

## De *Lost in Austen* à *Lost Austen* ? Une réflexion sur l'élaboration d'une fiction transfuge

*From Lost in Austen to Lost Austen? Some Thoughts about the Elaboration of a "Fiction Transfuge"*

Claire Colin

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/3367>

DOI : 10.4000/itineraires.3367

ISSN : 2427-920X

### Éditeur

Pléiade

### Référence électronique

Claire Colin, « De *Lost in Austen* à *Lost Austen* ? Une réflexion sur l'élaboration d'une fiction transfuge », *Itinéraires* [En ligne], 2016-2 | 2017, mis en ligne le 25 avril 2017, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/3367> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.3367>

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2020.



*Itinéraires* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# De *Lost in Austen* à *Lost Austen* ? Une réflexion sur l'élaboration d'une fiction transfuge

*From Lost in Austen to Lost Austen? Some Thoughts about the Elaboration of a "Fiction Transfuge"*

Claire Colin

---

- <sup>1</sup> *Lost in Austen*, traduit en français par *Orgueil et quiproquos*, est une mini-série britannique de cent quatre-vingts minutes, découpée en quatre épisodes, écrite sur un scénario de Guy Andrews, réalisée par Dan Zeff, et diffusée pour la première fois en 2008 sur ITV. Elle raconte comment Amanda Price, jeune Londonienne insatisfaite par une existence terne, ne trouvant de réconfort que dans la lecture de *Pride and Prejudice* de Jane Austen, échange sa place avec Elizabeth Bennet. Celle-ci apparaît en effet un soir dans la salle de bains d'Amanda et lui explique avoir trouvé un passage secret reliant la maison de ses parents, à Longbourn, avec l'appartement d'Amanda. Cette dernière s'engouffre dans le passage, et arrive chez les Bennet au moment où l'on apprend la location de Netherfield Park par Mr Bingley, reprenant le célèbre *incipit* du roman. Très vite, Amanda se rend compte que le passage secret ne peut plus être emprunté, et sa présence forcée à Longbourn, tout comme ses gaffes et ses tentatives maladroites de respecter absolument l'histoire d'origine, entraînent quiproquos, catastrophes et revirements. Ainsi, Jane Bennet est contrainte d'épouser son cousin Collins, plongeant dans l'alcoolisme Bingley, qui finit par s'enfuir avec Lydia Bennet, tandis que Darcy se fiance avec Caroline Bingley, même s'il est tombé amoureux d'Amanda. Alors que Mr Bennet est blessé suite à un duel contre Bingley, Amanda parvient à ouvrir de nouveau la porte menant vers le Londres du XXI<sup>e</sup> siècle, entraînant dans son périple Darcy, retrouve Elizabeth et la convainc de revenir chez ses parents. En fin de compte, c'est Amanda qui repartira pour Pemberley, tandis qu'Elizabeth, préférant les joies de notre époque, reste dans le monde d'Amanda.
- <sup>2</sup> Deux fils directeurs animent cette série : d'une part, le contraste entre passé et présent, en particulier lorsque Amanda Price est confrontée aux usages de l'Angleterre du début

du XIX<sup>e</sup> siècle (l'absence de maquillage se révélant ainsi difficilement supportable pour la jeune femme) ou tente d'y introduire de nouvelles habitudes (en chantant *Downtown* de Petula Clark devant Darcy, Bingley et sa sœur). D'autre part, la série puise son dynamisme dans les modifications que provoque, involontairement puis volontairement, Amanda Price sur la diégèse d'origine. En admiratrice fervente de *Pride and Prejudice*, Amanda veut tout d'abord que les épisodes du roman soient respectés. Mais, à son grand désespoir, sa simple présence engendre à plusieurs reprises des péripéties absentes du roman d'Austen : ainsi, Bingley tombe amoureux d'elle grâce à son généreux décolleté et ses manières affranchies, contraignant Jane à épouser Mr Collins puisque le coup de foudre initial entre l'aînée des Bennet et le locataire de Netherfield Park n'a pas eu lieu.

- 3 Cet aspect comique est au centre des divers comptes rendus qui ont été publiés sur *Lost in Austen* : au Royaume-Uni, Tim Teeman considère la série dans le *Times* du 4 septembre 2008 comme « un choc culturel, un choc temporel sous forme de bonbon de chocolat fourré d'un crémeux non-sens<sup>1</sup> ». En France, Sophie Bourdais insiste, dans *Télérama*, sur ses aspects amusants. Toutefois la critique finit par s'interroger, dans le compte rendu du quatrième épisode sur les incohérences liées au personnage d'Amanda : « [...] ce qui faisait sourire au début commence à lasser un tantinet : comment une amoureuse transie du roman et de ses adaptations télé peut-elle se comporter de manière aussi grossière et désinvolte dans l'univers dont elle est censée vénérer la faiblesse et la sensibilité ? » (Bourdais 2014). Il serait alors possible d'approfondir ce qui semble être à première vue une incohérence pour souligner combien *Lost in Austen*, qui s'offre initialement comme un divertissement à partir du roman de Jane Austen, propose aussi une réflexion sur l'élaboration d'une fiction transfuge, pour reprendre l'expression de Richard Saint-Gelais. Celui-ci s'intéresse dans son ouvrage *Fictions transfuges* (2011) à ces fictions capables d'essaimer au-delà des frontières de leur texte d'origine, montrant ainsi une « migration (avec la modification qui en résulte presque inmanquablement) de données diégétiques » (*Ibid.* : 10-11). *Lost in Austen* témoigne justement de ce type de migration, selon un parcours plus élaboré qu'il n'y paraît, à partir d'un roman se prêtant particulièrement bien à la transfictionnalité, et plus précisément à l'adaptation pour le grand et le petit écran. André Gaudreault et Philippe Marion soulignent ainsi, dans leur article « Transécriture et médiatique narrative : l'enjeu de l'intermédialité... » que tout « sujet » d'un récit est doté d'une configuration intrinsèque particulièrement compatible avec un média précis, pré-programmant ainsi un processus d'adaptation (Gaudreault et Marion 1998 : 31). *Lost in Austen* montre tout d'abord combien une transposition à l'écran du célèbre roman de Jane Austen peut difficilement aujourd'hui ne pas faire référence à de précédentes adaptations, intégrées d'une façon ou d'une autre à cette mini-série, mais aussi combien ce processus engendre de véritables dynamiques narratives.

## Définir *Lost in Austen* : « What sort of trick are you, Miss Price ? »

- 4 Si Amanda suscite très vite la curiosité et la perplexité des habitants de Longbourn ou Netherfield Park, s'attirant des questions sur ce qu'elle serait précisément (« What sort of trick are you, Miss Price<sup>2</sup> ? » lui demande ainsi, avec perplexité, Charlotte Lucas), *Lost in Austen* peut aussi faire naître de nombreux questionnements quant à son identité. Si

l'on reprend la typologie proposée par Richard Saint-Gelais, la série repose avant tout sur le principe d'une « capture transfictionnelle » (le fait d'adjoindre une fiction à une autre tout en proposant une suite à la première<sup>3</sup>), puisque l'histoire d'Amanda au XXI<sup>e</sup> siècle englobe, au moins en partie, celle de *Pride and Prejudice*. Cette capture est doublée de ce que Saint-Gelais appelle un « gadget transfictionnel », c'est-à-dire « un instrument permettant de franchir le cadre sémiotique séparant les œuvres les unes des autres<sup>4</sup> » (2011 : 286), à savoir le passage entre le monde d'Amanda et celui d'Elizabeth, le premier représentant le monde du réel et le second le monde de la fiction. Le dispositif devient vite complexe, puisqu'en réalité le monde d'Amanda se donne comme le « réel ». De même, les personnages qui appartiennent à l'univers austenien considèrent le leur comme vrai – la notion de « réalité » devenant le lieu d'un questionnement poussé.

- 5 La capture transfictionnelle aboutit ici à des soustractions (par exemple, la disparition des *Gardiners*) et des substitutions. Richard Saint-Gelais note en outre que la substitution engendre très souvent dans la fiction transfuge une série de « révélations » (2011 : 171) : de nouveaux apports fictifs s'élaborent à partir de la fiction d'origine, apportant des informations complémentaires, voire contradictoires vis-à-vis de l'histoire de départ. Ainsi, *Lost in Austen* opère un renversement radical par rapport à l'œuvre originelle au sujet du personnage de Wickham : celui-ci représente dans le roman d'Austen l'archétype du *rake*, l'étranger par qui le malheur arrive, à l'instar de John Willoughby dans *Sense and Sensibility* (Bernard 2001 : 17-30). La tentative de séduire Georgiana Darcy pour dérober sa fortune constitue dans le roman la preuve de son amoralité, que renforce bien sûr sa fuite avec Lydia Bennet. Wickham n'aurait sans doute pas épousé la frivole jeune fille sans l'intervention de Darcy, les deux personnages devenant alors l'un des (nombreux) exemples de couple mal assorti dans l'intrigue, rappelant combien la réussite amoureuse de Jane et surtout d'Elizabeth font figure d'exception. *Lost in Austen* opère une véritable révélation au sujet du personnage puisque, dans cette série, c'est Georgiana Darcy qui a tenté de séduire le jeune homme et, face au refus de ce dernier, a échafaudé un scénario machiavélique pour rejeter la faute sur son cousin. D'opposant, ce dernier devient un adjuvant dans l'intrigue, aidant Amanda à acquérir les us et coutumes qui lui permettront de s'imposer désormais en société.
- 6 D'autres informations viennent combler des lacunes ou bien préciser des situations sans pour autant perturber le récit premier. Ainsi Caroline Bingley fait comprendre à la jeune Londonienne ses tendances lesbiennes, soigneusement cachées pour ne pas affronter le jugement de la bonne société et pourtant bien présentes. Ce dernier apport peut être lu du reste comme un clin d'œil aux pratiques de *fan fiction* parmi lesquelles on compte la *slash fiction*, c'est-à-dire, pour reprendre la définition de Richard Saint-Gelais, la fiction transfuge s'élaborant à partir de l'homosexualité révélée d'un personnage (2011 : 409). Lorsque Caroline Bingley révèle à Amanda ses préférences sexuelles, celle-ci s'exclame : « Goodness! Jane Austen would be fairly surprised to find she'd written that!<sup>5</sup> », soulignant ainsi les potentialités du roman dont les personnages peuvent avoir une sexualité jusqu'alors insoupçonnée et que *Lost in Austen* révèle au grand jour. Richard Saint-Gelais souligne en outre l'intérêt de la *slash fiction* dans le dynamisme des fictions expansionnelles, en écrivant :

La *slash fiction* gagne, me semble-t-il, à être abordée sous cet angle de la dénaturalisation de la lecture. En contredisant l'image (vraisemblablement hétérosexuelle) que la plupart des spectateurs se faisaient des personnages, elle

montre que c'est la doxa, bien plus que les récits originaux, souvent silencieux sur la vie sexuelle des protagonistes, qui étayait en fait cette image. La *slash fiction*, considérée ainsi, apparaît comme une intervention, non pas sur les textes, mais sur les pré-supposés silencieux de la réception, ses certitudes contestables, ses évidences qui n'en sont pas. (Saint-Gelais 2011 : 427)

- 7 La séquence de *Lost in Austen* portant sur la véritable sexualité de Caroline Bingley n'est donc pas purement anecdotique : elle permet justement de s'interroger sur la notion de doxa, en remettant en cause le regard traditionnellement jeté sur les personnages de l'intrigue et en faisant bouger le cadre qui semblait être instauré. Cette capacité à pouvoir modifier ce qui semblait être clairement établi est sans doute l'un des apanages de la fiction transfuge, vis-à-vis de la doxa mais également du « canon », particulièrement étudié par Richard Saint-Gelais. Le canon, l'œuvre première, est ce qui maintient la cohérence, l'identité diégétique d'une fiction transfuge vis-à-vis de la fiction originelle (Richard Saint-Gelais prend ainsi l'exemple des nombreuses séries de *Star Trek*). Or, dans la fiction transfuge, le canon est voué à connaître des strates (Saint-Gelais 2011 : 391), c'est-à-dire des niveaux hiérarchiques, le canon, la fiction d'origine, représentant le niveau zéro, tandis que chaque univers narratif dérivé de cette fiction première ajoute un niveau. Les niveaux sont d'autant plus nombreux que la fiction connaît des migrations à travers des adaptations : le lien entre *Lost in Austen* et le roman *Pride and Prejudice* montre justement cette stratification en niveaux, réalisée selon un processus particulièrement complexe et capable de susciter une nouvelle matière narrative.

## La première stratification du canon : « All I ever do is dream about the loveliness of your world... »

- 8 Richard Saint-Gelais distingue les strates du canon selon l'angle de la légitimité, fonctionnelle pour une fiction qui suppose par exemple des droits commerciaux (c'est le cas de *Star Trek*). Il est délicat, sinon impossible d'utiliser cette légitimité pour les romans de Jane Austen, qui relèvent du domaine public. Si l'on décide de distinguer les différentes strates du canon lié à *Pride and Prejudice*, on peut alors décider d'adopter une approche totalisatrice, en soulignant que le canon originel est celui englobant tous les aspects du roman d'Austen : les intrigues amoureuses, mais aussi les analyses sociales, l'introspection, etc. Or, si *Lost in Austen* évoque explicitement dans son titre l'auteur de *Pride and Prejudice*, et semblerait donc au premier abord insister sur la référence livresque, très vite ce respect apparent du canon originel est démenti, la série s'inscrivant tout de suite dans une relation plus large vis-à-vis du roman, où la référence à la totalité des références canoniques s'efface.
- 9 On peut dans un premier temps relever dans *Lost in Austen* maintes références non pas seulement à *Pride and Prejudice*, mais à l'ensemble des œuvres de Jane Austen. En effet, les fans de cet univers peuvent reconnaître facilement dans la série de nombreux clin d'œil, que Laurie Kaplan (2008 : 243) recense avec précision : le nom d'Amanda, « Price », fait bien sûr penser à celui de Fanny Price, l'héroïne de *Mansfield Park* qui est elle aussi brusquement transplantée dans un monde dont elle ne maîtrise pas tout de suite les codes. De même, certaines attitudes d'Amanda, ses mœurs trop libres pour la bonne société, ne sont pas sans rappeler celles de Marianne Dashwood dans *Sense and Sensibility*, que le jeu de Kate Winslet, dans l'adaptation cinématographique d'Ang Lee

(1995) a particulièrement accentuées. Tous ces éléments témoignent de citations disséminées à l'attention des janeites<sup>6</sup> ou des tenants de l'« Austenmania », c'est-à-dire l'engouement d'un large public (surtout féminin) pour les fictions de Jane Austen (Dixsaut et Domenach 2007)<sup>7</sup>.

- 10 Outre cette référence à un univers plus large que celui escompté au départ, la série *Lost in Austen* montre très vite comment elle ne s'élabore pas à partir d'une stricte fidélité au roman *Pride and Prejudice* : les éléments omis, modifiés et ajoutés sont en effet trop nombreux. Amanda Price, dans le Londres du XXI<sup>e</sup> siècle tout comme dans l'univers d'Elizabeth Bennet où elle entre, ne semble retenir qu'une seule partie des éléments constituant *Pride and Prejudice*, à savoir les histoires d'amour, en occultant les autres éléments importants du livre. Ainsi, si Amanda surveille avec anxiété l'intérêt de Bingley pour Jane, elle ne semble absolument pas surprise que ce dernier ne soit accompagné que d'une seule sœur, quand le roman en compte deux. De même, Amanda n'est pas intriguée par l'absence des Gardiners, l'oncle et la tante d'Elizabeth, pourtant capitaux dans le roman puisque ce sont eux qui accompagnent l'héroïne à Pemberley, sans compter l'importante réflexion d'ordre social et économique que leur statut de commerçants respectables offre dans le livre (de façon générale, cet aspect, primordial dans le livre originel, est ici complètement oublié). Enfin, la fameuse lettre de Darcy lue par Elizabeth au chapitre XII de la seconde partie de *Pride and Prejudice* est, inévitablement, absente, effaçant par là le bouleversement intérieur de l'héroïne, élément de première importance dans le roman d'Austen car il introduit la thématique de l'apprentissage que doit connaître Elizabeth avant de pouvoir comprendre et donc épouser Darcy. Au lieu d'apprendre à mieux se lire pour pouvoir comprendre autrui, Amanda va plutôt être initiée, de façon fort ironique, par Wickham à l'art indispensable d'être hypocrite et maniérée pour survivre dans la bonne société. Toutefois, on peut noter comment le personnage permet de réintroduire, de façon paradoxale, la thématique de la distance entre les préjugés et la réalité, puisque Amanda croit, sur la foi de sa lecture de *Pride and Prejudice*, que Wickham est un hypocrite, quand celui-ci lui démontre, et elle en fait l'expérience, que c'est là une idée reçue. Habile adaptation de cette thématique austenienne qui ne dénature pas pour autant l'esprit de la mini-série.
- 11 On comprend rapidement que *Lost in Austen* n'est pas une série s'élaborant à partir du roman *Pride and Prejudice* mais bien plutôt de l'« univers *Pride and Prejudice* », montrant une première stratification du canon par concentration sur un seul aspect, à savoir les intrigues amoureuses de l'histoire. Ce canon dérivé trouve sans doute son origine, pour une large part, dans l'adaptation du livre en 1995 par la BBC sur un scénario d'Andrew Davies et une réalisation de Simon Langton, avec Colin Firth et Jennifer Ehle dans les rôles principaux. La série BBC montre par moments une volonté de tenir compte de la réflexion économique ou sociale à l'œuvre dans le roman : par exemple, lors de la scène de bal à Meryton, des plans montrent l'intérieur de la maison où se déroule la soirée tandis que d'autres se concentrent sur les gens du peuple et les cochers qui sont les témoins de cette soirée mais s'en moquent, suggérant ainsi non seulement la diversité des couches sociales mais également leurs rapports loin d'être harmonieux. Pourtant, c'est surtout l'histoire d'amour entre les deux protagonistes qui marque la conscience des personnages, et surtout le jeu de Colin Firth en Fitzwilliam Darcy. C'est donc un support médiatique, l'adaptation télévisuelle et le jeu d'un acteur, qui engendrent en grande partie l'engouement pour *Pride and Prejudice*. Du reste, dans son analyse consacrée aux fictions transfuges, Richard Saint-Gelais note combien le support

médiatique est souvent essentiel pour la constitution d'un univers capable d'une certaine autonomie vis-à-vis de la fiction d'origine :

La reconnaissance de cette autonomie dépend de plusieurs facteurs. Toute considération de qualité mise à part, on peut mentionner la visibilité de l'ensemble dérivé, celle d'abord que lui procure la publication répétée au fil des ans de dérivés sous une même signature, mais aussi le renom éventuel que lui assurent, le cas échéant, la réputation de l'auteur, de son éditeur ou la production d'adaptations (Saint-Gelais 2011 : 328, nous soulignons).

- 12 Ce rapport entre le roman original, *Pride and Prejudice*, et l'univers expansionnel très riche ouvert à partir de l'adaptation BBC du livre s'observe dans d'autres adaptations. Par exemple, si dans le livre puis le film *Bridget Jones's Diary*, la référence au roman d'Austen est présente à travers l'intrigue, ces œuvres, en particulier le film, témoignent avant tout de l'engouement pour la série BBC : la présence de Colin Firth incarnant Mark Darcy en est bien sûr l'exemple le plus éclatant. L'adaptation du roman par Joe Wright en 2005, transformant l'histoire originale, emplie de cynisme et d'ironie grinçante, en récit d'une passion dont le souffle romantique rappelle davantage les romans des sœurs Brontë va dans le même sens. Ces œuvres montrent la force de cet univers dérivé certes à partir du roman, mais créant ses propres lois dynamiques, où l'intérêt pour les relations amoureuses éclipse presque totalement, le plus souvent, les autres enjeux du roman original. Les diverses *fan fictions* inspirées de l'univers expansionnel fondé sur le roman *Pride and Prejudice*, que l'on peut trouver sur le Web, témoignent de ce dynamisme, comme dans *Mr et Mrs Darcy*, écrit par angelique444, qui précise dans l'introduction l'origine de son histoire :

Bonjour à tous les lecteurs (surtout lectrices, je crois bien !),  
 Tout d'abord, je tiens à dire que c'est ma première fic sur Orgueil et Préjugés. Je suis une fan de Jane Austen et O&P est son œuvre que je préfère. Je tiens à préciser que même si j'ai lu le livre et vu différentes adaptations cinématographiques, j'ai décidé de baser cette histoire sur la mini-série de la BBC de 1995 avec Colin Firth jouant Darcy et Jennifer Elhe jouant Lizzy. Ceci étant dit, je déclare aussi que les personnages et tout le tralala ne m'appartiennent pas, que je ne fais que les utiliser comme cobayes dans cette histoire :P Ça commence directement là où le film se termine, soit dans la calèche alors qu'ils viennent tout juste de se marier.  
 Sur ce, bonne lecture<sup>8</sup> !

- 13 Le texte s'élabore donc à partir de la série adaptée du livre, même si le livre est connu, et se construit seulement à partir de l'intrigue amoureuse entre Elizabeth et Darcy, source de nouvelles fictions.
- 14 *Lost in Austen* vient compléter la longue série des fictions transfuges dominées par ce canon dérivé né des adaptations, où les sentiments ont la part belle, issues de l'adaptation BBC. En outre, *Lost in Austen* fait de nombreuses références précises à la série BBC, témoignant d'une « inter-sérialité » : par exemple les deux musiques de générique se ressemblent, et la musique du portable d'Amanda est précisément celle du générique de la série BBC de 1995. De fréquentes allusions sont faites à Colin Firth dans le rôle de Darcy dans la série BBC : lorsque Amanda rencontre pour la première fois Darcy, elle commente son physique devant Jane, qui lui demandait son avis sur le jeune homme, par rapport à celui de Colin Firth qui sert désormais de référence<sup>9</sup>, vérifiant ainsi la « configuration intrinsèque » évoquée par André Gaudreault et Philippe Marion, citée en introduction, et qui se concentre ici sur un personnage. Colin Firth est devenu le support médiatique auquel on se confronte nécessairement lorsque l'on propose une adaptation de *Pride and Prejudice*. Surtout, quand la jeune Londonienne visite

Pemberley, elle finit par demander à Darcy de plonger en chemise dans le bassin du château, afin bien sûr de récréer la scène culte de la série BBC, qui voit Colin Firth plonger dans un étang puis évoluer avec une chemise mouillée mettant en valeur son physique (épisode bien entendu totalement absent du roman originel et qui a fortement contribué à créer une « Darcymania » alimentant le canon dérivé).

- 15 Avant même d'entrer dans le monde des Bennet, Amanda déclare à sa mère, au sujet de son addiction à *Pride and Prejudice* : « I love the love story<sup>10</sup>. » De même, lorsqu'elle embrasse Bingley parce qu'elle est ivre, elle déclare : « All I ever do is dream about the loveliness of your world, the stately, elegant rituals and pace of courtship of lovemaking, [...], under the gaze of chaperons, of happiness against all odds and marriage...<sup>11</sup> » - montrant bien par là qu'elle n'a retenu du livre que les intrigues amoureuses et les épisodes les plus sentimentaux de l'histoire, sans y voir la féroce satire sociale ou l'analyse économique qui en sont en réalité les fils directeurs principaux. Le générique de la série permet d'appuyer cette idée : les personnages sont présentés comme des poupées de papier, dans les décors des lieux clés de l'intrigue (la maison des Bennet, Netherfield Park, Pemberley, etc.) où ont lieu les épisodes sentimentaux : ce sont bien eux qui vont alimenter l'histoire, sans se soucier véritablement d'une reprise fidèle du roman originel. L'ensemble se présente comme un livre animé avec des pop-up, car les personnages, sans relief, sont mis en avant comme s'ils étaient actionnés par un système de tirettes, créant une atmosphère de ludisme et de dynamisme. On y perçoit peut-être aussi une légère moquerie vis-à-vis de l'univers des janeites, en soulignant justement comment leur conception de l'univers austenien se réduit à quelques scènes et personnages issus certes du livre mais popularisés par les adaptations (on remarquera ainsi que la maison des Bennet ou la propriété de Darcy, Pemberley ressemblent beaucoup à celles de l'adaptation par Joe Wright). Mais on peut également voir le générique comme le lieu de fabrication de cette fiction transfuge : si Amanda est montrée au début de ce générique en train de lire *Pride and Prejudice*, avec le titre et le nom de l'auteur très visible sur la couverture (là encore un autre clin d'œil intermédiel possible, puisque l'adaptation par Joe Wright montre au début Elizabeth Bennet en train de lire un livre, qui serait justement selon Dixsaut et Domenach 2007 : 80, *Pride and Prejudice*), l'intrigue du livre n'est pas reproduite dans son entier. Les auteurs ont travaillé à partir des scènes marquantes dans les différentes histoires d'amour, écartant tous les autres lieux qui ne se rapporteraient pas à ce point.

## La seconde stratification du canon : « I'm like an understudy. The star has failed to turn up and I have to go on and do the show »

- 16 Toutefois, si elle oublie presque entièrement les aspects économiques et sociaux, la série *Lost in Austen* peut prolonger la réflexion sur les stratifications du canon : en effet, si l'on interroge l'œuvre du point de vue non pas du canon lui-même, mais du canon stratifié, différentes contradictions apparaissent, montrant comment *Lost in Austen* finit par revendiquer sa propre autonomie, sa propre strate du canon. Amanda Price se constitue au début de la série comme une simple spectatrice, s'attendant à voir advenir sous ses yeux les aventures qu'elle a si souvent lues et surtout vues à l'écran et qui constituent à ses yeux l'essence de *Pride and Prejudice*. Mais très rapidement, elle se rend compte que sa simple présence entraîne des distorsions vis-à-vis de ces aventures : de

simple spectatrice elle devient donc très vite actrice, caractérisée par la maladresse – maladresse paradoxalement née de sa volonté de faire rentrer dans le droit chemin les divers personnages selon l'œuvre originelle. Initialement, Amanda est ainsi très soucieuse de faire respecter les intrigues amoureuses présentes dans le roman, en s'efforçant notamment de favoriser les relations entre Jane et Bingley, séduit toutefois d'emblée par la jeune Londonienne. Il serait alors possible de voir ici une tentative de reproduire ce qu'elle croit être le canon – et que nous avons démontré être déjà une strate issue de ce canon d'origine –, puisque seules les intrigues amoureuses sont au centre des intérêts d'Amanda, sans qu'elle perçoive les autres aspects ou plutôt sans qu'elle leur accorde de l'importance, au point d'être prête à modifier certaines situations pourvu qu'elle puisse préserver ce qu'elle juge être l'essentiel. De même, Amanda agit selon ses critères de lectrice et de femme du XXI<sup>e</sup> siècle, sans saisir, semble-t-il, ce qui constitue les points d'équilibre du roman. Par exemple lorsqu'elle convainc Mr Bennet d'agir quand Bingley et Lydia s'enfuient, faisant de ce père fantoche dans le livre un parent responsable (rôle tenu initialement par les Gardiners), alors que dans le *Pride and Prejudice* d'Austen Elizabeth et Darcy (dont on se rappellera qu'il a perdu depuis longtemps ses parents dans le roman) sont caractérisés par une autonomie d'enfants capables d'agir sans leurs parents. Au fur et à mesure que la série avance, on note une émancipation toujours plus importante vis-à-vis de la strate de l'univers austenien idéalisé. On note ainsi l'importance de la thématique du corps et de la liberté sexuelle introduite par le personnage de la jeune Londonienne du XXI<sup>e</sup> siècle : ses décolletés, ses manières affranchies, son aveu fait à Darcy qu'elle a eu d'autres amants avant lui, entraînent dans la série une présence de plus en plus importante de la sensualité et du corps libéré. L'aveu fait par Caroline Bingley de son homosexualité va dans ce sens, tout comme la fin de la série, qui voit Amanda rejoindre Darcy sans qu'il soit question de mariage entre eux, alors que Darcy avait auparavant déclaré ne pouvoir épouser une femme qui n'était pas vierge. Surtout, cette émancipation vis-à-vis de la strate des intrigues sentimentales entre les personnages comme point central permet la construction de l'intrigue amoureuse entre Amanda et Darcy, aboutissant de cette façon à un canon stratifié à un deuxième niveau. En effet, Darcy a fini par déclarer à Amanda ses sentiments alors qu'elle était en visite chez Jane et Mr Collins, non loin de Rosings Park (ce qui correspond bien sûr à la première déclaration amoureuse de Darcy à Elizabeth au chapitre XI de la deuxième partie de *Pride and Prejudice*, déclaration destinée à être repoussée puisque ni Elizabeth ni Darcy ne sont encore capables de lire correctement l'esprit de l'autre). Toutefois, une modification est présente : Darcy ne demande pas ici en mariage la jeune Londonienne mais l'invite à Pemberley, avec Mrs Bennet et Lydia. L'histoire d'amour se poursuit et s'amplifie à Pemberley, où Amanda, après de longues tergiversations, envisage de pouvoir remplacer, avec sa propre histoire, l'intrigue d'origine, au point de se dire : « I'm like an understudy. The star has failed to turn up and I have to go on and do the show<sup>12</sup>. » De même, alors qu'Amanda et Darcy viennent de s'avouer leurs sentiments réciproques et sont sur le point de s'embrasser, ils échangent les répliques suivantes, à commencer par Amanda : « — You must not. / — Why must I not? Who is to judge us?<sup>13</sup> » En posant la question du jugement, ou plutôt de l'absence de jugement, Darcy souligne ainsi la possibilité de ne pas tenir compte du canon d'origine, encore moins celui stratifié au premier niveau, pour suggérer, même involontairement, la possibilité d'une fiction transfuge décidément différente.

- 17 Un objet vient symboliser l'émancipation progressive de *Lost in Austen* : il s'agit du roman *Pride and Prejudice*. Au début de la série, Amanda le lit et relit, à la façon d'un talisman. Une fois entrée dans le monde d'Elizabeth Bennet, elle le conserve, le considérant comme une sorte de boussole qui doit l'aider à ramener l'histoire sur le droit chemin. Puis, lorsqu'elle est à Pemberley, alors qu'elle vient d'être repoussée par Darcy quand elle lui avoue avoir connu d'autres hommes que lui, elle le déchire et jette les pages dans une fontaine. Certes, le geste fait suite à une déception amoureuse, mais il marque avec force l'émancipation de *Lost in Austen* vis-à-vis du canon et vis-à-vis du canon stratifié au premier niveau. Le fait que l'acte ait lieu à Pemberley n'est en effet pas anodin, car c'est un lieu capital pour le roman (il permet à Elizabeth de terminer son apprentissage en comprenant combien elle a mal jugé la personnalité de Darcy) mais aussi pour le canon stratifié au premier niveau, puisqu'il relance l'intrigue amoureuse mise en péril après la déclaration de Darcy repoussée à Rosings Park. Qu'Amanda ait pris conscience précisément en ce lieu si chargé de sens qu'elle pouvait vivre sa propre histoire d'amour avec Darcy montrerait la possibilité désormais pour ce récit transfuge de créer sa propre strate du canon, sensiblement éloignée du canon et de sa première strate. L'illustration du DVD (Zeff 2012) annonce déjà cette stratification à un deuxième niveau puisque Amanda tient le roman *Pride and Prejudice* entre ses mains, avec le titre et l'auteur d'origine, mais c'est elle qui figure sur la couverture, montrant qu'elle en devient l'héroïne.
- 18 Pourtant, il convient de souligner le paradoxe inhérent à ce canon stratifié à un deuxième niveau : si *Lost in Austen* fonctionne, et s'est notamment fait accepter des fans de l'univers de *Pride and Prejudice*, c'est aussi parce que le canon stratifié au second niveau est en réalité fortement imprégné de celui stratifié au premier niveau. Encore une fois, ce qui compte avant tout, c'est l'histoire d'amour entre deux protagonistes qui n'étaient pas faits pour se rencontrer, ont commencé par se détester avant de s'aimer passionnément, leur amour connaissant une série d'obstacles avant de pouvoir se concrétiser (un schéma du reste classiquement adopté par les romans Harlequin). En ce sens, Amanda est une seconde d'Elizabeth Bennet dont les manières sont encore plus libres, engendrant un décalage encore plus grand avec la bonne tenue attendue de la société et, de ce fait, un rejet initial plus important de la part de Darcy, avant de faire naître une passion encore plus inattendue. L'engendrement et le succès de la fiction transfuge sont donc ici conditionnés à l'intensification des caractéristiques du canon stratifié au premier niveau, à savoir l'intrigue sentimentale, sans oublier bien sûr les multiples éléments comiques.

## Les enjeux de la fiction transfuge : « [...] we shall be recreated »

- 19 Si l'on veut comprendre les enjeux de cette fiction transfuge, on peut souligner avant tout la volonté de faire une large part à l'aspect ludique, par l'importance des quiproquos et des scènes comiques. De ce point de vue, le personnage de Wickham est capital, puisqu'il revendique toujours l'importance de la gaieté pour expliquer son refus de dénoncer les mensonges de Georgiana, ceux qu'il a proférés au sujet d'Amanda et ceux qu'il enseigne à la jeune femme pour l'aider à reconquérir le cœur de Darcy. « It's more fun that way<sup>14</sup> » est la devise du protagoniste, tandis que sa dernière réplique est : « Always gaiety, Miss Price, always gaiety<sup>15</sup>. » Wickham représenterait ainsi le plaisir de

l'invention et du ludique dans la fiction transfuge, expliquant l'enthousiasme suscité par l'écriture des *fan fictions*.

- 20 Mais ce ludisme inhérent aux quiproquos et aux modifications de la diégèse d'origine n'est pas gratuit. Il est aussi la condition même ici d'une autonomisation de la fiction transfuge et souligne le processus d'adaptation à l'œuvre dans la série, confirmant ces propos de Jacques Samson (1998 : 235) en les transposant au média de l'écran : « Comment comprendre le texte adapté autrement que comme réécriture, refaçonnement d'une identité sous l'espèce d'un démarquage dont on ne pourra s'empêcher de pointer du regard les lieux et éléments de démarcation ? » Commencée sous le signe de l'absurde<sup>16</sup>, *Lost in Austen* finit par construire son propre sens, sa propre logique, aussi pétrie de contradictions et d'incongruités soit-elle. Ces contradictions et ces incongruités sont du reste nécessaires, puisque ce sont elles qui marquent la distance avec le canon tout comme le canon stratifié à un premier niveau. De ce fait, outre le ludisme fortement présent, *Lost in Austen* montre comment une fiction, lorsqu'elle acquiert son dynamisme, crée son propre monde avec sa légitimité. Richard Saint-Gelais (2011 : 397) remarque que les *fan fictions* peuvent être réduites à la simple répétition de l'histoire d'origine, sans originalité : « Bon nombre, certes, conçoivent cette addition sur le mode de la réduplication : aux épisodes d'une série, ils en ajoutent d'autres obéissant au même schéma narratif ». Mais la production fanique n'est pas pour autant réduite à la duplication :

On ne saurait quoi qu'il en soit réduire [la *fan fiction*] au symptôme d'une fascination excessive envers des fictions de grande consommation, à l'exutoire d'écrivains sans accès aux circuits légitimes de diffusion ou à l'expression de fantasmes personnels réduisant une fiction médiatique au rang de simple matériau [...]. Sous son versant « révisionniste », la *fan fiction* est une pratique ambivalente qui combine un indéniable esprit critique, sensible dans la résistance aux lignes diégétiques officielles, et une adhésion non moins indéniable à la fiction [...]. (Saint-Gelais 2011 : 398)

- 21 Cet écueil évité d'une fiction transfuge caractérisée par une pauvreté d'imagination et d'originalité semblerait justement être mis en scène par *Lost in Austen*. Le début de la série est précisément menacé par la simple duplication du schéma narratif initial : Amanda lit et relit sans cesse *Pride and Prejudice* puis, lorsqu'elle est projetée dans le livre, elle tente de faire se répéter l'histoire qu'elle connaît si bien et lorsqu'elle est face à Darcy, elle reste fascinée sans être capable de faire jouer sa propre personnalité. Mais rapidement la série construit sa capacité à rebondir selon ses propres dynamiques peu à peu élaborées, montrant son émancipation, aussi paradoxale soit-elle, et son aspiration à acquérir un statut de personnage autonome dans le récit et non de simple duplication. Cette émancipation se vérifie tout d'abord à travers la quasi-disparition d'Elizabeth Bennet. Cette dernière est pourtant l'héroïne du livre et l'un des personnages les plus marquants de toute l'œuvre d'Austen : preuve en est par exemple l'existence d'un « Livre dont vous êtes le héros » s'inspirant de *Pride and Prejudice*, permettant de se mettre à la place d'Elizabeth, *Lost in Austen: Create Your Own Jane Austen Adventure* d'Emma Campbell Webster (2007), qui montre la force de cette protagoniste, capable de susciter le désir chez des lecteurs ou lectrices de se mettre à sa place pour vivre ses aventures. En outre, les autres personnages finissent par revendiquer leur propre autonomie vis-à-vis de la fiction d'origine : ainsi, lorsqu'il apprend que Jane pourra annuler son mariage avec Collins, Bingley lui propose de partir en Amérique mener une existence bien différente de celle que leur réservait la fin du roman : « In America, we shall be recreated<sup>17</sup> », assure-t-il – et cette possibilité d'une re-création

s'étend à l'ensemble du monde et des personnages de *Lost in Austen*. Ce qui suscitait la perplexité de Sophie Bourdais dans sa critique publiée dans *Télérama* est donc justifié : Amanda doit être en contradiction avec ce que l'on attendrait d'une fan transie de l'univers *Pride and Prejudice* (et qui serait éprise de délicatesse, du respect des règles, des convenances, etc.) parce que c'est ainsi qu'elle peut proposer son inflexion personnelle des strates du canon. Elle montre donc à la fois cet esprit critique évoqué par Richard Saint-Gelais et, malgré tout, l'adhésion à la fiction première puisque son histoire d'amour avec Darcy présente des similitudes avec celle d'Elizabeth dans le roman d'origine.

- 22 *Lost in Austen* montre également les dynamiques d'une adaptation à partir d'une œuvre classique. André Gardies constate, au sujet de ce processus de translation :

En somme, il ne s'agit pas de concevoir le texte source comme un objet sémiotique plein et unique ayant à passer d'un médium à l'autre grâce à une opération transsémiotique, mais, de façon beaucoup plus pragmatique, comme un réservoir d'instructions, une sorte de banque de données, dans lequel puise librement le réalisateur-adaptateur. (Gardies 1998 : 68)

- 23 On trouve dans la mini-série une mise en œuvre de ce « réservoir » soulignant aussi combien l'œuvre est créée autant à travers un rapport au texte qu'aux adaptations de ce texte. Le « personnage » de Lady Ambrosia, la truie des Bennet, peut l'illustrer tout particulièrement. Il n'est nullement question de cet animal en tant que personnage dans le *Pride and Prejudice* de Jane Austen. Tout au plus Elizabeth Bennet se déclare-t-elle déçue, au chapitre VI de la III<sup>e</sup> partie, de ne voir « que » Lady Catherine et sa fille dans le jardin des Collins, parce que l'excitation de Maria, la sœur de Charlotte, qui l'appelait à grands cris pour contempler un spectacle inoubliable, lui laissait espérer qu'une volée de cochons était entrée dans la cour. Le passage est repris dans l'adaptation en 1995 par la BBC, mais non dans l'adaptation de 2005 par Joe Wright. Par contre, dans cette dernière, l'animal est physiquement présent : deux cochons passent en effet dans une rue de Longbourn alors que les demoiselles Bennet apprennent le retour de Bingley à Netherfield, épisode qui précède la demande en mariage par Bingley de Jane. *Lost in Austen* puise alors dans la « banque de données » de l'adaptation de Joe Wright cette recreation puisque Elizabeth, quand elle est dans la salle de bains d'Amanda, lui assure qu'un seul être est au courant de l'arrivée de nouveaux voisins à Netherfield Park, Lady Ambrosia, à qui elle a annoncé la nouvelle. La réplique mêle ainsi reprise de l'œuvre originale (le fameux incipit de *Pride and Prejudice*) et l'invention, à travers la mention de ce personnage, totalement absent du roman. C'est Charlotte Lucas qui apprend à Amanda la véritable nature de Lady Ambrosia. L'animal ne joue pas d'autre rôle dans la série. Pourtant, elle apparaît au générique, dans le tableau qui représente l'espace des Bennet (le couple apparaît au premier plan, la truie au second plan, leur maison à l'arrière-plan), soulignant par là qu'elle a son importance malgré tout dans la série. Elle pourrait en effet symboliser le rôle joué par l'adaptation dans *Lost in Austen*, inspiré tout autant de *Pride and Prejudice* que de ses diverses transpositions à l'écran, vérifiant alors le dynamisme créateur de ce processus. André Gaudreault et Philippe Marion constatent :

Pour aller vers un autre média, l'être du récit, pour autant qu'il existe, doit s'habiller d'un scaphandre lui permettant d'affronter un état d'apesanteur passager mais périlleux. Si la « translation » réussit, le « récit » devra accepter que son poids devienne plus fort, ou au contraire plus léger. Et même parfois, accepter que sa masse et son aspect se modifient profondément. Ce qui lui ouvre, comme sur la

Lune, des perspectives de (re)bondissements insoupçonnées. (Gaudreault et Marion 1998 : 52)

Les rebondissements, au sens de fertilité créatrice, sont ainsi particulièrement présents dans la mini-série, par le biais de la stratification du canon et des adaptations.

- 24 *Lost in Austen* ne perd donc pas totalement de vue l'œuvre de Jane Austen, mais la série creuse sa propre stratification du canon par le biais notamment de l'adaptation, assurant son autonomie et sa vitalité. S'offrant initialement comme un simple divertissement, l'œuvre se montre aussi inventive et complexe. L'annonce d'une adaptation cinématographique issue de la série (le décès de Nora Ephron, qui en écrivait le scénario, en a ralenti la réalisation, mais en août 2014 Carrie Brownstein a été désigné pour terminer le script) et, surtout, l'existence de *fan fictions* issues de *Lost in Austen* et de sites inspirés de la série témoignent de ce statut et, de ce fait, confirment le dynamisme possible d'une fiction transfuge, capable de reléguer à un plan plus lointain l'œuvre qui l'avait pourtant initialement inspirée.

---

## BIBLIOGRAPHIE

angelique444, *Orgueil et Préjugés : Mr. & Mrs Darcy*, [sic], <https://www.fanfiction.net/s/6273792/1/Orgueil-Pr%C3%A9jug%C3%A9s-Mr-Mrs-Darcy>, consulté le 12 août 2014.

Bernard, Catherine, 2001, *Jane Austen, Pride and Prejudice, dans l'œil du paradoxe*, Paris, Éditions Ellipse.

Bourdais, Sophie « Orgueil et Quiproquos, Saison 1, épisode 4 », *Télérama*, [En ligne], <http://television.telerama.fr/tele/serie/orgueil-et-quiproquos,8778806,saison1,%20episode4.php>, consulté le 25 août 2014.

Dixsaut, Jean et Domenach, Élise, 2007, *Pride and Prejudice*, Neuilly, Éditions Atlande.

Gardies, André, 1998, « Le narrateur sonne toujours deux fois », dans A. Gaudreault et T. Groensteen (dir.), *La Transécriture : pour une théorie de l'adaptation*, Québec, Éditions Nota bene, Angoulême, CNDBI, p. 65-80.

Gaudreault, André et Marion, Philippe, 1998, « Transécriture et médiatique narrative : l'enjeu de l'intermédialité... », dans A. Gaudreault et T. Groensteen (dir.), *La Transécriture : pour une théorie de l'adaptation*, Québec, Éditions Nota bene, Angoulême, CNDBI, p. 31-52.

Kaplan, Laurie, 2008, « "Completely without Sense": *Lost in Austen* », *Persuasions*, n° 30, p. 241-255.

Saint-Gelais, Richard, 2011, *Fictions transfuges, la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil.

Samson, Jacques, 1998, « L'autre texte », dans A. Gaudreault et T. Groensteen (dir.), *La Transécriture : pour une théorie de l'adaptation*, Québec, Éditions Nota bene, Angoulême, CNDBI, p. 233-248

Zeff, Dan, 2012, *Lost in Austen*, [série], DVD, PAL, 180 minutes, Koba Films.

## NOTES

1. « A culture-clashing, time-clashing Walnut Whip of frothy nonsense » (nous traduisons).
2. « Quelle sorte de tour de passe-passe êtes-vous, Miss Price ? » (la traduction des sous-titres de l'anglais au français est la nôtre).
3. « Soumettre un texte à une capture transfictionnelle, on l'a vu, c'est lui en adjoindre un autre qui l'enchâsse tout en lui donnant une manière de prolongement diégétique » (Saint-Gelais 2011 : 251).
4. Richard Saint-Gelais étudie plusieurs exemples de gadget, notamment celui présent dans *The Eyre Affair* de Jasper Fforde, où une bande de criminels kidnappe, via le Portail de la Prose, l'héroïne du roman de Charlotte Brontë.
5. « Mon Dieu ! Jane Austen serait assez surprise de découvrir qu'elle a écrit cela ! »
6. Initialement utilisé par Georges Saintbury, le mot désigne les admirateurs et admiratrices de l'œuvre de Jane Austen.
7. Ce livre retrace également la liste des nombreuses adaptations de *Pride and Prejudice*, de la série BBC à la version d'Andrew Black (2003), se déroulant dans une communauté mormonne en Utah, sans oublier la version Bollywood, *Bride and Prejudice*, de Gurinder Chadha (2004).
8. angelique444, *Orgueil et Préjugés : Mr. & Mrs Darcy*, [sic], <https://www.fanfiction.net/s/6273792/1/Orgueil-Pr%C3%A9jug%C3%A9s-Mr-Mrs-Darcy> (consulté le 12 août 2014).
9. En effet, Amanda déclare : « Well... is not Colin Firth, but then... They had to change the shape of his head with make-up. » (« Bon... ce n'est pas Colin Firth, mais de toute façon... Il a fallu lui faire une autre tête avec du maquillage. »)
10. « J'aime l'histoire d'amour. »
11. « Je passe le plus clair de mon temps à rêver à la beauté de votre monde, aux manières imposantes et élégantes, aux manœuvres d'approche pour faire la cour, sous le regard d'un chaperon, du bonheur malgré tous les aléas et au mariage... »
12. « Je suis comme une doublure. La vedette a omis de se présenter et je dois assurer le spectacle à sa place. »
13. « Vous ne devez pas. / — Pourquoi ne dois-je pas ? Qui est là pour nous juger ? »
14. « C'est plus amusant comme cela. »
15. « Toujours de la gaieté, Mademoiselle Price, toujours de la gaieté. »
16. « It is a door entirely without sense » (« C'est une porte entièrement dénuée de sens »), explique Elizabeth à Amanda lorsqu'elle apparaît pour la première fois dans la salle de bains et raconte comment elle est passée de Longbourn à l'appartement londonien : cette porte privée de sens peut être une métaphore de toute la série.
17. « En Amérique, il nous sera possible de nous recréer. »

## RÉSUMÉS

Cet article s'intéresse à la mini-série *Lost in Austen*, écrite pour la télévision sur un scénario de Guy Andrews, et réalisée par Dan Zeff en 2008, en quatre épisodes, à partir du célèbre roman de Jane Austen *Pride and Prejudice*. Loin d'être un simple divertissement caractérisé par l'absurde, cette série propose au contraire une réflexion sur l'élaboration d'une « fiction transfuge », pour reprendre le terme de Richard Saint-Gelais. L'auteur de *Fictions transfuges, la transfictionnalité et ses enjeux* nomme de cette façon les fictions s'élaborant à partir d'une histoire originelle mais

capable d'affirmer une certaine autonomie, à l'exemple notamment des *fan fictions*. *Lost in Austen* semble s'inscrire dans un premier temps dans un vaste univers austenien fictionnel dérivé, où les histoires d'amour sont l'élément le plus important. Au fur et à mesure, cependant, la série construit son propre univers, certes toujours en rapport avec le roman originel, mais celle-ci devient une référence secondaire.

This paper deals with the four-part 2008 British television series *Lost in Austen*, written from a Guy Andrews's screenplay and directed by Dan Zeff, as an adaptation of the popular Jane Austen's novel *Pride and Prejudice*. Instead of being a simple recreation which would be characterized by nonsense, this series can rather suggest a reflection about how to create an "escapist fiction," according to the Richard Saint-Gelais's phrase (here translated). The author of *Fictions transfuges, la transfictionnalité et ses enjeux* thus labels the fictions created from a first fiction but with enough autonomy, like, for example, the fanfictions. Indeed, *Lost in Austen* seems first included in a large Austenian fictional world, where the love stories are the most important. But, as the series goes on, it develops its own world, always with the original novel's stamp but this reference gradually becomes secondary.

## INDEX

**Mots-clés** : Austen (Jane), Andrews (Guy), Zeff (Dan), fiction transfuge, Saint-Gelais (Richard), fan fiction, série télévisée, *Pride and Prejudice*

**Keywords** : Austen (Jane), Andrews (Guy), Zeff (Dan), fiction transfuge, Saint-Gelais (Richard), fanfiction, television series, *Pride and Prejudice*

## AUTEUR

CLAIRE COLIN

Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, Sorbonne Paris Cité, CERC