



HAL
open science

L’”Heritage drama”, des rétrotopies critiques? Le Royaume-Uni à la recherche de son passé

Victor Faingnaert, Camille Dubourg

► **To cite this version:**

Victor Faingnaert, Camille Dubourg. L’”Heritage drama”, des rétrotopies critiques? Le Royaume-Uni à la recherche de son passé. *Pagaille - Revue de Littératures et Médias comparés*, 2024, *Rétrotopies ou l’idéalisation du passé*, 3, pp.62-74. <hal-04542133>

HAL Id: hal-04542133

<https://hal.science/hal-04542133v1>

Submitted on 7 Mar 2026

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 - Attribution - Non-commercial use - ShareAlike - International License

L'heritage drama, des rétrotopies critiques ? Le Royaume-Uni à la recherche de son passé

Camille Dubourg
Université Bordeaux Montaigne

Victor Faingnaert
Université de Caen

Productions culturelles et communauté

Les productions culturelles jouent un rôle majeur dans la construction des identités, qu'elles soient individuelles ou collectives. Elles participent à la construction des groupes humains en rassemblant par exemple des individus dans des clubs de lecture ou dans des *fandoms* pour célébrer et échanger autour de leur œuvre préférée¹, mais également dans des configurations plus larges, à la constitution de nations. En effet, s'adresser à une communauté nationale participe de sa formation en tant que nation². Par la construction de récits populaires sur le passé, les films et séries historiques participent ainsi, peut-être plus que toute autre production, à la formation des identités collectives. Ces représentations médiatiques peuvent alors participer à la diffusion d'une « biographie nationale » sous la forme de récits historiques³ ou d'un « habitus national » dans le sens de la construction d'éléments communs (mentalité, caractère et manière d'être) attachée à une origine nationale⁴. Ce récit identitaire peut prendre plusieurs formes, de l'exaltation d'un passé idyllique

à des formes plus critiques de représentation des formations sociales et des modes de vie. Cet engouement pour le passé, cette nostalgie, autrefois émotion mortelle⁵, est désormais totalement banalisée et même en pleine explosion : on parle même d'un « *nostalgia boom* »⁶. La « maladie » semble particulièrement prolifique au Royaume-Uni où elle alimente toute une série de productions et de discours sur l'histoire du pays. Dans ce pays qui n'a de cesse de craindre la fin de son union⁷, les appels à l'unité et au renforcement de la communauté nationale, notamment en se référant au « *Blitz spirit* » de la Seconde Guerre mondiale, se multiplient. Cet esprit qui consisterait à réussir à faire front et à affronter une crise majeure se voit mobilisé dès 2009, un an après la crise des *subprimes*. Une campagne de publicité reprend ainsi un slogan et une communication, très largement oubliées, du gouvernement de 1939 : « *Keep Calm and Carry On* »⁸. Au-delà de cet exemple, force est de constater que le passé britannique occupe depuis plusieurs années une place d'importance au sein des productions médiatiques. Son étrangeté, ses rites et ses traditions (par exemple, l'emblématique *tea*

¹ Voir sur ces deux aspects Janice Radway, *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1984, trad. partielle Brigitte Le Grignou, « Lectures à "l'eau de rose". Femmes, patriarcat et littérature populaire », dans Hervé Glevarec, Éric Macé et Éric Maigret (dir.), *Cultural studies : anthologie* [2008], Lormont, Le bord de l'eau, 2020, p. 163-174. Ainsi que Mélanie Bourdaa, *Les fans : publics actifs et engagés*, Caen, C&F éditions, 2021.

² Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales : Europe XVIII^e-XX^e siècle* [1999], Paris, Seuil, 2001.

³ Benedict Anderson, *L'imaginaire national*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 2006.

⁴ Samuel Hayat et Julien Weisbein, *Introduction à la sociohistoire des idées politiques*, Louvain-la-Neuve, De Boeck supérieur, 2020, p. 124.

⁵ Thomas Dodman, *Nostalgie : histoire d'une émotion mortelle* [2018], trad. Alexandre Pateau, Johanna Blayac et Marc Saint-Upéry, Paris, Seuil, 2022.

⁶ Katharina Niemeyer (dir.), *Media and Nostalgia : Yearning for the Past, Present and Future*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, p. 2.

⁷ Gavin Esler, *How Britain ends : English Nationalism and the Rebirth of Four Nations*, Londres, Head of Zeus Ltd, 2021.

⁸ Owen Hatherley, *The Ministry of Nostalgia*, Londres, Verso, 2016, p. 16.

time) continuent à intriguer et à passionner. Au sein des productions en costume (*costume drama*) un certain type d'œuvres voit le jour dans les années 1980 et relance l'industrie cinématographique britannique⁹ tout en mettant en valeur le patrimoine national. Ces œuvres se distinguent par leur intrigue se déroulant dans un passé britannique proche (du XVIII^e siècle au début du XX^e) et dans des *country houses*, ces manoirs de campagne chers à l'aristocratie britannique. On peut notamment citer *Chariots of Fire* (Hugh Hudson, 1981) ainsi que les productions Merchant Ivory. Cette société, née de l'association du réalisateur états-unien James Ivory et du producteur indien Ismail Merchant, domine le *costume drama* avec le film *A Room With a View* (James Ivory, 1986) et reste très active dans les années 1990. Les séries et les films historiques constituent donc un objet d'analyse particulièrement fécond au sein des médiacultures¹⁰ contemporaines : elles permettent, par l'analyse de leurs contenus, de leurs productions et de leurs usages, de saisir le rapport au temps d'une société, ses ambitions patrimoniales et mémorielles, ou encore la perception de son organisation sociale. De fait, la critique a régulièrement repéré dans ces productions une forme de nostalgie conservatrice soutenant la valorisation du patrimoine national chère à l'*heritage industry*¹¹. À ce titre, ces nouvelles productions ont très vite été qualifiées d'*heritage films*.

Si la tendance conservatrice, voire réactionnaire, de ces fictions peut s'observer à travers leur diégèse, la critique universitaire a très souvent mobilisé la période de production comme unique élément de cohésion du genre. Selon elle, la situation du pays expliquerait la création de ce type de fictions. Il est vrai que ces productions singulières apparaissent au cours des années 1980, aussi appelées « années

Thatcher », où le Royaume-Uni souffre de la politique conservatrice et des réformes économiques et sociales du gouvernement. Ces fictions véhiculeraient une image trop mythifiée du Royaume-Uni d'avant Seconde Guerre mondiale : une Angleterre impériale encore triomphante, période représentée comme un « âge d'or » du pays, dans le but de susciter la nostalgie pour un passé idyllique désormais disparu¹². En outre, il leur a aussi été reproché de mettre en scène le passé du pays seulement à travers une image pastorale, élitiste et aseptisée, invisibilisant le monde ouvrier, la lutte des classes, la misère ou encore les violences sexuelles et de représenter une *britishness*, une britannicité (l'identité britannique), centrée sur l'Angleterre et sur les classes dominantes de la société. En diffusant cette vision du monde, les fictions ne seraient que le support d'une propagande conservatrice cherchant à renforcer la cohésion nationale face à un contexte socio-économique difficile. En somme, ces productions semblent bien correspondre, selon la classification de Zygmunt Bauman, à des rétrotopies, c'est-à-dire des utopies se déroulant dans des passés plus ou moins mythifiés¹³. Au cours des années 1990, le genre patrimonial évolue¹⁴ et des films commencent à être qualifiés de *post-heritage*. C'est notamment en analysant d'autres formes d'appropriations par le public que le travail d'Andrew Higson¹⁵ est remis en cause (des critiques auxquelles ce dernier a répondu¹⁶). Claire Monk et Amy Sergeant ont ainsi montré que le genre s'adapte face à certaines revendications sociales et prend acte des changements politiques du pays. Face à la crise économique de la fin des années 2000, le Royaume-Uni opère un tournant conservateur et la nostalgie continue d'occuper une place extrêmement importante dans la fiction historique britannique et sert différents enjeux, notamment celui de reformer

⁹ Elle avait atteint un creux record en 1981 avec au compteur seulement vingt-quatre films produits dans l'année.

¹⁰ Comprises comme « point d'intersection des phénomènes démocratiques contemporains de construction du sens et de la valeur ». Éric Macé et Éric Maigret (dir.), « Introduction », *Penser les médiacultures: nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde* [2005], Lormont, Le Bord de l'eau, 2020, p. 8.

¹¹ Patrick Wright, *On living in an Old Country: The National Past in Contemporary Britain*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2009 ; Robert Hewison, *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline* [1987], Londres, Methuen London, 2023.

¹² Andrew Higson, « Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film », dans Lester D. Friedman (dir.), *British Cinema and Thatcherism: Fires were Started*, London, U.C.L. Press, 1993, p. 109-129.

¹³ Zygmunt Bauman, *Retrotopia* [2017], trad. Frédéric Joly, Paris, Premier Parallèle, 2019.

¹⁴ Jerome De Groot, *Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture* [2008], Londres, Routledge, 2009, p. 184.

¹⁵ Claire Monk et Amy Sergeant (dir.), *British Historical Cinema: The History, Heritage, and Costume Film*, Londres, Routledge, 2002.

¹⁶ Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

un récit unitaire pour le pays. *L'heritage* apparaît alors comme une catégorie de productions qui ne trouve pas son unité dans une forme de récit ou un genre cinématographique particulier, mais dans les angoisses du présent qu'elle porte à l'écran¹⁷. Il est donc un élément de défense dans une époque de bouleversements historiques et sociaux.

À travers cet article, il s'agit ainsi de proposer une synthèse du genre de *l'heritage drama* et de montrer le rapport ambivalent que le Royaume-Uni développe vis-à-vis de son propre passé et de son identité nationale. Trois productions, respectivement produites en 1993, 2001 et entre 2010 et 2015, ont retenu notre attention puisqu'elles permettent de saisir trois décennies d'histoire britannique : *The Remains of the Day*, *Gosford Park* et *Downton Abbey*¹⁸. D'une œuvre produite dans l'héritage de l'ère politique conservatrice thatcherienne à une série télévisée réalisée au lendemain de la crise des *subprimes* en passant par un film subversif diffusée dans la Grande-Bretagne de la *Cool Britannia* de Tony Blair, cette sélection permet d'étudier chronologiquement la nostalgie que peut déployer ce type de production audiovisuelle. De plus, toutes trois développent leur intrigue au lendemain de la Grande Guerre, moment qui apparaît déterminant pour ce pays de quatre nations. En effet, la période est celle du fondement de la démocratie libérale établie grâce à de nombreuses réformes politiques comme l'élargissement de la citoyenneté et les reconfigurations de la hiérarchie sociale. C'est également le moment où l'Empire britannique rayonne encore dans le monde¹⁹. L'analyse de ce rapport britannique à la nostalgie passera par quatre éléments. Nous commencerons ainsi par analyser les lieux où prennent place ces récits qui

apparaissent à la fois comme un symbole britannique et le reflet d'une organisation sociale nationale, poursuivrons par l'étude des réactions face aux évolutions sociales et techniques des années 1920-1930. Enfin, nous nous concentrerons sur les différents paratextes qui entourent ces récits, que ce soit de la part des producteurs, réalisateurs et *showrunners*, mais aussi des réceptions publiques.

La maison : symbole britannique

Entre château médiéval, grande maison victorienne et manoir de campagne, les *costume dramas* de la production *heritage* se caractérisent par la valorisation des *country houses* britanniques. Présentées comme lieu principal de l'intrigue, elles finissent souvent par apparaître comme des personnages à part entière du récit. Ainsi, en prenant pour titre le nom de la demeure *Gosford Park* ou encore *Downton Abbey*, qui est à la fois le nom de la maison et du village attenant, les deux œuvres prennent place dans la liste des productions plaçant le lieu comme élément central du titre²⁰ et plus généralement dans une préoccupation britannique pour la géographie du territoire, considéré comme élément extrêmement important de l'identité personnelle²¹. De plus, il est également courant d'ouvrir le récit sur l'image de la maison de campagne, renforçant sa centralité dans l'intrigue. Les premières images de *The Remains of the Day* sont consacrées à la représentation de Darlington Hall, la demeure de Lord Darlington où sert Stevens, le majordome et personnage principal du récit. D'abord présentée par un croquis (Fig. 1), la demeure apparaît ensuite au bout du chemin circulant au sein du domaine (Fig. 2). *Gosford Park* reprend cette même représentation d'une voiture qui emprunte le chemin menant à la maison, laquelle

¹⁷ Andrew Higson, *op. cit.*, p. 8-13 ; Katharina Niemeyer, « Introduction », *Media and nostalgia: yearning for the past, present and future*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, p. 1-23.

¹⁸ James Ivory [réalisateur], *The Remains of the Day*, Columbia Pictures, 1993 ; Robert Altman [réalisateur], *Gosford Park*, Capitol Films et Chicago Films ; Julian Fellowes [showrunner], *Downton Abbey*, ITV1, 2010-2015.

¹⁹ Sathnam Sanghera, *Empireland: How Imperialism has Shaped Modern Britain*, Londres, Penguin Books, 2021 ; Marc-Olivier Bherer, « La nostalgie de l'Empire britannique, une querelle anglaise », *Le Monde.fr*, 05/05/2023. URL : <https://s.42l.fr/5oRQKBAo>, consulté le 20/02/2024.

²⁰ Faire ici la liste des productions reprenant le même principe serait bien trop long. On peut toutefois citer les romans *Sanditon* et *Belgravia*, les films *A Room with a View* et *Howards End* ou encore les séries télévisées directement adaptées des publications romanesques du XVIII^e au XXI^e siècle. Jane Austen, *Sanditon*, 1817 ; Julian Fellowes, *Belgravia*, Londres, W&N, 2016 ; James Ivory [réalisateur], *A Room with a View*, Merchant Ivory Productions, 1985 ; James Ivory [réalisateur], *Howards End*, Merchant Ivory Productions, 1992.

²¹ David Matless, *Landscape and Englishness*, Londres, Reaktion books, 1998 ; Alan Reginald Harold Baker et Mark Bilinge (dir.), *Geographies of England: The North-South Divide, Material and Imagined*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004 ; Mark Bailoni et Corinne Nativel, « Introduction : Entre fractures territoriales, représentations et identités culturelles : Comment appréhender le Nord britannique? », *Revue Française de Civilisation Britannique. French Journal of British Studies*, vol. XXV-XXV, n°2, 2020.

trône au centre du domaine (Fig. 3). Celle au centre de la série *Downton Abbey* apparaît très rapidement dès le premier épisode. Elle est aussi omniprésente dans le générique d'ambiance qui intervient à chaque début d'épisode puisqu'elle est représentée au centre de l'immense *estate* verdoyant (Fig. 4), mais aussi en miroir, le bas de l'édifice, plongé dans l'obscurité, reflétant le haut, qui baigne dans la lumière (Fig. 5). L'importance qu'accorde la série à ces *country houses* s'observe également lorsque le récit s'éloigne géographiquement du domaine : tous les épisodes spéciaux se déroulent à l'intérieur d'une autre maison de campagne. Si ces fictions s'ouvrent sur la *country house*, elles se terminent également sur son image. Appuyant la centralité du lieu dans le récit, ces images finales font de ces demeures l'élément déterminant d'un caractère britannique à préserver.

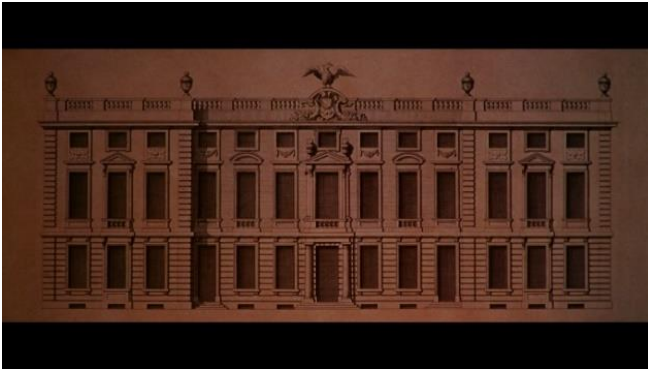


Figure 1 - James Ivory, *The Remains of the day*, 1993. Darlington Hall.



Figure 2 - James Ivory, *The Remains of the day*, 1993. Darlington Hall.

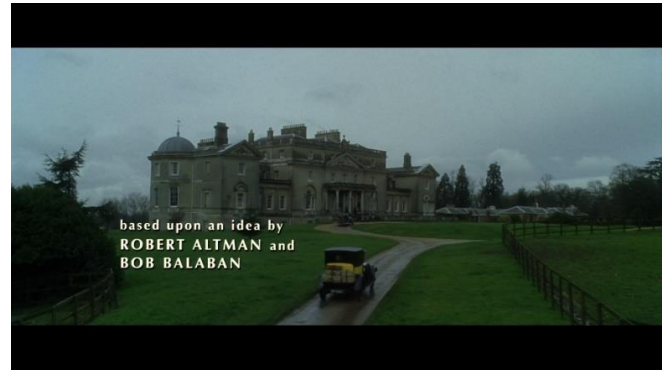


Figure 3 - Robert Altman, *Gosford Park*, 2001.

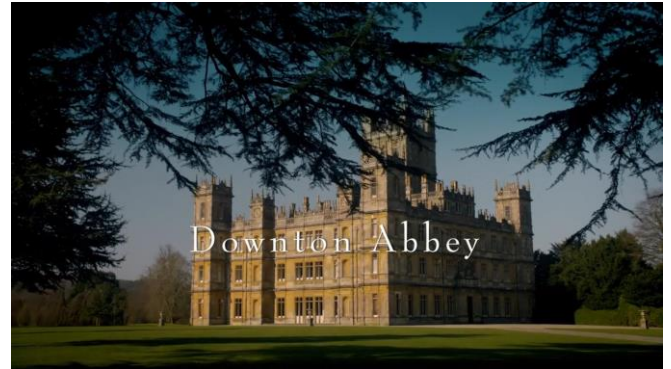


Figure 4 - Julian Fellowes, *Downton Abbey*, ITV1, 2010-2015.

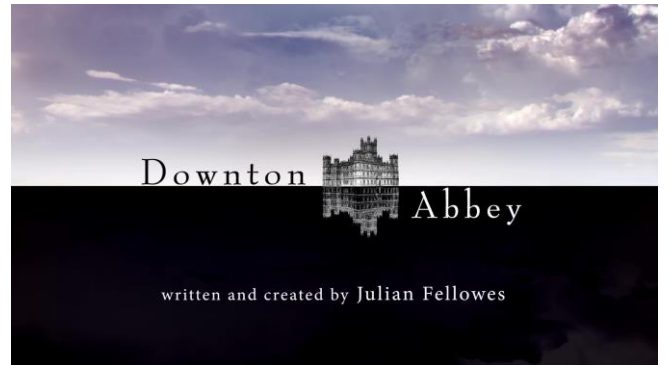


Figure 5 - Julian Fellowes, *Downton Abbey*, ITV1, 2010-2015.

En effet, le mode de vie aristocratique a été élevé au rang de patrimoine national, notamment grâce à sa promotion dans de nombreuses fictions et ce, même si les derniers patriciens du Royaume-Uni ne sont pour la plupart plus propriétaires de leurs domaines et de leurs maisons. Ils apparaissent ainsi comme des gardiens et les agents de la préservation d'un mode de vie et d'une culture traditionnels. La *National Trust*, une association de près de 5,4 millions de membres, entend veiller sur le patrimoine britannique notamment en préservant les demeures, en les instituant alors comme un « trésor national »²². L'association est aujourd'hui au

²² Sur la préservation des maisons, voir par exemple Patrick Wright, « *Brideshead Relocated* », *A Journey Through Ruins: The Last Days of London* [1985], Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 51-77.

cœur d'une guerre de pouvoir : un groupe de pression, le *Restore Trust* cherche à purger la *National Trust* des « idéologies » qui se seraient emparées de la direction. La cible entendue est le rapport, rendu public en 2020, qui explicite les liens qu'ont entretenus les différentes demeures, châteaux et manoirs avec la colonisation et l'esclavage²³. Les *country houses* sont donc un élément déterminant d'une *culture war* britannique portant notamment sur le sens à donner au passé et les éléments d'histoire à valoriser²⁴. De plus, et c'est particulièrement visible dans le cas de *Downton Abbey*, ces fictions participent à la conservation d'un patrimoine national. L'œuvre de Fellowes s'accompagne, par exemple, d'une vaste entreprise touristique qui vise à la valorisation des *country houses* et à leur préservation. En effet, la série adopte un *tourist gaze* (regard touristique)²⁵ en faisant la part belle à la campagne verdoyante (il est extrêmement rare qu'il pleuve) ou encore aux rituels aristocratiques des différents changements journaliers de tenues. Le château de Highclere, où est tournée la série et dont les propriétaires, les Carnarvon, sont des amis proches de Julian Fellowes, s'est ainsi trouvé au cœur d'un déferlement touristique. Si le phénomène n'est pas nouveau et accompagne le genre du *costume drama* depuis plusieurs années, il tranche avec les premières représentations du genre qui étaient exclusivement tournées en studio²⁶ (une grande partie reste toutefois tournée en studios). En plus de participer à l'industrie touristique nationale, l'œuvre télévisuelle développe un commerce de *goodies* sous diverses formes allant des tenues aux livres *making of* en passant par les bijoux et les recueils d'anecdotes²⁷. La série s'est par ailleurs trouvée au cœur d'une

véritable *Downtonmania*²⁸, c'est-à-dire un engouement pour la série qui se porte aussi sur les lieux de tournages et produits annexes. C'est pour ces différents éléments que la série apparaît s'inscrire parfaitement dans l'*heritage industry* au sens le plus large, c'est-à-dire la marchandisation du patrimoine national.

La maison : microcosme national

Cette place centrale accordée à la *country house* s'explique également par la forme scénaristique de ces récits qui consiste à mettre en scène leur système singulier d'organisation sociale. En effet, le mode de vie des aristocrates serait impossible sans la présence des domestiques qui travaillent au sous-sol et vivent sous les combles. *The Remains of the Day*, *Gosford Park* et *Downton Abbey*, font partie de ces œuvres de la production *heritage* qui ont exploité l'histoire de ce monde stratifié. Le récit est partagé entre le mode de vie aristocratique (bals, dîners, tenues élégantes, parties de chasse et de cricket) et les péripéties des domestiques. Cette répartition spatiale caractérise un schéma narratif, le *upstairs/downstairs*, tiré de la série éponyme²⁹, et qui forme un sous-genre du *costume drama*. Cette organisation des rapports sociaux est le moteur principal de l'intrigue et est constamment réutilisée. En effet, elle semble attirer un large public et apparaît comme un élément d'authenticité britannique à l'échelle internationale. Elle « fait anglais ».

Le générique de la série *Downton Abbey* témoigne de cette ambition de mettre à l'écran l'histoire de ces maisons de campagne britannique observées en tant

²³ Sally-Anne Huxtable, Corinne Fowler, Christo Kefalas et Emma Slocombe (dir.), « Interim Report on the Connections between Colonialism and Properties now in the Care of the National Trust Including Links with Historic Slavery », 2020. URL : <https://s.42l.fr/ojJ62JYa>, consulté le 20/07/2023.

²⁴ Alan Lester, *Deny & Disavow - Distancing the Imperial Past in the Culture Wars*, Londres, SunRise publishing, 2022.

²⁵ Amy Sargent, « The Darcy effect: Regional Tourism and Costume Drama », *International Journal of Heritage Studies*, vol. 4, n°3-4, 1998, p. 177-186. Pour *Downton Abbey* voir Lorenzo Bagnoli, « *Downton Abbey* and the TV-induced Tourism », *Almatourism - Journal of Tourism*, vol. 6, n°4, 2015, p. 102-116.

²⁶ Tom Bragg, « History's Drama: Narrative Space in "Golden Age" British Television Drama », dans James Leggott et Julie Anne Taddeo (dirs.), *Upstairs and Downstairs: British Costume Drama Television from the Forsyte Saga to Downton Abbey*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2014, p. 23.

²⁷ Jessica Fellowes, *The Wit and Wisdom of Downton Abbey*, New York, Saint-Martin Press, 2015 ; Jessica Fellowes et Julian Fellowes, *Downton Abbey : A Celebration - The Official Companion to All Six Seasons*, New York, St. Martin's Press, 2015 ; J. P. Sperati et Sabine Schreiner, *Downton Abbey on Location : An unofficial review and guide to the filming locations of all 6 series*, Cambridge, Irregular Special Press, 2017.

²⁸ Viv Groskop, « *Downton Abbey's* Class Nostalgia is Another Toxic British Export », *The Guardian*, 17/09/2014. URL : <https://s.42l.fr/BeKW58FP>, consulté le 20/02/2024 ; Libby Purves, « Rule, Britannia! Our new Empire of Culture is Taking the World by Storm », *The Telegraph*, 26/12/2015. URL : <https://s.42l.fr/2n905xxa>, consulté le 20/02/2024.

²⁹ Eileen Atkins et Jean Marsh, *Upstairs, Downstairs*, ITV, 1971-1975.

que microcosme national. Les images qui se succèdent révèlent le travail des domestiques. La maison représentée en miroir sur laquelle s'achève l'ensemble synthétise le propos scénaristique : derrière le faste du mode de vie des habitant·e·s de l'étage, se trouvent en coulisses les personnes qui travaillent à la grandeur du lieu. Tant et si bien que les deux sphères cohabitent dans la maison apparaissent interdépendantes. Si la demeure au cœur de la série du corpus constitue une synthèse du Royaume-Uni d'un point de vue social, elle l'est également d'un point de vue géographique puisqu'elle rassemble des personnages venant des quatre coins des îles. En effet, les personnages reprennent les origines des acteurs et actrices les incarnant. Par exemple, Mrs Hughes l'intendante est Écossaise tout comme l'actrice Phyllis Logan ou encore Allen Leech qui est Irlandais comme son personnage, ancien chauffeur puis gendre de la famille, Tom Branson. Même chez les personnages anglais, on multiplie les spécificités d'accents pour incarner ce grand Royaume-Uni. Plus que comme un symbole de luttes ou de dissensions, cette variété d'accents est mise au service d'une unité de la maison : l'organisation sociale, certes hiérarchisée, donne une place à tous les individus, peu importe leurs origines.

Pour *Gosford Park*, le réalisateur Robert Altman a eu à cœur de proposer une histoire de ces *country houses* « vue d'en bas » en ne tournant de scènes à l'étage que si un ou une domestique est présente. L'objectif est ainsi de construire un film où le monde de la noblesse est vu à travers les yeux et les oreilles des personnes du dessous des escaliers³⁰. Sous couvert d'un film d'enquête à la Agatha Christie, l'œuvre est en réalité une satire sociale qui représente les deux sphères sociales en lutte dans un même espace. En effet, l'accent est tout d'abord mis sur le labeur domestique comme lorsqu'une marmite est violemment posée en attendant d'être lavée au milieu d'une vaisselle abondante (*Gosford Park*, 38'24") ou lorsqu'une jeune femme de chambre, Mary, est contrainte de rester sous la pluie en attendant que sa maîtresse rentre dans la voiture au sec (*Gosford Park*, 1'45"). L'insistance portée à

montrer l'indifférence nobiliaire joue également un rôle dans cette représentation en fracture de la maison. Freddie Nesbitt n'hésite par exemple pas à déclarer, lorsque son amante et lui se font surprendre par George un valet de pied, que ce « n'est personne » (*Gosford Park*, 9'49"). Cette attention portée à montrer la difficulté de la vie des domestiques s'accompagne d'une mise à l'écran des contestations et du rejet de l'ordre social hiérarchisé dans lequel ils doivent évoluer. En effet, en dépit de certaines figures loyales et conservatrices, la plupart des domestiques n'hésitent pas, dans les sous-sols, à critiquer et pester contre leurs maîtres, à dévoiler leurs secrets voire à les dénoncer à la police. Derrière la noble unité présentée à l'étage se cache, en bas, un rejet de la noblesse.

De son côté, si le film de James Ivory traite de la personne de Lord Darlington, à l'étage, ce n'est que pour observer les conséquences négatives qu'il a sur la vie de son majordome. Ce dernier, d'une loyauté indéfectible, s'est empêché de vivre son amour avec l'intendante Miss Kenton. Le film, adapté du roman de Kazuo Ishiguro³¹, propose donc une vision plus ambivalente des rapports sociaux que les autres productions Merchant Ivory. Si l'attention portée à présenter en détail les décors merveilleux de la maison et à exalter l'*englishness* prend parfois le dessus sur la critique sociale³², cette dernière reste au cœur du récit, au moins implicitement. En effet, sous couvert d'aborder la montée des tensions avec l'Allemagne nazie dans le contexte des années 1930, le film se concentre sur le duo de personnages Miss Kenton/Mr Stevens. Ainsi, l'œuvre fait avant tout le récit de deux erreurs fondamentales : incapable de se libérer de son professionnalisme exacerbé, Stevens n'exprime pas ses sentiments à Miss Kenton et finit par la perdre. Aveuglé par la loyauté et le professionnalisme absolus dont il doit faire preuve en tant que majordome, il ne remet jamais en question les actions de collaboration de son maître avec les nazis. Dès lors, il exprime tout au long du film de nombreux regrets. Les contraintes de la stratification sociale ne sont pas présentées dans une lutte ouverte, mais par les conséquences

³⁰ James Dalrymple, « *Gosford Park*, the 'Altmanesque' and Democracy », *Études britanniques contemporaines*, n° 57, 2019, paragraphe 11, ainsi que Matthew MacKinnon, *Upstairs, Downstairs : Locating Gosford Park Within the Critical and Cultural Context of British (Heritage) Cinema*, mémoire de master sous la direction de George McKnight, Carleton University, soutenu en 2006.

³¹ Kazuo Ishiguro, *The Remains of the Day* [1989], Londres, The Folio Society, 2007.

³² Geoffrey Macnab, « *The Remains of the Day* », *Sight and Sound*, 1993.

néfastes que l'ordre social entraîne : la ruine des destinées personnelles de la domesticité.

Ainsi, bien que l'objectif de l'*upstairs/downstairs* soit toujours le même – raconter l'histoire de cette organisation sociale stratifiée de la maison de campagne – la représentation filmique varie d'une œuvre à une autre ; l'histoire fluctuant selon ses interprétations. Tantôt la représentation sociale est harmonieuse et fluide, tantôt elle est critiquée voire fracturée. Dans le cadre de cette représentation différenciée des rapports sociaux au sein de la maison de campagne du début du xx^e siècle, la série *Downton Abbey* en tant que continuatrice de la production *heritage* des années 1980, traduit véritablement cette rétrotopie, c'est-à-dire cet élan de notre société à se plonger dans un passé idéalisé pour fuir la triste réalité du quotidien. En effet, en représentant un univers harmonieux où les différences d'origines et de classes sociales ne freinent pas la qualité des relations au sein de la maison, elle conforte le téléspectateur dans ce regret du passé.

Adaptation ou fin d'un monde : organisation sociale et modernité technique

Nous l'avons dit, la nostalgie n'est pas simplement un regret de ce qui a disparu et de ce qui est désormais révolu, c'est aussi un mécanisme de défense dans une époque caractérisée par une accélération des rythmes de vie et par des bouleversements historiques³³. Pour le sociologue Hartmut Rosa, cette accélération contemporaine du temps qui entraîne des bouleversements sociaux est même une véritable aliénation³⁴. À ce titre, la représentation des premiers temps du xx^e siècle et de la fin d'une époque pour le Royaume-Uni, permet également la mise à l'écran des luttes et des adaptations face à une modernité galopante, que ce soit la libération des mœurs, le passage d'un système politique aristocratique vers un plus démocratique, ou encore les innovations techniques rendues populaires et accessibles.

Dans *Downton Abbey* et *Gosford Park* la question de l'émancipation féminine occupe une grande part

des intrigues. En effet, dans le film de Robert Altman, les personnages féminins, domestiques tout autant qu'aristocrates, s'embarrassent peu des considérations morales sur leur sexualité et vivent toutes, ou presque, des relations adultérines (*Gosford Park*, 12', 47'10", 49'33"). Dans la série, cette libération est plus contrôlée : elle consiste pour Mary et Edith à avoir des relations sexuelles avant le mariage ; Mary expliquant même à sa domestique Anna qu'il faut désormais connaître la personne avec qui on envisage de passer sa vie, y compris sexuellement (S05E01, 30'28"). Elle planifie, à ce titre, une semaine dans un hôtel avec Lord Gillingham, un de ses prétendants. Pour autant, cette libération sexuelle est loin d'être aussi flagrante et répandue que dans *Gosford Park* et notamment dans la sphère très conservatrice de la domesticité. À la théorie de Mary, Anna répond qu'elle est trop « vieux jeu ». De plus, ces relations hors mariage continuent de susciter l'opprobre et le scandale. Mary, comme Edith, doivent trouver des astuces pour les dissimuler aux yeux de l'aristocratie britannique afin de continuer à profiter de leur statut et de pouvoir envisager un mariage heureux. L'aventure de Mary avec Kemal Pamuk (le fils d'un diplomate turc qui meurt dans son lit (S01E03)) est régulièrement mobilisée au fil des saisons comme une faute originelle à cacher au reste du monde. Elle est un évènement entachant sa réputation et empêchant ses relations. De son côté, Edith tombe enceinte juste avant que Michael Gregson ne parte en Allemagne et n'y meure. Elle se retrouve mère seule et cache sa fille Marygold chez des tenanciers du domaine avant de « l'adopter » aux yeux du monde (Saison 5).

L'expérience professionnelle des trois filles Crawley reflète la massification du travail salarié féminin qui accompagne le lendemain de la Grande Guerre. Sybil est la première à franchir le pas, alors qu'elle était proche des suffragettes avant le conflit : elle désire « être utile » pendant la guerre et devient infirmière (S02E01). Edith est la seconde à embrasser une carrière, tout d'abord en tant qu'éditorialiste pour un grand journal londonien, avant de finalement devenir éditrice de ce même journal lorsque son patron et fiancé meurt. Elle

³³ Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2002, p. XVI.

³⁴ François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps* [2003], Paris, Seuil, 2012 ; Hartmut Rosa, *Aliénation et accélération : vers une théorie critique de la modernité tardive* [2010], trad. Thomas Chaumont, Paris, la Découverte, 2014.

féminise considérablement la rédaction en donnant sa place à d'autres femmes. Enfin, Mary, qui semblait la plus réticente face aux départs de ses sœurs et à leur investissement dans le monde professionnel, devient elle-même gestionnaire du domaine de Downton, accompagnée de Tom Branson. Ces changements sociaux déboussolent ceux qui sont plus attachés à la tradition et c'est Robert, le patriarche, qui se montre le plus réfractaire. Violet, souvent l'incarnation du conservatisme britannique, soutient ses petites-filles dans une sororité intergénérationnelle. Elle avoue à demi-mot, tout en critiquant l'époque, qu'elle aurait aimé profiter de ces changements sociaux.

La présentation des évolutions technologiques du quotidien est également un sujet, en haut comme en bas, propice à la panique des plus anciens et des plus conservateurs de la maison. La modernité ambiante, en provenance du concurrent états-unien, qui est en train de devenir la nouvelle puissance hégémonique mondiale, est le signe de la perte du pouvoir britannique. Mrs Patmore symbolise cette crainte : face à l'introduction d'un batteur électrique, lui laissant présager une réduction de ses fonctions et de son rôle, elle ne peut qu'exprimer ses inquiétudes et rejeter en bloc l'innovation technique. Dans *The Remains of the Day*, Stevens, le majordome de Darlington Hall, répugne à l'idée de se munir d'un toaster automatique permettant à la demeure de fonctionner sans une armée de domestiques et de servir au nouveau propriétaire états-unien des toasts non brûlés (*The Remains of the Day*, 5'27"). Par ailleurs, toutes ces fictions développent une morale différente face à ces bouleversements sociaux : *Gosford Park* et *The Remains of the Day*, ne laissent aucun doute quant à la fin imminente des *country houses* et du style de vie qui leur est attaché. À la fin du film, Darlington Hall est aux mains d'un riche américain suite aux erreurs politiques du dernier lord et au manque d'argent de ses héritiers. De son côté, *Gosford Park* met en scène des aristocrates désargentés qui dépendent d'un ploutocrate pour continuer à mener leur train de vie. Dans *Downton Abbey*, si les changements sont souvent appréhendés avec indignation, ils ne sont

jamais des remises en cause totales du style de vie que mène la famille. Les changements sont conduits en douceur et tempérés par les élites naturelles que sont les aristocrates. De cette façon, si les trois filles du comte s'émanent en travaillant, elles finissent néanmoins toutes les trois par s'épanouir dans le mariage, comme le veut la tradition aristocratique. L'émancipation salariale n'est pas synonyme d'émancipation de la norme patriarcale. De cette stabilité nobiliaire peut être tirée une conclusion sur le message du *showrunner* : les élites traditionnelles ont encore leur place dans le pays et permettent une stabilité sociale. Ces récits constituent ainsi un réservoir d'images et de récits aux prises avec ce qui était déjà perçu comme une accélération du temps afin de donner des clefs d'adaptations au présent.

Société à la dérive : engouement public et utilisation politique des fictions

Pour autant, s'il est nécessaire de partir de l'analyse des thèmes proposés par ces fictions audiovisuelles, de leurs points communs et de leurs différences, elles ne peuvent se comprendre qu'en intégrant les usages publics et sociaux de ces fictions. Si l'on dit ainsi que le genre *heritage* est particulièrement thatchérien, est-ce qu'une seule poussée de populisme autoritaire peut expliquer son retour en force au milieu des années 2000 et dans les années 2010 ? Les fictions audiovisuelles ne sont pas une simple imposition d'un message auprès d'une audience passive. Elles participent à la construction de représentations hégémoniques, de technologie de genre, mais sont aussi décryptées et critiquées en retour³⁵. De la même manière, les utilisations politiques de ces fictions se sont aussi considérablement normalisées et il n'est plus rare d'entendre une femme ou un homme politique parler de la dernière série télévisée populaire. Ce sont ainsi des objets autour desquels se forment des communautés.

Dans la lignée de la critique de l'*heritage drama*, *Downton Abbey* a souvent été pointée du doigt pour

³⁵ Stuart Hall, « Codage/décodage » [1973], *Réseaux*, trad. Michèle Albaret et Marie-Christine Gamberini, 12-68, 1994, p. 27-39. Sur la notion de technologie de genre voir Teresa de Lauretis, *Technologies of gender : essays on theory, film, and fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, chapitre 1 traduit par Sam Bourcier dans Teresa de Lauretis, « Technologie de genre », *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg* [2007], Paris, La Dispute, 2023, p. 35-88.

son traitement historique nostalgique³⁶, notamment à l'aune de l'engagement politique de Julian Fellowes, lord à vie siégeant dans les rangs conservateurs. Outre cet engagement du *showrunner*, il faut dire que le contexte de création de la série correspond au moment où les frontières entre le *New Labour* et les *Tories* étaient plus que poreuses. À cette période, le conservatisme était tout simplement l'idéologie de l'exercice politique³⁷. Le journal satirique *Private Eye* a ainsi fait, dès novembre 2010 (la série a été diffusée à partir de septembre) la Une de l'édition 1275 en reprenant l'affiche de la série (Fig. 11). Les visages étaient remplacés par ceux du gouvernement de David Cameron, affirmant un message simple : dans une période de récession (*downturn*), les membres du gouvernement sont des privilégiés fortunés dans la lignée des élites aristocratiques du XX^e siècle. *The Guardian* avait également relevé, à de nombreuses reprises, le conservatisme de la série et les liens qu'elle entretient avec le Parti conservateur en révélant que des donateurs pouvaient bénéficier d'invitations au château de Highclere³⁸.



Figure 6 - *Private Eye*, n° 1275, novembre 2010

Pour autant, est-ce à dire que ce sont des dizaines de millions de conservateurs et de conservatrices qui constituent le public de la série la plus vue de l'histoire du pays ? Rien n'est moins sûr tant les phénomènes de réception et de visionnage sont volatiles. Dans une étude des réactions à l'ultime épisode de *Downton Abbey*, diffusé un soir de Noël, Anaïs Goudmand montre que le visionnage de la série est avant tout un événement social et que la série s'apprécie, pour beaucoup, au second degré³⁹. Claire Monk avait également montré la multiplicité des réceptions possibles⁴⁰ et proposé une distinction entre fiction *heritage* et *post-heritage*⁴¹, la seconde proposant une subversion consciente du genre pour proposer un scénario progressiste. *Gosford Park* en est l'exemple même : il réinvestit le style de vie de la *country house* du début du XX^e siècle, mais ne propose pas forcément une vision harmonieuse de ce passé anglais. Pour autant, suite à ces différents développements, il semble que la sous-classification ne soit pas fonctionnelle, car elle reviendrait à considérer que des fictions sont univoques et à en accrédi-ter une lecture manichéenne.

De fait, si les premières fictions et l'institutionnalisation du genre, avec l'industrie Merchant Ivory, étaient unanimement présentées comme conservatrices, force est de constater l'ambiguïté de l'*heritage* devant son renouvellement constant et sa porosité à d'autres genres. En effet, au sein de ces fictions, le récit se construit autour de valeurs « domestiques » dans le sens d'un récit familial du quotidien. Dans cette forme narrative, les personnages parlent de leurs émotions, de leur ressenti, constituant en cela des développements très proches de ceux du *soap opera* ou du mélodrame, deux genres classiquement associés au public féminin et très dévalués dans la hiérarchie des genres⁴². Dans les faits, les fictions du genre *heritage* intègrent aussi les « notes de bas de page »

³⁶ Katherine Byrne, « Adapting Heritage: Class and conservatism in *Downton Abbey* », *Rethinking History*, vol. 18, n°3, juillet 2014, p. 311-327.

³⁷ Stuart Hall, *Le populisme autoritaire : puissance de la droite et impuissance de la gauche au temps du tchatchérisme et du blairisme*, trad. Hélène Saulvage, Etienne Beerlhaù et Christophe Jaquet, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

³⁸ Jonathan Freedland, « David Cameron's *Downton Abbey* Government », *The Guardian*, 26/03/2012, https://s.42l.fr/MZuhdOS_, consulté le 20/02/2024.

³⁹ Anaïs Goudmand, « "Noël ne sera plus le même sans *Downton*" » », *Réseaux*, 229-5, 2021, p. 175-209, p. 186, 200.

⁴⁰ Claire Monk, *Heritage Film Audiences: Period Films and Contemporary Audiences in the UK*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2011, p. 23 notamment.

⁴¹ Claire Monk, « Sexuality and the Heritage », *Sight & Sound*, vol. 5, n°10, 1995, p. 32-34.

⁴² Delphine Chedaleux, *Du savon et des larmes : le soap opera, une subculture féminine*, Paris, Éditions Amsterdam-les Prairies ordinaires, 2022, p. 22-23 et 108.

de l'histoire⁴³, c'est-à-dire les groupes socialement marginalisés, tels que les domestiques ou les femmes anonymes du passé, dans leurs récits. Ce sont autant d'éléments à même de plaire au public contemporain, notamment féminin.

De plus, le succès de ces œuvres s'explique aussi parce qu'elles s'inscrivent dans le prolongement d'une longue histoire de fictions costumées britanniques. La thématique de l'héritage féminin au cœur de la première saison de *Downton Abbey* entretient des relations intertextuelles avec les romans de mœurs du début du XIX^e siècle, ceux de Jane Austen tout particulièrement comme *Sense and Sensibility* ou encore *Pride and Prejudice*. Si l'empreinte du chef-d'œuvre de Jane Austen est si évidente, c'est à la fois pour les thématiques sociales développées telles que la nécessité du mariage pour les filles de la famille et notamment l'aînée afin de préserver l'héritage, mais également parce qu'une des dernières adaptations du roman datant de 2005⁴⁴ est en partie tournée au château de Highclere. La bande-annonce de *Gosford Park* l'inscrit, quant à lui, dans le schéma narratif du *whodunit* et du *cottage mystery*, c'est-à-dire des récits d'énigme où les enquêtes occupent le centre de l'histoire. Ce genre littéraire a été popularisé au début du XX^e siècle, notamment à travers les romans d'Agatha Christie, et s'est progressivement constitué comme un genre typiquement britannique.

Enfin, si on sait que ces fictions ont un grand succès auprès des différentes classes sociales⁴⁵ et que le visionnage est parfois sarcastique, elles restent toutefois assez critiquées chez les descendant·e·s coloniales et coloniaux notamment, car le Royaume-Uni continue d'entretenir une nostalgie de l'Empire⁴⁶ (dont témoignent les tensions autour du rapport de la *National Trust* sur les liens entre l'esclavage et le patrimoine anglais). L'adaptation récente de *Bridgerton* pour Netflix montre bien les capacités du *costume drama* à intégrer les critiques afin de se perpétuer. De fait, si l'on reprend la définition de l'*heritage* comme une catégorie de production relativement indéfinie trouvant son

unité dans les angoisses du présent qu'elle porte à l'écran, *Bridgerton* peut être analysée comme un *heritage drama* des années 2020. En effet, la série présente un casting et une britannicité londonienne multiculturelle au début du XIX^e siècle, en reprenant des évolutions démographiques du début du XXI^e siècle. En 2015, dans un grand sondage sur l'identité britannique, 44% des résident·e·s de Londres s'identifient comme asiatiques, noir·e·s, métis·ses ou à d'autres groupes ethniques⁴⁷ et forment des identités composites avec le substantif de *british* : *British-Caribbean*, *British-African* par exemple⁴⁸ (à l'inverse de l'identité anglaise). Aussi, les résonances coloniales de la série de Shonda Rhimes servent à aborder les grands enjeux des constructions identitaires contemporaines du Royaume-Uni.

Un genre pleinement ambivalent

Le *costume drama* a toujours été au cœur de nombreux débats sur l'interprétation du passé britannique et la construction d'une identité nationale. Intégrée dans l'ensemble des productions patrimoniales, cette catégorie *ad hoc* a souvent été considérée comme le porte-étendard d'une nostalgie conservatrice regrettant une société stable et aristocratique. Toutefois, l'articulation du contenu fictionnel, des scénarios, des représentations, des thèmes développés ainsi que les différentes réceptions que ces fictions suscitent, permet de dresser un tableau beaucoup plus nuancé du genre, mais aussi de la rétrotopie britannique. En effet, quel que soit le récit, qu'il subvertisse ou non les codes du genre, qu'il soit cynique sur le passé britannique ou se saisisse du modèle à respecter, l'*heritage drama* est un genre ambivalent, reflétant pleinement les ambiguïtés de la culture britannique.

Les lendemains de la Première Guerre mondiale apparaissent ainsi comme le terreau fertile d'une nostalgie spécifiquement britannique qui questionne les fondements sociaux, culturels et politiques du Royaume-Uni contemporain. La question communautaire est absolument centrale

⁴³ Andrew Higson, *op. cit.*, p. 28. Voir également Robin Griffiths (dir.), *British Queer Cinema*, Londres ; New York, Routledge, 2006.

⁴⁴ Joe Wright [réalisateur], *Pride & Prejudice*, Universal Pictures, 2005.

⁴⁵ Claire Monk, *Heritage Film Audiences : Period Films and Contemporary Audiences in the UK*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2011.

⁴⁶ Sathnam Sanghera, *Empireland : How Imperialism has Shaped Modern Britain*, Londres, Penguin Books, 2021.

⁴⁷ Gavin Esler, *How Britain Ends: English Nationalism and the Rebirth of Four Nations*, Londres, Head of Zeus Ltd, 2021, p. 60-61.

⁴⁸ Stuart Hall, *Familiar Stranger: A Life Between Two Islands* [2017], Londres, Penguin Books, 2018, p. 204.

dans le genre de l'*heritage* et témoigne d'une crainte constante de désunion nationale et d'un sentiment de perte d'identité. Pour autant, le scénario de ces fictions et leur déroulement dans les années vingt et trente sont aussi des modèles pour affronter les troubles contemporains et ce qui est perçu comme une accélération des changements sociaux. Les productions audiovisuelles sur le passé britannique participent ainsi à la construction d'une culture nationale, dans le sens large du terme, c'est-à-dire qui concerne le plus grand nombre. Elles sont au cœur d'un réseau intertextuel complexe, de réceptions publiques nuancées, de réinvestissements politiques et forment en cela un reflet de la société du pays. Catégorie ambivalente par nature, l'*heritage drama* est donc le reflet d'une interrogation constante sur le passé et non pas une célébration monolithique d'une gloire dépassée.

Bibliographie

- ANDERSON, Benedict, *L'imaginaire national* [1983], trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 2006.
- BAGNOLI, Lorenzo, « Downton Abbey and the TV-induced Tourism », *Almatourism - Journal of Tourism*, vol. 6, n°4, 2015, p. 102-116.
- BAILONI, Mark et NATIVEL, Corinne, « Introduction : Entre fractures territoriales, représentations et identités culturelles : Comment appréhender le Nord britannique ? », *Revue Française de Civilisation Britannique. French Journal of British Studies*, vol. XXV-XXV, n°2, 2020.
- BAKER, Alan Reginald Harold et BILINGE, Mark (dir.), *Geographies of England: The North-South Divide, Material and Imagined*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt, *Retrotopia* [2017], trad. Frédéric Joly, Paris, Premier Parallèle, 2019.
- BHERER, Marc-Olivier, « La nostalgie de l'Empire britannique, une querelle anglaise », *Le Monde*, 05/05/2023, <https://s.42l.fr/5oRQKBAo>, consulté le 20/02/2024.
- BOURDAA, Mélanie, *Les fans : publics actifs et engagés*, Caen, C&F éditions, 2021.
- BOYM, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2002.
- BRAGG, Tom, « History's Drama: Narrative Space in "Golden Age" British Television Drama », dans James Leggott et Julie Anne Taddeo (dir.), *Upstairs and Downstairs: British Costume Drama Television from the Forsyte Saga to Downton Abbey*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2014, p. 23-36.
- BYRNE, Katherine, « Adapting Heritage: Class and conservatism in Downton Abbey », *Rethinking History*, vol. 18, n°3, 2014, p. 311-327.
- CHEDALEUX, Delphine, *Du savon et des larmes : le soap opera, une subculture féminine*, Paris, Éditions Amsterdam-les Prairies ordinaires, 2022.
- DALRYMPLE, James, « Gosford Park, the 'Altmanesque' and Democracy », *Études britanniques contemporaines*, n°57, 2019.
- DE GROOT, Jerome, *Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture* [2008], Londres, Routledge, 2009.
- DODMAN, Thomas, *Nostalgie : histoire d'une émotion mortelle* [2018], trad. Alexandre Pateau, Johanna Blayac et Marc Saint-Upéry, éd. fr. rev. et aug., Paris, Seuil, 2022.
- ESLER, Gavin, *How Britain ends: English Nationalism and the Rebirth of Four Nations*, Londres, Head of Zeus Ltd, 2021.
- FELLOWES, Jessica, *The Wit and Wisdom of Downton Abbey*, New York, Saint-Martin Press, 2015.
- FELLOWES, Jessica et FELLOWES, Julian, *Downton Abbey: A Celebration - The Official Companion to All Six Seasons*, New York, St. Martin's Press, 2015.
- FREEDLAND, Jonathan, « David Cameron's Downton Abbey Government », *The Guardian*, 26/03/2012. URL : https://s.42l.fr/MZuhdOS_, consulté le 20/02/2024.
- GOUDMAND, Anaïs, « "Noël ne sera plus le même sans Downton" », *Réseaux*, vol. 229, n°5, 2021, p. 175-209.
- GRIFFITHS, Robin (dir.), *British Queer Cinema*, Londres ; New York, Routledge, 2006.
- GROSKOP, Viv, « Downton Abbey's Class Nostalgia is Another Toxic British Export », *The Guardian*, 17/09/2014. URL : <https://s.42l.fr/BeKW58FP>, consulté le 20/02/2024.
- HALL, Stuart, « Codage/décodage » [1973], *Réseaux*, trad. Michèle Albaret et Marie-Christine Gamberini, vol. 12, n°68, 1994, p. 27-39.

- , *Le populisme autoritaire : puissance de la droite et impuissance de la gauche au temps du tchatchérisme et du blairisme*, trad. Hélène Sauvage, Etienne Beerlhaù et Christophe Jaquet, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.
- , *Familiar Stranger: A Life Between Two Islands* [2017], éd. conçue et revue par Bill Schwarz, Londres, Penguin Books, 2018.
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps* [2003], Paris, Seuil, 2012.
- HATHERLEY, Owen, *The Ministry of Nostalgia*, Londres, Verso, 2016.
- HAYAT, Samuel et WEISBEIN, Julien, *Introduction à la sociohistoire des idées politiques*, Louvain-la-Neuve, De Boeck supérieur, 2020.
- HEWISON Robert, *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline* [1987], Londres, Methuen London, 2023.
- HIGSON, Andrew, « Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film », dans Lester D. FRIEDMAN (dir.), *British Cinema and Thatcherism: Fires were Started*, London, U.C.L. Press, 1993, p. 109-129.
- , *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- HUXTABLE, Sally-Anne, *et al.*, « Interim Report on the Connections between Colonialism and Properties now in the Care of the National Trust Including Links with Historic Slavery », 2020. URL : [https://s.42l.fr/oj\]62\]Ya](https://s.42l.fr/oj]62]Ya), consulté le 20/07/2023.
- LAURETIS Teresa de, *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, chapitre 1 traduit par Sam Bourcier, « Technologie de genre », dans Teresa de LAURETIS, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg* [2007], Paris, La Dispute, 2023, p. 35-88.
- LESTER Alan, *Deny & Disavow - Distancing the Imperial Past in the Culture Wars*, Londres, SunRise Publishing, 2022.
- MACE Éric et MAIGRET Éric, « Introduction », dans Éric Macé et Éric Maigret (dir.), *Penser les médiacultures : nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde* [2005], Lormont, Le Bord de l'eau, 2020.
- MACKINNON, Matthew, *Upstairs, Downstairs: Locating Gosford Park Within the Critical and Cultural Context of British (Heritage) Cinema*, mémoire de master sous la direction de George MCKNIGHT, Carleton University, soutenu en 2006.
- MACNAB, Geoffrey, « The Remains of the Day », *Sight and Sound*, 1993.
- MATLESS, David, *Landscape and Englishness*, Londres, Reaktion Books, 1998.
- MONK, Claire, « Sexuality and the Heritage », *Sight & Sound*, vol. 5 n°10, 1995.
- MONK, Claire et SARGEANT Amy (dir.), *British Historical Cinema: The History, Heritage, and Costume Film*, Londres, Routledge, 2002.
- MONK, Claire, *Heritage Film Audiences: Period Films and Contemporary Audiences in the UK*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2011.
- NIEMEYER Katharina (dir.), *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*, New York, Palgrave Macmillan, 2014.
- , « Introduction », *Media and nostalgia: yearning for the past, present and future*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, p. 1-23.
- PURVES, Libby, « Rule, Britannia! Our new Empire of Culture is Taking the World by Storm », *The Telegraph*, 26/12/2015. URL : <https://s.42l.fr/2n905xxa>, consulté le 20/02/2024.
- RADWAY, Janice, *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1984, traduction partielle par Brigitte Le Grignou, « Lectures à "l'eau de rose". Femmes, patriarcat et littérature populaire », dans Hervé Glevarec, Éric Macé et Éric Maigret (dir.), *Cultural studies : anthologie* [2008], Lormont, Le Bord de l'eau, 2020, p. 163-174
- ROSA, Hartmut, *Aliénation et accélération : vers une théorie critique de la modernité tardive* [2010], trad. Thomas Chaumont, Paris, la Découverte, 2014.
- SANGHERA, Sathnam, *Empireland: How Imperialism has Shaped Modern Britain*, Londres, Penguin Books, 2021.
- SARGEANT, Amy, « The Darcy effect : Regional Tourism and Costume Drama », *International Journal of Heritage Studies*, vol. 4, n°3-4, 1998, p. 177-186.

SPERATI, J. P. et SCHREINER, Sabine, *Downton Abbey on Location: An unofficial review and guide to the filming locations of all 6 series*, Cambridge, Irregular Special Press, 2017.

THIESE, Anne-Marie, *La création des identités nationales : Europe XVIII^e-XX^e siècle* [1999], Paris, Seuil, 2001.

WRIGHT, Patrick, *On living in an Old Country: The National Past in Contemporary Britain* [1985], Oxford ; New York, Oxford University Press, 2009.

—, « Brideshead Relocated », *A Journey Through Ruins: The Last Days of London*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 51-77.