

Les sources idéologiques de l'« anglicité » fantasmée dans la série britannique *Downton Abbey*

Pauline ROUAS

Résumé

La série britannique *Downton Abbey* connaît depuis le début de sa diffusion en 2010 un succès phénoménal, en Grande-Bretagne comme dans le monde entier. Elle dépeint la vie d'une famille aristocratique anglaise et celle de leurs domestiques à partir de 1912. Cette série comble les attentes d'un public avide de retrouver à l'écran la plupart des stéréotypes de l'« anglicité ». Cependant, les sources idéologiques profondément conservatrices de cette « Englishness », tout à fait conscientisées dans *Downton Abbey*, ne sont pas toujours questionnées ni même décelées par le public. La série accomplit ce rattachement idéologique de deux façons. D'une part elle s'inscrit dans la lignée de la Heritage Culture et de la Heritage Industry, concepts développés par la critique pour désigner la manière dont le « passé » britannique est transformé en une série d'objets et d'images censés véhiculer une idée convenue de « l'anglicité » ; ainsi, marquée par un conservatisme thatcherien, elle vise à susciter la fierté et la nostalgie d'un passé fantasmé. D'autre part, elle met en scène un microcosme de la société britannique où, contrairement à ce que les apparences pourraient laisser penser, toute tentative de progressisme politique et social est dévoyée au profit du maintien de la hiérarchie des classes et d'une société paternaliste.

Mots-clés : *Downton Abbey*, « anglicité », cinéma, séries télévisées, Heritage Culture, Heritage Industry, post Heritage, conservatisme, classes sociales.

Abstract

The British series *Downton Abbey* has been hugely successful both at home and abroad since it started to be broadcast in 2010. It depicts the life of an English aristocratic family and their servants from 1912 onwards. The series fulfills most of the expectations of an audience eager to see “Englishness” on screen. However, the deeply conservative tenets linked to this very idea of “Englishness”, and which appear quite blatantly in *Downton Abbey*, are not always questioned nor detected by the audience. The series can be linked to a conservative ideology in two different ways: first, it harks back to the apogee of Heritage Culture and Heritage Industry, concepts that encapsulate how, during the Thatcher years, the English past was transformed into a series of commodities for the leisure and entertainment market, so as to create pride and nostalgia for a fantasised and supposed “golden age” of England. Secondly, it recreates a microcosm of British society, in which, contrary to what one might think at first glance, any attempt at social and political change is undermined in order to maintain a social order based on hierarchy and paternalism.

Keywords: *Downton Abbey*, “Englishness”, cinema, TV series, heritage culture, heritage industry, post-heritage, conservatism, social classes.

« Chacune de ces maisons [...] vous donnera une envie urgente de vous verser une tasse de thé bien chaude [...] tandis que vous vous plongerez dans la nouvelle saison de la série anglaise préférée des Américains¹. » Voici ce qu'on peut lire sur un site de locations en ligne faisant de la publicité pour des maisons de vacances situées dans la campagne anglaise. L'annonce résume bien l'« effet *Downton Abbey* » : aux quatre coins des États-Unis, on organise des « *Downton Abbey tea parties* », des écoles de majordomes « façon *Downton Abbey* » ouvrent en Chine², des cars remplis de touristes du monde entier viennent en pèlerinage au château de Highclere qui sert de décor à la demeure familiale... L'audience mondiale de la série est estimée à plus de 160 millions de téléspectateurs³ — sans compter les téléchargements illégaux — mais ce succès n'est pas tant dû à la qualité « cinématographique » de *Downton Abbey*, au demeurant discutable, qu'à l'image de l'« anglicité » fantasmée qu'elle connote. Preuve en est : la plupart des séries britanniques qui connaissent un grand succès en Grande-Bretagne et en Europe ne sont pas exportées telles quelles aux États-Unis, mais font le plus souvent l'objet d'une adaptation (c'est le cas par exemple de *The Office*, *Skins* ou encore *Shameless*⁴). Ce serait tout à fait impensable dans le cas de *Downton Abbey* car ce qui est au cœur de cette série, c'est bien l'« *Englishness* », une certaine idée de l'Angleterre, empreinte de nostalgie pour un supposé âge d'or, antérieur à la fin de l'Empire. Il serait naïf de penser qu'il s'agit là d'un phénomène simplement culturel. Cette construction de l'« anglicité » repose sur une idéologie conservatrice héritée de la pensée Tory et cristallisée dans la culture populaire durant les années Thatcher grâce à ce qu'on appelle la *Heritage Culture*.

Les années Thatcher et la *Heritage Culture*

La politique du gouvernement Thatcher (1979-1990) est marquée par son libéralisme économique et son conservatisme idéologique : hausse des impôts, série de privatisations, limitations des droits des syndicats, nationalisme exacerbé passant par une limitation du droit du sol pour les immigrés... Cette « révolution conservatrice » a un impact à la fois fort et contrasté sur la culture britannique des années 1980, comme l'expliquent Andrew Higson et Marcia Landy⁵. Au cinéma, deux mouvements se dessinent. D'un côté un cinéma

1. « *Each of these homes will have you [...] feeling the urge to pour yourself a warm cup of tea [...] as you dive into the new season of America's favorite English drama.* » Voir : http://www.huffingtonpost.com/flikey/downton-abbey-english-vacation_b_2425300.html (consulté le 5 août 2015, ainsi que toutes les URL indiquées dans la suite).

2. http://www.lepoint.fr/monde/la-chine-s-offre-une-ecole-de-majordomes-facon-downton-abbey-25-03-2015-1915562_24.php.

3. <http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/downton-abbey/10436110/Drink-it-wear-it-sit-on-it-slap-it-on...-the-Downton-Abbey-we-just-cant-leave-behind.html>.

4. <http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/sep/17/downton-abbey-nostalgia-british-export-stereotypes>.

5. HIGSON Andrew, « Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film », dans FRIEDMAN Lester (ed.), *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p. 93.

social et engagé, qui s'intéresse à la politique et à la société britannique de l'époque, abordant des thématiques telles que l'homosexualité ou le racisme : *My Beautiful Laundrette* de Stephen Frears (1985), par exemple, ou le *Caravaggio* de Derek Jarman (1986), films que Higson décrit comme étant fermement ancrés dans le présent d'une société post-impériale, instable et divisée, dans laquelle les identités sont mouvantes, fluides et hétérogènes. De l'autre, le *costume drama*, c'est-à-dire le film d'époque, en costume. Entre 1980 et 1990, Higson dénombre quarante-trois productions de ce type de films. L'action se déroule le plus souvent en Angleterre, parfois à l'étranger ou dans les colonies ; elle concerne les milieux de l'aristocratie ou de l'*upper class*, et se situe en général à la fin du XIX^e ou au début du XX^e siècle. Il s'agit dans de nombreux cas d'adaptations littéraires : *La Petite Dorrit* de Dickens est porté à l'écran en 1987, tout comme *Une Poignée de cendres* d'Evelyn Waugh la même année. E.M. Forster est l'auteur le plus adapté au cinéma au cours de cette décennie avec *La Route des Indes (A Passage to India)* adapté en 1984, tandis qu'*Avec Vue sur l'Arno (A Room With A View)* l'est en 1986 et *Maurice* en 1987 ; deux autres adaptations suivront dans les années 1990 : *L'Amour en larmes (Where Angels Fear to Tread)* en 1991 et *Retour à Howards End (Howards End)* en 1992. À la télévision, on observe un phénomène semblable avec, notamment, l'adaptation par la BBC de *Retour au château (Brideshead Revisited)* d'Evelyn Waugh (1981). La prolifération soudaine de ces *costume dramas* a souvent été analysée comme une expression culturelle de l'idéologie conservatrice thatchérienne, empreinte d'une nostalgie certaine pour un âge d'or supposé de l'Angleterre impériale. Les années Thatcher sont ainsi marquées par une rhétorique de la nostalgie, un intérêt accru pour le passé anglais et une fascination pour une « anglicité » fantasmée que la crainte de sa disparition prochaine, dans une société britannique en pleine mutation, incite à sauvegarder à tout prix. Cette tendance est baptisée *Heritage Culture*, c'est-à-dire, « culture du patrimoine ». Rapidement, elle se métamorphose en une véritable industrie : ce mythe du passé est transformé en une série de marchandises destinées au marché du loisir et du divertissement. Des musées sont créés par dizaines, de nombreuses propriétés privées — châteaux, manoirs et jardins — sont ouvertes au public⁶. Le tourisme en Grande-Bretagne se focalise désormais sur la découverte de ce patrimoine. Dans un article du *New York Times* de 1988, on lit : « Il faudrait être fou pour venir en Grande-Bretagne pour son climat ou pour ses plages. [...] On y vient pour les palais et les demeures d'époque [...]. On y vient pour son patrimoine⁷. » Les films en costume des années 1980, ou *Heritage films*, jouent un rôle important dans cette industrie et, ainsi que l'explique

6. LEMAHIEU D.L., « Imagined Contemporaries: Cinematic and Televised Dramas about the Edwardians in Great Britain and the United States, 1967-1985 », *Historical Journal of Film, Radio, Television*, vol. 10, n° 3, 1990, p. 245.

7. « No sane person comes to Britain for the weather or the beaches. [...] They come to see the palaces and the stately homes. [...] They come for the heritage. » S. Lohr, « British Find the Past Enriching », *New York Times*, 29 March 1988, p. 29 et 32, cité dans LEMAHIEU, D.L., *op. cit.*

Andrew Higson, ils adoptent une position idéologique apparemment proche de la politique conservatrice de Thatcher : en choisissant de tourner le dos à la société britannique contemporaine en proie à une crise industrielle et sociale, ils réinventent une Grande-Bretagne impérialiste, dominée par la haute société dans un environnement le plus souvent pastoral et idyllique. Les *costume dramas* sont perçus comme d'autant plus conservateurs que leur succès à l'étranger est souvent accueilli par la presse britannique de droite avec un chauvinisme euphorique, comme le rappelle Claire Monk, citant l'exemple du succès américain du film *Avec vue sur l'Arno* de James Ivory⁸.

Cependant, bien que ces films ou séries télévisées cherchent à « recréer » le passé, ils sont dépourvus de tout recul critique. Le passé est fétichisé, évoqué par des apparences, un style, des détails d'époque, si bien qu'il devient, selon Frederic Jameson, une immense « collection d'images⁹ » destinées à ravir le touriste moderne, amateur d'histoire. Jameson explique que les *costume dramas* n'ont pas pour objectif de fournir un contenu historique, mais d'offrir du passé une idée approximative, conforme à une certaine représentation mentale de chaque époque — Jameson parle de « 1930s-ness » et de « 1950s-ness » — dans la lignée des *Mythologies* de Roland Barthes. Cette construction du passé, peu soucieuse du contexte historique, Jameson l'attribue à la culture postmoderne caractérisée par le goût du simulacre et la fascination pour l'apparence, la décoration et l'affichage : il oppose par exemple les souliers de Van Gogh aux séries de chaussures de Warhol, caractérisées selon lui par une platitude, une absence de profondeur et une superficialité qui constituent les modalités formelles suprêmes du postmodernisme. Ainsi le passé est représenté de façon superficielle, le point de référence n'étant pas le passé lui-même, mais des images qui contribuent à créer une nouvelle idée de ce passé. Ces images connotant l'Angleterre au tournant du siècle sont aisées à identifier, comme l'indique Craig Cairns : les bâtiments de l'Université de Cambridge, une campagne verdoyante, des calèches tirées par des chevaux, le sifflement d'un train à vapeur qui arrive en gare¹⁰. À ces stéréotypes s'ajoute une impression de prospérité, fruit d'un étalage de richesse (*conspicuous consumption*) : manoirs, intérieurs lambrissés avec profusion de meubles, de vases, de carafes en cristal, de verres étincelant sur des plateaux de service en argent, pléthore de peintures et de sculptures. Ces éléments sont certes l'expression d'une ostentation de richesse et d'une glorification de la haute société, mais ils traduisent également l'obsession du détail d'époque, au point que la narration passe parfois au second plan. Andrew Higson décrit par exemple une scène du film *Avec vue sur l'Arno* dans laquelle l'héroïne, Lucy, joue du piano en arrière-plan, tandis que la caméra se pose sur un superbe meuble pour le présenter dans toute sa splendeur.

8. MONK Claire, « The British Heritage Film and Its Critics », *Critical Survey*, vol. 7, n° 2, 1995, p. 120.

9. « A vast collection of images », dans JAMESON Frederic, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 18.

10. CAIRNS Craig, « Rooms Without A View », *Sight and Sound*, 1, n° 2, juin 1991, p. 10.

Downton Abbey s'inscrit en tout point dans la continuité des *Heritage films*

Downton Abbey a la particularité, contrairement à la plupart des *Heritage films*, de ne pas être une adaptation littéraire. La série a été pensée et produite directement pour la télévision. Pourtant, comme l'affirme Katherine Byrne, tout se passe comme si *Downton Abbey* essayait délibérément de recréer l'atmosphère et l'apparence d'une adaptation littéraire typique des *costume dramas* des années 1980 et 1990. On retrouve par exemple la thématique de la succession qu'on connaissait déjà dans *Retour à Howards End*, et qu'on observe également chez Jane Austen, notamment dans *Pride and Prejudice*: comme Mr. et Mrs. Bennet, Lord et Lady Grantham n'ont que des filles et sont donc contraints à coopérer avec un héritier mâle qui n'a que peu de liens avec la famille. La position de Matthew Crawley dans *Downton Abbey* (du moins au début) rappelle donc celle de Mr Collins dans *Pride and Prejudice*. De même, la romance aux multiples rebondissements entre Lady Mary et Matthew Crawley s'apparente aux amours compliquées d'Elizabeth Bennet et de Mr. Darcy. Dans les deux cas l'affaire se conclut par un mariage très opportun qui permet de mettre les deux héroïnes à l'abri, sans qu'elles aient pour autant à renoncer à l'amour¹¹.

Le choix du titre de la série *Downton Abbey* peut également être considéré comme une manière de s'inscrire dans la lignée de certains romans adaptés en *costume dramas* ayant pour titre le nom d'une propriété, tels *Retour à Howards End*, ou *Northanger Abbey* de Jane Austen, adapté pour la BBC en 1986. De plus, comme l'ont observé Sarah Cardwell et Craig Cairns¹², il existe une nette intertextualité au sein de la veine du *Heritage film*, notamment dans les productions de Merchant-Ivory, dont le casting est toujours composé des mêmes acteurs, ce qui crée une impression de déjà-vu. Helena Bonham Carter, qui joue le rôle de Lucy Honeychurch dans *Avec vue sur l'Arno*, incarne Helen Schlegel dans *Retour à Howards End* et Caroline Abbott dans *L'Amour en larmes*; Rupert Graves joue Freddie Honeychurch dans *Avec vue sur l'Arno*, Alec Scudder dans *Maurice* et Philip Herriton dans *L'Amour en larmes*; Anthony Hopkins et Emma Thompson, qui jouent les rôles d'Henry Wilcox et Margaret Schlegel dans *Retour à Howards End*, forment de nouveau un duo à l'écran dans *Les Vestiges du jour* adapté du roman de Kazuo Ishiguro (*The Remains of the Day*). Certains acteurs tels que Denholm Elliott, Simon Callow, Judi Dench ou Maggie Smith apparaissent fréquemment, quant à eux, dans un second rôle. Célèbres pour leur brillante carrière sur les planches, ils sont clairement associés à la tradition théâtrale britannique. Leur jeu est primordial car il semble à lui seul évoquer une certaine idée du passé édouardien. Higson explique que, dans *Avec vue sur l'Arno*,

11. Pour plus de détails sur les parallèles entre *Downton Abbey* et l'œuvre de Jane Austen, voir PALMER Sally B., «An heir presumptive: Austen's legacy in *Downton Abbey*», *Persuasions: The Jane Austen Journal*, vol. 35, 2013.

12. CARDWELL Sarah, *Adaptation Revisited*, Manchester, Manchester University Press, 2002. Voir aussi CAIRNS Craig, *op. cit.*

on se délecte de la performance de Maggie Smith jouant le rôle du chaperon, Tante Charlotte, et de l'extraordinaire manière dont elle incarne l'affectation victorienne¹³. *Downton Abbey* semble vouloir participer à cette intertextualité propre au *Heritage film* : Maggie Smith y joue le rôle de la comtesse douairière, un personnage à l'humour acerbe et qui symbolise toute la réticence de l'aristocratie à évoluer, une sorte de stéréotype du personnage humoristique à l'anglaise : pince-sans-rire et collet-monté, et qui n'est donc pas sans rappeler le personnage de Charlotte Bartlett qu'elle jouait dans *Avec vue sur l'Arno*. De même, on peut noter que Elizabeth McGovern qui incarne Lady Grantham dans *Downton Abbey* jouait également dans une adaptation d'un roman du début du siècle : *Les Ailes de la colombe* (*The Wings of the Dove*) de Henry James, publié en 1902 et adapté à l'écran en 1997. L'intertextualité se matérialise d'une autre façon encore : comme le remarque Katherine Byrne, certains costumes utilisés dans *Downton Abbey* ont déjà été portés par les personnages de *costume dramas* des années 1980¹⁴.

L'intérêt qu'ont suscité les costumes de la série est d'ailleurs très révélateur de la façon dont *Downton Abbey* s'insère à merveille dans la *Heritage Industry*. L'engouement pour les tenues portées par les personnages féminins dans la première saison gagne rapidement l'industrie de la mode¹⁵ : plusieurs créateurs tels que Marc Jacobs se disent influencés par la série et en 2012, suite au succès mondial de *Downton Abbey* le magazine *Vogue* déclare que le style « *Edwardiana* », c'est-à-dire évoquant l'époque édouardienne (1901-1910), sera la tendance des collections automne/hiver suivantes¹⁶. Ce phénomène constitue un témoignage éloquent d'une aspiration populaire à la consommation d'un passé réifié. Les « objets de *Downton Abbey* » sont reproduits et mis en vente sur Internet : répliques de bijoux, parfums, lampes et lustres évoquant le style édouardien, mais aussi cloches et sonnettes servant à appeler les domestiques¹⁷, et même livre de recettes de cuisine « élégantes » inspirées de *Downton Abbey*¹⁸. On observe donc un effet commercial lié au succès de la série, mais dans la réalisation elle-même de *Downton Abbey* on remarque le même processus de muséification et de fétichisation des intérieurs, des objets du quotidien, ainsi que la même consommation ostentatoire que dans les *Heritage films* évoqués précédemment. Le générique de la série en est un exemple magistral. Il met en scène les gestes quotidiens des occupants de la demeure comme ouvrir les volets, faire chauffer de l'eau

13. « [A Room with a View] delights in her [Maggie Smith's] performance of Victorian primness », dans HIGSON Andrew, « Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film », *op. cit.*, p. 102.

14. BYRNE Katherine, « Adapting heritage: Class and conservatism in *Downton Abbey* », *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, August 2013, [en ligne] <http://www.mirror.co.uk/tv/tv-news/downton-abbey-amazing-secrets-behind-155785>.

15. *Ibid.*

16. [En ligne] <http://www.theguardian.com/fashion/fashion-blog/2012/jul/31/downton-abbey-fashion>.

17. Voir par exemple la « *Downton Abbey* Collection » sur le site Internet Public Broadcasting Service PBS, <http://www.pbs.org/>.

18. EDWARDS Larry, *Edwardian Cooking: 80 Recipes Inspired by Downton Abbey's Elegant Meals*, New York, Skyhorse publishing, 2012.

sur le feu, mais il semble aussi et surtout présenter certains objets seulement pour ce qu'ils connotent : une rangée de couverts en argent, un pétale de rose qui effleure en tombant une bouteille de parfum, un lustre en cristal qu'un plumeau vient délicatement épousseter.

Enfin et surtout, la série perpétue une autre des facettes de la *Heritage Industry* qui consiste, comme on l'a dit plus tôt, en la promotion touristique d'un patrimoine privé, le plus souvent aristocratique. Ainsi, des propriétés telles que Lyme Park et Sudbury Hall où furent tournés les plans extérieurs et intérieurs de *Pemberley* — la demeure de Mr. Darcy (Colin Firth) dans la série de la BBC *Orgueils et Préjugés*, diffusée en 1995 avec un succès phénoménal — connurent-elles une augmentation de 253 % de leurs visites en 1996¹⁹. Semblablement, le château de Highclere, propriété du comte et de la comtesse de Carnarvon dans le Hampshire, qui figure la propriété des Grantham dans la série éponyme *Downton Abbey*, est devenu, depuis 2010, un haut lieu touristique en Angleterre²⁰. On note également que, dans le traditionnel épisode « spécial » sur le thème de Noël qui vient clôturer chaque saison, les personnages quittent généralement *Downton*. Ceci pourrait être l'occasion pour eux, ainsi que pour les spectateurs, de changer de décor. C'est parfois le cas²¹ ; cependant, au moins deux de ces épisodes se contentent de transporter l'intrigue dans une autre *country house*. Le *Christmas special* de la saison 3 se déroule ainsi dans le château de Duneagle en Écosse, où résident les cousins des Grantham, le marquis et la marquise de Flintshire²². Dans l'épisode de Noël de la saison 5, les personnages sont invités à une partie de chasse au coq de bruyère dans le manoir de campagne de Lord et Lady Sinderby, les parents du fiancé de Lady Rose. L'importance du rôle dévolu à la *country house* dans *Downton Abbey* est indiscutable : on peut considérer la demeure comme un « personnage » à part entière tant il est au cœur des enjeux de la série et présent physiquement — un plan du château est intercalé entre chaque scène — et quand on quitte *Downton*, c'est le plus souvent pour mieux découvrir d'autres « trésors » du patrimoine aristocratique britannique. Robert Hewison parle d'un « culte du manoir » (*cult of country houses*) qui représenterait une vision conservatrice des distinctions sociales : « un individualisme robuste de la part des propriétaires, un privilège tempéré par les obligations sociales et une déférence, un respect pour l'ordre établi, exigés de ceux qui sont à leur service et qui les soutiennent²³ ». Tout comme *Howards End*

19. *The Independent*, 11 August, 1997, p. 2 ; *Manchester Evening News*, 12 August, 1997 : « *If you take the house [Lyme Hall] alone, attendances last year, directly linked to Pride and Prejudice, were 253 % up* », cité dans SARGENT Amy, « The Darcy effect: Regional tourism and costume drama », *International Journal of Heritage Studies*, vol. 4, n° 3, 1998, p. 181.

20. Le nombre de visiteurs aurait triplé depuis 2010 ; [en ligne], <http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/downton-abbey/11338531/Downton-is-staying-at-Highclere-Castle-says-Lord-Carnarvon.html>.

21. L'épisode de Noël de la saison 3 par exemple se déroule dans la résidence londonienne de la famille.

22. C'est le château d'Inveraray qui sert de décor au fictif château de Duneagle.

23. HEWISON Robert, *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*, London, Methuen, 1987, p. 53 : « *a sturdy individualism on the part of their owners, privilege tempered by social duty, a deference and respect for the social order on the part of those who service and support them* ».

chez Forster a pu être interprété comme une allégorie de l'Angleterre, réconciliant des membres de différentes catégories sociales au sein de la propriété²⁴, on peut aisément considérer la demeure de *Downton Abbey* comme un microcosme de la Grande-Bretagne répondant aux idéaux conservateurs. Julian Fellowes, créateur de la série, et lui-même pair conservateur à la Chambre des lords, déclare :

Je pense que dans des temps difficiles [...] il est réconfortant pour les gens de suivre une histoire qui se déroule à une période de l'Histoire britannique où tout le monde avait un rôle dans la vie, qu'il fût valet de pied ou bien comte. Je ne dis pas que c'est forcément bien, mais tout le monde avait un rôle à jouer pour faire fonctionner cette immense mécanique, à l'étage du haut comme du bas, et en général tout le monde s'accordait bien²⁵.

Ainsi, selon Julian Fellowes, chaque individu a un rôle déterminé, et si celui-ci consiste à servir une classe qui se situe plus haut dans la hiérarchie, il est inutile de le remettre en question puisque ce rôle est essentiel au bon fonctionnement de l'ensemble. Comme le note Katherine Byrne, il est aisé de déduire des propos de Fellowes que la Grande-Bretagne du XXI^e siècle serait plus prospère si elle demeurait organisée sur ce modèle hiérarchique et patriarcal.

De plus, au cœur des enjeux diégétiques de *Downton Abbey*, se trouve la question de la succession²⁶. La série débute par la mort du futur héritier de la maison dans le naufrage du *Titanic* en 1912, ce qui bouleverse entièrement la vie de la famille Grantham, les actuels propriétaires des lieux. Comme ils n'ont que trois filles, c'est un cousin éloigné, Matthew Crawley, un avocat qui n'a jamais côtoyé les cercles de l'aristocratie, qui devient le nouvel héritier. Plus tard, dans la saison 3, après de nombreux rebondissements, un enfant naît finalement de l'union de Matthew et de Lady Mary, l'aînée des trois filles : il s'agit de l'héritier idéal qui permettra au sang de l'aristocratie de continuer à couler dans les veines du propriétaire de *Downton*. Mieux encore, juste après la naissance de son fils, Matthew se tue tragiquement au volant de sa nouvelle voiture, faisant ainsi du petit-fils de Lord Grantham l'héritier direct de la maison, sans passer par un maillon rapporté, originaire de la *middle class*. La notion d'héritage elle-même et son rôle central dans la série contribuent au sous-texte idéologique de *Downton Abbey* en perpétuant un concept depuis longtemps ancré dans la pensée conservatrice. En effet l'hérédité et la transmission sont des notions fondamentales,

24. BROOKS Peter, WIDDOWSON Peter, « Literature for England », dans COLLS Robert, DODD Philip (eds) *Englishness, Politics and Culture*, London, Dover, N.H., Croom Helm, 1986, p. 137.

25. « I think, in difficult and rude-mannered times, it is comforting for people to see a story about a period of British history when everybody had a station in life, whether it was as a footman or an earl. I'm not saying that's necessarily right, but everybody has a role to play in keeping this huge operation going, upstairs and downstairs, and for the most part they got along. And what lies underneath is a seething maelstrom of human stories », *The Independent*, 20 septembre 2011, cité dans BYRNE Katherine, « Adapting heritage: Class and conservatism in *Downton Abbey* », *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, vol. 18, n° 3, p. 315.

26. On emploie ici le mot « succession » pour éviter l'ambiguïté du mot « héritage », car on parle ici de l'héritage au sens de *inheritance*, et non au sens de *heritage* qui signifie « patrimoine culturel ».

utilisées notamment par Edmund Burke pour définir la société anglaise dans ses *Réflexions sur la Révolution de France*, communément considéré comme l'ouvrage fondateur du conservatisme britannique moderne :

Telle a été la politique constante de notre constitution, de réclamer et de maintenir nos libertés comme un héritage qui nous avait été substitué par nos aïeux ; et que nous devons transmettre à notre postérité, comme un bien appartenant au peuple de ce royaume, sans aucune espèce de rapport avec un autre droit plus général ou plus ancien. [...]

En adoptant ce principe d'héritage, nous avons donné à notre gouvernement une ressemblance avec les rapports de famille ; nous avons étroitement uni la constitution de notre pays à nos liens domestiques les plus chers²⁷.

On pourrait cependant nuancer l'idée que la succession dans *Downton Abbey* est traitée uniquement sous un angle conservateur. Bien que la naissance d'un héritier mâle dans la saison 3 soit effectivement providentielle, dans les saisons qui précèdent on voit l'aînée des trois filles, Lady Mary, souffrir de la loi de primogéniture masculine, et les spectateurs sont amenés à compatir à son sort et à s'indigner contre l'injustice réservée aux femmes dans sa situation. De telle sorte que *Downton Abbey* n'est pas confiné à une nostalgie uniforme d'un passé fantasmé ; la critique a d'ailleurs parfois estimé que la série n'appartenait pas au genre du *Heritage*, mais à celui du *post-Heritage*.

Downton Abbey : post-Heritage ?

La critique dirigée contre le concept de *Heritage film* par Higson et d'autres dans les années 1980 a progressivement été nuancée, modérée. Claire Monk explique par exemple que l'évolution et la variété des *costume dramas* produits dans les années 1980 et 1990 requièrent une distinction entre *Heritage* et *post-Heritage*²⁸ ; ce dernier caractérise une veine filmique qui perpétue l'esthétique des *Heritage films*, mais en abordant des thématiques en phase avec les questionnements des sociétés occidentales de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle : genre, sexualité, fluidité des identités sexuelles. Monk affirme à cet égard que *Maurice*, l'adaptation par Merchant-Ivory du roman de E.M. Forster — publié de manière posthume en raison de son intrigue centrée sur l'histoire d'amour homosexuel entre Maurice Hall et Clive Durham — a été placée à tort dans la catégorie des *Heritage films*²⁹. Pamela Church Gibson, quant à elle,

27. « *It has been the uniform policy of our constitution to claim and assert our liberties as an entailed inheritance derived to us from our forefathers, and to be transmitted to our posterity; as an estate specially belonging to the people of this kingdom, without any reference whatever to any other more general or prior right. [...] In this choice of inheritance, we have given to our frame of polity the image of a relation in blood; binding up the constitution of our country with our dearest domestic ties* » (BURKE Edmund, *Reflections on the Revolution in France*, London, J. Dodsley, 1790, p. 47 et 49 ; trad. fr. *Réflexions sur la révolution de France*, Paris, Egron A., 1819, p. 52-53 et 55).

28. MONK Claire, « The British heritage-film debate revisited », dans MONK Claire, SARGEANT Amy, *British Historical Cinema*, London, Routledge, 2002, p. 194.

29. MONK Claire, « Sexuality and the Heritage », *Sight and Sound*, 10, octobre 1995, p. 34.

soutient que les *Heritage films* évoluent au cours des années 1990 vers un genre plus expérimental, plus réflexif sur la manière de représenter le passé (comme dans *La leçon de piano* réalisé en 1993 par Jane Campion), comportant même parfois des éléments de pastiche, voire des anachronismes délibérés. Les adaptations littéraires au cinéma ne se focalisent plus exclusivement sur l'*upper class*: *Jude*, adapté du roman de Thomas Hardy *Jude l'Obscur* par Michael Winterbottom en 1996, dépeint les épreuves liées à la pauvreté et à la lutte des classes, et adopte une esthétique «anti-*Heritage*³⁰».

Downton Abbey pourrait à première vue être associé à cette veine *post-Heritage*: la série aborde des thématiques telles que la sexualité hors mariage, l'homosexualité, le féminisme, les relations interraciales. Lady Mary met en péril sa réputation en ayant un rapport sexuel avec un diplomate turc de passage à *Downton* (épisode 3, saison 1), tandis que dans la saison 4, Lady Edith a un enfant né de la relation amoureuse qu'elle entretient avec Michael Gregson sans être mariée avec lui; l'homosexualité de Thomas, le valet de pied, est abordée dès le début de la première saison; Lady Sybil milite pour le droit de vote des femmes, tandis que Lady Rose a une aventure avec un jazzman noir américain (saison 4), avant de se marier avec un jeune homme juif dans la saison 5. De plus, la série se défend de *glamouriser* seulement les membres de l'*upper class* et prétend accorder autant d'importance aux domestiques qu'aux maîtres. Julian Fellowes a ainsi déclaré: «Il est nécessaire, pour être dans l'air du temps, de donner un poids égal, tant du point de vue de la narration, que de la conscience morale, et même du capital sympathie, aux deux parties de la communauté d'une grande maison, la famille et les domestiques³¹.» Enfin, l'influence prépondérante dans *Downton Abbey*, voire la quasi-réécriture de romans d'Austen comme *Pride and Prejudice*, pourrait laisser penser qu'il y a là aussi des éléments de pastiche, comme l'affirmait Katherine Byrne dans son article «Adapting Heritage³²».

Byrne contrebalançait cependant déjà son propos en esquissant l'hypothèse que *Downton Abbey* cherchait simplement à profiter, de manière tout à fait pragmatique, des succès qu'avaient connus les *Heritage films/TV series* telles que la production de *Pride and Prejudice* par la BBC. Dans un article écrit plusieurs mois plus tard, Byrne abandonna tout à fait l'idée du pastiche, et parla d'un «hommage» de la part de *Downton Abbey* à la veine des *Heritage Films*³³, proposant de le classer dans une nouvelle catégorie: le «Post-post-*Heritage*»,

30. CHURCH GIBSON Pamela, «Fewer Weddings and More Funerals: Changes in the Heritage Film», in *British Cinema of the 90s*, London, BFI, 2000, p. 115-124.

31. «It must be right for our present zeitgeist to give equal weight, in terms of narrative or moral probity or even likeability to both parts of the community of a great house, the family and their servants» (FELLOWES Julian, «Foreword», dans FELLOWES Jessica [ed.], *The World of Downton Abbey*, London, Collins, 2011, p. 6).

32. BYRNE Katherine, «Adapting heritage: Class and Conservatism in *Downton Abbey*», *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, vol. 18, 3, 2014, p. 316: «*Downton* is also post-modern, and post-heritage, in its self-aware and deliberate pastiche of other classic heritage productions.»

33. BYRNE Katherine, «The Recent Dark Side of *Downton "Downer" Abbey*», dans *Upstairs and Downstairs: British Costume Drama Television from the Forsyte Saga to *Downton Abbey**, London, Rowman and Littlefield, 2015, p. 178.

une catégorie qui ne cherche plus à questionner le genre du *Heritage*, comme ont pu le faire les *costume dramas* de la fin des années 1990.

Ainsi, lorsqu'on regarde *Downton Abbey*, comme le suggère K. Byrne, on peut aisément croire à un pastiche au premier abord, mais on se rend bientôt compte que la série est dénuée de tout second degré ou de la moindre intention subversive. Toutes les intrigues qui semblent proposer une vision « progressiste » de la société miniature de *Downton Abbey* sont sapées, dévoyées, pour justifier un discours conservateur. On observe par exemple que les relations amoureuses exogames sont ou bien avortées, ou bien homogénéisées, c'est-à-dire que l'un des deux membres du couple finit par se conformer aux conventions de la classe sociale de l'autre. Par exemple, dans la saison 2, la romance naissante entre Lady Edith et le fermier chez qui elle fait des menus travaux est interrompue par l'épouse de ce dernier. De même, Lord Grantham met fin à sa liaison avec Jane, la nouvelle femme de chambre, juste avant qu'elle ne soit consommée (saison 2). Lorsque Matthew décide, toujours dans la saison 2, d'épouser une jeune femme originaire de la classe moyenne, elle meurt commodément de la grippe espagnole, laissant de nouveau le champ libre à l'histoire d'amour entre Matthew et Lady Mary, qu'il préfère secrètement. La seule relation amoureuse inter-classe qui semble pérenne est celle qui se joue entre Lady Sybil et Tom Branson, le chauffeur. Malgré la désapprobation que suscite cette union au sein de la famille Grantham, Sybil et Tom décident de se marier et d'aller vivre en Irlande, éloignés du monde de l'aristocratie. Cependant, on assiste à un renversement de situation quand, à la fin de la saison 3, Branson est accusé d'un délit pour des raisons politiques et est banni du sol irlandais. Lui et Sybil retournent donc à *Downton Abbey* tandis que leur enfant est sur le point de naître. Sybil meurt en couches, laissant Branson seul avec leur petite fille. Désormais Tom Branson, qui avait jusque-là incarné l'achétype du socialiste irlandais rebelle, doit cohabiter avec la famille Grantham ; il perd alors progressivement certains des traits qui le caractérisaient pour adopter les habitus propres aux membres de la haute société. D'abord très réticent à se soumettre au protocole lors des dîners, il finit par obtempérer. De même, juste après la mort de Sybil, il exprime son refus de rester vivre à *Downton*, et c'est seulement à cause de l'insistance de Cora qu'il se résout à y séjourner encore quelque temps. Mais, quelques épisodes plus tard, Tom annonce à Cora qu'il souhaite s'installer définitivement à *Downton*. Il devient alors le co-gérant du domaine. La trajectoire sociale de Tom Branson peut être comparée à celle de Matthew Crawley, que décrit Katherine Byrne³⁴. Au début de la première saison, quand Matthew apprend qu'il est l'héritier de *Downton Abbey*, il refuse de se conformer aux pratiques aristocratiques. Il préfère se vêtir seul, sans l'aide de son valet Molesley, à la consternation de ce dernier. Mais dans la saison 2, il ne reste plus aucune trace de ce parti pris. En effet, Lord Grantham explique à Matthew,

34. BYRNE Katherine, « Adapting Heritage », art. cité, p. 318-319.

après qu'il lui a demandé s'il pouvait congédier Molesley, qu'il serait injuste de priver ce dernier de l'exercice de son métier, utilisant les mêmes notions de hiérarchie et d'utilitarisme évoquées plus tôt: « Est-ce bien juste ? De priver un homme de son gagne-pain alors qu'il n'a rien fait de mal ? [...] Nous avons tous un rôle à jouer, Matthew, et nous devons tous être autorisés à le jouer³⁵. » Sur ce, renchérit un Molesley profondément affecté par cette situation, au point même de se sentir humilié par Matthew :

MATTHEW : Je sais que je dois vous décevoir Molesley. Mais il n'y a rien à faire. Je ne m'habituerai jamais à me laisser habiller comme une poupée.

MOLESLEY : J'essaie juste de vous aider, Monsieur.

MATTHEW : Bien sûr... mais vous avez certainement mieux à faire ?

MOLESLEY : C'est mon travail, Monsieur.

MATTHEW : Eh bien (*gloussement*) cela semble être une activité bien stupide pour un adulte (saison 1, épisode 2)³⁶.

L'échange place le spectateur dans la position de désapprouver l'attitude de Matthew et de ressentir de la compassion envers Molesley. Ainsi la série semble condamner toute valeur autre que celles prônées par l'aristocratie. Un autre exemple, qui repose sur le même type de stratégie, concerne les personnages de Thomas, le valet de pied, et d'O'Brien, la femme de chambre de Lady Grantham. Ils sont les seuls parmi les domestiques à exprimer la frustration causée par leur statut, à critiquer les Grantham, et surtout à remettre en question le système paternaliste en place à *Downton Abbey*³⁷. Voici par exemple ce que dit O'Brien à Anna, la femme de chambre des filles Grantham, après s'être fait réprimander par Cora pour avoir insulté Matthew :

O'BRIEN : Des amies ? Qui croit-elle duper ? Nous ne sommes pas amies.

ANNA : Ah non ?

O'BRIEN : Non. Et les filles ne sont pas tes amies non plus. Nous sommes des domestiques, toi et moi, et nous sommes payées pour leur obéir³⁸. C'est tout (saison 1, épisode 2).

Parmi tous les domestiques, Thomas et O'Brien énoncent les positions et les revendications touchant à leurs conditions de travail et à leurs libertés personnelles qui semblent les plus modernes, et les plus en phase avec la société du XXI^e siècle ; et pourtant, elles n'apparaissent jamais légitimes. Ceci s'explique par le fait que Thomas et O'Brien sont les « grands méchants » de la série.

35. *Ibid.*

36. MATTHEW : *I know I'm a disappointment to you, Molesley. But it's no good. I'll never get used to being dressed like a doll.* / MOLESLEY : *Only trying to help, sir.* / MATTHEW : *Of course ... But surely you have better things to do?* / MOLESLEY : *This is my job, sir.* / MATTHEW : *Well [chuckles] it seems a very silly occupation for a grownman.*

37. BYRNE Katherine, « Adapting Heritage », art. cité, p. 320.

38. O'BRIEN : *Friends! Who does she think she's fooling. We're not friends.* / ANNA : *No?* / O'BRIEN : *No. And you're not friends with the girls, neither. We're servants, you and me, and they pay us to do as we're told. That's all.*

Ils incarnent la bassesse absolue : tous deux complotent pour faire renvoyer Mr. Bates, le nouveau valet de Lord Grantham, qui est présenté comme un personnage intègre et bienveillant. De plus, Thomas n'exprime jamais sa frustration auprès de ses maîtres, mais en s'en prenant à d'autres domestiques, plus vulnérables que lui. O'Brien, quant à elle, commet un acte très grave lorsque, pensant que Lady Grantham prévoit de la renvoyer, elle laisse traîner une savonnette sur le sol de la salle de bain afin qu'en sortant de la baignoire, Lady Grantham qui vient d'annoncer sa grossesse, glisse et perde son enfant. Ainsi, la mesquinerie de ces deux personnages l'emporte systématiquement sur la légitimité de leurs revendications politiques, toujours discréditées par leur comportement. Plus encore, toute tentative d'ascension sociale hors de la condition de domestique est punie³⁹. Par exemple dans la saison 2, Thomas essaie de tirer profit du contexte d'après-guerre pour établir un commerce de produits reposant sur le marché noir, mais, victime d'une escroquerie et ruiné, il est forcé de retourner à Downton. De même, Ethel, une domestique qui prend ses fonctions au début de la saison 2, exprime ouvertement son insatisfaction et son ambition de s'élever dans l'échelle sociale. Tout ce qu'elle obtient est une grossesse illégitime, fruit d'une liaison avec un soldat de passage à Downton qui l'abandonne à son sort ; s'ensuit une vie de pauvreté et, pour finir, de prostitution. En somme, tout ce qui sort du cadre paternaliste mis en place dans la maison se solde par un échec ; une façon peut être, si l'on soutient l'idée que *Downton Abbey* représente une allégorie de la société britannique, de contrer toute idéologie socialiste potentielle. En effet, comme nous l'avons dit précédemment, Downton fonctionne comme un microcosme de la société britannique : Anglais et Écossais y travaillent côte à côte, et chacun a une fonction bien particulière. L'attitude paternaliste des maîtres est donc tout à fait symbolique : par exemple lorsque la cuisinière Mrs Patmore perd la vue, Lord et Lady Grantham prennent en charge son opération, balayant d'un revers de main, comme le suggère Byrne, la nécessité d'un État providence⁴⁰.

Ainsi *Downton Abbey*, mieux qu'un nouveau « classique » de la *Heritage Culture*, apparaît comme un exemple de la veine du « Post-post-*Heritage* » qui ne cherche même plus à complexifier ou à remettre en question les codes conservateurs de la *Heritage Culture*. Que révèle alors le prodigieux succès de cette série ? Le fait que les spectateurs de *Downton Abbey* n'en perçoivent pas toujours les présupposés idéologiques signifie-t-il que les sociétés occidentales sont les victimes, sans même en avoir conscience, d'un retour à un conservatisme radical, ou du moins qu'elles en acceptent passivement le discours au nom du divertissement, de l'« évasion » ou de l'« exotisme » historique et culturel ? L'hypothèse, en tout cas, ne semble pas démentie par l'écrasante victoire des conservateurs aux récentes élections de mai 2015 en Grande-Bretagne.

39. BYRNE Katheryne, « Adapting Heritage », art. cité, p. 320.

40. *Ibid.*, p. 320.