



HAL
open science

The Crown : Série Méta-Télévisée

Sandra Laugier

► **To cite this version:**

Sandra Laugier. The Crown : Série Méta-Télévisée. Pouvoirs - Revue française d'études constitutionnelles et politiques, 2022, Elisabeth II, 182. hal-03744967

HAL Id: hal-03744967

<https://paris1.hal.science/hal-03744967v1>

Submitted on 3 Aug 2022

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

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

Source: *Pouvoirs* #182 - Élisabeth II
(2022)

<https://www.revue-pouvoirs.fr/>

THE CROWN, SÉRIE MÉTA-TÉLÉVISÉE

SANDRA LAUGIER

De même que la réalité politique du XXI^e siècle est affectée par l'arrière-plan esthétique des images du 11 septembre 2001, la série *The Crown* détermine désormais l'expérience et la connaissance que nous avons de la reine Élisabeth. *The Crown*, série télévisée dramatique créée par Peter Morgan, produite et diffusée par Netflix depuis 2016, est centrée sur les événements qui peuplent la vie et le règne d'Élisabeth II. La série fut précédée de deux œuvres connexes de Morgan : le magnifique *The Queen* (2006), qui présentait Élisabeth (Helen Mirren) aux prises avec la crise nationale de la mort accidentelle de Diana et ses conséquences telles qu'elles ont été gérées par la Reine et le gouvernement en 1997 ; et la pièce de théâtre qui a inspiré le plus directement la série, intitulée *The Audience* (2013), axée sur les rendez-vous hebdomadaires (« audiences ») de la Reine avec ses Premiers ministres. Helen Mirren reprenait le rôle de la Reine et Stephen Daldry était à la mise en scène. Daldry est producteur exécutif de la série et en a réalisé les deux premiers épisodes.

L'engagement de Morgan, depuis des décennies, dans la représentation de la famille royale, et en particulier d'Élisabeth à travers trois grandes formes artistiques contemporaines (film, théâtre et télévision), symbolise l'enjeu de *The Crown*. La série emblématique, la plus belle et la plus chère de l'histoire de Netflix, est bien une fine articulation de l'esthétique et du politique. Il ne s'agit pas vraiment d'une série « historique » ou de « genre » *British* malgré les décors, les costumes, les palais et Winston Churchill, mais d'une fiction réaliste qui fonctionne par l'attachement inattendu que nous éprouvons pour des personnages inconnus, assez étranges et dont jamais nous n'aurions pu imaginer que nous apprendrions à les aimer. *The Crown* nous éduque régulièrement – sur l'arbre

généalogique de la téréatologique famille Windsor, sur les Partis travail-
liste et conservateur, sur les grands traumas du pays au xx^e siècle... Mais
l'ancrage de la série est moins dans l'histoire contemporaine que dans
d'autres œuvres culte, celles de Morgan tels *The Queen* et d'autres tels
Le Discours d'un roi (2010) avec Colin Firth... et Helena Bonham Carter
que l'on retrouve dans la saison 3 de *The Crown* en princesse Margaret
–bizarre généalogie où une même actrice joue la reine mère et plus tard
sa fille. *Le Discours d'un roi* était ainsi consacré au père d'Élisabeth,
George VI, et à ses difficultés d'élocution en début de règne. On est assez
bouleversé de retrouver ce roi dans la première saison de *The Crown*, une
décennie plus tard et cette fois sous les traits de Jared Harris, popularisé
entre-temps par une autre série culte, *Chernobyl* (2019).

UNE SÉRIE RÉFLEXIVE

The Crown a d'abord confirmé à quel point l'attention (portée à une
série, à ses acteurs, à sa documentation, à son écriture) et simplement les
moyens (ceux des débuts de Netflix comme producteur de contenus)
importent pour faire œuvre cinématographique. Le paradigme artistique
de cette série, pour moi, c'est *Mad Men* (2007-2015), qui parvenait à
revenir sur l'histoire des années 1960-1980 par la même fine articulation
de l'esthétique et du social (la modernité, par les objets de la publicité et
le design des années 1960; la mobilité sociale, par la professionnalisation
des femmes et la fragilisation des hommes). Cette esthétique politique
est celle, encore plus grandiose, de *The Crown*, qui accuse particuliè-
rement le contraste, l'aller-retour entre le spectacle de la monarchie et la
vie quotidienne dans les palais, et porte de fait sur la télévision même: le
couronnement d'Élisabeth en saison 1 – moment médiatique mythique,
vu sur la télévision de la demeure parisienne d'un duc de Windsor plein
d'amertume et d'envie.

La réflexivité de la série *The Crown* en fait la force: de personnages
explicitement ringards et rasoir, et d'une image publique surannée et trop
connue, Morgan arrive à faire une vraie série et une fiction royale, et c'est
ce miracle qui a lieu à chaque épisode, un peu comme le générique qui
figure la fabrication de la « couronne », sacralisée et lointaine, à partir
de ses matériaux. C'est aussi le format série qui conduit à attendre les
saisons patiemment – quoiqu'on « *binge* » (ou consomme à haute dose)
les épisodes quand ils arrivent sur Netflix – et à se conformer à une
temporalité contraignante, une décennie par saison, ce qui a provoqué
des changements d'acteurs traumatisants.

À première vue, pas de risque de « spoiler ». On sait ce qu'il adviendra de Churchill ou de Kennedy, de Charles et de Camilla... et d'Élisabeth, à la fin, même si la série ne va probablement pas la suivre jusqu'au bout. Et pourtant le suspense, la tension sont à chaque instant extrêmes. Car le mystère, c'est celui ordinaire de ces personnages, à l'émotion et à l'action aussi visibles qu'elles sont réduites à leur plus simple expression. C'est cette capacité d'Élisabeth à exprimer à la fois la souffrance, la conformité ou la colère dans un personnage convenu, et finalement inconnaissable. Je pense à l'épisode culte de la saison 2 sur la rivalité entre Élisabeth et la brillante Jackie Kennedy, qui, après avoir prétendument copiné avec elle, se répand ensuite dans les dîners mondains sur une reine et une royauté incultes, fagotées et désuètes. La scène où Élisabeth convoque la première dame anorexique pour prendre le thé, et l'humilie tout en engouffrant élégamment ses scones, est d'anthologie. Elle résume le retournement opéré en permanence dans la série : on croit Élisabeth médiocre, ou ennuyeuse, et le spectateur découvre la profondeur de sa vision. De même, la narcissique Margaret, parfois vue par le public (y compris celui de *The Crown*) comme plus intéressante et jolie que sa sœur, est régulièrement remise à sa place par la série elle-même.

La Reine a vu passer près d'une quinzaine de Premiers ministres mais la relation fondamentale, la plus importante de la saison 1, est avec son premier Premier ministre, Winston Churchill¹, joué par l'imposant et amusant John Lithgow. La série retrace les événements et changements politiques – la tentative de Churchill de s'accrocher au pouvoir, la crise de Suez – mais la Reine n'en est guère l'actrice. Cette dépolitisation de la monarchie est propre aux Windsor. Lorsqu'Élisabeth monte sur le trône, l'importance de la monarchie a considérablement diminué notamment depuis George V et l'adoption du *Parliament Act* de 1911, qui établit la suprématie de la Chambre des communes sur la Chambre des lords. Afin de cimenter la place de la famille dans la psyché nationale, George voulut faire de la famille royale un synonyme de service public, de devoir, et une incarnation moralisante des valeurs familiales. On voit que la reine réelle et fictive suit cet objectif d'aussi près que possible, et c'est cette constance dans la trajectoire, cette *éthique* que décrit *The Crown*.

La scène qui résume le mieux cette éthique est celle où Élisabeth, qui vient de devenir « *Regina* », reçoit une lettre de sa grand-mère Mary, reine consort, celle qui nous a offert l'image la plus impressionnante et

1. Voir, *supra*, Antoine Capet, « Élisabeth II et ses Premiers ministres. Le poids de l'héritage churchillien », p.***-***.

effrayante de toute la série, vêtue de noir à la fin du deuxième épisode de la saison 1 et faisant la révérence à sa petite-fille. « Vous pleurez votre père, écrit-elle, vous devez également pleurer quelqu'un d'autre, Elizabeth Mountbatten, car elle a maintenant été remplacée par une autre personne, *Elizabeth Regina*. Les deux Elizabeth seront souvent en conflit l'une avec l'autre, mais la Couronne doit gagner. » Cette vision de la monarchie est inculquée au public (à l'audience) par un groupe de personnes plus ou moins terrifiantes qui entourent la Reine, notamment son secrétaire privé, sir Alan Lascelles. Ces personnages permettent le développement narratif de la série, en s'opposant à divers membres de la famille d'Élisabeth : son mari, Philip, sa jeune sœur, la princesse Margaret, notamment lors de sa liaison avec le capitaine Peter Townsend. La série soulève le lièvre de l'abdication d'Édouard VIII et les dangers du personnage, dont la désinvolture est objet d'une condamnation à peu près aussi forte que ses sympathies nazies ; c'est aussi un rappel utile pour les téléspectateurs de la raison pour laquelle la Reine n'abdiquera jamais, et une première éducation apportée par *The Crown*.

La série entend nous faire réfléchir, non à la politique de l'Angleterre, où la Reine intervient singulièrement peu, mais à celle (comme le titre l'indique) de la Couronne – les façons dont elle a muté et s'est adaptée, pour rester pertinente et centrale. Mais la série a également contribué de façon cruciale au maintien comme à la modernisation du mythe. *The Crown* exemplifie réflexivement un point essentiel de son propos, la place de la télévision dans le parcours de la reine Élisabeth.

HOME MOVIE

Une chose qui marque le spectateur est la présence constante de la télévision comme objet et dans ses contenus. Morgan, également scénariste en chef de la série, fait preuve, d'abord dans *The Queen* puis dans *The Crown*, d'un talent particulier pour des scènes dans lesquelles nous, « le public », sommes présentés comme une *audience* de la Reine, sur l'écran télévisé, alors qu'elle, dans sa présence à l'écran, nous reçoit, en audience. Très souvent dans *The Crown*, nous sommes ainsi invités à regarder la télévision en compagnie de ceux qui la regardent – à savoir la famille royale, y compris la Reine elle-même. Cette *méta-télévision* nous place dans une position partagée en tant que téléspectateurs, en tant qu'auditeurs, rendant sensible l'humanité de la Reine, en tant que spectatrice comme nous de l'histoire à l'écran et en tant que personne dont nous pouvons partager la compagnie ; par ces techniques réflexives,

l'asymétrie radicale du monarque et du sujet est réduite. Comme nous, la Reine n'est qu'un autre spectateur (souvent solitaire), même si nous partageons – depuis cette distance imaginaire, comme regardant par-dessus son épaule – sa relation avec l'écran.

Morgan avait déjà démontré sa propension à s'inspirer d'images d'archives télévisées dans *The Queen*, habitude qu'il conserve dans ses séries télévisées – par exemple, dès les premières images de « Fagan » (saison 4, épisode 5). Mais, comme le savent les fans de *The Crown*, il a également élargi et innové cette approche, de sorte que le répertoire de la série comprend également de fausses séquences télévisées – voir le cadrage mémorable de « Chère Madame Kennedy » (saison 2, épisode 8), qui commence et se termine par des images de l'actrice Jodi Balfour jouant le rôle de Jackie Kennedy, ou « Vergangenheit » (saison 2, épisode 6), qui s'ouvre avec la Reine et la reine mère regardant la couverture télévisée de l'arrivée en Angleterre du pasteur américain Billy Graham. Cela fait même partie de la grammaire de la série, par exemple très tôt dans « Hyde Park Corner » (saison 1, épisode 2), où George VI regarde tout fier sa fille Elizabeth à la télévision alors qu'elle et Philip entreprennent une tournée des quatre continents du Commonwealth².

En raison de l'ampleur temporelle du règne d'Élisabeth II, la série couvre une vaste période de temps, ce qui donne à Morgan l'occasion non seulement de présenter les technologies médiatiques en évolution ou émergentes, mais aussi de les utiliser esthétiquement dans la diégèse – et pas uniquement en tant qu'accessoires, mais encore en tant que machines qui génèrent du contenu (comme les caméras de cinéma portables) ou le présentent (comme la télévision). Ainsi, dans les deux premières saisons, la caméra de cinéma amateur (ou, de manière moins décontractée, la caméra portable déployée pour capturer des événements privés sur le front domestique) est un compagnon régulier et visible du couple de jeunes mariés, Elizabeth (Claire Foy) et Philip (Matt Smith). Lorsque nous voyons Elizabeth filmer son mari, nous avons une nouvelle séquence (muette) à regarder ; à son tour, subtilement aussi, *The Crown* se révèle être une sorte de film amateur (un *home movie* à grande échelle) – puisque la série est, bien sûr, largement filmée au domicile du couple principal, *Buckingham Palace* (et dans divers domaines hors de Londres, comme Balmoral et Windsor). On se souvient que, quand Philip est envoyé en tournée mondiale, Elizabeth glisse subrepticement la caméra familiale dans

2. Elizabeth et Philip sont également les prénoms du couple principal de *The Americans* (2013-2018), une autre série culte, centrée sur la politique, l'espionnage et le mariage.

sa sacoche, comme exprimant son désir de voir ce qu'il voit, ou de produire un outil de surveillance; et par une espèce de correspondance cinématographique, Philip finit par envoyer des sortes de films ethnographiques, faisant de sa famille lointaine le public de ses aventures, à tous les sens du terme – voir le glauque « La compagnie des hommes » (saison 2, épisode 2).

Alors qu'au début de la série nous ne faisons que lorgner la famille royale, en intrus ou curieux, peu à peu nous sommes dorénavant – grâce à la caméra – en leur compagnie, bien que de manière médiatisée. Nous sommes auprès de ces personnages, comme de la famille, grâce à ces multiples outils/techniques de représentation. Notons que le beau-frère d'Élisabeth, Tony Armstrong-Jones (Matthew Goode, puis Ben Daniels en lord Snowdon, également décrit en amateur de femmes), est l'un des plus grands photographes d'Angleterre, si bien que la photographie – généralement prise, grande classe, avec un Leica ou un Hasselblad – prend sa place dans le réseau des modes de représentation; on aura aussi la photographie fixe: des photos d'archives sont déployées avec un effet dévastateur, comme lorsque sont révélés les liens du duc de Windsor avec les nazis (« Vergangenheit »).

Enfin, nous connaissons tous ce moment où Philip, à force de timing et de lucidité, a créé le point zéro de l'ère de la télévision moderne: son plaidoyer auprès de sa femme pour qu'elle permette que le couronnement soit télévisé en direct et dans le monde entier. Ce qui, à première vue, peut sembler être un coup d'éclat narcissique, voire masochiste, s'avère un tournant visionnaire dans l'histoire de la télévision. Dans « Poudre aux yeux » (saison 1, épisode 5), la télévision fait ses débuts les plus élaborés dans la série, comme elle l'a fait dans le monde réel en 1953. La diffusion mondiale de séquences en direct de tels événements a marqué un tournant dans l'expérience humaine et dans les souvenirs de chacun.

Comme dans tous les films qui utilisent des contenus d'actualité – y compris des images d'actualité authentiques, ce qui est le cas systématiquement dans *The Queen* –, cette technique dans *The Crown* renforce le réalisme de la série en la liant à un monde historique partagé. Un monde dont il s'avère que *The Crown* fait maintenant partie, tellement la série a une place remarquable dans la culture mondiale – et particulièrement britannique. On se souvient des interrogations sur la façon dont la rupture de/ avec Harry et Meghan serait traitée dans *The Crown*. Élisabeth elle-même semble consciente de cette place: dans son message de Noël annuel, délivré le 25 décembre 2021, durant l'épidémie foudroyante du variant Omicron, elle a voulu prendre soin de son audience en lui indiquant la meilleure façon de se reconforter, à savoir regarder la télévision et probablement

The Crown. « Si le retour de la Covid signifie que nous ne pouvons pas fêter Noël comme nous l'aurions souhaité, nous pouvons tout de même profiter de nombreuses et joyeuses traditions », parmi lesquelles « chanter des chants de Noël, pour autant que l'air soit bien connu, décorer le sapin, ou regarder un film dont nous connaissons déjà la fin ».

BUBBIKINS

Dans « Bubbikins » (saison 3, épisode 4), surnom affectueux de la mère du prince Philip pour son fils, il est question d'un reportage sur la vie ordinaire de la famille royale, destiné à améliorer son image... qui se révèle ultra-déprimant et ridicule. Durant le tournage, la pression sur les *Royals* s'exprime diversement – notamment dans un méta-commentaire brillamment réflexif, la sœur de la Reine dit : « Nous sommes filmés en train de regarder la télévision. Les gens peuvent nous regarder regarder la télévision sur leur propre téléviseur à la maison. On atteint de nouveaux abysses de banalité. » Et bien sûr, nous – abonnés de Netflix – regardons la famille royale regarder la télévision et c'est ce que nous faisons le plus souvent avec *The Crown*.

Le bel et profond « Poussière de Lune » (saison 3, épisode 7) met en scène la manière dont une famille – n'importe quelle famille, même royale – voit sa vie intimement liée à la télévision. Le suivi passionné par Philip de l'atterrissage sur la lune en 1969 – retransmis en direct à la télévision – lui procure des effets euphoriques puis dépressifs ; et lorsqu'il parle en personne avec John Glenn et l'équipage d'Apollo tout juste revenus d'un vol spatial, il est profondément déçu.

Qui peut savoir si la mort du prince Philip, duc d'Édimbourg, le 9 avril 2021, peu avant son centième anniversaire, aurait eu le même impact public sans *The Crown* ? La série a réussi à donner une consistance exceptionnelle à ce personnage central de la famille royale britannique, mais au rôle politique léger : c'est *via The Crown* que Philip a intégré en quelque sorte *la famille* de tous les spectateurs de la série. Et c'est bien comme personnage *de fiction* que Philip a compté et compte pour nous – y compris celles et ceux d'entre nous qui ne s'intéressent pas du tout aux *Royals* –, et plus spécifiquement à travers son incarnation par Matt Smith puis Tobias Menzies, prouvant une fois de plus que la puissance des séries télévisées, et leur place dans nos vies, passent souvent par le retour régulier sur nos écrans de personnages inséparables de l'expressivité propre d'acteurs.

Le personnage de Philip a humanisé dès le premier épisode une série fondée sur le mystère et la puissance de la Couronne – par ses

imperfections, sa vivacité, son art de la parole et de la réplique bien sentie qui en font aussi un personnage comique, par ses résistances au matriarcat royal qui en font un paradoxal modèle d'émancipation; et bien qu'il ait passé sa vie « au second plan », comme on l'a souvent rappelé, trois pas derrière Élisabeth, c'est dans la série *The Crown* un « *scene stealer* » sur les quatre premières saisons (on ne voit que lui, même lorsqu'il est dans un coin de l'écran). Philip est pour *The Crown* un opérateur de séduction, y introduisant une dimension romanesque, voire sexy, par sa trajectoire (prince abandonné et déchu, puis « élu » par Elizabeth), les mystères et les aventures lourdement suggérées par la narration, les allusions et scènes sexuelles assez iconoclastes dans la relation du couple royal. C'est Philip qui fait de *The Crown*, en dépit de ses protestations contre son statut, et de ses infidélités, une série féministe, qui exhibe un pouvoir féminin incomparable. La fin de la saison 2, qui est aussi le moment des adieux des acteurs Matt Smith et Claire Foy, renvoie explicitement au thème du remariage, central à Hollywood et analysé par Stanley Cavell³ : un genre où un couple d'abord séparé se retrouve en fin de parcours, grâce à la reconnaissance par chacun de la spécificité de l'autre, et où les femmes revendiquent leur égalité et leur place dans la conversation humaine. Certes, dès le générique de la série et la fin de son deuxième épisode, on est conscient du fait qu'Élisabeth n'a pas à revendiquer son égalité comme n'importe quelle femme. Et que le divorce est exclu. Et pourtant, ses multiples tensions et réconciliations avec Philip marquent bien la présence de la question irréductible du genre.

UNE ÉDUCATION POLITIQUE

La compétence politique d'Élisabeth apparaît à de nombreuses reprises. L'épisode impressionnant « Fagan » commence, comme on l'a dit, par des images d'archives, celles du présentateur de journal télévisé Richard Threlkeld, diffusées sur écran noir avec en titre « Personne n'est plus en sécurité », à propos de l'homme qui a eu une audience avec Élisabeth, sans avoir été invité et sans avoir été annoncé, dans la chambre de la Reine au milieu de la nuit. Le reportage montre ensuite la couverture du *Daily Mail*, mais cette fois avec une photo de l'acteur, Tom Brooke, qui joue le rôle de Michael Fagan, y compris un gros plan de son visage. Après d'autres séquences documentaires non modifiées vient l'insertion d'une fausse séquence documentaire de la Première ministre, Margaret

3. *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage* (1981), Paris, Vrin, 2017.

Thatcher (Gillian Anderson). Enfin, la caméra commence à faire un panoramique pour révéler la Reine (Olivia Colman) de profil regardant la télévision, réglée sur Channel One. Un plan inversé nous donne une image plus claire de son visage regardant les informations, qui, bien sûr, parlent principalement d'elle (« Pendant dix minutes, il a parlé à la Reine assis à moins de deux mètres d'elle »). On sait qu'à l'origine de l'intrusion de Michael il y eut une réprimande télévisée de Margaret Thatcher à l'encontre de tous les « Fagan ». Cet épisode est certainement celui où la Reine prend une position politique (voire sociale) explicite, manifestant, par son calme devant l'intrus, sa désapprobation de politiques sociales qui conduisent au désespoir, et offrant à Fagan une forme de « reconnaissance » au sens philosophique, qui dans la série se traduit par un dialogue à la fin de l'épisode entre Élisabeth et Philip, la télévision allumée – en termes shakespeariens :

ÉLISABETH. – Je trouve que cette femme en fait trop, et maintenant toute cette sécurité...

PHILIP. – Eh bien, elle essaie de te protéger.

ÉLISABETH. – De quoi ?

PHILIP. – Des fous.

ÉLISABETH. – Des gens normaux. Mes sujets.

PHILIP. – Allons... Cet homme était clairement un fou.

ÉLISABETH. – Oui, mais dans le bon sens du terme, comme le fou du roi Lear.

PHILIP. – Ne me la joue pas Shakespeare...

Élisabeth ne se contente pas d'être shakespearienne en prenant conscience de l'existence d'un personnage comme Fagan, le fou de *Lear*, qui dit leurs vérités aux souverains; elle s'affirme comme souveraine des citoyens ordinaires et « *common men* », tout près d'être exclus du monde capitaliste.

La perspicacité émotionnelle d'Élisabeth – son empathie, en la circonstance – provient de son éducation *par* la télévision⁴, c'est-à-dire par le moyen, la force cumulative de ce qu'elle a vu et entendu du monde qu'elle surveille. Au fil des années, elle montre qu'elle est une spécialiste de plus en plus avisée des médias; elle a le don de façonner la façon dont elle, et sa famille, sont perçues par le monde. En revoyant « Aberfan » (saison 3, épisode 3), ou encore *The Queen*, on voit à quel point sa trajectoire est gouvernée par ce rapport à son image. Il est évident qu'Élisabeth est

4. Cette éducation morale par les séries et la culture populaire est au cœur de notre ouvrage *Nos vies en séries*, Paris, Flammarion, 2019.

peut-être encore plus douée pour reconnaître comment les *autres* sont trahis par les médias ou les exploitent éhontément; on pense à ses critiques de Thatcher, des Kennedy, de sa sœur, et à la façon dont elle a démolé Charles après son exploit télévisé – un magnifique discours en gallois – au pays de Galles, dans «*Tywysog Cymru*» (saison 3, épisode 6): «*Ne pas avoir de voix est une chose avec laquelle nous devons tous vivre.*» Lorsque Charles réplique: «*Mais j’ai une voix*», la Reine rétorque: «*Personne ne veut l’entendre.*»

C’est le médium de la télévision, une fois de plus, qui sert de source d’éducation à la Reine. Élisabeth donne des conseils à son enfant, son héritier, sur la nature de la Couronne, un peu comme la leçon sur le fonctionnement de la mafia dans *Le Parrain* (1972). L’un des leitmotifs de toute la série, donc de la vie d’Élisabeth, est la qualité de son éducation depuis le septième épisode de la saison 1, où on a d’abord pitié d’elle pour son ignorance et relative inculture – dans «*Le savoir, c’est le pouvoir*», la question est précisément ce qu’Élisabeth sait et si ce savoir est approprié ou suffisant pour régner en tant que souveraine. (Une exploration parallèle de la signification et des modalités de la pédagogie se trouve dans plusieurs épisodes des saisons suivantes, par exemple «*Tywysog Cymru*», ainsi que le neuvième de la saison 2, «*Pater familias*», et le deuxième de la saison 4, «*L’épreuve de Balmoral*».)

MEILLEURES ENNEMIES

La quatrième saison de *The Crown* – située dans les années 1980 – innove cependant, avec un beau portrait de Margaret Thatcher (incarnée remarquablement par Gillian Anderson). Le fil directeur et permanent est la rivalité discrète entre la Reine et la Première ministre. Cette saison met à l’honneur deux femmes «*ménopausées*» (comme le dit le mari de Thatcher), nées à quelques mois d’intervalle, confirmant le règne des femmes mûres inauguré dans les séries des années 2010. Dès le premier épisode, il est clair que la reine Élisabeth et la Première ministre de Grande-Bretagne ne s’apprécieront guère. La Reine est d’ailleurs une des premières victimes du sexisme bien connu de Thatcher, qui l’informe: «*J’ai constaté que les femmes en général ne sont pas faites pour les hautes fonctions. Elles ont tendance à devenir trop émotives.*» Thatcher ne faisait pas grand cas des femmes en politique. Elle n’a nommé qu’une seule ministre en onze ans de mandat. Juste après sa prise de fonction, elle dit à la Reine qu’il n’y aura pas de femmes dans son cabinet, «*évidemment*». Exemple classique de femme qui réussit pour «*tirer l’échelle derrière*

elle». Mais elle a renvoyé des dizaines de ministres masculins, les qualifiant de poules mouillées.

La rivalité est aussi due à une forme de lutte des classes : l'une est née privilégiée, l'autre doit sa position au mérite, à l'effort. Au deuxième épisode, à Balmoral, Thatcher et son mari s'embrouillent de façon un peu humiliante dans les coutumes obscures de la tribu royale. *The Crown* interroge constamment la place de la famille royale dans un pays qui devient plus méritocratique. Cette méritocratie promue par Thatcher, finalement réactionnaire, est subtilement analysée dans la série, qui finit par donner le beau rôle à la Reine, tout en faisant honneur à la Première ministre. *The Crown* traite – comme *Mrs. America* (2020) – de la difficulté à rendre justice à une femme ultra-conservatrice qui a réussi.

Un épisode entier est ainsi consacré à l'affrontement entre les deux femmes au sujet des sanctions à prendre contre l'Afrique du Sud – qui donne lieu à des remarques vicieuses de la Reine, plus attachée au Commonwealth que Mme Thatcher, qui le considérait avec dédain comme un forum de dictateurs et donnait la priorité aux opportunités commerciales qui auraient été perdues par ces sanctions. L'épisode rapporte que le *Sunday Times* a cité en juillet 1986 « des sources proches de Buckingham », suggérant que la Reine trouvait Mme Thatcher « indifférente (*uncaring*) et socialement clivante ». Ce fut certainement la seule occasion pour Élisabeth de doubler quelqu'un sur sa gauche.

Réaliste dans la description d'une politique antisociale destructrice, la série humanise Thatcher à travers ses relations complexes avec la Reine, subtilité qui culmine dans la scène touchante où Élisabeth remet à une Margaret humiliée par ses pairs l'ordre du Mérite. Le respect mutuel, la reconnaissance implicite du sexisme grossier du « coup d'État » qui a conduit à l'éviction de Thatcher, ne nient pas son propre sexisme. *The Crown*, comme nombre de séries en ce début des années 2020, illustre les derniers tournants pris par le féminisme, et joue un rôle dans les analyses de genre, en nous présentant des femmes fortes, imparfaites, non conformes, des rapports de genre de plus en plus complexes, et en réfléchissant brillamment aux difficultés de les représenter.

TROIS ACTRICES POUR UNE ÉLISABETH

On conclura sur le mystère principal de *The Crown* – le rapport entre la Reine en tant que figure historique et son incarnation par une actrice (dans notre cas, des titulaires en série du rôle : Claire Foy, Olivia Colman et Imelda Staunton, avec des corrélats en série dans d'autres rôles).

Même si les acteurs splendides se succèdent au fil des saisons, la puissance de *The Crown* tient au départ à une actrice qui la fait exister : Claire Foy, qui parvient, dans les deux premières saisons, à incarner (littéralement) à la fois l'absence même de charisme et la force quasi sacrée d'un pouvoir féminin. Cette texture physique, sensible et morale d'Élisabeth incarnée est si inoubliable et particulière qu'il fut d'abord difficile – malgré la nécessité annoncée d'un changement de casting tous les deux ans – d'accepter une nouvelle Élisabeth. La signification du changement est perceptible à l'ouverture de la saison 3, lorsque la Reine, que l'on ne voit d'abord que de dos, passe en revue son image sur un nouveau timbre officiel placé à côté du précédent, qui présente le profil de Claire Foy. « Pas mal de changement, mais nous y voilà », dit-elle, ajoutant : « L'âge ne fait pas de cadeau » (« *Age is rarely kind to anyone* »). Le nouveau visage d'Élisabeth est bien celui d'une femme mûre, Olivia Colman, remarquable actrice fort populaire en Angleterre.

En remplaçant au bout de vingt heures la personne qui joue la Reine après vingt heures, *The Crown* fait en réalité un choix radical et nous fait penser. Ainsi, malgré tout le temps passé avec Claire Foy en reine, notre attachement à elle, notre inquiétude pour son couple, on nous rappelle cruellement – au point de clivage du premier épisode de la saison 3 – qu'elle est une (superbe) actrice. Compte tenu des progrès des prothèses et des effets spéciaux – qu'on pense à la fin de *The Affair* (2014-2019) ou aux allers-retours temporels de la belle série contemporaine *This Is Us* (2016-2022) –, il était parfaitement imaginable que Morgan garde Foy pour les six saisons et la « fasse vieillir ». Utiliser trois actrices, les faire apparaître *en série*, à parts égales, vingt épisodes chacune, c'est une autre occurrence de la méta-télévision, par laquelle nous sommes appelés, une fois de plus, à réfléchir sur la forme de l'œuvre : là, nous nous éduquons sur la façon dont la nature même des actrices informe la création d'une personne fictive à l'écran, le personnage que nous appelons avec Foy, puis avec Colman, et puis avec Staunton, « Sa Majesté la Reine ». Par la sérialité même, nous apprenons que chacune d'elles est Élisabeth, *et qu'aucune d'elles n'est Élisabeth*. Et ne peut l'être. Le sacré dont est empreint le générique demeure, lui, le même d'un bout à l'autre. On se rappellera alors peut-être le moment dans la saison 1 (épisode 3) où dans un habile détournement, Elizabeth a choisi le nom d'Élisabeth comme nom royal – son propre prénom comme nom de scène, et de reine, son rôle comme rôle de sa vie, quelles qu'en soient les incarnations, si réussies soient-elles. Voilà sans doute une des leçons les plus puissantes et difficiles de *The Crown*.

R É S U M É

La contribution revient sur la représentation d'Élisabeth II dans la série The Crown (2016) et sur l'œuvre de Peter Morgan, artisan et artiste essentiel des « images » (en film, série, théâtre) de la Reine depuis des décennies. Cette série détermine désormais l'expérience et la connaissance que nous avons d'Élisabeth. On décrit ici sa puissance réflexive, notamment son analyse du rôle de l'outil télévisuel, et le portrait moral et politique qu'elle dessine de la Reine.

Cet article a reçu un financement du Conseil européen de la recherche (CER) dans le cadre du programme de recherche et d'innovation Horizon 2020 de l'Union européenne (convention de subvention N° 834759).