'amour : une accumulation soutenue de reprises ou de suites de romans connus. Il est évident que les suites, reprises et redites ont toujours existé. Déjà, à la fin du XVIIIe siècle, certains "auteurs" de *Penny Dreadfuls* se permettaient de publier sous leur nom des résumés d'ouvrages gothiques d'Ann Radcliffe ou de Clara Reeve. Ces pratiques prolifèrent aujourd'hui d'une façon tout à fait ouverte et légitime. Concurrément, nous remarquons un changement de l'esthétique littéraire qui passe d'une esthétique de la nouveauté à une esthétique de la répétition.

Umberto Eco écrit, dans *The Limits of Interpretation*

I would like to consider now the case of an historical period (our own) when iteration and repetition seem to dominate the whole world of artistic creativity, and in which it is difficult to distinguish between the repetition of the media and the repetition of the so-called major arts. In this period one is facing the postmodern aesthetics, which is revisiting the very concepts of repetition and iteration with a different profile. Recently in Italy such a debate has flourished under the standard of a "new aesthetics of seriality" [...] "²

Il paraît également intéressant d'observer que les grandes oeuvres du passé n'ont pas échappé à ces reprises, du moins en ce qui concerne le genre qui nous intéresse. On se permet donc, d'une façon qui pourrait paraître irrévérencieuse aux yeux de certains, de donner une suite à *Orgueil et préjugés* de Jane Austen: Pemberley présente ainsi le récit de la vie commune de Fitzwilliam Darcy et d'Elizabeth Bennet. De même, *Scarlett* met en scène une l'héroïne pour laquelle "tomorrow is another day", tandis que *Manderley* présente la suite des aventures de Rebecca, l'héroïne de *Daphné Du Maurier*. Mieux encore, l'auteure d'*Heathcliff* revient à *Hurlevent* a imaginé les aventures vécues par le héros entre son départ de Hurlevent et son retour tragique, insérant ainsi cette histoire au sein-même du récit d'Emily Brontë.

Nous nous proposons, dans cet article, de présenter la forme particulière de redite qu'Umberto Eco a définie comme étant un *remake*. Le phénomène sériel du *remake*

est basé sur l'emploi (systématique) de processus de répétition qui tendent à produire des textes ressemblant au modèle original au point d'en être de quasi-copies conformes. L'analyse de ce phénomène à travers le cas d'espèce du roman du désert nous permettra de mieux cerner l'évolution actuelle des canons de l'esthétique et les bouleversements que cette évolution a introduits dans les habitudes d'interprétation des textes. C'est à l'étude de ce cas d'espèce que nous allons nous consacrer à présent.

La fabula du désert est une histoire d'amour qui réunit deux partenaires de culture et de race différentes: l'héroïne se présente invariablement comme un pur produit de la bonne société anglaise, tandis que le héros, de son côté, est un "Arabe" racé et impérieux, le plus souvent chef d'une tribu de nomades: c'est le cheik.

Le rapt, par le cheik, de la jeune femme qu'il désire et convoite, constitue le point de départ d'une confrontation polémique nouveau style, qui n'oppose pas seulement les protagonistes mais aussi et surtout leurs valeurs culturelles respectives. Malgré la rudesse de l'enlèvement initial et surtout du viol, cette histoire se termine avec la libre décision des deux protagonistes de partager un certain style de vie non conforme aux diktats de la société.

Les origines connues de la fabula du désert remontent à la publication, en 1919, du roman de E. M. Hull, *Le cheik*, dont voici le résumé: Diana Mayo est une jeune orpheline anglaise, qui a été élevée de façon non conventionnelle par son frère aîné. C'est une jeune fille athlétique qui tire et monte à cheval à la perfection et qui affiche un grand mépris pour le mariage tel qu'il est pratiqué dans la Grande-Bretagne victorienne. Elle considère d'ailleurs le sentiment amoureux comme un étrange phénomène, qui fort heureusement ne la touche pas. Un jour, négligeant les mises en garde de son frère, elle décide de se lancer seule dans une expédition à travers le désert. Mais le cheik Ahmed Ben Hassan, qui a été touché par le charme de la jeune Anglaise, saisit cette occasion pour l'enlever. Diana vit de durs moments en captivité: elle est violée par le cheik, mais n'abdique pas pour autant. Elle tente en effet de poignarder son ravisseur; plus tard, elle lui fausse compagnie et prend la fuite, mais tombe entre les mains d'Ibrahim Omar, un pillard ennemi aussi dangereux que malintentionné. Le cheik vient la délivrer, mais est blessé dans l'aventure; malade, il délire, et la profondeur de son amour pour Diana, ainsi que ses remords de l'avoir séduite par la force, s'expriment de ce fait bien malgré lui. On découvre également que le cheik n'est pas un vrai Arabe, mais le fils d'une Espagnole et d'un pair d'Angleterre. Diana, quant à elle, s'est peu à peu laissée prendre au charme du cheik, et en est venue à apprécier le mode de vie arabe. Cependant, lorsqu'elle prend réellement conscience de la force de son amour pour Ahmed, ce dernier ne veut plus qu'une chose: lui rendre sa liberté. Diana, qui ne veut pas s'en aller, tente de se suicider, avant de trouver finalement refuge dans les bras de son beau cheik.

D'où naît l'engouement pour cette fabula? Très probablement du besoin d'exotisme, d'érotisme et de chaleur d'une société gérée par le conformisme et les normes restrictives du savoir-vivre. Les Anglais sont, comme chacun le sait, de grands voyageurs et d'infatigables explorateurs. De Byron (1788-1824; *Le Giaour, La fiancée d'Abydos...*) à *Lawrence d'Arabie* (Thomas Edward, 1888-1935), nous trouvons de nombreux romans, récits de voyages, carnets de bord, mémoires, nourrissant l'imagination des lectrices du XIXe. Barbara Cartland (*Passions in the*

Sands, éditions de Bantam, 1976) cite ses sources d'inspiration: la vie de Jane Digby, la petite fille du comte de Leicester, qui a piétiné par amour les règles sociales les plus élémentaires. Devenue Jane Digby El Mazrab, elle est morte à 74 ans, encore belle, dit-on, et toujours amoureuse de son cheik. Sa biographie écrite par Lesley Blanch porte le titre *The Wilder Shores of Love*; l'histoire de sa vie a également été racontée par E. M. Oddie dans *Portrait of Ianthe*. Cartland a aussi eu recours à des articles de journaux écrits par Lady Ann Blunt et J.L. Buckhardt et portant sur la vie des bédouins, ainsi qu'au livre de Sir Richard Burton (Membre du Foreign Office en poste à Damas), *The Arabian Nights*.

L'impact grandissant des conquêtes coloniales, de 1808 à 1883, la prise de Smala d'Abd El Khader et de ses tentes, ainsi que la vision de l'orient proposée par Delacroix ont certainement contribué à renforcer l'attrait exercé par la vie du sérail, les harems, les belles odalisques et la vie fascinante du désert. Tout ceci a sans doute constitué un contexte favorable à la publication (l'apparition, sur le marché), en 1919, d'un roman, *Le cheik*, écrit par une auteure, E. M. Hull, qui n'était jamais sortie de sa campagne anglaise.

Depuis 1919, cette fabula circule librement dans le genre "roman d'amour"; elle a été réinterprétée et adaptée par des centaines d'auteures; des générations successives de lectrices l'ont fréquentée avec plaisir. Nous n'avons pas répertorié tous les romans exploitant cette fabula qui ont été écrits depuis Hull; nous n'avons en main qu'une quinzaine et ne connaissons l'existence que d'une quinzaine d'autres titres fournis par des groupes de lectrices.³

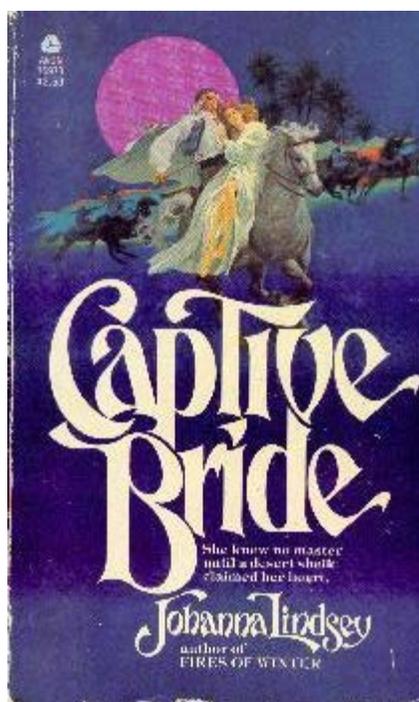
Parmi les plus connus des romans repropoant l'histoire de Diana et son cheik, citons *Passions in the Sands* (1976) et *The Kiss of the Devil* (1979), de Barbara Cartland; *Captive Bride* (1977), de Johanna Lindsey; *Desert Barbarian* (1978), de Charlotte Lamb; *La captive du Sahara* (1988), de Penelope Neri.

La fabula du désert a même outrepassé les limites du roman, puisqu'elle a été le sujet d'un film célèbre *The Sheik* interprété en 1921 par Rudolph Valentino⁴; nous l'avons retrouvée dans *Sahara*, un film de catégorie B datant de 1984 et mettant en scène Brooke Shields et Lambert Wilson. De nombreuses productions, comme les photo-romans destinés exclusivement à un public féminin, se sont également approprié l'histoire, qui a aussi été parodiée dans le premier film solo de Fellini, *Lo sceicco bianco* (1951), avec Alberto Sordi dans le rôle titre. En 1977, Gene Wilder s'est mis en scène dans *The World's Greatest Lover*, énième pastiche du genre où l'acteur tient le rôle du cheik tandis que l'actrice qui joue le rôle de sa femme fugue avec un véritable sosie de Valentino.

De 1919 à nos jours, la liste est longue. Nous avons, pour cette raison, travaillé essentiellement à partir de l'oeuvre initiale de E. M. Hull, *Le cheik*, mais nous allons signaler, dans les réinterprétations successives de la fabula, les éléments qui se maintiennent et ceux qui ont été supprimés ou remplacés.

Dans le roman de Hull, qui donne le coup d'envoi à la série, sont mis en place des caractères et des lieux que nous retrouverons uniformément dans les romans ultérieurs: le nouveau type d'héroïne, Diana Mayo, le nouveau type de héros, le cheik. Les deux protagonistes s'affrontent dans le lieu central de l'action, la tente, symbole physique du choc des cultures.

L'héroïne a reçu une éducation libérale, c'est à dire une éducation de garçon: même si elle possède aussi parfois des habiletés et des grâces bien féminines, elle se distingue toujours par son intelligence vive, ses capacités athlétiques (c'est une excellente cavalière et une tireuse émérite... très loin des corsets victoriens) et est surtout dotée d'une indépendance d'esprit qui la singularise dans sa condition de femme. Elle condamne le mariage dans des termes sans équivoque. Diana, mais aussi Christina (Lindsey, 1977), Alexa (Neri, 1988) et leurs successeuses sont belles, autonomes -de par leur condition familiale et sociale- et dotées d'un tempérament affirmé. Le héros, de son côté, se caractérise par son tempérament fier, une touche de cruauté raffinée, beaucoup de charme et de séduction; il a en outre l'avantage de posséder une double culture, étant né d'une mère européenne et d'un père dont les valeurs appartiennent au désert. Comment expliquer cette constance dans la caractérisation de l'héroïne et du héros? Probablement en fonction de la représentation de l'affrontement culturel inévitable des valeurs de l'Occident et de l'Orient à travers la confrontation polémique des protagonistes. En effet, la typologie des personnages porte en elle le programme narratif que chacun d'eux peut assumer à l'intérieur de la fabula. Ainsi, des comportements tels que le rapt et le viol, qui seraient inacceptables de la part d'un héros "anglais", sont tolérés lorsqu'ils sont ceux d'un Arabe, nomade, qui opère par razzias pour obtenir ce qu'il convoite. Le tour de force opéré par l'auteure réside dans l'usage particulier qu'elle fait de la double origine et des deux cultures: l'héroïne triomphera à la fin sur le héros, dont elle obtiendra le repentir et la reddition affective. Même les romans plus récents utilisent le décor d'une époque où la tension sociale exacerbe la sensualité ainsi que le romantisme de l'inconnu et de l'interdit. Ils s'approprient tous l'imagerie érotico-sensuelle d'une civilisation représentée par les harems, les oasis, la démarche indolente des longues caravanes.



<http://geocities.com/PicketFence/1164/cb.html>

L'enlèvement est présent dans toutes les versions de la fabula, mais sa suite est variable, du viol dans *Le cheik* à la séduction musclée de *Captive Bride* (Lindsey) ou de *La fiancée captive* (Neri). En fait, après le premier roman, le viol est complètement évacué du récit et remplacé par une séduction savante se produisant dans un décor nouveau et omniprésent, celui de la tente au milieu du désert, ce qui permet de jouer à fond la carte de l'exotisme et du dépaysement. On relève des associations évidentes entre l'agression du cheik et la dureté et la violence du désert, entre la séduction du cheik et la nonchalance et l'érotisme ambiant de la tente. Rien n'est laissé au hasard dans la luxuriance des détails: des tapis moelleux dans lesquels on s'enfonce, des divans recouverts de soie, des coussins colorés, des tentures brodées à l'odeur sucrée de la cigarette (turque, comme il se doit), à la cérémonie du thé et à la description des vêtements du cheik (du blanc immaculé au noir menaçant) et de la belle captive (ocelée comme un paon). Chaque détail concourt à créer une

atmosphère de sensualité, ce qui s'oppose à la morale victorienne qui bannit tout ce qui a trait aux fonctions corporelles. Quel plaisir aussi de rencontrer enfin des héroïnes qui apprécient la bonne chère, les longues chevauchées et les bains parfumés... Tout en défendant leur honneur et leur intégrité physique avec une

grande conviction (à l'aide de poignards, de ciseaux, ou en prenant la fuite...) et beaucoup de véhémence, ces héroïnes savent aussi apprécier les rituels amoureux. Pour sauvegarder une réputation " victorienne", il suffit ainsi de faire basculer la sexualité dans l'affectivité qui la rend permmissible.

La popularité de la fabula du désert est liée à l'exotisme et à l'érotisme, elle transgresse les interdits. La vision occidentale d'un Orient quelque peu décadent et pervers conserve toutefois, grâce au désert, une pureté et une soif d'absolu rédemptrices, ce qui reflète bien l'ambivalence des représentations occidentales du désert. Il faut reconnaître que le garde-chasse de Lady Chatterley manque de panache à côté du fils d'un cheik, et que la campagne anglaise se prête moins bien que le désert à des amours torrides. La transgression des interdits est moins scandaleuse dans la mesure où elle est l'effet des différences de race et de culture, car la fabula du désert permet de développer avec une force égale les caractéristiques masculines et féminines révélées dans un affrontement d'autant plus palpitant.

Pour renverser une situation initiale qui joue nettement en défaveur de l'héroïne, il faut que cette dernière soit véritablement de taille à s'opposer au héros et à lui rendre coup pour coup, d'où la nécessité de mettre en scène une héroïne "garçon manqué" (Diana mais aussi Christina) qui ne partage ni la vision de sa société d'origine (voir son hostilité au mariage et même au sentiment amoureux, totalement incompris au début de l'histoire), ni celle de la société arabe dans son caractère réducteur du monde féminin. L'héroïne n'était pas faite pour séduire un lord flegmatique; si elle en a épousé un, une tempête de sable l'en débarrasse... Le destin des deux protagonistes se réalise à travers un double échange⁵, par lequel s'opère un transfert d'objets de valeur. La fabula du désert ne connaît pas de perdant, puisque ces objets sont de valeurs équivalentes: Diana impose ainsi sa vision générique de l'amour, et le cheik, sa vision générique de la sexualité. Il est incontestable qu'à quelques variantes près, c'est la même histoire qui se reproduit dans tous les romans du cycle. De l'innovation de Hull au porno soft de Penelope Neri, il s'agit bien de la même thématique et du même discours. La vision que les Anglaises ont des Arabes s'oppose aux critiques portées contre la société anglaise et son hypocrisie par les héros. Comment justifier la "prise de possession" présidant au début de la fabula, sinon par le gain réalisé par l'héroïne, qui revendique et obtient à la fois l'amour et la sexualité, bouclant ainsi l'échange entre les deux partenaires? Cette transaction lui permet en outre de se dégager en même temps du carcan victorien et de celui du machisme arabe. Les auteures et les lectrices ont très vite pris conscience de la richesse de cette fabula. Si chacun des couples réalise un échange, les termes en sont toujours subtilement déplacés selon l'actualisation des nouveaux rapports de sexe au cours du XXe siècle. Comment interpréter cette conformité structurale qui ne dévoile le plaisir de la variation qu'à un public expert (genre *smart reader*) et à des auteures complices? Eco affirme :

" Modern aesthetics and modern theories of art (and by "modern" I mean those born with Mannerism, developed through Romanticism, and provocatively restated by the early-twentieth century avant-gardes) have frequently identified the artistic value with novelty and high information. The pleasurable repetition of an already known pattern was considered typical of Crafts - not Art - and industry."

" A good craftsman, as well as an industrial factory, produces many tokens, or occurrences of the same type of model. One appreciates the type, and appreciates the way the token meets the requirements of the type; but the modern aesthetics did not recognize such a procedure as an artistic one. That is why the Romantic aesthetics made such a careful distinction between " major" and "minor" arts, arts and crafts. To draw a parallel with sciences, crafts and industry were similar to the correct application of an already known law to a new case. Art (and by art I mean also literature, poetry, movies, and so on) corresponded rather to a "scientific revolution": every work of modern art figures out a new law, imposes a new paradigm, a new way of looking at the world."⁶

Or, dans le cas de la fabula du désert et de ses manifestations successives dans le roman d'amour du XXe siècle, non seulement il n'y a pas de changement de paradigme, ce qu'on aurait de toute façon pu soupçonner, mais il y a pratiquement copie conforme du texte original de Hull, si l'on excepte quelques mises à jour éthologiques. D'une part, cette histoire de cheik et d'enlèvement dans le désert est devenue une sorte de rite de passage : toute auteure de roman d'amour qui se respecte semble devoir se mesurer à la fabula et prouver qu'elle peut la manier aussi adroitement que ses prédécesseures; d'autre part, le public, loin de s'en fatiguer, en redemande. Certaines lectrices sont même allées jusqu'à se plaindre du fait que telle auteure se permettait d'introduire trop d'innovations dans une histoire qui semble parfaite et dont on dit par ailleurs qu'elle constitue le meilleur roman d'amour du siècle. Il est également évident que chaque lectrice se dresse un panorama particulier de la fabula, suivant son âge ou son encyclopédie; dans son compte à rebours, elle va s'arrêter à des moments différents du cheminement de la fabula. D'aucunes peuvent ainsi croire que l'oeuvre première est *Captive Bride* de Lindsey (1977), tout simplement parce que Lindsey est une auteure de best-sellers que le public de romans d'amour ne peut méconnaître. D'autres lectrices remontent à l'une ou à l'autre des versions de la fabula données par Barbara Cartland (1976 ou 1979); enfin, quelques-unes pensent tout simplement que Penelope Neri a été la première à raconter la fabula en 1988.⁷ De plus, les lectrices de romans d'amour de littérature générale ⁸ne connaissent habituellement pas les séries Harlequin qui ont proposé différentes autres versions de la fabula pratiquement depuis l'origine des collections en 1949. Si l'on considère aussi que cette fabula a été exploitée par nombre d'autres média, comme le cinéma et le roman-photo, il faut admettre que l'oeuvre première de Hull (si elle était vraiment la première) en vient à se confondre avec toutes les autres pour devenir à la fois la propriété et l'expression collective d'une communauté d'auteures et de lectrices, pour qui la fabula du désert semble véhiculer un certain nombre de valeurs et de fantaisies particulièrement significatives.

The truth about women's most profound desires is not best located in their behavior or their self-description to an interviewer, but in their culture of escapism: in the stories they choose. My girlhood wishes for power are echoed in other girls' and women's fantasies. [...] They are fantasies of autonomy, separation, power, adulation, and dominion.⁹

La preuve est donc faite que la fabula du désert, constamment reproposée, constitue un exemple parfait de texte répétitif, tout à fait contraire au modèle de l'Oeuvre unique et paradigmatique considérée par l'esthétique moderne comme

étant la seule expression authentiquement artistique.

Or, il est évident qu'à une esthétique donnée correspond un type d'interprétation ou de pratique interprétative approprié: le texte unique, l'oeuvre différente de toutes les autres, se prête à un type d'interprétation dans laquelle Eco voit une confluence des pratiques anciennes de l'Hermétisme et du Gnosticisme: en effet, contrairement à ce qu'on pourrait croire, les théories contemporaines de l'interprétation ne sont, d'après Eco, qu'une sorte de reprise ou de continuation d'une longue tradition qui vient de l'Hermétisme et du Gnosticisme.

" Let me, for the moment - écrit-il- start an archaeological trip which, at first glance, would lead us very far away from contemporary theories of textual interpretation. You will see at the end that, on the contrary, most so-called " post-modern" thought will look very pre-antique"¹⁰

Stefan Collini, dans l'introduction à *Interpretation and Overinterpretation* résume ainsi l'essentiel de l'argumentation de l'intervention d'Eco To this end, the first lecture recounts the long history in Western thought of ideas of "secret" meanings, encoded in language in ways which escape the attention of all but the initiated few. The thrust of this account is to make contemporary theory seem to be a replay of long familiar moves, almost a further stage in the tortuous history of Hermeticism and Gnosticism, in which the more esoteric form of knowledge can be shown to be the more greatly it is prized, and in which each peeled layer or decoded secret turns out to be but the antechamber to a yet more cunningly concealed truth. A common psychological element in these traditions of interpretation lies in the attitude of suspicion or disdain towards apparent meaning, its very accessibility and seeming concordance with common sense fatally damning its status in the eyes of the Followers of the Veil¹¹ C'est de Dante d'ailleurs que Eco a tiré l'expression " Followers of the Veil" ou "Adepti del Velame ", pour désigner les critiques soupçonneux qui ne se contentent jamais du sens apparent.¹²

L'oeuvre globale que constitue la fabula du désert dans toutes ses manifestations successives représente évidemment un challenge total par rapport à ce type d'interprétation: car s'il n'y a pas de voile (sauf parfois dans le harem du cheik), pas de sens caché, la répétition absolue de la fabula de base dans ses éléments essentiels se charge en plus de déjouer toute interprétation qui voudrait aller au-delà du sens apparent. Non seulement le sens est-il tout à fait apparent, mais aussi apparaît-il des centaines de fois. On peut évidemment se demander pourquoi lectrices et auteurs affectionnent ce type de productions répétitives et quasi-stéréotypées, mais il n'en reste pas moins que le texte lui-même demeure inabordable par toute pratique interprétative du type "il faut aller voir sous le voile et moi je sais quoi faire". Encore Eco :

" To salvage the text [...] the reader must suspect that every line of it conceals another secret meaning; words, instead of saying, hide the untold; the glory of the reader is to discover that texts can say everything, except what their author wanted them to mean; as soon as a pretended meaning is allegedly discovered, we are sure that it is not the real one; the real one is the further one and so on and so forth; the *hylics* - the losers - are those who end the process by saying "I understood"¹³

La culture médiatique dans laquelle la "fabula du désert " circule a donc permis, semble-t-il, d'isoler deux pratiques qui avaient été jusque-là confondues et qui avaient donné lieu à la hiérarchisation des textes et des lecteurs; la mise en évidence de ces deux pratiques fait ressortir le caractère tout à fait fonctionnel et corporatiste de la confrérie des suivants du voile et nous montre en définitive qu'au lieu d'opposer littérature et paralittérature, on devrait plutôt distinguer les textes sur lesquels on peut construire des métalangages et ceux sur lesquels il est très difficile d'en construire, les textes pour lesquels le lecteur a besoin d'interprètes professionnels et les textes qu'il ou elle peut lire et apprécier tout seul.

La répétition n'est surtout pas monotone, car elle se produit à l'intérieur d'un corpus spécialisé fait pour des spécialistes, qui repèrent des changements là où l'oeil non exercé ne voit que la même chose. Ces modifications parfois minimales tiennent en haleine la lectrice, qui passe avec bonheur d'une ou plusieurs versions connues de la fabula à la toute dernière, ce qui lui demande une série de *flashbacks* et de réajustements, et qui peut constituer une opération particulièrement amusante en tant qu'activité mentale. Les *centones* demandent en effet beaucoup plus de *background* et d'agilité mentale qu'une histoire complètement nouvelle.

¹  Cf. à ce sujet J. Bettinotti (dir.), *La corrida de l'amour. Le roman Harlequin.*, Montréal, XYZ éditeur, 1990 (1986)

²  Eco, Umberto. "Interpreting Serials" in *The Limits of Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 84. Ce chap. n'apparaît pas dans la traduction française de *The Limits of Interpretation*.

³  La liste internet RRA (Romance Readers Anonymous) nous a fourni ces renseignements.

⁴  *The Sheik*, U.S. 1921; d. George Melford, avec Rudolph Valentino, Agnes Ayres, Adolphe Menjou. La publicité en disait ceci: "A photoplay of the tempestuous love between a madcap English beauty and a bronzed Arab chief!" (*Halliwel's Film Guide*, London, Granada Publishing Ltd., 1984, 3rd ed., p. 1134)

⁵  "Echange", dans A. J. Greimas, J. Courtés. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné sur la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p114

⁶  Eco, Umberto, *ibid.*, p. 83

⁷  C'est du moins ce qui a résulté d'une enquête, nullement scientifique, que nous avons menée auprès de la liste internet des RRA (Romance Readers Anonymous). Nous avons toutefois été étonnées du fait que plusieurs lectrices remontaient vraiment à Hull, preuve supplémentaire de l'existence de classiques du roman d'amour.

⁸  Nous traduisons ainsi " mainstream", qui dans le jargon du métier s'oppose aux

"serials", soit les romans écrits suivant des lignes directrices imposées par l'éditeur.

⁹  Wolf, Naomi, "Fire with Fire. The New female Power and How It Will Change the 21st Century", NY, Random House, 1993, p.267

¹⁰  Eco, Umberto, "Interpretation and History" in *Interpretation and Overinterpretation*, ed. by Stefan Collini, Cambridge University Press, 1992, p. 25

¹¹  Collini, Stefan " "Introduction : Interpretation terminable and interminable "" in *Interpretation and Overinterpretation*, op.cit. p. 9

¹²  Eco, Umberto, ""Overinterpreting Texts" " in *Interpretation and Overinterpretation*, op. cit. p.54

¹³  Eco, Umberto, "Interpretation and History" in *Interpretation and Overinterpretation*, op. cit. p.39s