

**Faculté des sciences économiques,
sociales, politiques et de communication**

Regarder la Couronne : archives, *reenactment* et ocularisation dans la série télévisée *The Crown*

Comment la saison 1 de The Crown mobilise des archives et des images produisant un effet d'archive pour mettre en scène la famille royale confrontée à sa propre image et comment ces occurrences construisent le point de vue (focalisation/ocularisation) dans l'articulation public/intime ?

Auteur : Quentin MORRE

Promoteur : Sébastien FEVRY

Année académique 2025-2026

Master en communication à finalité culture et communication

REMERCIEMENTS

Ce mémoire a été réalisé au sein de l'UCLouvain - FUCaM Mons, dont le cadre académique, les enseignements et les ressources ont rendu possible l'élaboration progressive de cette recherche dans le cadre de mon Master en communication à finalité culture et communication.

Ma reconnaissance va à mon promoteur, M. Sébastien FEVRY, pour la précision de son accompagnement durant ce processus très long, sa disponibilité aux différentes étapes de la réflexion et les références théoriques qu'il m'a transmises ou aidé à approfondir. Je le remercie également d'avoir mis sur ma route GENETTE, JOST et GAUDREAULT, dont les travaux m'ont permis d'approcher et de mieux concevoir la focalisation et l'ocularisation. C'est également grâce à son intermédiaire que j'ai pu découvrir les concepts du *biopic* et du *reenactment* et ses auteurs emblématiques tels que BINGHAM, CUSTEN ou encore BURGOYNE. Ses remarques judicieuses, son suivi pertinent et ses lectures ponctuelles et approfondies de l'avancement de mon travail ont grandement contribué à resserrer la problématique, à stabiliser le cadre méthodologique et à maintenir l'analyse au plus près du cadre théorique consulté pour ce mémoire.

Ce travail doit aussi beaucoup au soutien matériel et quotidien de l'équipe professionnelle de l'Institut Techniques de Namur, Enseignement pour Adultes et du Centre Asty-Moulin, qui m'ont offert du temps, un espace de travail, des relectures et la possibilité de confronter mes idées lorsque l'écriture l'exigeait.

Enfin, à Michaël, Manon, Hélène, Laurence, Sébastien, Anne-Cécile et Achille, j'adresse une gratitude plus personnelle pour une présence constante, une patience sans réserve, un soutien et une confiance qui m'ont permis d'aller au terme de ce mémoire. Tout simplement MERCI.

DECLARATION IA

Partie 1 - Attestation générale :

Je déclare avoir utilisé des outils d'intelligence artificielle générative dans le respect des règles d'intégrité académique applicables au travail de fin d'études. Ces outils n'ont pas été considérés comme des auteurs, des sources scientifiques ni des substituts à mon jugement. Je demeure seul responsable de la problématique, du corpus, des choix théoriques et méthodologiques, du visionnage, du codage, des interprétations, des références et de la version déposée. J'ai vérifié les propositions produites par ces outils à partir des textes consultés, des données du corpus et des consignes de mon promoteur. Aucune sortie d'IA n'a été tenue pour vraie du seul fait de sa génération.

Partie 2 - Usages spécifiques dans ce mémoire :

L'outil ChatGPT a été mobilisé aux étapes suivantes : recherche exploratoire de pistes et de sources pour démarrer mon sujet d'étude ; aide à la structuration de la revue de littérature, du chapitre méthodologique, du chapitre 3 et de la conclusion ; brainstorming sur l'articulation des sous-questions et des hypothèses ; correction linguistique, typographique et bibliographique.

Les usages relevant de l'assistance linguistique, du brainstorming, de l'organisation ou de la recherche exploratoire ne sont pas référencés comme des sources car les affirmations scientifiques restent attribuées aux publications effectivement consultées. Toute suggestion bibliographique a été vérifiée avant intégration.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : REVUE DE LA LITTÉRATURE	5
1.1 Le film historique et biopic sériel.....	5
1.1.1. La série historique et la public history	5
1.1.2. Le biopic comme genre	8
1.1.3. The Crown comme biopic sériel	11
1.2 L'image d'archives.....	14
1.2.1. Qu'est-ce qu'une image d'archives ?	14
1.2.2. L'effet d'archive : une expérience du spectateur.....	17
1.2.3. Archives publiques, archives familiales et articulation public/intime	20
1.3 Le <i>reenactment</i> dans la fiction historique audiovisuelle	23
1.3.1. Définir le reenactment	23
1.3.2. La fiction historique comme reenactment des archives	25
1.4 Focalisation et ocularisation	28
1.4.1. La focalisation : du récit littéraire au récit filmique	28
1.4.1.1 La focalisation chez Genette	28
1.4.1.2 Traduire la focalisation au cinéma	29
1.4.2. L'ocularisation : qui voit ?.....	31
1.4.2.1 Focalisation, ocularisation, auricularisation : la tripartition de Jost	31
1.4.2.2 Enonciation et point de vue à la télévision : le grand imagier	33
1.4.3. Ocularisation et archives dans The Crown : les bascules du regard	34
CHAPITRE 2 : CADRE METHODOLOGIQUE.....	38
2.1 Problématisation	38
2.1.1 Question de recherche	39
2.1.2 Sous-questions	39
2.1.3 Hypothèses.....	40
2.2. Contextualisation et corpus	40
2.2.1 Choix de l'objet : pourquoi The Crown ?.....	40
2.2.2 Apport scientifique d'un angle inédit.....	41
2.2.3 Présentation synthétique de la série.....	42
2.2.4 Délimitation du corpus principal	43
2.2.5 Un corpus structuré par la médiatisation	43
2.2.6 Conditions de production : reconstitution et effet d'archive	44
2.2.7 Contexte historico-médiatique utile à l'analyse.....	44
2.3. Méthode d'analyse.....	45
2.3.1 Démarche générale	45

2.3.2 Délimitation de l'objet d'analyse	46
2.3.2.1 Prise en compte du sonore	47
2.3.3 Collecte des données : repérage et segmentation.....	47
2.3.3.1 Visionnage et repérage systématique.....	47
2.3.3.2 Unité d'analyse : l'occurrence.....	48
2.3.4 Construction de la grille de codage : de la version exploratoire à la version stabilisée	49
2.3.4.1 Première grille exploratoire : objectifs et premières limites	49
2.3.4.2 Remaniement : passage à la grille de codage stabilisée	49
2.3.4.3 Codage pilote et ajustements préférentiels.....	54
2.3.5 Positionnement et limites	55
CHAPITRE 3 : ANALYSE DES DONNÉES	57
3.1. Etat des lieux : cartographie des archives dans la saison 1.....	57
3.1.1 Distribution générale par épisode et par dispositif.....	57
3.1.2 Archives publiques vs familiales : la question de l'équilibre	60
3.1.3 Statut archivistique : la prédominance massive du reenactment.....	62
3.1.4 Historicité et registre.....	63
3.1.5 Marqueurs visuels de l'effet d'archive	65
3.2. Analyse séquentielle : le couronnement vu chez les Windsor (S1E5).....	65
3.2.1 Présentation des séquences.....	66
3.2.2 Analyse occurrence par occurrence : les moments narratifs des séquences	67
3.2.2.1 Premier moment : la mise en place du dispositif (occurrences 22-23).....	67
3.2.2.2 Deuxième moment : la procession commentée (occurrence 24).....	69
3.2.2.3 Troisième moment : le tournant de l'onction (occurrences 25 à 29)	71
3.2.2.4 Quatrième moment : le couronnement et la dissolution du masque (occurrence 30)	74
3.2.2.5 Cinquième moment : le retrait solitaire (occurrence 32)	76
3.2.3 Lectures théoriques croisées.....	77
3.3. Ocularisation et focalisation : synthèse des régimes de regard dans la saison 1	78
3.3.1 Régimes d'ocularisation à l'échelle de la saison	78
3.3.2 La bascule comme signature stylistique.....	79
3.3.3 Régimes de focalisation à l'échelle de la saison.....	80
3.3.4 Croisement entre archives et ocularisation : test des hypothèses	81
3.3.5 Cartographie des regards intradiégétiques.....	83
CONCLUSION	86
BIBLIOGRAPHIE.....	93
SOMMAIRE DES ANNEXES.....	98

INTRODUCTION

Les récits audiovisuels du passé ne constituent plus un secteur périphérique de la culture historique ; ils en sont devenus l'un des lieux ordinaires d'élaboration et de circulation. Rosenstone (1995) invite précisément à considérer le film comme une manière de penser historiquement plutôt que comme une simple traduction appauvrie de l'histoire écrite. Ce déplacement prend une portée particulière dans un paysage dominé par les plateformes. En effet, selon Ofcom (2024), 68% des foyers britanniques recevaient au moins un service de vidéo à la demande par abonnement au premier trimestre 2024, tandis que Netflix atteignait 58% des foyers et demeurait, en 2023, le service de SVoD le plus regardé au Royaume-Uni. Dans cet environnement, le *biopic* ne se borne pas à raconter une existence documentée puisqu'il transforme une personne réelle en personnage, organise ensemble conduites privées et événements publics et cherche, selon Bingham (2010), une version dramatisée de la vérité biographique. La série historique et biographique s'impose ainsi comme une forme de *public history* dont la portée excède le divertissement.

The Crown condense ces enjeux à une échelle rarement atteinte. En janvier 2020, Netflix déclarait que 73 millions de foyers dans le monde avaient regardé la série depuis son lancement et que sa troisième saison avait atteint 21 millions de foyers en quatre semaines (BBC NEWS, 2020). Ces chiffres promotionnels doivent être lus avec prudence puisque la plateforme comptabilisait alors un visionnage après deux minutes mais ils attestent néanmoins la circulation mondiale d'un récit national centré sur la monarchie britannique. L'objet est d'autant plus pertinent qu'il ne représente pas seulement l'institution royale car, comme l'observe Laugier (2022), *The Crown* « porte de fait sur la télévision même ». Discours radiodiffusés, actualités filmées, photographies de presse, retransmissions et films familiaux ne se limitent donc pas à dater l'action ; ils deviennent des opérateurs narratifs par lesquels la Couronne se voit, s'entend et éprouve sa propre médiatisation.

Dès lors, que devient le passé lorsqu'une fiction ne cite pas seulement ses traces mais en reproduit aussi l'apparence ? Comment distinguer l'archive matérielle d'une image contemporaine qui en imite le grain, le format, le noir et blanc ou la saturation sonore ? Et surtout, que produit le montage lorsque l'image publique d'un événement royal est attribuée au regard d'un personnage situé dans un espace privé ? Ces questions déplacent le débat de la seule fidélité factuelle vers les conditions audiovisuelles de croyance, d'attribution et de savoir. Elles sont d'autant plus nécessaires que la réception de *The Crown* demeure traversée par une tension politique puisqu'une enquête YouGov, citée par la BBC, indiquait que les 18-24 ans étaient trois fois plus susceptibles que les plus de 65 ans d'attendre de la série qu'elle soit « *mostly*

accurate »¹ (COUGHLAN & ROSNEY, 2022) tandis que la controverse ayant suivi les critiques de Judi Dench a conduit Netflix à qualifier explicitement l'œuvre de « *fictional dramatisation* »² inspirée d'événements réels (BENCHETRIT, 2022).

Trois clarifications lexicales structurent ici ce travail. L'ocularisation désigne, dans la tripartition de Jost (1987), reprise par Gaudreault et Jost (1990/2017), le plan visuel et répond à la question « qui voit ? » ; elle ne doit être confondue ni avec l'auricularisation, qui répond à « qui entend ? », ni avec la focalisation, réservée à la distribution du savoir narratif et à la question « qui sait ? ». L'effet d'archive, au sens de Baron (2014), ne qualifie pas une origine institutionnelle certaine mais une expérience de réception fondée sur la perception d'une disparité temporelle et intentionnelle entre des images ou des sons. Le *reenactment* désigne enfin la remise en scène d'un événement historique ou biographique qui ne restitue pas l'événement originel mais le rejoue dans le présent de la production, au moyen d'acteurs, de décors et d'images substitutives. Ces termes permettent de parler d'images produisant un effet d'archive sans présumer leur authenticité matérielle.

Le mémoire se situe ainsi au croisement de la narratologie audiovisuelle et de l'étude des archives. La première fournit les instruments nécessaires pour séparer le voir, l'entendre et le savoir, puis pour décrire l'attribution d'une image à un regard intradiégétique. La seconde permet d'interroger la valeur documentaire comme effet, usage et recontextualisation plutôt que comme essence. Leur articulation répond à une propriété concrète de la production : les chercheurs de *The Crown* rassemblent, à partir des événements retenus par Peter Morgan, une masse de documents préparatoires mais les responsables artistiques revendiquent simultanément une « version » du monde et non un documentaire (HOLMAN, 2018b). Pour le couronnement, la fabrication a même mêlé des prises de vues authentiques en 35 mm provenant d'agences et des images recréées par les équipes d'effets visuels (CHRISTIAN, 2017). L'enjeu n'est donc ni de démasquer chaque plan ni de mesurer la série à une transparence documentaire impossible mais d'analyser comment la médiation devient visible et signifiante.

Le corpus principal comprend l'intégralité de la saison 1 de *The Crown*, soit dix épisodes couvrant la période 1947-1955, du mariage d'Elizabeth et Philip aux premières années du règne. Ce périmètre évite une sélection d'exemples ajustée à l'hypothèse et saisit la mise en place du régime esthétique et médiatique de la série. Il est également cohérent avec la présentation officielle de Left Bank Pictures (s.d.), qui définit cette première saison en dix parties comme le récit intérieur du jeune règne, articulant intrigues personnelles, romances et rivalités politiques aux grands événements de la seconde moitié du XX^e siècle. Le visionnage systématique a

¹ Traduction : *surtout précise*,

² Traduction : *dramatisation d'une fiction*

permis d'isoler 69 occurrences d'actualité médiatique, subdivisées en 121 segments lorsque le dispositif, le statut archivistique, la fonction narrative ou encore le régime d'ocularisation variait. La période est décisive étant donné que l'accession au trône et le couronnement télévisé de 1953 rendent particulièrement observable le passage d'un événement public vers des espaces de réception institutionnels, domestiques ou intimes.

À partir de ce corpus, la question de recherche centrale est formulée comme suit : « *Comment la saison 1 de The Crown mobilise des archives et des images produisant un effet d'archive pour mettre en scène la famille royale confrontée à sa propre image et comment ces occurrences construisent le point de vue (focalisation/ocularisation) dans l'articulation public/intime ?* ».

Elle se décline en cinq sous-questions :

- Quels dispositifs portent le plus souvent les occurrences d'actualité médiatique dans la saison 1 et comment se répartissent-ils selon les épisodes ?
- Dans quelle mesure la saison 1 articule-t-elle des archives publiques et des archives familiales et quelles fonctions narratives leur sont associées ?
- Dans quelles configurations ces occurrences sont-elles assignées ou non à un regard intradiégétique et, parmi elles, à quelle fréquence observe-t-on une bascule d'ocularisation au sens strict (triptyque O0 → OI-S → O0) ?
- Comment ces occurrences participent-elles à l'articulation public/intime ? L'archive permet-elle de regarder le public depuis l'intime et comment cette articulation se traduit-elle en termes de focalisation ?
- Observe-t-on une cohérence entre la personne qui regarde les archives, le lieu de visionnage et la nature de l'événement représenté ?

Trois hypothèses guident l'analyse :

- Hypothèse principale : la saison 1 de *The Crown* mettrait régulièrement en scène la famille royale confrontée à sa propre image et les occurrences d'actualité médiatique fonctionneraient comme un dispositif de médiation qui articule public/intime. La série construirait fréquemment le regard vers le public depuis l'intime, ce qui rendrait l'événement public objet de réception privée grâce à des dispositifs médiatiques et à des configurations d'ocularisation interne secondaire, dont certaines prennent la forme de bascules d'ocularisation (O0 → OI-S → O0). Cette organisation du point de vue contribuerait à rapprocher le spectateur des figures historiques en faisant coexister figures institutionnelle et familiale.

- Hypothèse secondaire : les archives publiques seraient majoritairement liées à la médiatisation institutionnelle et apparaîtraient souvent comme un flux reçu alors que les archives familiales privilégieraient une mise en intimité et participeraient davantage à la construction biographique, en produisant un effet de proximité spécifique.
- Hypothèse complémentaire : au-delà de leurs fonctions narratives différentes, les archives publiques et familiales relèveraient également de régimes d'ocularisation distincts. La famille royale serait mise en scène comme regardant les archives publiques, en ocularisation interne secondaire, ce qui ferait des événements publics l'objet d'une réception intradiégétique. Les archives familiales, en revanche, ne seraient pas nécessairement portées par un regard intradiégétique et relèveraient plutôt de l'ocularisation zéro, s'adressant directement au spectateur.

Ces propositions ne cherchent donc pas à départager abstraitement le vrai du faux mais elles interrogent la manière dont une fiction sérielle organise l'accès au passé, rend perceptible son appareillage médiatique et place le spectateur tantôt devant l'image, tantôt dans le regard d'un personnage qui la reçoit. En cela, elles prolongent l'intuition de Rosenstone (1995, p.15) selon laquelle « *film is history as vision* » : l'histoire audiovisuelle ne prend sens qu'à travers les formes concrètes qui la donnent à voir.

CHAPITRE 1 : REVUE DE LA LITTÉRATURE

Avant d'aborder le cœur de l'analyse, il convient de poser le cadre théorique qui permettra de comprendre la manière dont la saison 1 de *The Crown* mobilise des archives et des images produisant un effet d'archive. Cette revue de la littérature se déploie en quatre sections complémentaires. La première (1.1) situe *The Crown* à l'intersection du film historique et du *biopic* et propose la notion de *biopic* sériel pour rendre compte du dispositif spécifique qu'instaure son déploiement sur plusieurs saisons. La deuxième (1.2) interroge le statut de l'image d'archives, en distingue les régimes et théorise l'effet d'archive comme expérience spectatorielle. La troisième (1.3) examine le *reenactment* comme pratique de mise en récit du passé et la zone grise qu'il ouvre lorsqu'il se confond avec l'archive elle-même. La quatrième (1.4) introduit les outils narratologiques de la focalisation et de l'ocularisation, qui me permettront de penser la manière dont la série construit le regard du spectateur sur les images d'archives.

1.1 LE FILM HISTORIQUE ET *BIOPIC* SÉRIEL

The Crown se rapproche de la série historique, qui propose une vision du passé à un large public, et du *biopic*, qui organise le récit autour d'une figure individuelle réelle. Je vais donc définir, dans un premier temps, la notion de série historique et son lien avec la *public history*. Ensuite, je caractériserai le *biopic* comme genre pour montrer, enfin, que *The Crown* dépasse ces deux cadres en adoptant une forme sérielle qui lui est propre, celle du *biopic* sériel.

1.1.1. La série historique et la public history

Depuis plusieurs décennies, les médias visuels, dont font partie le film et la série télévisée, constituent le principal vecteur par lequel le grand public accède à une connaissance du passé, comme le constate l'historien Robert A. Rosenstone (1995, pp.22-23) : « *today the chief source of historical knowledge for the bulk of the population – outside of the much-despised textbook – must surely be the visual media, a set of institutions which lies almost wholly outside the control of those of us who devote our lives to history* »³. Ce constat, partagé par Burgoyne (2008, p.22) qui observe que « *for many societies, the historical film now serves as the dominant source of popular knowledge about the historical past* »⁴, fonde la notion de *public history* audiovisuelle. Les fictions historiques ne se contentent pas de divertir, elles participent activement à la construction d'une mémoire collective du passé.

³ Traduction : *aujourd'hui, la principale source de connaissances historiques pour la majorité de la population – mis à part les manuels scolaires tant décriés – est sans aucun doute les médias visuels, un ensemble d'institutions qui échappe presque entièrement au contrôle de ceux qui consacrent leur vie à l'histoire.*

⁴ Traduction : *pour de nombreuses sociétés, le film historique constitue aujourd'hui la principale source de connaissances populaires sur le passé historique,*

Mais qu'est-ce, précisément, qu'un film ou une série historique ? Natalie Zemon Davis, reprise par Burgoyne, propose une définition opératoire. Selon cette historienne, le genre se compose de « *dramatic feature films in which the primary plot is based on actual historical events, or in which an imagined plot unfolds in such a way that actual historical events are central and intrinsic to the story* »⁵ (ZEMON DAVIS, citée dans BURGOYNE, 2008, p.2). Cette définition implique une distinction importante car le film historique se différencie du simple *costume drama* dans la mesure où l'histoire n'y sert pas de simple toile de fond décorative. Comme le précise Burgoyne (2008, p.4), « *unlike the costume drama or the romance set in the past, history provides the referential content of the historical film. The events of the past constitute the mainspring of the historical film, rather than the past simply serving as a scenic backdrop or a nostalgic setting* »⁶. *The Crown* s'inscrit pleinement dans cette catégorie. La série de Peter Morgan ne reconstitue pas les années 1950 à 2000 pour le plaisir de l'esthétique rétro mais engage une réflexion soutenue sur le passé de la monarchie britannique, ses contradictions et ses zones d'ombre.

Rosenstone va plus loin en affirmant que le film historique constitue une forme de pensée à part entière. Sa formule « *film is history as vision* » (ROSENSTONE, 1995, p.15) désigne la spécificité du médium audiovisuel. Là où l'histoire écrite mobilise l'argumentation et la chronologie, le film mobilise la vision, c'est-à-dire une expérience sensible et immersive du passé. Hayden White (cité dans ROSENSTONE, 1995, p.48) a forgé le concept d'*historiophoty* pour nommer ce régime spécifique : « *the representation of history and our thought about it in visual images and filmic discourse* »⁷. Le film historique ne serait donc pas un sous-produit vulgarisé de l'historiographie savante mais un mode de pensée adjacent à celle-ci : « *it is time for the historian to accept the mainstream historical film as a new kind of history that, like all history, operates within certain limited boundaries. [...] Film creates a world of history that stands adjacent to written and oral history* »⁸ (ROSENSTONE, 1995, p.78).

Bien avant ces formulations, Pierre Sorlin⁹ avait déjà ancré cette réflexion dans une perspective sociologique. Pour lui, « *history is a society's memory of its past, and that the functioning of*

⁵ Traduction : *longs métrages dramatiques dont l'intrigue principale s'inspire de faits historiques réels ou dans lesquels une intrigue fictive se déroule de telle manière que des faits historiques réels occupent une place centrale et font partie intégrante de l'histoire.*

⁶ Traduction : *contrairement aux drames en costumes ou aux romances se déroulant dans le passé, c'est l'histoire qui fournit le cadre de référence du film historique. Ce sont les événements du passé qui constituent le moteur du film historique et non pas le passé, servant simplement de décor ou de cadre nostalgique.*

⁷ Traduction : *la représentation de l'histoire et notre réflexion à son sujet à travers les images visuelles et le discours cinématographique.*

⁸ Traduction : *il est temps que l'historien accepte le film historique grand public comme une nouvelle forme d'histoire qui, à l'instar de toute histoire, s'inscrit dans des limites bien définies. [...] Le cinéma crée un univers historique qui côtoie l'histoire écrite et l'histoire orale.*

⁹ J'utilise la version revue et augmentée en anglais de l'ouvrage français *Sociologie du cinéma : Ouverture pour l'histoire de demain*, publié en 1977.

this memory depends on the situation in which the society finds itself »¹⁰ (SORLIN, 1980, p.16). L'histoire filmée n'est donc pas neutre ; elle est produite par et pour une société à un moment donné. Le film historique fonctionne comme ce que Sorlin (1980, p.4) appelle une « *visual history, designed to strike by its evidence and through immediate contact* »¹¹ ; une histoire visuelle conçue pour frapper le spectateur par son évidence. Dès lors, la fiction historique participe à ce que le spectateur identifie comme historique grâce à un *capital historique* partagé, c'est-à-dire des dates, des personnages et des événements reconnus collectivement (SORLIN, 1980). Pour *The Crown*, ce capital est immédiat, Elizabeth II, Churchill, le couronnement de 1953, la crise de Suez, autant de repères que le spectateur identifie sans médiation savante.

Cependant, Sorlin (1980, p.17) introduit une nuance essentielle : « *the historical tradition defended by each group and class is of course only an instrument for talking about the present; the conflicts that divide a society [...] are transposed in the semblance of past events* »¹². Le film historique parle toujours autant du présent que du passé, une idée que Burgoyne reprend en observant que, pour Sorlin (cité dans BURGOYNE, 2008, p.10), « *the past in historical films becomes an allegory of the present; the milieu in which the film was produced stamps every frame* »¹³. *The Crown*, diffusée entre 2016 et 2023, dit autant sur le Royaume-Uni post-Brexit et les débats contemporains autour de la monarchie que sur les événements des années 1950 à 2000.

Il importe enfin de souligner le statut fondamentalement fictionnel du film historique. Sorlin (1980, p.21) l'affirme sans ambiguïté : « *historical films are all fictional. By this I mean that even if they are based on records, they have to reconstruct in a purely imaginary way the greater part of what they show* »¹⁴. Même une série aussi documentée que *The Crown*, qui s'appuie sur des sources historiques abondantes, doit inventer la majeure partie de ce qu'elle montre, qu'il s'agisse des dialogues privés, des motivations psychologiques ou des confrontations intimes. Zemon Davis (citée dans ROSENSTONE, 1995) distingue à cet égard les personnages documentables, dont les actes sont attestés par les archives, des personnages ou situations fictifs ajoutés pour les besoins de la narration. Dans *The Crown*, cette tension est

¹⁰ Traduction : *l'histoire est la mémoire qu'une société a de son passé et le fonctionnement de cette mémoire dépend de la situation dans laquelle se trouve cette société.*

¹¹ Traduction : *histoire visuelle, conçue pour marquer les esprits par la force de ses images et grâce à un contact direct ;*

¹² Traduction : *la tradition historique défendue par chaque groupe et chaque classe n'est bien sûr qu'un moyen de parler du présent ; les conflits qui divisent une société [...] se reflètent dans l'apparence des événements passés.*

¹³ Traduction : *dans les films historiques, le passé devient une allégorie du présent ; le contexte dans lequel le film a été réalisé marque chaque image.*

¹⁴ Traduction : *les films historiques sont tous fictifs. J'entends par là que même s'ils s'appuient sur des documents historiques, ils doivent reconstituer de manière purement imaginaire la majeure partie de ce qu'ils montrent.*

omniprésente. Les personnages historiques tels qu'Elizabeth II, Philip ou encore Margaret cohabitent avec des scènes entièrement inventées.

Loin de constituer une faiblesse, cette part fictionnelle est constitutive du genre. Comme l'avait formulé Sorlin (1980, pp.21-22) : « *fiction and history react constantly on one another, and it is impossible to study the second if the first is ignored* »¹⁵. Le film historique n'est pas un travail d'historien. Sorlin (1980, p.21) le définit comme « *a dissertation about history which does not question its subject – here it differs from the work of the historian – but which establishes relationships between facts and offers a more or less superficial view of them* »¹⁶. C'est précisément cette mise en relation des faits, cette construction d'une vision cohérente du passé destinée à un large public, qui font du film et de la série historiques des objets de *public history* au sens plein du terme.

1.1.2. Le biopic comme genre

Si le film historique constitue, comme nous venons de le montrer, le principal véhicule de la *public history* audiovisuelle, le biopic en représente la forme la plus répandue. Rosenstone (cité dans BURGOYNE, 2008) estime en effet que 80% des films historiques hollywoodiens appartiennent au sous-genre du film biographique. La mise en scène de l'histoire à travers le prisme d'une vie individuelle n'est donc pas une option parmi d'autres ; c'est le mode opératoire quasi-exclusif du cinéma historique.

Dennis Bingham (2010, p.10), dans une monographie d'envergure consacrée au biopic contemporain, en propose une définition fondatrice : « *the biopic narrates, exhibits, and celebrates the life of a subject in order to demonstrate, investigate, or question his or her importance in the world; to illuminate the fine points of a personality; and for both artist and spectator to discover what it would be like to be this person, or to be a certain type of person* »¹⁷. Le biopic ne se contente donc pas de raconter une vie, il met en scène et célèbre un individu afin d'éclairer son importance dans le monde. Sa visée est autant narrative que spectaculaire, autant investigatrice que célébratoire.

Le genre se caractérise en premier lieu par une articulation systématique entre vie publique et vie privée, comme le mentionne Bingham (2010, p.10) : « *the appeal of the biopic lies in seeing*

¹⁵ Traduction : *la fiction et l'histoire s'influencent mutuellement en permanence et il est impossible d'étudier la seconde si l'on ignore la première.*

¹⁶ Traduction : *un mémoire d'histoire qui ne remet pas en question son sujet – c'est en cela qu'il se distingue du travail de l'historien – mais qui établit des liens entre les faits et en donne une vision plus ou moins superficielle.*

¹⁷ Traduction : *le biopic raconte, met en lumière et célèbre la vie d'un personnage afin de démontrer, d'explorer ou de remettre en question son importance dans le monde ; d'éclairer les subtilités d'une personnalité ; et de permettre tant à l'artiste qu'au spectateur de découvrir ce que cela ferait d'être cette personne ou d'incarner un certain type de personne.*

an actual person who did something interesting in life, known mostly in public, transformed into a character. Private behaviors and actions and public events as they might have been in the person's time are formed together and interpreted dramatically »¹⁸. L'attrait du biopic réside précisément dans cette transformation d'une figure publique en personnage dramatique, dont les comportements privés et les événements publics sont réunis et interprétés dans un même récit. Bingham (2010, p.218) va jusqu'à affirmer que « *the public-private dichotomy [...] is the key to biography in general* »¹⁹. Cette tension entre public/intime constitue le ressort fondamental du genre et, comme il sera montré par la suite, le cœur de la problématique de *The Crown*.

D'un point de vue structurel, George F. Custen avait, dès 1992, dans son étude pionnière *Bio/pics: How Hollywood Constructed Public History*, identifié les tropes récurrents du biopic classique hollywoodien. Bingham (2010) les rappelle : le récit en flashback, la voix-off rétrospective, l'opposition entre le sujet et sa famille, ainsi que des personnages types tels que le *sidekick* (confident fidèle), le mentor ou l'*helpmeet-wife* (épouse dévouée). Le titre même de l'ouvrage de Custen est éloquent puisqu'il pose que le biopic hollywoodien ne restitue pas l'histoire mais la construit. Le biopic est, par définition, une fabrication narrative du passé.

Custen (cité dans BINGHAM, 2010) propose par ailleurs une distinction entre deux types de sujets biographiques, reprise des travaux antérieurs de Leo Lowenthal sur les idoles de la culture de masse. L'*idol of production* désigne l'homme ou la femme d'État, le scientifique ou le soldat qui a accompli de grandes choses pour la société. L'*idol of consumption*, à l'inverse, désigne la star de divertissement ou le sportif dont la vie est elle-même un produit de consommation. Elizabeth II se situe clairement du côté de l'*idol of production*, figure d'État dont la vie a façonné l'histoire nationale britannique pendant sept décennies. La série *The Crown* puise sa légitimité dans cette dimension.

Custen (cité dans BINGHAM, 2010) observe également que les sujets féminins du biopic classique hollywoodien étaient fréquemment des reines : Greta Garbo en Christine de Suède, Marlene Dietrich en Catherine la Grande, Bette Davis en Elizabeth Ire, Norma Shearer en Marie-Antoinette. Ces femmes royales, nées pour leur grandeur, permettaient d'éviter la question de l'ambition puisque leur pouvoir est hérité et non conquis. *The Crown* s'inscrit dans cette tradition ancienne du biopic royal féminin tout en la renouvelant profondément par le format sériel.

¹⁸ Traduction : *l'attrait du biopic réside dans le fait de voir une personne réelle qui a accompli quelque chose d'intéressant au cours de sa vie, et qui est largement connue du grand public, se transformer en personnage. Les comportements et les gestes privés ainsi que les événements publics tels qu'ils ont pu se dérouler à l'époque de cette personne sont assemblés et interprétés de manière théâtrale.*

¹⁹ Traduction : *la dichotomie entre vie publique et vie privée [...] est au cœur de la biographie en général.*

Un autre mécanisme constitutif du *biopic* est ce que Custen (cité dans BURGOYNE, 2008) décrit comme la *double admiration* : le spectateur admire simultanément le personnage historique et la star qui l'incarne, les deux se renforçant mutuellement dans un effet de légitimation croisée. Dans *The Crown*, ce mécanisme opère pleinement avec les interprétations successives de Claire Foy, Olivia Colman et Imelda Staunton, dont la performance d'actrice renforce la crédibilité du personnage historique tandis que la notoriété d'Elizabeth II confère à chaque interprétation une gravité particulière.

Antérieurement à ces travaux, Sorlin, qui n'emploie pas encore le terme *biopic*, décrivait néanmoins le même mécanisme lorsqu'il analyse les films centrés sur des figures comme Garibaldi ou Lincoln. Il observe que les films historiques fonctionnent autour d'un héros central et que « *films follow minor episodes in major events* »²⁰ (SORLIN, 1980, p.52). Les grands événements historiques sont vus à travers des épisodes mineurs focalisés sur cet individu. Plus encore, Sorlin (1980, p.156) identifie une structure narrative fondamentale : « *a story is built round the fact of a lack : something has been lost and must be found [...] The person who fills the lack may be conspicuous, or he may be part of the crowd. In the first case, which is the most common, the story is built round a hero* »²¹. Le héros du *biopic* est précisément la personne qui « comble le manque », l'agent autour duquel le récit historique s'organise.

Le *biopic* occupe toutefois un espace épistémologique inconfortable, tendu entre revendication d'authenticité et nécessité de la dramatisation. Comme le note Bingham (2010, p.7), le *biopic* « *is by no means a simple recounting of the facts of someone's life. It is an attempt to discover biographical truth* »²². Il se situe dans un « *liminal space between fiction and actuality* »²³ (BINGHAM, 2010, p.7) où fiction et réel se côtoient donc sans se confondre. Rosenstone (1995, p.59) avait observé à cet égard que le film historique « *emotionalizes, personalizes, and dramatizes history. Through actors and historical witnesses, it gives us history as triumph, anguish, joy, despair, adventure, suffering, and heroism* »²⁴. Le *biopic* ne reproduit pas le passé, il le transforme en expérience émotionnelle.

Cette tension trouve une formulation saisissante chez Roland Barthes, dont la formule sur la biographie est reprise plus de trente ans plus tard par Burgoyne dans le contexte du *biopic*.

²⁰ Traduction : ces films retracent des épisodes mineurs au sein d'événements majeurs.

²¹ Traduction : une histoire s'articule autour d'un manque : quelque chose a été perdu et doit être retrouvé [...] Celui qui comble ce manque peut se démarquer ou bien se fondre dans la foule. Dans le premier cas, qui est le plus courant, l'histoire s'articule autour d'un héros.

²² Traduction : n'est en aucun cas un simple récit des faits de la vie d'une personne. C'est une tentative de découvrir la vérité biographique.

²³ Traduction : espace liminal entre fiction et réalité

²⁴ Traduction : rend l'histoire plus émouvante, plus personnelle et plus dramatique. À travers des acteurs et des témoins de l'époque, elle nous présente l'histoire sous le prisme du triomphe, de l'angoisse, de la joie, du désespoir, de l'aventure, de la souffrance et de l'héroïsme.

Barthes (cité dans BURGOYNE, 2008, p.16) qualifiait en effet, dès 1975, la biographie de « *fiction that dare not speak its name* »²⁵, désignant ainsi le paradoxe fondateur du genre : le *biopic* revendique une ambition historique telle que des événements réels, personnages documentés, reconstitutions minutieuses, tout en produisant une fiction dramatique assumée, avec des dialogues inventés, des scènes imaginées et des motivations psychologiques projetées. *The Crown* incarne pleinement ce paradoxe, oscillant sans cesse entre la fidélité aux faits historiques et la liberté de la création dramatique.

1.1.3. *The Crown* comme *biopic* sériel

Les deux sous-chapitres précédents ont permis de poser les jalons théoriques du film historique²⁶ et du *biopic*²⁷ comme l'un de ses sous-genres dominants. *The Crown* relève pleinement de ces deux traditions mais en déplace les contours par la forme sérielle qu'elle adopte. Je propose donc de désigner *The Crown* sous le terme de *biopic* sériel, entendu comme un *biopic* déployé sur plusieurs saisons. Cette expression, qui apparaît de manière éparse dans des contextes journalistiques et critiques sans avoir fait l'objet, à ma connaissance, d'une formalisation théorique dans la littérature académique, articule les acquis du *biopic* comme genre (BINGHAM, 2010 ; CUSTEN, cité dans BINGHAM, 2010) et ceux de la sérialité narrative complexe (MITTELL, 2006, 2015 ; ALLRATH & GYMNICH, 2005). J'en fais une pièce maîtresse de mon argumentation, en ce qu'elle permet de penser ensemble la dimension biographique et la temporalité longue qui caractérisent la série.

Jason Mittell formule cette spécificité, en 2006, sous le concept de *narrative complexity*. Il la systématise dans son ouvrage de 2015, *Complex TV*. Pour lui, la série télévisée complexe se définit comme « *a cumulative narrative that builds over time, rather than resetting back to a steady-state equilibrium at the end of every episode* »²⁸ (MITTELL, 2015, p.18). La *narrative complexity* ne constitue pas un genre en soi mais un mode narratif propre à la télévision, distinct à la fois du film et de la littérature : « *television's narrative complexity is predicated on specific facets of storytelling that seem uniquely suited to the television series structure apart from film and literature* »²⁹ (MITTELL, 2015, p.18). *The Crown* relève pleinement de ce mode. En tant que série déployée sur six saisons, elle construit le portrait d'Elizabeth II par accumulation,

²⁵ Traduction : *fiction qui n'ose pas dire son nom*,

²⁶ Cf. 1.1.1, p.5

²⁷ Cf. 1.1.2, p.8

²⁸ Traduction : *un récit qui s'enrichit au fil du temps, plutôt que de revenir à un état d'équilibre stable à la fin de chaque épisode*.

²⁹ Traduction : *la complexité narrative de la télévision repose sur des aspects spécifiques de la narration qui semblent particulièrement adaptés à la structure des séries télévisées, contrairement au cinéma et à la littérature*.

épisode après épisode, sans jamais revenir à un point de départ. Il s'agit d'une propriété sérielle dont la saison 1, objet du présent travail, pose les premiers jalons.

Cette hybridité rapproche également *The Crown* du docudrama que Paget (1998/2011, pp.94-95) a théorisé comme étant la forme qui émerge lorsqu'il n'existe pas d'autre moyen de raconter certains événements et qui mobilise la dramatisation pour « *re-tell events from national or international histories* » et « *re-present the careers of significant national or international figures* »³⁰. *The Crown* hérite directement de cette logique, qu'elle pousse à son terme par le format sériel.

Allrath et Gymnich (2005) avaient offert, dix ans plus tôt, un cadre complémentaire en distinguant la *série* (dont chaque épisode se conclut de manière autonome) du *serial* (dont l'intrigue se poursuit d'un épisode à l'autre sans résolution). Les deux auteures, à la suite de Nelson (cité dans ALLRATH & GYMNIC, 2005), observent que la forme dominante de la fiction télévisée contemporaine est un hybride de ces deux pôles. *The Crown* incarne précisément cet hybride : chaque épisode se concentre sur un événement ou une crise historique spécifique, ce qui confère une autonomie relative à chaque unité narrative, tandis que la trajectoire biographique d'Elizabeth II assure une continuité cumulative sur l'ensemble des saisons. Cette hybridité distingue *The Crown* aussi bien d'une série épisodique classique que d'une minisérie close, dont Allrath et Gymnich (2005, p.23) rappellent qu'elle « *consists of just a few episodes and typically reaches closure in the last episode* »³¹.

Cette forme sérielle ouvre des possibilités narratives que le *biopic* cinématographique classique ne peut offrir. Allrath, Gymnich et Surkamp (2005, p. 29) soulignent que, contrairement aux personnages statiques des séries traditionnelles, les séries hybrides contemporaines « *go to great lengths to explore the characters' pasts and to underline the continuity of the series by means of references to events and characters from earlier episodes* »³². *The Crown* exploite précisément cette possibilité pour déployer la trajectoire d'Elizabeth II sur plusieurs décennies, en revenant sur les mêmes tensions – entre devoir institutionnel et vie intime, entre image publique et sentiments privés – avec une profondeur que seule la durée sérielle autorise.

Mittell, reprenant Roberta Pearson (citée dans MITTELL, 2015, p.133), précise que dans les séries longues, il convient de parler d'*accumulation* plutôt que de *développement* du personnage : « *the long-running American television drama can create highly elaborated*

³⁰ Traduction : retracer des événements de l'histoire nationale ou internationale et à retracer le parcours de personnalités nationales ou internationales marquantes

³¹ Traduction : ne compte que quelques épisodes et trouve généralement son dénouement dans le dernier épisode.

³² Traduction : s'efforcent d'explorer le passé des personnages et de souligner la continuité de la série en faisant référence à des événements et à des personnages des épisodes précédents.

characters of greater accumulation and depth than any contemporary medium »³³. Elizabeth II dans *The Crown* ne « grandit » pas au sens d'un arc de transformation classique ; elle s'épaissit, se complexifie et s'élabore par accumulation, couche après couche, saison après saison. Le spectateur, quant à lui, accumule au fil des épisodes une connaissance intime du personnage, une familiarité que Mittell (2015, p.132) décrit comme un « *long-term investment in a series* » permettant de « *posit our own version of their interiority* »³⁴. Ce rapport au personnage est structurellement impossible dans un film *biopic* classique.

Cette dimension cumulative s'articule, dans le cas des séries historiques, à une autre tension structurante. Le chapitre de Heinen et Deines (dans ALLRATH & GYMNICH, 2005, p.195) sur *Die zweite Heimat* de Reitz, série télévisée à la fois biographique et historique, formule cette articulation de manière éclairante : « *the "great history" is mirrored in the private sphere – but without dominating it or exerting a direct influence on the protagonists' lives. Nevertheless the historical frame is more than just a backdrop for the private lives* »³⁵. *The Crown* fonctionne selon le même principe : la grande Histoire comme le couronnement, la crise de Suez, la guerre des Malouines, la mort de Diana, se reflète dans la sphère intime d'Elizabeth II sans la dominer directement mais le cadre historique n'est jamais un simple décor.

Plus largement, Rosenstone (1995, p.57) avait observé que le film historique classique propose « *history as the story of a closed, completed, and simple past. It provides no alternative possibilities to what we see happening on the screen* »³⁶. La sérialité de *The Crown* dépasse précisément cette clôture narrative. En étalant le récit sur six saisons et en confiant le rôle d'Elizabeth II à trois actrices successives, la série introduit une discontinuité et une ouverture que le film unique ne permet pas. Sorlin (1980, p.211), dans une perspective antérieure, confirme cette tension en rappelant que « *only when we are confronted with an irregular usage of time and causality are we obliged to realize that time and causality are two basic components of any historical discourse* »³⁷. Le *biopic* sériel constitue précisément un usage irrégulier du temps par rapport au film historique classique.

³³ Traduction : cette série télévisée américaine à succès parvient à créer des personnages extrêmement complexes, dotés d'une richesse et d'une profondeur que nul autre média contemporain n'est capable d'égaliser.

³⁴ Traduction : investissement à long terme dans une série permettant de proposer notre propre vision de leur intériorité.

³⁵ Traduction : la « grande histoire » se reflète dans la sphère privée – sans toutefois la dominer, ni exercer d'influence directe sur la vie des protagonistes. Le cadre historique est néanmoins bien plus qu'une simple toile de fond pour les vies privées.

³⁶ Traduction : l'histoire comme le récit d'un passé clos, achevé, et simple. Elle n'offre aucune alternative à ce que nous voyons se dérouler à l'écran.

³⁷ Traduction : ce n'est que lorsque nous sommes confrontés à un usage irrégulier du temps et de la causalité que nous sommes amenés à prendre conscience que le temps et la causalité sont deux éléments fondamentaux de tout discours historique.

Enfin, *The Crown* semble recourir à ce que Wilder (2025)³⁸ nomme le *documentary footage trope*, l'insertion d'images d'archives ou d'images produisant un effet d'archive au sein de la fiction narrative. Ce procédé, qui brouille les frontières entre fiction et documentaire, est devenu une caractéristique du *biopic* contemporain. Bien antérieur à la formalisation contemporaine, ce procédé avait été situé par Burgoyne (2008, p.7) dans le cadre plus large du *reenactment*, qu'il définit comme « *the act of imaginative re-creation that allows the spectator to imagine they are « witnessing again » the events of the past* »³⁹. Comme le rappelle Ricoeur (cité dans BURGOYNE, 2008, p.8), ce « re-témoignage » n'est pas une reviviscence mais une réinterprétation : « *re-enacting does not consist in re-living but in rethinking* »⁴⁰.

Bien avant ces formalisations contemporaines, Sorlin (1980, p.211) avait déjà identifié ce qui fait la spécificité du médium cinématographique : « *what is peculiar to the cinema is the simultaneous use of several systems of expression* »⁴¹. *The Crown* en est l'illustration directe : la série mobilise simultanément la fiction dramatisée, les archives visuelles ou des images produisant un effet d'archive, dans une polyphonie de systèmes d'expression qui pose des questions spécifiques, tant sur le statut des images mobilisées que sur la manière dont elles construisent le regard du spectateur. C'est à la première de ces questions que sera consacrée la section suivante de cet état de l'art.

1.2 L'IMAGE D'ARCHIVES

Pour comprendre comment *The Crown* mobilise des archives ou des images produisant un effet d'archive, il est nécessaire de définir au préalable ce que recouvre la notion d'image d'archives, d'examiner ce que ces images produisent chez le spectateur et d'interroger la distinction entre archives publiques et archives familiales ; une distinction directement liée à l'articulation public/intime qui se trouve au cœur de cette problématique.

1.2.1. Qu'est-ce qu'une image d'archives ?

La notion d'image d'archives, bien qu'omniprésente dans les pratiques audiovisuelles contemporaines, ne dispose pas d'une définition théorique stabilisée. Comme le relèvent Maeck et Steinle (2016, p. 12), « *dans les dictionnaires spécialisés, nous cherchons en vain l'entrée « image d'archives »/« archive image »/« Archivbild ».* En lieu et place, nous trouvons des termes comme « *compilation* », « *found footage* », ou encore « *stock shot* » ». La seule définition

³⁸ N'ayant pu accéder au texte intégral de cet article au moment de la rédaction, je m'appuie ici sur les éléments disponibles dans le résumé publié sur Oxford Academic (consulté le 04/04/2026).

³⁹ Traduction : *le processus de recréation imaginative qui permet au spectateur d'avoir l'impression de « revivre » les événements du passé.*

⁴⁰ Traduction : *la reconstitution ne consiste pas à revivre mais à repenser.*

⁴¹ Traduction : *ce qui caractérise le cinéma, c'est l'utilisation simultanée de plusieurs systèmes d'expression.*

officielle en langue française est celle de l'arrêté du 24 janvier 1983 (cité dans MAECK & STEINLE, 2016, p. 13), qui assimile l'image d'archives au *stock shot* anglais, soit des « *images d'actualité de cinéma ou de télévision empruntées à des documents d'archives et insérées dans une œuvre postérieure de reportage ou de fiction* ». Cette définition est toutefois restrictive car elle limite l'archive à la réutilisation d'images dans un nouveau contexte, sans interroger le processus par lequel une image acquiert ce statut.

C'est précisément ce processus que Maeck et Steinle (2016, p.16) placent au centre de leur réflexion, à travers une formule devenue programmatique : « *on ne naît pas image d'archives, on le devient* ». L'image d'archives n'est donc pas un type d'image défini par des propriétés impliquées mais un statut qu'une image acquiert par un processus de transformation. Les auteurs proposent en conclusion de leur ouvrage un modèle pragmatique à trois niveaux pour penser ce « devenir-archive ». Le premier est le niveau discursif, soit « *l'existence d'un discours qui attribue aux images la valeur de document, de preuve, capable de nous renseigner sur ce passé* » (MAECK & STEINLE, 2016, p.322). Le deuxième est le niveau institutionnel, à savoir « *la création de fonds d'archives qui pose la base matérielle du réemploi d'images et qui, grâce à l'autorité de l'institution, authentifie et valorise les images* » (MAECK & STEINLE, 2016, p.322). Le troisième est le niveau pratique, c'est-à-dire, « *d'un côté, des professionnels qui utilisent des images et des sons préexistants en tant que documents du passé ; de l'autre, le grand public qui reconnaît ces images et sons comme étant des archives* » (MAECK & STEINLE, 2016, p.322). Ce n'est que lorsque ces trois niveaux convergent qu'une image « devient » véritablement archive.

Cette réflexion fait écho à celle que Jaimie Baron avait formulée, deux ans plus tôt, en reformulant le concept d'archive du point de vue de la réception. Pour elle, « *the contemporary situation calls for a reformulation of « the archival document » as an experience of reception rather than an indication of official sanction or storage location* »⁴² (BARON, 2014, p.7). L'image d'archives n'existe comme telle que dans la perception du spectateur : « *archival documents exist as « archival » only insofar as the viewer of a given film perceives certain documents within that film as coming from another, previous – and primary – context of use or intended use* »⁴³ (BARON, 2014, p.7). Pour Baron, le caractère archivistique d'un document ne tient ni à son lieu de conservation ni à son statut institutionnel, mais à sa (re)contextualisation au sein d'une œuvre d'appropriation, qui produit un décalage temporel et fait advenir un *archive*

⁴² Traduction : *la situation actuelle impose de redéfinir le « document d'archives » comme une expérience de réception plutôt que comme une indication d'une validation officielle ou d'un lieu de conservation.*

⁴³ Traduction : *les documents d'archives ne sont « d'archives » que dans la mesure où le spectateur d'un film donné perçoit certains documents présents dans ce film comme provenant d'un autre, antérieur – et primordial – contexte d'utilisation ou d'utilisation prévue.*

effect (effet d'archive). Comme elle le résume : « *through its (re)contextualization in an appropriation film and the consequent production of temporal disparity and the archive effect, then the document becomes « archival »* »⁴⁴ (BARON, 2014, p.18).

François Niney, dans sa contribution à l'ouvrage de Maeck et Steinle, souligne le caractère instable de la valeur documentaire de l'image d'archives. Pour lui, « *« la valeur documentaire » : singulier trompeur et intenable, car il n'y a pas de valeur « en soi », ça dépend du cas, c'est-à-dire non seulement de la « nature » de l'archive [...] mais aussi des questions que l'on se pose, qu'on lui pose, et de sa remise en intrigue dans un nouveau film, un nouveau contexte* » (NINEY, dans MAECK & STEINLE, 2016, p.44). La valeur documentaire n'est donc pas une propriété fixe mais « erratique » ; elle dépend du contexte de réception, du montage et de la disposition du spectateur. Dans *Le documentaire et ses faux-semblants*, paru sept ans plus tôt, Niney (2009, pp.144-145) avait déjà défini l'archive non comme une essence mais comme un usage : « *ce n'est pas un certain genre de films, ce n'est pas une essence, c'est un usage : une re-vision, un ré-emploi* ». Cette définition ouverte inclut non seulement les actualités filmées et les reportages télévisés mais aussi les films de famille, les films publicitaires, militaires, scientifiques et même les fictions (NINEY, 2009).

Niney pointe par ailleurs une spécificité fondamentale de l'image filmée par rapport aux autres documents historiques. Selon lui, « *l'originalité absolue de la prise de vue/projection cinématographique [...] c'est qu'elle produit – par l'échange de regard entre filmé, filmeur et spectateur à travers temps – une coprésence différée paradoxale* » (NINEY, dans MAECK & STEINLE, 2016, p.43). Contrairement à l'archive écrite, l'image filmée conserve la trace d'un regard échangé entre un opérateur et une réalité ; un regard que le spectateur réactive à chaque visionnage. Cette propriété explique pourquoi l'archive audiovisuelle produit un sentiment de présence du passé que nul texte ne peut égaler et pourquoi Baron (2014, p.1) avait déjà affirmé, deux ans plus tôt, que les images d'archives « *offer us an experience of pastness, an experience that no written word can quite match* »⁴⁵.

Bartholeyns ajoute une nuance importante en observant que les images d'archives sont souvent des images « ordinaires », non remarquables en tant qu'images, sans qualité esthétique particulière. C'est précisément leur caractère non artistique qui produit leur effet d'authenticité : « *l'image d'archives se dévoile moins dans le terme d'image que dans celui d'archives* » (BARTHOLEYNS, dans MAECK & STEINLE, 2016, p.35). L'archivabilité d'une image dépend

⁴⁴ Traduction : *grâce à sa (re)contextualisation dans un film d'appropriation et à la création qui en résulte d'un décalage temporel et de l'effet d'archive, le document acquiert alors un caractère « d'archive ».*

⁴⁵ Traduction : *nous font vivre une expérience du passé, une expérience qu'aucun mot écrit ne saurait tout à fait égaler.*

autant de l'histoire de l'archivage que de la nature de l'image elle-même (BARTHOLEYNS, dans MAECK & STEINLE, 2016).

La diversité des types d'archives visuelles reflète cette ouverture définitionnelle. Antérieurement, Epp (2000, p.67) avait distingué trois grandes catégories en fonction de leurs conditions de production : les films de propagande gouvernementale, les *newsreels* (actualités filmées) et les *home movies* (films amateurs ou de famille), chacun ayant été « *created under distinct circumstances and with unique motivations* »⁴⁶. Pour le contexte télévisuel, Carnel (dans MAECK & STEINLE, 2016, p.176) observe que les images d'archives les plus fréquemment utilisées dans les journaux télévisés ne ressemblent paradoxalement pas à des images d'archives puisque « *le téléspectateur doit pouvoir s'imaginer qu'elles ont été tournées le matin même* ». Comme le rappelait déjà Véray en 2003 (p.76), ces archives filmiques ne documentent pas le passé de manière neutre ; elles portent « *la trace d'une époque, ou plus exactement d'un regard porté sur une époque* », que ce soit le regard d'une institution, d'un opérateur, d'une idéologie. Pour *The Crown*, cette diversité est centrale : la série mobilise aussi bien des images d'actualités officielles, comme le couronnement, que des séquences évoquant des films de famille, chacune porteuse d'un statut et d'un effet différent sur le spectateur. Ce sont ces effets que j'examine dans le sous-chapitre suivant.

1.2.2. L'effet d'archive : une expérience du spectateur

Le sous-chapitre précédent a montré que l'image d'archives n'est pas définie par des propriétés impliquées mais par un processus de transformation qui dépend du discours, de l'institution et de l'usage. Mais que produit cette image chez le spectateur ? C'est un des objets centraux du cadre théorique de ce mémoire, l'*effet d'archive* élaboré par Jaimie Baron.

Baron (2014, p.7) propose de reformuler le document d'archives comme « *an experience of reception rather than an indication of official sanction or storage location* »⁴⁷. L'effet d'archive ne réside pas dans le document lui-même mais dans l'expérience que le spectateur en fait à l'intérieur d'un film ou d'une série. Cet effet repose sur deux composantes : « *the two constitutive experiences that make up the archive effect are a sense of « temporal disparity » and « intentional disparity » between different sounds and/or images within the same film* »⁴⁸ (BARON, 2014, pp.11-12).

⁴⁶ Traduction : *créés dans des circonstances différentes et pour des raisons propres à chacun.*

⁴⁷ Traduction : *une preuve de réception plutôt qu'une indication d'une validation officielle ou d'un lieu de stockage.*

⁴⁸ Traduction : *les deux expériences constitutives qui composent l'effet d'archive sont un sentiment de « disparité temporelle » et de « disparité intentionnelle » entre les différents sons et/ou images au sein d'un même film.*

La *disparité temporelle* détermine la perception, par le spectateur, d'un décalage entre un « alors » et un « maintenant » au sein d'un même texte. Baron (2014, p.22) précise qu'« *there are always at least three temporalities at work in appropriation films: the « then » of the archival footage, the « now » of the production of the appropriation film, and the « now » of watching the appropriation film* »⁴⁹. Pour *The Crown*, ces trois temporalités se superposent de manière exemplaire : le « alors » des événements royaux filmés (des années 1950 aux années 2000), le « maintenant » de la production de la série (2016-2023) et le « maintenant » du visionnage par le spectateur. C'est lorsque cet écart temporel est rendu visible à l'intérieur du texte, soit par une différence de grain, de format ou de couleur que l'effet d'archive se produit.

La *disparité intentionnelle* complète ce premier mécanisme. Elle désigne « *a disparity based on our perception of a previous intention ascribed to and (seemingly) inscribed within the archival document* »⁵⁰ (BARON, 2014, p.23). Le spectateur perçoit que l'image d'archives a été produite dans un contexte et avec une intention différente de l'usage qu'en fait le film ou la série. Un reportage de la BBC filmé lors du couronnement de 1953 avait un but informatif ; réinséré dans *The Crown*, il acquiert une fonction dramatique et émotionnelle. Le document d'archives génère ainsi « *a sense of multiple contexts and double meaning, even if these are vague and indeterminate* »⁵¹ (BARON, 2014, p.25).

Il importe de souligner que cet effet n'est ni automatique ni universel. Comme le note Baron (2014, p.11), « *the archive effect may occur for some viewers of a given text while other viewers watching the same text at the same time may not experience the archive effect at all – or may experience it differently* »⁵². L'effet dépend en partie des connaissances extratextuelles du spectateur (BARON, 2014), c'est-à-dire de ce qu'il sait déjà de l'histoire représentée. C'est ce que Sorlin (1980) nommait, dans le chapitre 1.1.1, le *capital historique*⁵³.

Cette dimension subjective de la réception trouve un appui théorique antécédent dans la sémio-pragmatique de Roger Odin. Pour lui, le statut d'une image, qu'elle soit fictionnelle ou documentaire, n'est pas inscrit dans le texte mais dans l'acte de lecture du spectateur. Ce dernier active un *mode fictionnalisant* ou un *mode documentarisant* en fonction des consignes de

⁴⁹ Traduction : *il y a toujours au moins trois temporalités à l'œuvre dans les films d'appropriation : le « passé » des images d'archives, le « présent » de la réalisation du film d'appropriation et le « présent » du visionnage du film d'appropriation.*

⁵⁰ Traduction : *une disparité fondée sur notre perception d'une intention antérieure attribuée au document d'archives et (apparemment) inscrite en son sein.*

⁵¹ Traduction : *une impression de contextes multiples et de double sens, même si ceux-ci sont vagues et indéterminés.*

⁵² Traduction : *l'effet d'archive peut se produire chez certains lecteurs d'un texte donné, tandis que d'autres lecteurs, consultant ce même texte au même moment, peuvent ne pas ressentir du tout cet effet – ou le ressentir différemment.*

⁵³ Cf. 1.1.1, p.5

lecture fournies par le contexte (ODIN, 2000). La télévision, en particulier, fonctionne comme une institution documentarisante : « *regarder la télévision, c'est accepter un contrat de lecture instituant la télévision en énonciateur réel* » (ODIN, 2000, p.138). Lorsque *The Crown* insère des images d'archives dans son récit, le spectateur oscille entre mode fictionnalisant (il sait que c'est une fiction) et mode documentarisant (il reconnaît les images comme provenant d'un contexte réel) ; une oscillation que Niney (2009), dans *Le documentaire et ses faux-semblants*, décrit comme le « doute » constitutif de la réception documentaire.

Au-delà de cet effet épistémologique, l'image d'archives produit un effet émotionnel que Baron nomme l'*effet d'archive*. Ce n'est pas seulement le passé que le spectateur cherche à connaître, mais aussi à ressentir : « *the desire for presence is the desire for the archive affect, for an awareness of the passage of time [...] We seek to renew this affect again and again in order not only to know the past but also to feel it* »⁵⁴ (BARON, 2014, p.128). Dès 2003, Véray avait décrit une expérience comparable lorsqu'il évoque *le goût de l'archive*, en référence à Arlette Farge, et sa dimension de nostalgie. Pour lui, les archives filmiques permettent, « *pour reprendre une expression de Michelet à propos de l'histoire, de « ressusciter les morts » [...], de leur redonner une nouvelle vie* » (VÉRAY, 2003, p.79). Cette sensation de « résurrection » est ce que le spectateur de *The Crown* éprouve face aux images d'Elizabeth II jeune, de Churchill ou du couronnement de 1953. Baron (2014), en s'appuyant sur Svetlana Boym, précise toutefois que cette nostalgie archivistique peut prendre deux formes opposées : une nostalgie *réflexive*, qui assume la distance entre passé et présent ou une nostalgie *restauratrice*, qui cherche à effacer cette distance. La distinction est cruciale pour l'analyse de *The Crown*, dont on peut se demander si les reconstitutions oscillent entre ces deux régimes.

Les marqueurs esthétiques concrets qui produisent l'effet d'archive à la télévision ont été identifiés par Bryant. Celui-ci observe que les codes visuels de l'archivité, comme la pellicule rayée, les sauts d'image, le grain prononcé ou le noir et blanc, sont si étroitement associés au passé qu'ils sont encore utilisés pour « fabriquer » de fausses archives dans les productions contemporaines (BRYANT, 2015). Plus significatif encore, Bryant (2015, p.4) montre que le simple changement de rapport d'image, du 4:3 historique au 16:9 contemporain, suffit à transformer la perception d'un document : « *the practice of cropping the top and bottom of the frame transformed footage previously easily identifiable as factual into something resembling the cinematic and blurred the lines between actuality and reconstruction* »⁵⁵. Dès 2000, Epp

⁵⁴ Traduction : *le désir de présence est le désir de l'affect des archives, d'une prise de conscience du passage du temps [...] Nous cherchons à renouveler sans cesse cet affect, non seulement pour connaître le passé, mais aussi pour le ressentir.*

⁵⁵ Traduction : *la pratique consistant à recadrer le haut et le bas de l'image a transformé des séquences, auparavant facilement identifiables comme factuelles, en quelque chose qui s'apparente au cinéma, brouillant ainsi les frontières entre réalité et reconstitution.*

(p.67) avait identifié ce qu'elle appelle les *conventions de vérité* du documentaire télévisé, qui incluent le recours au noir et blanc, à la caméra tremblante, à la pellicule vieillie et à la narration en voix-off omnisciente ; autant de marqueurs « *used to convince viewers that what they are seeing and hearing is true* »⁵⁶.

C'est précisément dans cet espace que se joue la question de la fabrication d'images à effet d'archive. Maeck et Steinle (2016, p.320) parlent d'un véritable *mythe de l'image d'archives* : « *la promesse de donner à travers l'image d'archives un accès direct au passé, de donner à voir le passé tel qu'il s'est passé, de façon non filtrée par une quelconque médiation* ». Ce mythe, au sens barthésien du terme, est exploité par les productions audiovisuelles qui fabriquent des images « à effet d'archive » en adoptant les codes visuels de l'authenticité. Le film *Zelig* de Woody Allen, de 1983, en constitue l'exemple canonique : Allen y insère un personnage fictif dans des images d'archives réelles, démontrant que le mythe de l'image d'archives est si profondément ancré que le spectateur accepte la fabrication sans la questionner (MAECK & STEINLE, 2016). Véray avait déjà forgé, en 2003, la notion de *fausses vraies images d'archives* pour désigner des reconstitutions qui finissent par être perçues comme des archives authentiques. Dans ce contexte, la notion de *remédiation*, forgée dès 1999 par Bolter et Grusin, éclaire un mécanisme complémentaire : *The Crown* remédie les archives royales, c'est-à-dire qu'elle les re-présente dans un nouveau médium (la série de fiction) qui en modifie la réception, oscillant entre la transparence (*immediacy*) et la multiplication des signes de médiation (*hypermediacy*).

Ainsi, l'effet d'archive apparaît comme une expérience complexe, à la fois épistémologique (le spectateur infère le statut de l'image), émotionnelle (il éprouve un affect lié au passage du temps) et esthétique (il reconnaît les marqueurs visuels de l'archivité). Pour *The Crown*, cette triple dimension est d'autant plus déterminante que la série mobilise non seulement des archives publiques, comme des actualités ou des images officielles, mais aussi des séquences évoquant des archives familiales et domestiques, dont le statut et l'effet sur le spectateur diffèrent sensiblement. C'est cette distinction que j'approche dans le sous-chapitre suivant.

1.2.3. Archives publiques, archives familiales et articulation public/intime

Les sous-chapitres précédents ont défini l'image d'archives comme un statut acquis par un processus⁵⁷ et théorisé l'effet d'archive comme une expérience de réception reposant sur la disparité temporelle et intentionnelle⁵⁸. Il reste à examiner une distinction qui se situe au cœur

⁵⁶ Traduction : *utilisés pour convaincre les téléspectateurs que ce qu'ils voient et entendent est vrai.*

⁵⁷ Cf. 1.2.1, p.14

⁵⁸ Cf. 1.2.2, p.17

de cette problématique : celle entre archives publiques et archives familiales et ce qu'elle implique pour l'articulation entre sphère publique et sphère intime dans *The Crown*.

Les archives publiques telles qu'actualités filmées, reportages télévisés, images de cérémonies officielles relèvent de ce que Véray (2003, p.76) décrit comme des documents portant la trace « *d'un regard porté sur une époque* ». Ce sont des images produites par des institutions médiatiques, comme ici la BBC, ITV ou des agences de presse, pour un public de masse, dans un cadre de communication officiel. Comme le souligne Roekens (dans MAECK & STEINLE, 2016), ces archives télévisuelles ne documentent pas le réel directement ; elles documentent l'attitude de la chaîne face à l'événement. Les images du couronnement de 1953, des discours de Noël ou des funérailles de Churchill sont donc moins des témoignages objectifs du passé que des traces de la manière dont les institutions médiatiques britanniques ont construit la représentation publique de la monarchie. Hagedoorn et Agterberg (2016, p.170) confirment cette lecture en décrivant l'archive télévisée comme « *an apparatus within a discourse of audio-visual production and distribution* »⁵⁹, c'est-à-dire un dispositif qui participe activement à la production du sens historique et non un simple réservoir d'images neutres.

Les archives familiales occupent un tout autre registre. Deux ans plus tôt, Baron avait consacré le troisième chapitre de *The Archive Effect* aux *documents du mode maison*, dans lesquels on retrouve les films de famille, les vidéos amateurs ou encore les photographies domestique. La spécificité de ce type de documents tient à leur passage d'un contexte privé à un contexte public. Pour Baron (2014, p.89), « *what distinguishes home mode documents and, in fact, constitutes them as such in appropriation films is the viewer's experience of a document's movement from a perceived intended private context of reception with a private or limited audience to an actual public context of reception* »⁶⁰. Le *home movie* est défini par l'audience à laquelle il était originellement destiné : « *the « home » in home mode documents is defined here as a previous, private context in which the recorded documents were (or are imagined to have been) intended to be shown* »⁶¹ (BARON, 2014, p.91). L'auteure souligne que cette résistance originelle à l'exposition publique est au fondement même de l'effet d'archive spécifique : « *it is precisely this sense of resistance to public exhibition that is constituent of the archive effect of home mode documents* »⁶² (BARON, 2014, p.91).

⁵⁹ Traduction : un dispositif s'inscrivant dans le cadre de la production et de la distribution audiovisuelles,

⁶⁰ Traduction : ce qui distingue les documents de type *home mode* et, en réalité, en fait ce qu'ils sont dans les films d'appropriation, c'est le fait que le spectateur assiste au passage d'un document d'un contexte de réception perçu comme privé, destiné à un public restreint ou privé, à un véritable contexte de réception public.

⁶¹ Traduction : dans les documents en mode « maison », le terme « maison » est défini ici comme un contexte antérieur et privé dans lequel les documents enregistrés étaient (ou sont censés avoir été) destinés à être présentés.

⁶² Traduction : c'est précisément ce sentiment de réticence à l'exposition publique qui est au cœur de l'effet d'archive des documents de type *home mode*.

Ce passage du privé au public ne va pas sans une forme de transgression. Baron (2014, p.95) forge le concept de *voyeurisme archivistique* pour désigner l'expérience du spectateur face à des documents domestiques rendus publics : « *we as viewers [...] become belated voyeurs whom the family never anticipated [...] the film allows/forces us to participate in a transgression of a private space through its incorporation of private documents in a public text* »⁶³. Le spectateur se retrouve dans la position d'un « voyeur d'archives », un voyeur tardif qui accède à un espace intime auquel il n'était pas destiné (BARON, 2014). Grailles, dans sa contribution à l'ouvrage de Maeck et Steinle (2016, p.199), décrit le même mouvement en observant que les images du quotidien, comme les photographies de famille ou les films amateurs, « *normalement destinées à rester dans l'entre-soi de l'intimité, dépassent de plus en plus couramment le cercle du partage familial pour investir l'espace public* ».

Niney, dans son ouvrage *L'épreuve du réel à l'écran*, avait déjà souligné la spécificité des images royales dans cette tension public/intime. Évoquant les couronnements et les mariages principaux, il observe « *l'émouvante confusion de l'idole et de l'idylle, des sphères publique et privée en une personne* » (NINEY, 2002, p.31). La famille royale britannique occupe en effet une position singulière car ses archives sont simultanément des documents institutionnels, produites par et pour *The Crown*, et des traces de vies intimes et familiales. La série de Peter Morgan exploite exclusivement cette ambiguïté. Elle mobilise aussi bien des images évoquant des archives officielles, telles que des discours télévisés, des cérémonies d'État, que des séquences renvoyant à des films familiaux royaux, comme la rétrospective des vacances et fêtes de famille dans l'épisode 1 de la saison 1, créant cette tension entre sphère publique et sphère intime, identifiée au chapitre 1.1.2 comme constitutive du genre *biopic*⁶⁴. Le spectateur est ainsi placé dans la position décrite par Baron : celle du voyeur archivistique, transporté dans un espace intime auquel il n'aurait normalement pas accès ; un accès que seule la fiction rend possible.

Cette migration des archives privées vers l'espace public soulève par ailleurs des enjeux que Baron n'hésite pas à qualifier de violents. Pour elle, « *the appropriation of recordings of the « everyday life » of « ordinary people » is, in fact, always a form of violence* »⁶⁵ (BARON, 2014, p.101). Toutefois, cette violence n'est pas sans contrepartie. Baron (2014, p.107) reconnaît qu'une « *history from below may require a violation of the private sphere [...] but it may also*

⁶³ Traduction : *en tant que spectateurs, [...] nous devenons des voyeurs tardifs auxquels la famille ne s'attendait pas [...]. Le film nous permet/nous oblige à prendre part à une intrusion dans un espace privé en intégrant des documents privés dans un texte public.*

⁶⁴ Cf. 1.1.2, p.8

⁶⁵ Traduction : *l'appropriation des enregistrements de la « vie quotidienne » des « gens ordinaires » est, en réalité, toujours une forme de violence.*

*offer us a more complex and nuanced understanding of the past »*⁶⁶. Pour *The Crown*, cette tension est constitutive : la série offre un portrait intime de la monarchie britannique au prix d'une transgression de l'espace privé royal ; transgression que le spectateur accepte, voire recherche, comme condition d'accès à une « contre-histoire » de la Couronne.

Or, les images d'archives, qu'elles soient publiques ou familiales, ne constituent qu'une partie des stratégies visuelles déployées par *The Crown*. La série recourt également, et peut-être surtout, à des *images produisant un effet d'archive* : des images contemporaines qui adoptent les codes visuels de l'archive sans en être. Ces dernières relèvent d'une pratique distincte, le *reenactment*, dont il convient à présent de poser les fondements théoriques.

1.3 LE REENACTMENT DANS LA FICTION HISTORIQUE AUDIOVISUELLE

La section précédente a montré que l'image d'archives, qu'elle soit publique ou familiale, produit un effet spécifique chez le spectateur. Cet effet repose sur la perception d'une disparité temporelle et intentionnelle (BARON, 2014). Or, *The Crown* recourt surtout à des reconstitutions qui adoptent les codes visuels de l'archive sans en être. Ces dernières relèvent d'une pratique que la théorie audiovisuelle désigne sous le terme de *reenactment*. Il convient à présent de définir cette pratique et d'examiner la zone grise qu'elle ouvre entre fiction et document.

1.3.1. Définir le reenactment

Le *reenactment* peut être défini, de manière large, comme une pratique consistant à rejouer un événement passé devant une caméra. Margulies (2019, p.4) en propose une définition englobante : « *reenactment loosely denotes any practice restaging a historical or biographical event, or a typical traditional behavior. Various substitutes – actors, relatives, lookalikes, and members from a similar class, area, or expertise – may be enlisted to reconstruct unavailable aspects of reality in television docudramas, crime shows, and ethnographic documentaries »*⁶⁷. La mention explicite des « television docudramas » dans cette définition ancre d'emblée le *reenactment* dans le contexte médiatique auquel appartient *The Crown*.

Si le *reenactment* partage avec le film historique l'ambition de représenter le passé, il s'en distingue par un trait fondamental : il ne se contente pas de montrer, il rejoue. Le passé n'est pas simplement reconstitué comme décor ; il est performé, réactualisé dans le présent. Quelques

⁶⁶ Traduction : *histoire vue d'en bas peut nécessiter une intrusion dans la sphère privée [...] mais elle peut aussi nous offrir une compréhension plus complexe et nuancée du passé.*

⁶⁷ Traduction : *le terme reenactment désigne, de manière générale, toute pratique consistant à rejouer un événement historique ou biographique, ou à reproduire un comportement traditionnel typique. Divers substituts – acteurs, proches, sosies et personnes issues d'un milieu, d'une région ou d'un domaine d'expertise similaires – peuvent être sollicités pour reconstituer des aspects de la réalité inaccessibles dans les docudrames télévisés, les séries policières et les documentaires ethnographiques.*

années plus tôt, McCalman et Pickering (2010, p.3) soulignaient déjà que le *reenactment* serait devenu « *the most widely consumed form of popular history* »⁶⁸, observation qui prolonge le constat sur le rôle de la fiction audiovisuelle dans la *public history* discuté au chapitre 1.1.1.⁶⁹

Bill Nichols, dans un article fondateur, théorise ce qui distingue le *reenactment* de toute autre forme de représentation historique. Ce concept occupe selon lui un statut paradoxal : « *reenactments occupy a strange status in which it is crucial that they be recognized as a representation of a prior event while also signaling that they are not a representation of a contemporaneous event* »⁷⁰ (NICHOLS, 2008, p.73). Le spectateur doit simultanément reconnaître qu'il voit une reconstitution et comprendre que celle-ci ne se confond pas avec l'événement original. Contrairement à l'image documentaire classique, qui entretient un lien indicial avec l'événement filmé, le *reenactment* a rompu ce lien : « *the reenactment forfeits its indexical bond to the original event. It draws its fantasmatic power from this very fact* »⁷¹ (NICHOLS, 2008, p.74). Janet Walker, citée par Margulies (2019, p.17), résume ce paradoxe dès 2012 en expliquant que les *reenactments* « *are powerful not just because they resurrect what was but because they constitute something that is not there* »⁷². La série ne ressuscite pas seulement le passé royal mais elle constitue quelque chose qui n'existait pas comme document accessible tel que l'intériorité de la monarchie, ses conflits cachés ou ses émotions privées.

Nichols avait proposé de penser ce mécanisme à travers la psychanalyse. S'appuyant sur Laplanche, Pontalis et Mannoni (cités dans NICHOLS, 2008, p.76-77), il montre que le plaisir du *reenactment* réside dans le geste même de la répétition, supposant une forme de désaveu conscient par lequel le spectateur « *knows very well that the reenactment is not that which it represents and yet, all the same, allows it to function as if it were* »⁷³.

Margulies (2019) précise par ailleurs une distinction utile pour situer *The Crown* dans cette pratique. Le *reenactment in person*, où le protagoniste réel rejoue sa propre vie, se distingue du *reenactment par substitution*, où un acteur professionnel incarne le personnage historique. *The Crown* relève entièrement du second mode puisque Claire Foy, Olivia Colman et Imelda Staunton incarnent successivement Elizabeth II. Margulies (2019) observe toutefois

⁶⁸ Traduction : la forme d'histoire populaire la plus répandue,

⁶⁹ Cf. 1.1.1, p.5

⁷⁰ Traduction : Les reenactments occupent une place particulière : il est essentiel qu'elles soient reconnues comme la représentation d'un événement passé, tout en indiquant clairement qu'elles ne constituent pas la représentation d'un événement contemporain.

⁷¹ Traduction : la reconstitution renonce à ce lien indicial avec l'événement d'origine. C'est précisément de là qu'elle tire sa puissance fantasmatique.

⁷² Traduction : sont puissantes non seulement parce qu'elles font revivre ce qui a été mais aussi parce qu'elles constituent quelque chose qui n'existe pas.

⁷³ Traduction : sait très bien que la reconstitution n'est pas ce qu'elle représente et, pourtant, il la laisse fonctionner comme si c'était le cas.

que dans les deux cas, le corps de l'acteur constitue un site de visibilité où se joue la tension entre passé et présent ; un point que le chapitre d'analyse pourra interroger dans le cas spécifique de *The Crown*.

1.3.2. La fiction historique comme reenactment des archives

Le *reenactment*, tel que défini dans le sous-chapitre précédent, ne fonctionne pas de la même manière selon le contexte dans lequel il s'inscrit. Dans le documentaire, il est généralement explicite : le spectateur sait qu'il voit une reconstitution, signalée par un label à l'écran, une différence de traitement visuel ou le contexte énonciatif du film. La fiction historique, à l'inverse, pratique le *reenactment* de manière implicite, en reconstituant des événements documentés sans signaler cette reconstitution au spectateur. C'est dans ce régime implicite que se situe *The Crown* et c'est là que la frontière entre archive et reconstitution devient indiscernable.

Carrigy (2021) théorise précisément cette expansion du *reenactment* au-delà du documentaire. Pour elle, le *reenactment* contemporain poursuit toujours « deux agendas » simultanés : représenter un événement passé et produire une expérience pour le spectateur présent. Cette double visée dépasse largement le cadre documentaire pour structurer la fiction historique, le *biopic*, la télé-réalité et même le jeu vidéo. Carrigy, s'appuyant sur Belén Vidal (citée dans CARRIGY, 2021, p.58), observe que les *biopics* « *underpinned by reenactment* »⁷⁴ ; une affirmation qui établit un pont direct avec le chapitre 1.1.2.⁷⁵ Une série comme *The Crown*, dans la mesure où chaque épisode rejoue un fragment de la biographie d'Elizabeth II, peut être lue comme un *reenactment* continu. Cette lecture rejoint celle que Bruzzi (2020) avait formulée, l'année précédente, à propos des films de Peter Morgan. Son analyse de *The Deal* (2003) et *The Queen* (2006), deux œuvres qui précèdent directement la série, montre que Morgan travaille précisément dans la zone d'indistinction entre fiction et reconstitution documentaire.

Cette indistinction est précisément l'enjeu central que pose *The Crown* à l'analyse. Lorsque la reconstitution adopte les codes visuels de l'archive au point de devenir indiscernable de celle-ci, le spectateur ne peut plus trancher entre archive réelle et image fabriquée. Nichols (2008) signale d'emblée le risque central de cette confusion. Pour lui, « *when the distinction between reenactment and enactment goes unnoticed or unrecognized, the question of deceit arises* »⁷⁶ (NICHOLS, 2008, p.73). Il prend l'exemple du film *Mighty Times: The Children's March* (2004), lauréat de l'Oscar du meilleur court métrage documentaire, dont les *reenactments* « *blended*

⁷⁴ Traduction : s'appuient sur la reconstitution historique ;

⁷⁵ Cf. 1.1.2, p.8

⁷⁶ Traduction : lorsque la distinction entre reconstitution et mise en scène passe inaperçue ou n'est pas reconnue, la question de la supercherie se pose.

imperceptibly with authentic footage of civil rights activity in the 1960s South »⁷⁷ (NICHOLS, 2008, p.73). Des images d'archives d'événements visuellement similaires mais très différents (les émeutes de Watts à Los Angeles) avaient été intégrées au montage sans que le spectateur ne puisse les distinguer des reconstitutions. Ce précédent illustre un mécanisme structurellement analogue à celui que pourrait déployer *The Crown* en juxtaposant des séquences évoquant des archives royales et des reconstitutions dramatiques sans jamais signaler la frontière entre les deux.

De la Cuadra de Colmenares (2020) a étudié empiriquement ce phénomène dans les miniséries espagnoles basées sur des événements réels. Son constat est sans appel : « *some of the apparently real historical footage and images integrated into these series are in actual fact fake. The viewer's possible confusion in decoding these images would suggest that the use of archival material in fictional drama brings it closer to genres traditionally considered non-fiction* »⁷⁸ (DE LA CUADRA DE COLMENARES, 2020, p.137). Sa typologie en cinq catégories d'images archivistiques fournit un outil d'analyse directement applicable à mon corpus. Outre les archives réelles et les archives réelles déplacées, utilisées hors de leur contexte d'origine, elle identifie les archives dont l'audio a été altéré et, surtout, les *fake archives*, soit des « *images that mimic real archival material [...] Computer-generated effects were used to "dirty" the film with the characteristic flaws of footage that has survived the passage of time (jumps, scratches, faded colour, etc.)* »⁷⁹ (DE LA CUADRA DE COLMENARES, 2020, p.141). L'usage de faux films de famille (*fake home movie footage*) figure également parmi les pratiques recensées. De la Cuadra de Colmenares (2020) propose, en outre, une distinction conceptuelle utile pour l'analyse, entre le *documentary style*, c'est-à-dire les codes esthétiques du documentaire imités par la fiction, et le *documentary attitude*, qui désigne le travail de recherche approfondi en amont de la production.

Cette fabrication d'images à effet d'archive a été théorisée dans le chapitre 1.2.2 de cette revue de la littérature à travers ce que Maeck et Steinle (2016) nomment le « mythe de l'image d'archives »⁸⁰ ; la promesse illusoire d'un accès direct et non médiatisé au passé. Les reconstitutions de *The Crown* mobilisent précisément les marqueurs visuels que Bryant (2015)

⁷⁷ Traduction : *s'intègrent de manière imperceptible à des images d'archives authentiques des mouvements pour les droits civiques dans le Sud des années 1960.*

⁷⁸ Traduction : *certaines des séquences et images d'archives qui semblent authentiques, et qui sont intégrées à ces séries, sont en réalité des faux. La confusion que le spectateur pourrait ressentir en déchiffrant ces images suggère que l'utilisation de documents d'archives dans les fictions télévisées rapproche ces dernières de genres traditionnellement considérés comme relevant de la non-fiction.*

⁷⁹ Traduction : *images qui imitent de véritables documents d'archives [...] Des effets spéciaux ont été utilisés pour « vieillir » le film en y ajoutant les imperfections caractéristiques des séquences qui ont survécu au passage du temps (sauts d'image, rayures, couleurs fanées, etc.).*

⁸⁰ Cf. 1.2.2, p.17

a identifiés comme signes d'archivité tels que le grain, les rayures, le ratio 4:3 ou bien le noir et blanc. Plus tôt, Epp (2000) avait décrit ces marqueurs comme des *conventions of truth* visant à convaincre le spectateur de la véracité de ce qu'il voit. Lorsque ces marqueurs sont apposés sur des images fabriquées, ils produisent ce que Véray nommait déjà en 2003 (p.81) des « *fausses vraies images d'archives* » et que Niney (2009, p.156) dénoncera quelques années plus tard comme un procédé de « musée Grévin » propre au docu-fiction, où « *par un effet de vraisemblance et de ressemblance, la reconstitution veut se faire prendre pour le modèle d'époque* ». Plus en amont, Burgoyne (2008) avait rappelé que ce brouillage n'est pas propre à la fiction contemporaine puisque les newsreels historiques étaient eux-mêmes fréquemment mis en scène ou reconstitués, sans que le spectateur n'en soit informé. La frontière entre le vrai et le faux dans les images d'archives est donc poreuse depuis les origines mêmes du cinéma.

Nichols insiste sur la distinction épistémologique qui sépare le *reenactment* de l'archive. Les reconstitutions « *do not do what archival footage and other images of illustration do. They do not provide evidentiary images of situations and events in the historical world* »⁸¹ (NICHOLS, 2008, pp.87-88). Le lien indiciel du *reenactment* ne le relie pas à l'événement historique mais à sa propre fabrication. Le *reenactment* ne se substitue pas à l'événement ; il coexiste avec lui dans un dialogue dynamique.

Le danger, toutefois, est que cette coexistence se transforme en substitution dans la mémoire collective du spectateur. McCalman et Pickering observent en 2010 (p.2) que les spectateurs qui assistent à un *reenactment* historique « *may not only « believe » what they saw, but they are also likely to substitute crucial aspects of the reenactment for their previously held understandings of the original* »⁸². Pour *The Crown*, dont l'audience mondiale se compte en centaines de millions de spectateurs, la question se pose de savoir si les reconstitutions de Netflix sont susceptibles de se substituer aux images réelles de la monarchie britannique dans la mémoire des jeunes générations.

Bruzzi (2020) nuance cependant cette lecture catastrophiste en rappelant que l'archive et le *reenactment* constituent les deux « piliers jumeaux » de l'approximation historique. L'une n'est pas plus vraie que l'autre ; toutes deux sont des médiations imparfaites du passé. Dans un ouvrage paru un an plus tôt, Margulies (2019) avait déjà prolongé cette idée en montrant que les *reenactments* deviennent eux-mêmes des archives pour les générations futures, ce qu'elle appelle la fonction d'« archive future » du *reenactment*. Les reconstitutions de *The Crown* sont ainsi vouées à devenir, avec le temps, des documents sur la manière dont le début du XXIe

⁸¹ Traduction : *ne font pas ce que font les images d'archives et autres images illustratives. Elles ne fournissent pas d'images probantes de situations et d'événements du monde historique.*

⁸² Traduction : *non seulement « croient » ce qu'ils ont vu, mais ils risquent aussi de remplacer certains aspects essentiels de la reconstitution par la conception qu'ils avaient auparavant de l'œuvre originale.*

siècle a choisi de se représenter la monarchie britannique du siècle précédent. Plus en amont encore, dans une conférence prononcée en 2016 (p.12), Bruzzi avait posé le constat fondateur que le *reenactment* est structurellement incomplet : « *A re-enactment is always a rupture, or series of ruptures; in its very form it problematizes the very notion of completeness [...] Its residual incompleteness [...] signals the fact that enactments are never completed actions, done with, but are perennially open to change, to modifications in light of and in relation to later events, arguments and discoveries* »⁸³. Le *reenactment* ne clôt jamais le passé ; il l'ouvre à de nouvelles interprétations.

Ces reconstitutions, qu'elles soient identifiables comme telles ou qu'elles se fondent dans les codes de l'archive, ne sont pas de simples illustrations du passé. Elles instaurent un regard, orientent une perspective, construisent un point de vue sur l'histoire. C'est cette dimension, la manière dont les images construisent le regard du spectateur, qui sera au centre de la dernière partie de cet état de l'art, consacrée à la focalisation et à l'ocularisation.

1.4 FOCALISATION ET OCULARISATION

Les trois sections précédentes ont permis de situer *The Crown* comme *biopic* sériel⁸⁴, de théoriser le statut et l'effet des archives visuelles qu'elle mobilise⁸⁵ et de définir le *reenactment* comme pratique de reconstitution du passé, en identifiant la zone grise entre archive et reconstitution⁸⁶. Il reste à poser la question du regard. Comment les images, qu'elles soient archives réelles ou produisant un effet d'archive, construisent-elles le point de vue du spectateur ? C'est l'objet de cette dernière partie, qui introduit les outils narratologiques de la focalisation et de l'ocularisation.

1.4.1. La focalisation : du récit littéraire au récit filmique

1.4.1.1 La focalisation chez Genette

La notion de focalisation a été introduite par Gérard Genette dans *Figures III* (1972) pour désigner la régulation de l'information narrative dans un récit. Genette part d'un constat qui fonde toute sa théorie : il convient de distinguer rigoureusement « qui voit ? » de « qui parle ? », c'est-à-dire de séparer la question de la perspective (le mode) de celle de la narration (la voix). Le terme « focalisation », emprunté au vocabulaire optique, est choisi par Genette pour

⁸³ Traduction : *une reconstitution est toujours une rupture, ou une série de ruptures ; de par sa forme même elle remet en question la notion même d'achèvement [...] Son caractère résiduellement inachevé [...] souligne le fait que les reconstitutions ne sont jamais des actions achevées, closes, mais qu'elles restent perpétuellement ouvertes au changement, à des modifications à la lumière et en fonction d'événements, d'arguments et de découvertes ultérieurs.*

⁸⁴ Cf. 1.1, p.5

⁸⁵ Cf. 1.2, p.14

⁸⁶ Cf. 1.3, p.23

éviter les termes « vision », « champ » ou « point de vue », jugés « *trop spécifiquement visuels* » (GENETTE, 1972, p.206). Un choix paradoxal puisque « focalisation » reste lui-même une métaphore optique, du latin *focus*, foyer.

Genette (1972) distingue trois types de focalisation. La *focalisation zéro* correspond au récit à narrateur omniscient, où le narrateur en sait plus que les personnages. La *focalisation interne* restreint l'information à ce que sait et perçoit un personnage donné ; elle peut être fixe (un seul personnage), variable (plusieurs personnages alternés) ou multiple (le même événement vu par plusieurs personnages, comme dans *Rashômon*). La *focalisation externe*, enfin, limite l'information au comportement observable des personnages, sans accès à leur intériorité.

Dès 1977, Mieke Bal a prolongé cette réflexion en donnant à la focalisation une inflexion plus perceptuelle. Là où Genette la concevait comme une restriction du savoir narratif, Bal (1977/2017, p.133) la redéfinit comme « *the relation between the vision and what is seen, perceived* »⁸⁷. Elle introduit la distinction entre le *focaliseur* (l'agent qui perçoit) et le *focalisé* (l'objet perçu), formant une paire dyadique qui permet de localiser la source de la perception dans le récit. Bal (1977/2017) distingue en outre le focaliseur externe (qui perçoit de l'extérieur de la diégèse) du focaliseur interne, lié à un personnage (*character-bound focalizer*). Cette distinction sera déterminante pour le passage au cinéma où la question « qui perçoit ? » se dédouble en « qui sait ? » et « qui voit ? ».

Dans *Nouveau discours du récit* (1983), Genette répond directement aux critiques formulées par Bal. Il rejette catégoriquement sa terminologie du focaliseur et du focalisé, qu'il juge incompatible avec sa conception de la focalisation comme restriction de champ et non comme activité d'un agent. Il révisé cependant sa propre formulation en remplaçant « qui voit ? » par « qui perçoit ? », reconnaissant que sa question initiale était « *purement visuelle, et donc trop étroite* » (GENETTE, 1983, p.43). La focalisation, précise-t-il, est bien une question de savoir et d'information, pas de vision au sens littéral.

1.4.1.2 Traduire la focalisation au cinéma

Le passage du texte littéraire au récit filmique pose un problème fondamental. Comme le relève Deleyto (1991), deux différences majeures séparent le roman et le film du point de vue narratif. Dans le roman, la focalisation est implicite, elle doit être inférée par le lecteur à partir des informations fournies par le narrateur. Dans le film, la focalisation peut être explicite, « *in general through external or internal «gazes» and works simultaneously and independently from*

⁸⁷ Traduction : *la relation entre la vision et ce qui est vu, perçu.*

narration »⁸⁸ (DELEYTO, 1991, p.166). Le film montre toujours quelque chose, il ne peut pas « taire » comme le texte, et ce qu'il montre est organisé par des regards qui orientent la perception du spectateur. Deleyto (1991, p.164) en tire une conséquence radicale : « *I have rejected the phrase «the camera narrates». If we are to leave metaphors aside, what the camera does is look at something which it then defines in terms of what is inside the frame* »⁸⁹. La caméra ne narre pas ; elle regarde.

Dès 1984, Branigan proposa de repenser la subjectivité au cinéma non comme un état fixe mais comme un processus dynamique. Il formule cette redéfinition de manière lapidaire : « *subjectivity, then, is the process of knowing a story – telling it and perceiving it* »⁹⁰ (BRANIGAN, 1984, p.5). Pour lui, la narration filmique n'est pas l'activité d'un agent identifiable mais une activité symbolique qui engage simultanément le narrateur et le spectateur. Cette distinction est cruciale pour traiter du cinéma où le narrateur classique tend à s'effacer derrière la mise en scène. Branigan (1984) affine cette réflexion en distinguant deux niveaux de subjectivité dans le récit filmique : la subjectivité perceptuelle, qui concerne ce que voit, entend ou sent un personnage, et la subjectivité cognitive, qui concerne ce qu'il sait, pense ou ressent. Cette distinction anticipe directement celle que Jost formalisera entre ocularisation (qui voit ?) et focalisation (qui sait ?). L'auteur systématise en outre le *POV shot* comme un système à plusieurs niveaux articulant origine (le regardeur), vision (l'angle), temps, cadre, objet et mind (l'état mental), permettant une analyse fine des bascules de regard.

C'est sur cette ligne que se situera également l'approche de Bordwell (1985), qui refuse plus radicalement encore le concept de narrateur cinématographique. Pour lui, la narration filmique est un processus de régulation de l'information caractérisé par trois propriétés : la *knowledgeability* (combien la narration sait), la *communicativeness* (combien elle communique) et la *self-consciousness* (à quel point elle se montre comme narration). La narration classique hollywoodienne, qui est le mode dans lequel *The Crown* opère principalement, est selon Bordwell (1985, p.160) « *omniscient, highly communicative, and only moderately self-conscious* »⁹¹. Branigan (cité dans DELEYTO, 1991) affine cette réflexion en distinguant deux niveaux de subjectivité dans le récit filmique : la subjectivité perceptuelle, qui concerne ce que voit un personnage, et la subjectivité cognitive, qui concerne ce qu'il sait. Cette distinction anticipe directement celle que Jost formalisera entre ocularisation et focalisation.

⁸⁸ Traduction : en général à travers des «regards» externes ou internes et fonctionne simultanément et indépendamment de la narration.

⁸⁹ Traduction : j'ai rejeté l'expression «la caméra raconte». Si l'on fait abstraction des métaphores, ce que fait la caméra, c'est regarder quelque chose qu'elle définit ensuite en fonction de ce qui se trouve à l'intérieur du cadre.

⁹⁰ Traduction : la subjectivité est donc le processus qui consiste à découvrir une histoire – à la raconter et à la percevoir.

⁹¹ Traduction : omniscient, très communicatif, et peu complexé.

Ces approches, pour fécondes qu'elles soient, partagent cependant une limite commune. En refusant de distinguer « qui sait » de « qui voit », elles subsument la question du regard sous la question du savoir. Or, comme le signale Genette lui-même dans *Nouveau discours du récit*, « la contribution la plus pertinente au débat sur la focalisation » vient précisément de François Jost, qui propose de scinder la focalisation en deux dimensions distinctes : la focalisation, qui relève du savoir, et l'*ocularisation*, qui relève du regard (GENETTE, 1983). C'est cette distinction, essentielle pour l'analyse de *The Crown*, que nous examinerons dans le sous-chapitre suivant.

1.4.2. L'ocularisation : qui voit ?

Le sous-chapitre précédent a montré que la transposition de la focalisation genettienne au cinéma bute sur une difficulté fondamentale : le modèle littéraire ne distingue pas « qui sait » de « qui voit ». Or, comme Genette lui-même le reconnaît dans *Nouveau discours du récit* (1983), François Jost amène une contribution appropriée à la focalisation en proposant de scinder ces deux questions en deux concepts distincts. C'est cette distinction, entre focalisation et ocularisation, qui constitue le cœur conceptuel de ce cadre théorique et l'outil principal de mon analyse de *The Crown*.

1.4.2.1 Focalisation, ocularisation, auricularisation : la tripartition de Jost

Jost (1987) part du constat que le cinéma et, a fortiori, la télévision travaillent simultanément sur deux registres, l'image et le son, et que le point de vue ne peut être réduit à une seule dimension. Il formalise cette tripartition dans *L'Œil-caméra*. Il y observe que la focalisation genettienne, parce qu'elle confond savoir et vision sous une même catégorie, ne permet pas de rendre compte de la spécificité du cinéma. Pour lever cette confusion, il propose de distinguer le foyer cognitif (qui sait ?) du foyer visuel (qui voit ?), en réservant le terme de focalisation au premier et en introduisant celui d'ocularisation pour désigner « la relation entre ce que la caméra montre et ce que le héros est censé voir » (JOST, 1987, p.18). Gaudreault et Jost (1990/2017) reprennent et systématisent cette tripartition pour l'appliquer aux séries télévisées. La tripartition est la suivante :

- La *focalisation* désigne le plan cognitif : *qui sait ?* Elle est reprise de Genette mais restreinte au seul savoir narratif, débarrassée de toute connotation visuelle.
- L'*ocularisation* désigne le plan visuel : *qui voit ?* C'est l'apport propre de Jost. Elle caractérise le rapport entre ce que montre la caméra et ce qu'est censé voir un personnage.

- L'*auricularisation* désigne le plan sonore : *qui entend* ? Symétrique de l'ocularisation, elle permet de déterminer si ce que le spectateur entend correspond à ce qu'entend un personnage ou au narrateur implicite (GAUDREULT & JOST, 1990/2017).

L'ocularisation se décline en trois types. L'*ocularisation interne primaire*, pouvant être abrégé en OI-P, correspond au plan subjectif direct, dans lequel le spectateur voit ce que voit le personnage sans voir le personnage lui-même. Des marqueurs visuels comme la déformation de l'image, la présence partielle d'un corps en amorce, le flou ou le tremblement permettent au spectateur d'identifier le regard sans recourir au contexte (GAUDREULT & JOST, 1990/2017). L'*ocularisation interne secondaire*, abrégée en OI-S, repose quant à elle sur le montage : « *n'importe quelle image qui raccorde avec un regard montré à l'écran, à condition que quelques règles « syntaxiques » soient respectées, sera ancrée dans celui-ci. C'est ce qu'on appelle un raccord de regard* » (GAUDREULT & JOST, 1990/2017, p.216). Ce mécanisme constitue la formalisation narratologique d'une figure cinématographique classique : le champ/contre-champ⁹². Dans son emploi le plus courant, l'alternance entre deux personnages en dialogue, le champ/contre-champ articule deux regards réciproques. Mais lorsque le contre-champ montre non pas un autre personnage mais l'objet vers lequel se porte le regard d'un personnage, il instaure précisément le régime de l'ocularisation interne secondaire. Ce mécanisme peut être décisif pour *The Crown* car, par exemple, dans les séquences où un plan montre Elizabeth II tournant les yeux vers un écran de télévision, le plan suivant, l'image d'archives ou la reconstitution qui s'affiche à l'écran, est automatiquement ancré dans son regard. Le spectateur voit « avec » le personnage, sans plan subjectif à proprement parler.

Enfin, l'*ocularisation zéro*, abrégée en O0, désigne les plans qui ne renvoient au regard d'aucun personnage intradiégétique. Gaudreault et Jost (1990/2017, p.217) précisent que le plan relève alors d'un « *grand imagier dont la présence peut être plus ou moins affichée* ». Ce grand imagier peut se faire discret, c'est le régime dominant du cinéma classique et de *The Crown*, ou au contraire signaler sa présence par un mouvement de caméra autonome ou un cadrage stylistiquement marqué.

Cette tripartition de l'ocularisation, que Gaudreault et Jost représentent ici dans une visée pédagogique, avait été initialement formalisée par Jost (1987) dans *L'œil-caméra*. Ce dernier définit notamment l'ocularisation interne secondaire comme le cas où « *la subjectivité d'une image est construite par le montage, les raccords [...] ou par le verbal [...], en bref, par une*

⁹² Le *champ/contre-champ* est une figure de montage classique du cinéma narratif, formalisée notamment par Bordwell (1985) comme l'un des piliers de la narration classique hollywoodienne.

contextualisation » (JOST, 1987, p.23), formulation qui fait du raccord le mécanisme constitutif de cette modalité.

Quatre ans plus tard, Deleyto (1991, p. 172) identifie également le raccord regard (*eyeline match*) comme le principal outil de focalisation interne au cinéma, observant qu'il constitue « *a very subtle means of manipulation* » dont le spectateur « *tends to take them for granted* »⁹³. Ce que Deleyto décrit en termes de manipulation rejoint la formalisation de Jost : le raccord regard n'est pas seulement un procédé de focalisation, c'est le mécanisme constitutif de l'ocularisation interne secondaire, le moyen par lequel la série construit le regard du personnage sur les images.

Gaudreault et Jost (1990/2017) soulignent que cette tripartition, initialement conçue pour le cinéma, s'applique pleinement aux séries télévisées. L'ocularisation ne fonctionne pas seulement à l'échelle d'un plan ou d'une séquence ; elle opère aussi à l'échelle d'un épisode et d'une saison. Dans une série comme *The Crown*, où la durée sérielle permet une accumulation progressive du savoir et du regard, comme il l'a été montré dans le chapitre 1.1.3 avec le concept de *narrative complexity* de Mittell⁹⁴, les bascules d'ocularisation acquièrent une dimension cumulative.

1.4.2.2 Enonciation et point de vue à la télévision : le grand imagier

Le passage du cinéma à la télévision ne modifie pas seulement le format ; il modifie le contrat de lecture. Jost, dans *Un monde à notre image* (1992), observe que la télévision ajoute un niveau d'énonciation supplémentaire par rapport au cinéma. Le flux télévisuel constitue un énonciateur qui encadre l'ensemble des programmes et leur confère un statut particulier. Le spectateur ne regarde pas un film isolé ; il s'inscrit dans un contrat avec l'institution télévisuelle qui instaure la réception de ce qu'il voit.

La notion de *promesse télévisuelle*, développée par Jost dans ses travaux ultérieurs, éclaire ce contrat. Chaque genre télévisuel, que ce soit de l'information, de la fiction ou du divertissement promet au spectateur un rapport spécifique à la réalité. Le journal télévisé promet l'information factuelle ; la série fictionnelle promet le divertissement narratif. Le cas de *The Crown* est, à cet égard, particulièrement riche : diffusée sur Netflix⁹⁵, héritière de l'institution télévisuelle, la série semble jouer sur l'ambiguïté de cette promesse. L'analyse de ses séquences d'archives permettra d'examiner si le spectateur oscille effectivement entre une *promesse fictionnelle*

⁹³ Traduction : *un moyen de manipulation très subtil* que le spectateur *a tendance à considérer comme allant de soi*.

⁹⁴ Cf. 1.1.3, p.11

⁹⁵ Netflix, en tant que plateforme de SVoD, ne relève pas stricto sensu de l'institution télévisuelle. L'expression « série télévisée » est néanmoins retenue ici par souci de simplification, étant donné que *The Crown* prolonge directement les codes narratifs et esthétiques de la fiction télévisée traditionnelle.

(c'est un drame scénarisé) et une *promesse documentaire* implicite (les événements représentés sont historiquement attestés).

Ce mécanisme rejoint l'analyse d'Odin développée dans le chapitre 1.2.2.⁹⁶ En tant qu'institution documentarisante, la télévision installe un contrat de lecture dans lequel le spectateur attribue aux images un statut de réalité, y compris lorsqu'elles s'inscrivent dans un récit fictionnel (ODIN, 2000). Pour *The Crown*, cela signifierait que les images d'archives intégrées à la série soient reçues dans un double cadre énonciatif : celui de la fiction, au niveau de la série Netflix, et celui de l'institution télévisuelle, par le biais des actualités, des reportages d'époque auxquels ces archives renvoient. Le grand imagier de la série orchestre la circulation entre ces deux cadres, notamment à travers les bascules d'ocularisation que j'examinerai dans le sous-chapitre suivant.

Dès 1992, Jost avait analysé un dispositif particulièrement éclairant pour mon corpus. Il décrit une séquence d'*Une belle fille comme moi*, de Truffaut, dans laquelle un personnage, enfermé, regarde un direct télévisé. La caméra « épouse le regard » du personnage et transforme le document télévisuel, qui relève en principe de l'ocularisation zéro, en objet du regard fictif, c'est-à-dire en ocularisation interne secondaire. Ce mécanisme est structurellement identique à celui que *The Crown* déploie dans de nombreuses séquences de la saison 1, qu'il s'agisse du couronnement télévisé ou des actualités médiatiques que les personnages regardent depuis l'espace intime du palais. Le document télévisuel est transformé, par le jeu du raccord regard, en objet du regard intime du personnage.

1.4.3. Ocularisation et archives dans *The Crown* : les bascules du regard

Les deux sous-chapitres précédents ont posé les outils théoriques nécessaires à l'analyse du point de vue dans le récit audiovisuel⁹⁷. La focalisation genettienne, scindée par Jost en focalisation, ocularisation et auricularisation, fournit une grille d'analyse applicable à la manière dont *The Crown* construit le regard du spectateur sur les images d'archives et les images produisant un effet d'archive. Il convient à présent d'articuler ces outils narratologiques avec les concepts d'effet d'archive et du *reenactment*, développés dans les parties précédentes, pour poser les catégories précises que mobilisera cette analyse.

Je propose de désigner par bascule d'ocularisation un dispositif particulier qui sera central dans l'analyse du corpus. Ce concept n'apparaît nommément ni chez Jost ni chez Branigan ; je le forge ici pour saisir en une catégorie la configuration de plans que je considère comme l'unité minimale de la bascule analysée dans le chapitre 3, en articulant la tripartition de Jost avec la

⁹⁶ Cf. 1.2.2, p.17

⁹⁷ Cf. 1.4.1, p.28 et 1.4.2, p.31

paire « *point/glance-point/object* » de Branigan. La bascule n'ajoute pas un régime à la tripartition de Jost. Elle désigne une configuration séquentielle que je propose de systématiser pour ce corpus, articulant successivement régime zéro, ocularisation interne secondaire et retour au régime zéro. Son intérêt tient moins à une nouvelle taxinomie qu'à la description d'un mouvement de médiatisation puis de désattribution du regard.

La théorie de l'ocularisation, articulée au mécanisme du raccord de regard, permet de modéliser précisément cette bascule. Ce dispositif définit la séquence-type par laquelle un récit audiovisuel passe d'un régime d'ocularisation zéro à un régime d'ocularisation interne secondaire, puis revient à l'ocularisation zéro par le truchement du raccord de regard. Son mécanisme peut être décrit en trois temps. Dans un premier temps, la caméra montre un personnage en train de regarder, dans un plan qui ne correspond au regard d'aucune instance intradiégétique ; il s'agit d'une ocularisation zéro. Ce régime est identifié par Gaudreault et Jost (1990/2017, p.217) comme « *le plus courant du cinéma de grande consommation* ». Dans un deuxième temps, un raccord de regard ancre l'image suivante, l'archive ou la reconstitution qui s'affiche à l'écran de télévision, dans le regard du personnage. Comme le montrent Gaudreault et Jost (1990/2017), toute image qui succède à un plan de regard, pour autant que les règles syntaxiques du montage soient respectées, est automatiquement ancrée dans ce regard. C'est le principe du raccord de regard qui constitue le mécanisme fondamental de l'ocularisation interne secondaire. Le plan passe ainsi de l'ocularisation zéro à l'ocularisation interne secondaire ; le spectateur voit désormais « avec » le personnage. Dans un troisième temps, la caméra revient souvent au personnage, qui réagit à ce qu'il a vu : retour à l'ocularisation zéro. La bascule d'ocularisation définit donc spécifiquement cette structure tripartite $O0 \rightarrow OI-S \rightarrow O0$, où la caméra montre successivement le personnage qui regarde, l'image regardée et la réaction du personnage. Jost (1990/2017, p.49) formule cette dynamique de manière lapidaire : « *dès que l'on construit un regard, on fictionnalise* ». Lorsque le montage construit le regard d'Elizabeth II sur des images d'archives, ces images sont donc fictionnalisées et ne renvoient plus à leur contexte d'origine mais au personnage fictionnel qui les regarde.

Plus en amont, Branigan (1984) avait fourni un cadre théorique voisin en distinguant le plan *point/glance*, qui montre le personnage en train de regarder, ce qui correspond à une ocularisation zéro chez Jost, du plan *point/object*, qui montre ce qui est regardé, soit une ocularisation interne secondaire. Cette distinction fournit un cadre opératoire pour l'analyse de séquences typiques dans lesquelles un champ/contre-champ articule un personnage observant un écran (*point/glance*) et le contenu de l'écran lui-même (*point/object*), suivi généralement d'un retour sur la réaction du personnage. Branigan parle à cet égard d'une *camera consciousness* qui devient visible dans le dispositif de l'écran dans l'écran. Ma notion de

bascule d'ocularisation prolonge cette logique en systématisant ce troisième temps : elle prend pour unité minimale le triptyque $O0 \rightarrow OI-S \rightarrow O0$, qui constitue un cas-type particulièrement pertinent pour interroger les séquences où la famille royale se trouve confrontée à sa propre image médiatique dans *The Crown*. Le retour à l'ocularisation zéro (O0) après une ocularisation interne secondaire (OI-S) ne se définit pas par la simple visibilité de la réaction du personnage mais par l'absence de regard actif vers l'objet source, appréciée à la fin du plan considéré : si le regard s'écarte de l'objet puis y revient avant la coupe suivante, cette fluctuation interne ne rompt pas la relation établie et le plan est maintenu en OI-S. En revanche, dès que le plan se referme sur un regard qui ne se porte plus sur l'objet, même hors-champ, le plan est codé comme un retour à O0. Ce critère vaut indépendamment de l'expression du personnage, qui peut occuper une place centrale sans que cela n'affecte le codage.

Sur le plan théorique, la bascule d'ocularisation noue les outils narratologiques aux concepts mobilisés dans les chapitres précédents. Baron (2014) a montré que l'effet d'archive repose sur la perception d'un décalage temporel entre le « alors » du document et le « maintenant » de sa réception. La bascule d'ocularisation est susceptible d'ajouter à cette disparité temporelle une dimension supplémentaire : le *regard* du personnage sur l'archive, qui médierait et subjectiviserait la réception de l'événement public. Niney (2002) avait déjà identifié cette capacité de l'image filmée à produire, par l'échange de regard entre filmé, filmeur et spectateur, un sentiment de présence du passé. Lorsqu'un récit fictionnel insère le regard d'un personnage sur des archives, le dispositif théorique se complexifie ; il s'ajoute, à l'échange identifié par Niney, une quatrième instance : le regard du personnage fictionnel. *The Crown* offre un terrain potentiellement riche pour observer cette articulation.

Il est essentiel de distinguer, pour l'analyse à venir, les images assignées à un regard des images non assignées. Lorsqu'un personnage regarde un écran de télévision et que le raccord de regard ancre l'image dans son regard, il s'agit d'une ocularisation interne secondaire ; l'image est subjectivée, filtrée par la perception du personnage. Lorsqu'en revanche un récit audiovisuel insère des images d'archives dans un montage de contextualisation, sans qu'aucun personnage ne les regarde, il s'agit d'une ocularisation zéro. La valeur narrative de ces deux régimes est radicalement différente. Jost (1990/2017, p.228) observe à cet égard que « *pour attribuer une valeur cognitive à une ocularisation, il faut donc tenir compte des informations narratives représentées, ainsi que des actions mises en scène, en examinant leur pertinence pour la compréhension de l'histoire* ». De la Cuadra de Colmenares (2020) propose une distinction complémentaire : la présence ou l'absence du cadre d'un téléviseur à l'écran permet de déterminer si l'image est diégétique, le personnage la regarde, ou si elle constitue une adresse

directe au spectateur. Cette distinction, croisée avec la tripartition de Jost, constituera l'un des piliers de la grille d'analyse appliquée au corpus.⁹⁸

Sur le plan de la réception, plus en amont, Bordwell (1985) insistait sur le fait que le spectateur est un agent cognitif actif qui traite les indices fournis par le film en mobilisant des schémas de compréhension préexistants. Face à un récit qui insérerait des images d'archives au sein d'une fiction historique, le spectateur active simultanément plusieurs schémas : celui du *biopic* historique, de la série dramatique et du journal télévisé ou du documentaire. La tension entre ces schémas pourrait précisément produire l'oscillation entre mode fictionnalisant et mode documentarisant. Cette hypothèse selon laquelle le spectateur de *The Crown* oscillerait entre ces deux modes de lecture, ouvrant ainsi un espace d'ambiguïté constitutive, sera examinée dans le chapitre d'analyse.

Un cas particulier mérite d'être signalé : celui où le dispositif produit un effet de mise en abyme, lorsque le personnage regarde sa propre image médiatique. Une séquence comme celle, hypothétique, où Elizabeth II regarderait le reportage de son couronnement à la télévision constituerait une représentation enchâssée dans la représentation ; la reine fictionnelle voit la reine médiatique. Plutôt que de théoriser cet effet en termes de réflexivité (DÄLLENBACH, 1977), je l'analyserai dans le chapitre 3 en termes d'ocularisation⁹⁹. Ce qui m'intéresse n'est pas la structure spéculaire en elle-même mais la manière dont la bascule d'ocularisation construit le point de vue du spectateur sur cette confrontation entre le personnage et son image publique ; confrontation qui se trouve au cœur de ma question de recherche.

L'ensemble des outils théoriques posés dans cet état de l'art, qui sont la *public history* et le *biopic* sériel, l'effet d'archive et la distinction entre archives publiques et familiales, le *reenactment*, la focalisation, l'ocularisation et les bascules du regard constitue le cadre conceptuel à partir duquel j'analyserai, dans le chapitre 3, la manière dont la saison 1 de *The Crown* mobilise des archives et des images produisant un effet d'archive pour mettre en scène la famille royale confrontée à sa propre image et comment ces occurrences construisent le point de vue dans l'articulation public/intime.

⁹⁸ Cf. 2.3, p.45

⁹⁹ Cf. 3, p.57

CHAPITRE 2 : CADRE METHODOLOGIQUE

Ce deuxième chapitre établit le cadre méthodologique qui permettra de répondre à la question de recherche posée par cette étude. Il se déploie en trois temps : la problématisation précise la question de recherche, les sous-questions et les hypothèses qui guideront l'analyse (2.1) ; la contextualisation et la présentation du corpus justifient le choix de *The Crown* comme objet d'étude et délimitent les épisodes retenus (2.2) ; la méthode expose la démarche d'analyse, la construction de la grille de codage et son application au corpus (2.3). Ces trois sections forment un dispositif d'enquête cohérent qui prépare directement l'analyse présentée au chapitre 3.¹⁰⁰

2.1 PROBLÉMATISATION

Dans cette première section du chapitre méthodologique, j'expose mon questionnement primaire ainsi que les hypothèses liées à ma problématique, telles que ces dernières ont émergé durant la constitution de la revue de littérature et lors des premiers visionnages des épisodes de la série. Dans l'analyse qui suivra, il s'agira de valider ou d'infirmer ces postulats.

The Crown, du créateur, producteur exécutif et scénariste Peter Morgan, se présente comme une fiction historique centrée sur la monarchie britannique. Pourtant, la série intègre de manière récurrente des images et des sons d'actualité médiatique, au travers de mediums télévisuels, radiophoniques, photographiques ou encore de films familiaux et recourt fréquemment à des images qui produisent un effet d'archive.

Dès lors, ces occurrences ne paraissent pas seulement servir à contextualiser une époque mais aussi à participer à la mise en scène de la famille royale confrontée à sa propre image et à construire un point de vue qui articule espace public et sphère intime. Elles peuvent ainsi contribuer à une impression d'authenticité et à un rapprochement du spectateur avec des figures historiques.

Cette présence à répétition d'archives et d'images produisant un effet d'archive constitue ainsi une véritable médiation au sein du récit : ces occurrences ne montrent pas seulement des événements passés, elles instaurent aussi les conditions de leur visibilité. Certaines séquences sont explicitement reçues par les personnages alors que d'autres sont présentées sans récepteur intradiégétique explicite ; dans ce cas, la série attribue ou non le regard (ocularisation) et oriente la circulation de l'information (focalisation). Cette dynamique déclenche plusieurs questionnements : à quels moments la série mobilise-t-elle ces images ? Par quels dispositifs médiatiques ? Dans quels lieux et situations de visionnage ? À quel regard sont-elles ou non imputées ?

¹⁰⁰ Cf.3, p.57

Je pars de l'idée que ces images d'actualité, qu'elles soient archivées ou reconstituées, ne sont pas neutres et qu'elles agissent plutôt comme un outil de mise en récit et de mise en sens. Elles contribuent à produire un effet d'historicité mais aussi à mettre en scène une tension constitutive de la monarchie telle qu'elle est racontée par la série : le frottement entre public/intime. En confrontant régulièrement la famille royale à sa propre image ou à l'image produite sur elle, *The Crown* semble articuler la figure institutionnelle et la figure familiale, ce qui oriente l'expérience du spectateur par des choix de point de vue.

2.1.1 Question de recherche

Ce questionnement primitif a nourri ma question de recherche centrale :

Comment la saison 1 de The Crown mobilise des archives et des images produisant un effet d'archive pour mettre en scène la famille royale confrontée à sa propre image et comment ces occurrences construisent le point de vue (focalisation/ocularisation) dans l'articulation public/intime ?

Ce mémoire a donc pour objectif d'étudier la façon dont la saison 1 de *The Crown* construit la circulation d'images et de sons produisant un effet d'archive entre espaces publics et privés. Il examine conjointement la nature du matériau médiatique, les instances et situations de réception intradiégétiques ainsi que la distribution du voir, de l'entendre et du savoir au travers de l'ocularisation, l'auricularisation et la focalisation.

2.1.2 Sous-questions

De cette problématique principale découlent cinq sous-questions qui ont pour objectif de cadrer mon analyse et structurer ma grille d'analyse¹⁰¹ :

1. Quels dispositifs portent le plus souvent les occurrences d'actualité médiatique dans la saison 1 et comment se répartissent-ils selon les épisodes ?
2. Dans quelle mesure la saison 1 articule-t-elle des archives publiques et des archives familiales et quelles fonctions narratives leur sont associées ?
3. Dans quelles configurations ces occurrences sont-elles assignées ou non à un regard intradiégétique et, parmi elles, à quelle fréquence observe-t-on une bascule d'ocularisation au sens strict (triptyque O0 → OI-S → O0) ?
4. Comment ces occurrences participent-elles à l'articulation public/intime ? L'archive permet-elle de regarder le public depuis l'intime et comment cette articulation se traduit-elle en termes de focalisation ?

¹⁰¹ Cf. 2.3, p.45

5. Observe-t-on une cohérence entre la personne qui regarde les archives, le lieu de visionnage et la nature de l'événement représenté ?

2.1.3 Hypothèses

Trois hypothèses guident mon analyse :

Hypothèse principale : la saison 1 de *The Crown* mettrait régulièrement en scène la famille royale confrontée à sa propre image et les occurrences d'actualité médiatique fonctionneraient comme un dispositif de médiation qui articule public/intime. La série construirait fréquemment le regard vers le public depuis l'intime, ce qui rendrait l'événement public objet de réception privée grâce à des dispositifs médiatiques et à des configurations d'ocularisation interne secondaire, dont certaines prennent la forme de bascules d'ocularisation (O0 → OI-S → O0). Cette organisation du point de vue contribuerait à rapprocher le spectateur des figures historiques en faisant coexister figures institutionnelle et familiale.

Hypothèse secondaire : les archives publiques seraient majoritairement liées à la médiatisation institutionnelle et apparaîtraient souvent comme un flux reçu alors que les archives familiales privilégieraient une mise en intimité et participeraient davantage à la construction biographique, en produisant un effet de proximité spécifique.

Hypothèse complémentaire : au-delà de leurs fonctions narratives différentes, les archives publiques et familiales relèveraient également de régimes d'ocularisation distincts. La famille royale serait mise en scène comme regardant les archives publiques, en ocularisation interne secondaire, ce qui ferait des événements publics l'objet d'une réception intradiégétique. Les archives familiales, en revanche, ne seraient pas nécessairement portées par un regard intradiégétique et relèveraient plutôt de l'ocularisation zéro, s'adressant directement au spectateur.

2.2. CONTEXTUALISATION ET CORPUS

Dans cette deuxième section est présenté l'objet d'étude et le corpus retenu pour répondre à la question de recherche. Je justifie d'abord le choix de la série *The Crown* au regard de l'axe central du mémoire. J'expose ensuite les caractéristiques générales de la série et je délimite le corpus principal en évoquant les raisons méthodologiques de ce périmètre. Enfin, je situe brièvement le contexte de production et le contexte historico-médiatique utile à l'analyse, afin d'éclairer la place structurante des médias dans le récit.

2.2.1 Choix de l'objet : pourquoi *The Crown* ?

Plusieurs fictions sérielles contemporaines permettent d'aborder l'histoire à travers des dispositifs médiatiques ou des reconstitutions, comme *Mad Men*, centrée sur les années 60 à 70 (LAUGIER, 2022). D'autres abordent les rapports de pouvoir entremêlés à la notion public/intime, comme les mini-séries *Mrs. America*, qui évoque l'histoire de figures féminines controversées, ou *The Plot Against America*, fiction uchronique autour de l'antisémitisme des années 40, aux Etats-Unis.

Nonobstant, l'objet retenu pour ce mémoire devait répondre à un critère plus spécifique : offrir un terrain riche pour observer la manière dont des contenus d'actualité médiatique, réels ou à effet d'archive, sont mis en scène par le biais de la médiation et instaurent des configurations de regard à l'intérieur du récit.

The Crown s'est dès lors imposée comme un choix pertinent pour cette problématique. En effet, cette série met explicitement en scène la monarchie britannique dont la survie symbolique dépend d'un rapport permanent à l'image, à la réputation et à la médiatisation (SUVÉLOR, 2021). Il y a une multiplication de situations où les personnages se trouvent confrontés à leur propre image. Laugier (2022) souligne également que la série joue sur un contraste récurrent entre le spectacle monarchique et les espaces privés et que certains moments, tels que le couronnement, sont pensés comme des événements médiatiques vécus depuis des espaces intimes. Ces divers points rejoignent l'axe central de ce mémoire.

De ce fait, ce positionnement distingue *The Crown* d'autres séries historiques ou *biopics* où la médiatisation existe mais n'est pas aussi systématiquement scénarisée sous forme de réception intradiégétique, dimension centrale pour une analyse en termes d'ocularisation et d'articulation public/intime.

Ce choix est également cohérent avec l'ambition dramaturgique de la série qui est de « *faire vivre au spectateur les événements de l'intérieur* » (CAMPION, s.d.) et de replacer les faits dans le contexte de l'époque, ce qui facilite l'observation de la circulation de l'actualité médiatique dans les espaces privés et institutionnels. C'est pourquoi *The Crown* constitue un terrain fécond pour une méthode de repérage et de codage d'occurrences médiatiques.

2.2.2 Apport scientifique d'un angle inédit

Bien que *The Crown* ait suscité un intérêt académique notable depuis sa première diffusion en 2016, les études existantes mobilisent principalement des cadres analytiques philosophiques (ALBAYRAK, 2025), culturels (SOROKINA, 2022), discursifs (RODRIGUES DA SILVA et al., 2023), managériaux (KARK & COHEN, 2024) ou communicationnels (RODRÍGUEZ-DÍAZ et al., 2024). Plusieurs travaux s'intéressent par ailleurs à la représentation d'Elizabeth II et aux dynamiques de pouvoir dans la série, sans toutefois interroger les dispositifs visuels par lesquels cette

représentation se construit. La littérature sur les archives télévisuelles et la fiction historique (HAGEDOORN & AGTERBERG, 2016 ; MAECK & STEINLE, 2016 ; DE LA CUADRA DE COLMENARES, 2020) théorise le mécanisme d'insertion d'archives dans la fiction de manière générale mais aucune étude, à ma connaissance, n'a appliqué ces outils théoriques au cas particulier de *The Crown*.

L'angle d'attaque de ce mémoire se situe précisément dans cet espace inexploré. Il consiste à articuler trois cadres théoriques généralement traités séparément dans la littérature : la théorie des archives et de l'effet d'archive (NINEY, 2009 ; BARON, 2014), la théorie du *reenactment* (NICHOLS, 2008 ; MARGULIES, 2019 ; CARRIGY, 2021) et la narratologie audiovisuelle de la focalisation et de l'ocularisation (GENETTE, 1972 ; BRANIGAN, 1984 ; JOST, 1987 ; GAUDREAU & JOST, 1990/2017). Au travers de mes recherches bibliographiques, je n'ai trouvé aucune étude existante sur *The Crown* qui mobilise ces trois cadres conjointement pour analyser la manière dont la série construit le point de vue du spectateur sur la famille royale à travers ses archives. Cette articulation théorique constitue l'originalité de la démarche.

La nouveauté de ce travail tient également à sa dimension méthodologique : dans la littérature scientifique consultée, je n'ai pas trouvé d'étude ayant entrepris à ce jour un repérage systématique et un codage exhaustif des séquences d'archives et d'images produisant un effet d'archive dans la saison 1 de *The Crown*, croisant le type d'archive, le dispositif médiatique, le régime d'ocularisation et la nature de l'événement représenté. Cette grille d'analyse¹⁰² vise à produire des résultats quantifiables tout en permettant une lecture qualitative fine des configurations observées.

2.2.3 Présentation synthétique de la série

Créée par Peter Morgan, *The Crown* est une série diffusée sur Netflix de 2016 à 2023, composée de six saisons de dix épisodes chacune (CAMPION, s.d.). Chaque épisode a une durée moyenne d'une heure. Il s'agit d'une coproduction américano-britannique, produite par LEFT BANK Pictures et Sony Pictures Television. La série se présente comme un drame historique et biographique (NETFLIX, s.d.) qui retrace le parcours d'Elizabeth II en articulant systématiquement enjeux institutionnels et trajectoires intimes.

Cette continuité biographique justifie le choix du corpus car cela permet d'observer comment la série articule enjeux institutionnels et trajectoires intimes par la circulation diégétique des contenus médiatiques.

¹⁰² Cf. 2.3, p.45

2.2.4 Délimitation du corpus principal

Le corpus principal de ce mémoire se limite à l'intégralité de la saison 1, soit 10 épisodes¹⁰³, pour une durée totale d'environ 580 minutes, soit 9h40 de visionnage (NETFLIX, s.d.). Cette saison couvre la période allant de 1947 à 1955, c'est-à-dire la phase d'installation du couple Elizabeth/Philip, l'accession au trône et les premières années du règne (WILL, 2016).

Ce choix de travailler sur l'analyse d'une saison complète répond à deux exigences méthodologiques : éviter une sélection arbitraire d'épisodes qui confirmeraient trop rapidement une hypothèse et garantir la faisabilité d'un codage systématique dans le temps imparti, tout en conservant une diversité suffisante de dispositifs et de situations de réception. Dans cette logique, les personnages ne font pas l'objet d'une analyse de construction mais sont mobilisés comme repères de réception, conformément à la grille de codage.¹⁰⁴

Enfin, bien que la saison 2, au même titre que les saisons suivantes, ne soit pas intégrée au corpus principal, elle pourra être mobilisée de manière secondaire et non exhaustive dans l'objectif précis de tester l'hypothèse d'une progression des dispositifs médiatiques et des occurrences d'actualité médiatique au fil de la série. Dans ce cas, il s'agira d'un repérage exploratoire clairement distingué du corpus principal.

2.2.5 Un corpus structuré par la médiatisation

La saison 1 est utile à cette recherche parce qu'elle met en place, dès le premier épisode, un environnement où l'actualité médiatique circule entre espaces publics et espaces privés et où la monarchie se trouve régulièrement confrontée à sa propre représentation. Comme le mentionne Laugier (2022, p.124), la série « *porte de fait sur la télévision même* », ce qui permet à l'actualité médiatique de devenir un opérateur d'articulation public/intime et un lieu privilégié d'organisation du point de vue.

Le codage exhaustif de la saison 1 a permis d'identifier 69 occurrences d'actualité médiatique, visuelles et sonores, réparties entre plusieurs dispositifs¹⁰⁵. Ce volume confirme que la médiatisation est un phénomène structurel dans le corpus choisi et justifie une méthode reposant sur le repérage d'occurrences, leur segmentation et leur codage selon des indicateurs stables.

Ce mémoire mobilise deux termes qu'il convient de distinguer parce qu'ils désignent le même contenu vu sous deux angles temporels différents. Le terme « actualité médiatique » désigne tout contenu audiovisuel ou sonore (reportage télévisé, film d'actualité, photographie de presse,

¹⁰³ Cf. Annexe n°1, p.1

¹⁰⁴ Cf. 2.3.4.2, p.50

¹⁰⁵ Cf. Annexe n°2, p.2

enregistrement radiophonique, film de famille) tel qu'il apparaît dans la diégèse de *The Crown*. Pour les personnages, ce contenu est contemporain à ce qu'ils vivent. Le terme « archive » désigne, en revanche, ce même contenu tel qu'il est reçu par le spectateur, séparé du référent par plusieurs décennies. Suivant le concept d'effet d'archive (BARON, 2014, théorisé en 1.2.2), ces images sont marquées par une disparité temporelle qui ne se manifeste qu'à la réception, hors de la diégèse. Cette double inscription temporelle constitue l'un des ressorts d'analyse du présent mémoire et sera mobilisée notamment dans l'analyse des bascules d'ocularisation.

2.2.6 Conditions de production : reconstitution et effet d'archive

Sans constituer une étude de production au sens strict, certains éléments de fabrication éclairent directement l'axe choisi. La série met en œuvre des stratégies de reconstitution qui se fondent sur un important travail de documentation. Plusieurs sources de production de la série insistent sur le fait que *The Crown* n'est pas un documentaire mais bien une fiction du monde, visant une ambiance et un ton propres. La consultation d'archives et d'images de référence est décrite comme un appui important pour renforcer l'authenticité du récit, les archives pouvant servir de base à la création de reconstitutions, tout en assumant une part de liberté artistique par moment (HOLMAN, 2018a). Cette perspective soutient une approche qui s'intéresse à l'effet d'archive, donc à ce que l'image produit.

La reconstitution du couronnement illustre ces enjeux : l'événement est pensé comme moment médiatique, première diffusion à la télévision pour ce genre de cérémonie, et a donné lieu à des choix techniques visant à articuler reconstitution et matériau d'archives (MILLER, 2017 ; CHRISTIAN, 2017).

2.2.7 Contexte historico-médiatique utile à l'analyse

La période couverte par la saison 1 se situe dans la Grande-Bretagne d'après-guerre, moment où la presse, la radio et la télévision structurent de plus en plus la circulation de l'information et la visibilité du pouvoir. En effet, une véritable transformation du paysage audiovisuel britannique se met en place, marquée notamment par l'émergence d'une télévision commerciale, ITV, à partir de 1955. La consolidation de la culture médiatique de masse s'installe peu à peu (KERRIGAN, 2025).

Pour reprendre l'illustration commencée dans le sous-chapitre précédent, le couronnement d'Elizabeth II constitue un moment très utile à mon axe. En effet, il s'agit d'un événement public dont la diffusion télévisée contribue à l'installation de la télévision dans les foyers et transforme la réception des cérémonies en expérience domestique partagée. On peut dorénavant vivre un événement public à distance, depuis un espace privé, intime.

« Although radio and film played their part, the TV coverage established the role of television in providing a cultural experience shared by millions, from news to daytime soaps.

For the first time, people across the country and even overseas were able to witness, in real time, the pomp and pageantry of the coronation of a British monarch » (SCIENCE MUSEUM, 2018).

Dans ce mémoire, loin de moi l'idée de proposer une contextualisation historique exhaustive. Je m'en sers plutôt comme donnée de cadrage pour apporter un éclairage afin de comprendre pourquoi la série peut intégrer l'actualité médiatique comme matériau narratif : il rend compréhensible le fait que la série puisse narrativiser l'actualité médiatique comme flux reçu dans des espaces privés et institutionnels.

2.3. MÉTHODE D'ANALYSE

Cette dernière section de ce chapitre présente la méthode d'analyse mise en place pour examiner la saison 1 de *The Crown* à partir des occurrences d'actualité médiatique et des images produisant un effet d'archive. L'objectif est de rendre explicite la manière dont le corpus a été circonscrit, repéré et codé, afin que l'analyse repose sur des critères comparables d'une occurrence à l'autre.

2.3.1 Démarche générale

Ce mémoire s'inscrit dans une démarche qualitative d'analyse audiovisuelle, centrée sur l'étude d'une série télévisée comme objet culturel et médiatique. L'objectif n'est pas de produire une étude de réception en réalisant une enquête auprès du public concerné. La posture empruntée assume donc une différence entre « vérité historique » et « régime narratif » : je ne mène pas un travail d'historien mais une étude des modes de médiatisation et de leurs effets sur la construction du récit. Je cherche ainsi à analyser la façon dont la saison 1 de la série *The Crown* met le passé en récit au travers de l'intégration d'images d'actualité ainsi que des dispositifs médiatiques associés.

Un des objectifs est de comprendre comment ces occurrences contribuent à la construction du récit, en particulier lorsqu'elles articulent : un regard et ses conditions de réception (qui regarde ? à quel endroit ? dans quelles conditions ?), l'attribution du regard (imputable ou non à un regard intradiégétique) et un point de vue narratif au sens narratologique, articulé en 3 dimensions complémentaires : la focalisation, l'ocularisation et l'auricularisation, dans le cas des occurrences sonores (GENETTE, 1972, 1983 ; JOST, 1987 ; GAUDREAU & JOST,

1990/2017). Cette articulation est centrale pour interroger la tension public/intime et la manière dont la série met en scène la famille royale confrontée à sa propre image.

Mon approche peut être décrite comme hypothético-déductive, dans la mesure où une revue de littérature préalable permet de formuler des hypothèses et de stabiliser des outils théoriques, notamment autour de l'archive, du *biopic* et du point de vue, pour les tester ensuite sur un corpus défini. Elle conserve néanmoins une part inductive car le repérage des occurrences dans la saison 1 a fait émerger des régularités inattendues et a mené à affiner la grille d'analyse au fil du visionnage.

Cette approche suggère donc une méthode rigoureuse de repérage, de segmentation et d'interprétation, par le biais d'une grille d'analyse matérialisée en grille de codage.¹⁰⁶ Cette structure conceptuelle représente un ensemble de catégories appliquées à des unités d'analyse définies, permettant de repérer des régularités, des variations et des relations entre phénomènes. Cette orientation s'inscrit dans la tradition de l'analyse de contenu, entendue ici dans un sens qualitatif et structurée par catégories (BARDIN, 2013) et par principe de rigueur et de cohérence du codage (KRIPPENDORFF, cité dans BARDIN, 2013).

2.3.2 Délimitation de l'objet d'analyse

La récolte des données s'effectue par plusieurs visionnages de chaque épisode du corpus, en identifiant les séquences correspondant à ce que j'appelle ici des « occurrences archivistiques ». Je définis ces dernières comme une séquence médiatique intégrée au récit et identifiable par les critères¹⁰⁷ non cumulatifs suivants :

1. des images d'actualité intégrées ou imitées dans la série ;
2. des séquences montrées via un dispositif médiatique dans la diégèse : télévision, projection, caméra, photographie, radio, presse écrite ;
3. des images dont l'esthétique peut être explicitement associée à l'archive : grain, noir et blanc, format, tremblement, son saturé, etc., suivant les marqueurs d'archivité identifiés par Bryant (2015) et Epp (2000) et théorisés par Maeck et Steinle (2016) comme constitutifs du mythe de l'image d'archives. Ces marqueurs ne sont pas systématiques car certaines occurrences reposent davantage sur le dispositif médiatique que sur une esthétique d'archive.

¹⁰⁶ Cf. 2.3.4.2, p.50

¹⁰⁷ Les règles de codage détaillées sont précisées au chapitre 2.3.3, p.50

Pour ce dernier point, je m'appuie sur l'idée d'effet d'archive où l'enjeu analytique n'est pas seulement l'authenticité matérielle de l'image mais l'effet qu'elle produit : perception d'une trace du passé, sentiment d'historicité, valeur de preuve, etc. (BARON, 2014).

Cette perspective évite de fonder l'analyse sur une affirmation qui serait difficile à prouver pour chaque plan, ce qui déplacerait le mémoire vers une entreprise d'authentification très lourde. Dans mes annexes, cette logique apparaît déjà via le recours à l'indicateur « *indéterminé* », dans les colonnes *type d'archive, historicité, lieu et situation de réception et statut archivistique*.

2.3.2.1 Prise en compte du sonore

Le corpus inclut également des occurrences où l'actualité médiatique est principalement sonore : radio, conférence de presse retransmise, voix-off *newsreel*. Celles-ci sont prises en compte dès lors qu'elles s'inscrivent dans un dispositif médiatique identifiable et qu'elles jouent un rôle narratif repérable.

Ce choix se justifie car la série met en scène la circulation de l'information aussi bien par le son que par l'image. De plus, l'analyse du point de vue peut s'appliquer à ces situations de réception auditives, en cohérence avec l'axe public/intime.

Néanmoins, la musique extradiégétique ou les sons d'ambiance non médiatisés ne sont pas codés comme occurrences.

Lorsqu'une occurrence est audiovisuelle, elle est codée par défaut comme une seule occurrence, le commentaire étant considéré comme partie intégrante de l'énonciation médiatique. Le son est analysé seul uniquement lorsqu'il constitue un dispositif distinct.

2.3.3 Collecte des données : repérage et segmentation

2.3.3.1 Visionnage et repérage systématique

J'ai procédé à un visionnage systématique des épisodes, avec un repérage des occurrences d'actualité médiatique (images, sons, supports imprimés, etc.). Chaque occurrence a été associée à un épisode, une scène et un minutage reprenant le démarrage de la scène cinématographique.

Les annexes contenant mes résultats de codage peuvent être séparées en deux niveaux distincts : une retranscription de chaque scène, qu'il y ait ou non la présence d'une occurrence archivistique ; le codage des occurrences via la grille de codage finalisée¹⁰⁸. La structure de ces observations brutes reprend celle des scènes cinématographiques de la série. Le repérage a été

¹⁰⁸ Cf. Annexe n°2, p.2

réalisé sur l'ensemble des scènes afin d'éviter un biais de sélection et d'assurer la traçabilité du codage.

2.3.3.2 Unité d'analyse : l'occurrence

L'unité de base n'est pas l'épisode mais l'occurrence d'actualité médiatique : un segment où un contenu ou une simulation de contenu médiatique intervient dans la narration avec une fonction repérable. Une même scène peut contenir : une occurrence unique comme une photographie fixe ; plusieurs occurrences distinctes liées à la mise en scène de multiples dispositifs, comme la reine Elizabeth II qui consulte un article de journal dans la même pièce que son époux qui, lui, regarde la télévision.

Il me paraît essentiel de préciser qu'une occurrence débute avec l'entrée explicite du contenu médiatique et se termine lorsqu'il disparaît ou qu'un autre dispositif prend le relais.

Lorsque l'occurrence est elle-même composée de plusieurs plans présentant des caractéristiques distinctes, tel qu'un montage de plusieurs films familiaux successifs, elle est segmentée en sous-unités identifiées par un sous-numéro. Chaque segment est codé séparément, ce qui permet de rendre compte notamment des variations de point de vue, de dispositif ou de fonction narrative au sein d'une même occurrence. C'est notamment le cas lorsque certaines occurrences apparaissent d'abord en plein écran avant que le montage ne révèle un dispositif de visionnage ou un personnage en situation de réception : la progression O0 → OI-S, et éventuellement le retour à O0, est alors répartie sur plusieurs segments successifs. Lorsque cette progression se déploie selon le triptyque complet O0 → OI-S → O0, elle est comptée comme une bascule d'ocularisation au sens strict ; dans les autres cas, les segments sont codés comme occurrences d'ocularisation zéro ou interne secondaire sans être regroupés sous l'étiquette de bascule. Ce découpage permet de rendre compte de la manière dont la série attribue progressivement certaines images à un regard intradiégétique.

Cette unité d'analyse appelle une précision sur le calcul des fréquences présentées au chapitre 3. Pour les variables univoques, qui ne permettent qu'une seule valeur possible par occurrence, le dénominateur est le nombre total d'occurrences et le total équivaut à 100%. Pour certaines variables comme le type de dispositif médiatique, une même occurrence peut mobiliser plusieurs valeurs distinctes lorsqu'elle est découpée en segments internes. Le dénominateur reste alors le nombre d'occurrences mais chaque valeur distincte y est comptée une fois par occurrence où elle apparaît, sans multiplication liée au nombre de segments. Le comptage par occurrence avec conservation des valeurs distinctes répond à un double impératif : éviter à la fois de réduire une occurrence segmentée à une valeur dominante qui effacerait sa variation interne et empêcher que les occurrences comportant de nombreux segments pèsent davantage

que les occurrences simples. Les tableaux concernés, dont le total peut dès lors dépasser 100%, portent une note en ce sens.

2.3.4 Construction de la grille de codage : de la version exploratoire à la version stabilisée

2.3.4.1 Première grille exploratoire : objectifs et premières limites

J'ai d'abord conçu une première grille composée de cinq indicateurs : « *nature de la mise en abyme* », « *contexte filmique* », « *situation de regard* », « *type de plan* » et « *focalisation* ». Cette première version avait une double fonction. Elle devait servir, d'une part, à orienter le repérage des occurrences en proposant un ensemble minimal de critères descriptifs. Mais, d'autre part, elle devait me permettre d'affiner mon objet d'étude lui-même : la sélection des indicateurs reflète mes hypothèses initiales sur ce qui devait être observé dans la série. Or, l'application de cette grille à plusieurs épisodes a mis en évidence un déplacement progressif de ma problématique. La catégorie « *nature de la mise en abyme* » portait sur des mécanismes spéculaires (la série montre une image qui se montre elle-même) mais l'analyse a progressivement révélé que le cœur de l'objet ne résidait pas tant dans la spécularité que dans l'articulation entre archives et reconstitutions et dans la manière dont elles sont fournies ou non à un regard intradiégétique. La grille a donc évolué non seulement pour gagner en précision opérationnelle mais aussi pour mieux refléter la problématique stabilisée autour de l'effet d'archive et du point de vue.

Nature de la mise en abyme	Contexte filmique	Situation de regard	Type de plan	Focalisation
		Membre de la famille royale Politique / Institution Public / Citoyens	Très gros plan Gros plan Plan poitrine Plan taille Plan américain Plan moyen Plan d'ensemble Plan général	Interne Externe Zéro / Omnisciente

Cette première grille comprenait également, en pratique, un identifiant de l'occurrence, avec numéro d'épisode et minutage, même si cet identifiant n'était pas formalisé comme une colonne autonome à ce stade. l'application systématique de cette grille à plusieurs épisodes m'a permis de comprendre l'importance du choix de la valeur de mes colonnes et d'y associer un système classificatoire précis. Sans ce dernier, les résultats obtenus peuvent vite être confus.

2.3.4.2 Remaniement : passage à la grille de codage stabilisée

À la suite des premiers visionnages et d'un codage exploratoire, j'ai procédé à un remaniement progressif de la grille afin de passer d'un outil de repérage à un outil d'opérationnalisation, permettant de comparer les occurrences entre elles et d'en dégager des régularités. Ce remaniement ne s'est pas limité à une technique de raffinement des catégories. Il s'inscrit dans un déplacement plus large de la problématique elle-même : alors que la grille exploratoire était centrée sur la mise en évidence des structures spéculaires (images « dans l'image »), la grille stabilisée s'est progressivement orientée vers l'articulation entre archives, reconstitutions et régimes d'ocularisation, conformément à la problématique stabilisée autour de l'effet d'archive et du point de vue. La grille a donc évolué non seulement pour gagner en précision opérationnelle mais aussi pour mieux refléter l'objet d'étude tel qu'il s'est précisé au contact du corpus.

La grille d'analyse, définie comme la structure conceptuelle qui guide l'interprétation des occurrences, se matérialise dans la grille de codage présentée ci-dessous. Le codage effectué sur les 69 occurrences relevées est présenté en annexe 2.¹⁰⁹

La grille stabilisée retenue pour l'analyse comprend 14 colonnes, présentées ci-dessous :

¹⁰⁹ Cf. Annexe n°2, p.2

GRILLE DE CODAGE DES OCCURRENCES D'ACTUALITÉ MÉDIATIQUE ET D'IMAGES PRODUISANT UN EFFET D'ARCHIVE

Grille de codage utilisée lors de l'observation des épisodes de la saison 1 de la série The Crown

N° occurrence / segment	Description synthétique de l'occurrence	Fonction narrative	Type de dispositif médiatique	Type de plan	Registre de l'actualité médiatique	Type d'archive	Historicité
<i>Numéro de l'épisode de la saison 1 + Minutage</i>	<i>Description "étiquette" - phrases courtes</i>	<i>Contextualisation / Exposition Progression temporelle Articulation public/intime Médiatisation / Mise en visibilité Caractérisation / Portrait Commentaire / Distanciation Authentification / Effet de réel</i>	<i>Support dans l'histoire : Ouvrage - Livre Photographie Radio Télévision Presse écrite Cinéma - Projection Caméra amateur / Film familial Captation en direct (caméra ou appareil photo)</i>	<i>Plans rapprochés : Très gros plan Gros plan Plan poitrine Plans moyens : Plan taille Plan américain Plan moyen Plans larges : Plan d'ensemble Plan général</i>	<i>Événement public / institutionnel Situation intime / privée Hybride / Semi-public</i>	<i>Archive publique Archive familiale / privée Indéterminé</i>	<i>Événement avec fidélité historique Événement historique adapté Événement fictif Indéterminé / Non vérifié</i>

GRILLE DE CODAGE DES OCCURRENCES D'ACTUALITÉ MÉDIATIQUE ET D'IMAGES PRODUISANT UN EFFET D'ARCHIVE

Grille de codage utilisée lors de l'observation des épisodes de la saison 1 de la série The Crown

<i>Lieu et situation de réception</i>	<i>Qui regarde / écoute ?</i>	<i>Statut archivistique</i>	<i>Marqueurs esthétiques</i>	<i>Ocularisation</i>	<i>Focalisation (Point de vue narratif)</i>
<u>Catégories de lieux :</u> Palais / Résidence royale Lieu institutionnel politique Lieu médiatique Espace public / Foule Domicile privé (non royal) Lieu religieux Indéterminé / Non identifiable Aucun lieu de réception intradiégétique <u>Catégories de situations :</u> Visionnage privé / Domestique Visionnage institutionnel / Stratégique Visionnage public / Collectif Cérémonie / Protocole / Représentation officielle Crise / Événement médiatique majeur Moment intime / Réaction émotionnelle Montage de transition / Ellipse Captation en direct	Elizabeth II Autre membre de la famille royale Autre personnage non royal / Domestique Politique / Institution Public / Citoyens Média Aucun regard intradiégétique / Uniquement le téléspectateur	Archive réelle Reconstitution / simulation Indéterminé	Noir & blanc / Couleurs délavées Grain / Rayures / Tremblement Format 4:3 / Cadre TV Son saturé / Voix-off newsreel / Commentaires Flou / Autofocus / Vue à travers l'objectif	Ocularisation zéro (O0) Ocularisation interne secondaire (OI-S) Ocularisation interne primaire (OI-P) Bascule (O0 → OI-S → O0)	Focalisation interne Focalisation externe Focalisation zéro (Narrateur omniscient)

Précisions sur les colonnes au regard du cadre théorique :

Plusieurs colonnes de la grille de codage appellent une précision sur leur ancrage théorique ou sur des choix méthodologiques qui ne seraient pas évidents à la simple lecture de celle-ci.

Tout d’abord, l’épisode et le minutage de l’occurrence sont indiqués dans l’intitulé de chaque scène au-dessus du tableau de codage correspondant dans les annexes.

La colonne « *fonction narrative* » code le rôle assumé par chaque occurrence dans la construction du récit. La typologie retenue articule sept fonctions inspirées de la narratologie audiovisuelle (GAUDREULT & JOST, 1990/2017), de la théorie de l’effet d’archive (BARON, 2014) et des études sur la fiction historique (DE LA CUADRA DE COLMENARES, 2020). Ces fonctions ne sont pas mutuellement exclusives : une même occurrence peut en assumer plusieurs simultanément, auquel cas la fonction dominante est différenciée des fonctions secondaires.

La colonne « *type de plan* » mobilise la typologie classique du vocabulaire cinématographique (BORDWELL, 1985 ; GAUDREULT & JOST, 1990/2017), qui distingue les plans rapprochés des plans moyens et des plans larges.¹¹⁰

La colonne « *registre de l’actualité médiatique* » appelle une précision sur sa modalité « *hybride / semi-public* », qui désigne les cas où la nature publique/intime est ambiguë, par exemple lorsqu’une dimension publique se déploie dans un espace intime ou inversement. Cette modalité évite de forcer un codage binaire lorsque l’occurrence relève des deux registres simultanément.

La colonne « *type d’archive* » se distingue de la précédente car elle code l’origine sociale du matériau, déterminant de la nature de l’événement représenté, en respectant la distinction théorisée par Baron (2014) au chapitre 3.¹¹¹

La colonne « *historicité* » appelle une précision sur son statut méthodologique : la catégorie sert d’indice narratif plutôt que de preuve historique. Le codage ne vise pas à établir la vérité historique des événements représentés mais à signaler si la série semble respecter, adapter ou inventer un cadre événementiel donné.¹¹²

La colonne « *lieu et situation de réception* » demande une précision sur la distinction entre deux sous-catégories qui peuvent paraître proches : « *visionnage institutionnel / stratégique* » où un personnage est en posture de réception d’un contenu médiatique dans un cadre institutionnel et

¹¹⁰ Cf. 1.4, p.28

¹¹¹ Cf. 1.2.2, p.17

¹¹² Cette posture est cohérente avec la distinction posée au chapitre 2.3.1, entre vérité historique et régime narratif, p.45

« *cérémonie / protocole / représentation officielle* » où le personnage participe à une cérémonie ou en est le sujet, sans être en posture de visionnage. La distinction porte donc sur la place du personnage par rapport au dispositif médiatique : est-il celui qui regarde ou celui qui est regardé ?

La colonne « *qui regarde / écoute ?* » ne vise pas une analyse des personnages mais l'identification des instances de réception de l'actualité médiatique. Son objectif est donc de coder qui, dans la diégèse, est positionné comme récepteur du contenu médiatique mobilisé.

Les colonnes « *statut archivistique* » et « *marqueurs esthétiques* » permettent de traiter l'effet d'archive comme phénomène narratif et perceptif sans imposer une démonstration de l'authenticité matérielle de chaque plan (BARON, 2014). Les marqueurs esthétiques codés sont ceux identifiés par Bryant (2015) et Epp (2000) comme signes conventionnels de l'archivité (MAECK & STEINLE, 2016).

La colonne « *ocularisation* » mobilise la tripartition de Jost (1987) et permet de coder les changements de régime d'ocularisation lorsque le montage révèle progressivement un dispositif de réception ou un regard intradiégétique. Pour les occurrences strictement sonores, la même logique est appliquée à l'attribution de l'écoute (auricularisation, abrégée en A0, AI-S ou AI-P, suivant les régimes rencontrés), sans multiplier les colonnes.

La colonne « *focalisation* » code la régulation de l'information narrative au sens genettien ; elle indique quel niveau de savoir est accordé au spectateur relativement aux personnages, selon les trois modalités (focalisation zéro, interne et externe). Dans le cadre de ce mémoire, la focalisation est appliquée à l'information véhiculée par l'occurrence archivistique : elle détermine qui, dans la diégèse, détient ou ignore l'information que l'archive diffuse (GENETTE, 1972, 1983).

2.3.4.3 Codage pilote et ajustements préférentiels

L'application de la grille stabilisée à plusieurs épisodes, suivie d'un recodage de certaines occurrences, a conduit à quelques ajustements qui n'ont pas remis en cause la structure d'ensemble.

Ces ajustements relèvent de la démarche qualitative itérative qui structure l'ensemble de la construction de la grille. Ils prolongent le remaniement opéré en amont en intégrant les apprentissages issus de l'application effective de la grille au corpus. Cette logique d'aller-retour entre codage et ajustement, dont les implications épistémologiques sont discutées en 2.3.5, vise à garantir que la grille finale est calibrée au plus près de l'objet d'analyse.

Premier ajustement « *Mobilisation du concept d'ocularisation* » : le codage pilote a confirmé la pertinence du remplacement, exploité au cours du remaniement, de la colonne initialement nommée « *statut diégétique* » par la notion d'ocularisation (JOST, 1987). Ce concept a permis de traiter rigoureusement la fréquence des cas où une occurrence apparaît d'abord en plein écran avant que le montage ne révèle un dispositif de réception. Une sous-catégorie « *bascule O0 → OI-S → O0* » a été ajoutée à la colonne pour rendre compte des configurations tripartites où le montage articule un plan de regard, un plan objet ancré par un raccord de regard et un plan de retour au personnage. Lorsqu'il s'agit d'une bascule d'auricularisation, elle est nommée comme suit : A0 → AI-S → A0.

Deuxième ajustement « *Recodage rétroactif* » : certaines occurrences codées dans la phase exploratoire ont été recodées après stabilisation des catégories « *ocularisation* » et « *fonction narrative* », afin de réduire les divergences dues à l'évolution de la grille.

Troisième ajustement « *Reformulation d'une fonction narrative* » : la catégorie « *empathie / humanisation* », initialement envisagée, a été reformulée en « *caractérisation / portrait* » pour éviter un glissement vers un effet de réception non strictement narratif.

2.3.5 Positionnement et limites

Cette méthodologie comporte plusieurs limites assumées.

Tout d'abord, il n'est pas toujours possible de trancher de manière certaine entre archive réelle et reconstitution sans un travail externe systématique de vérification. C'est pourquoi l'analyse privilégie le statut archivistique « *indéterminé* » lorsque l'authenticité n'est pas démontrable et se concentre sur les marqueurs esthétiques et l'effet d'archive produit.

Ensuite, certaines dimensions interprétatives demeurent inévitables, notamment lorsque l'on discute des effets de caractérisation/portrait et des choix de point de vue. Pour réduire ce biais, la grille vise à objectiver autant que possible les critères de description tels que le dispositif, la nature public/intime, les conditions de réception ou encore la focalisation et l'ocularisation, afin que l'interprétation s'appuie sur des régularités observables et comparables.

De plus, le codage étant réalisé par un seul analyste, un recodage de certaines occurrences a été effectué après stabilisation des catégories pour renforcer la cohérence d'ensemble.

Il est également important de mentionner la dimension itérative du codage, permettant un aller-retour entre application de la grille et ajustement des catégories, qui constitue à la fois une limite et une garantie. Une limite parce qu'elle suppose des recodages successifs qui peuvent introduire une variabilité ; une garantie parce qu'elle assure que la grille finale n'est pas une projection théorique abstraite mais un outil construit au contact effectif du corpus.

Enfin, le niveau de granularité du découpage en occurrences n'a pas toujours été appliqué avec une constance parfaite : certains segments regroupant plusieurs foyers de réception distincts, comme les séquences alternées, auraient pu faire l'objet d'un découpage plus fin, sur le modèle adopté pour la séquence du couronnement (S01E05). Cette hétérogénéité ponctuelle du grain d'analyse constitue une limite assumée du protocole, qui n'affecte pas la validité des codages proposés mais invite à une lecture prudente de la granularité de certaines occurrences composites.

Je terminerai par préciser que la vérification des occurrences de bascule a été menée de manière rigoureuse mais que certains cas limites, en nombre restreint, ont pu échapper à un dernier contrôle exhaustif faute de temps et pourront être précisés lors de la soutenance si nécessaire.

CHAPITRE 3 : ANALYSE DES DONNÉES

Ce troisième chapitre constitue le cœur analytique de ce mémoire. Il a pour ambition de répondre, par un examen systématique du corpus, à la question de recherche principale : « *Comment la saison 1 de The Crown mobilise des archives et des images produisant un effet d'archive pour mettre en scène la famille royale confrontée à sa propre image et comment ces occurrences construisent le point de vue (focalisation et ocularisation) dans l'articulation public/intime ?* » Pour ce faire, je m'appuie sur la grille de codage stabilisée présentée au chapitre précédent¹¹³ et dont j'applique ici les résultats à l'ensemble de la saison.

Le périmètre d'analyse porte sur 69 occurrences principales, subdivisées en 121 segments lorsque des caractéristiques distinctes, comme par exemple des régimes d'ocularisation ou des sous-événements narratifs, se succèdent à l'intérieur d'une même occurrence.¹¹⁴ Cette dernière demeure l'unité statistique de base. Pour les variables susceptibles de varier entre segments, chaque valeur distincte est comptée une seule fois par occurrence. Cela signifie qu'une occurrence peut donc contribuer à plusieurs catégories mais jamais plus d'une fois à une même catégorie. Le dénominateur reste 69 et le total des pourcentages peut dépasser 100%.¹¹⁵

Dans un premier temps, j'établis un état des lieux quantitatif de l'ensemble du corpus (3.1). Ensuite, j'entreprends une analyse scénarisée de la séquence pivot de la saison 1 : la scène du couronnement d'Elizabeth II vue depuis la résidence parisienne du duc de Windsor. Cette scène concentre à elle seule une densité exceptionnelle de tous les enjeux mis en évidence par le codage global et justifie à ce titre un traitement analytique autonome et approfondi (3.2). Puis, j'élargis la focale pour opérer une synthèse des régimes d'ocularisation et de focalisation sur l'ensemble du corpus (3.3).

3.1. ETAT DES LIEUX : CARTOGRAPHIE DES ARCHIVES DANS LA SAISON 1

Cette première section établit la cartographie générale du corpus avant l'analyse séquentielle. Elle examine successivement la distribution des occurrences, les dispositifs médiatiques, les types d'archives, leur statut archivistique et leur historicité, puis les marqueurs esthétiques qui produisent l'effet d'archive. Ces résultats situent les régularités quantitatives auxquelles les sections 3.2 et 3.3 donneront une portée narratologique.

3.1.1 Distribution générale par épisode et par dispositif

¹¹³ Cf. 2.3.4.2, p.50

¹¹⁴ Cf. Annexe 2 « Documents d'analyse », p.2

¹¹⁵ J'ai conscience que les pourcentages indiqués dans ce chapitre sont calculés sur un effectif limité. Ils visent à dégager des tendances générales et non à produire des résultats statistiques au sens strict.

Le codage de la grille d'analyse appliquée à la saison 1 de *The Crown* recense 69 occurrences réparties sur les dix épisodes de la saison. La distribution de ces occurrences par épisode révèle directement un déséquilibre significatif, que le tableau suivant permet de saisir dans sa structure globale.

N° épisode	Nombre d'occurrences	Pourcentage sur l'ensemble de la saison 1
1	5	7,2%
2	6	8,7%
3	1	1,4%
4	6	8,7%
5	14	20,3%
6	8	11,6%
7	6	8,7%
8	9	13%
9	6	8,7%
10	8	11,6%

Tableau 1 : Nombre d'occurrences par épisode de la saison 1

La première lecture de ce tableau est celle de la concentration. L'épisode 5, *Smoke and Mirrors*, consacré à la préparation et au déroulement du couronnement d'Elizabeth II, réunit à lui seul 14 des 69 occurrences, soit un cinquième de l'ensemble du corpus, ce qui le distingue qualitativement des autres. Cette concentration est directement imputable au sujet de l'épisode : le couronnement de juin 1953 est l'événement le plus médiatisé de la saison entière et la série rejoue précisément cette densité médiatique en la mettant en scène à travers de multiples dispositifs et en la distribuant entre plusieurs espaces de réception simultanés. La série ne se contente pas de reconstituer l'événement : elle en reconstitue aussi la médiatisation en y ajoutant une réception intime.

À l'opposé, l'épisode 3, *Windsor*, ne recense qu'une seule occurrence, soit 1,4% du corpus. Ce creux peut s'expliquer par la nature même de cet épisode, consacré à la figure d'Édouard VIII et à l'atmosphère du château de Windsor, davantage centré sur l'introspection et la relation entre personnages que sur une mise en scène explicite de la médiatisation. La quasi-absence d'archive est une donnée analytique qui signale que la série ne mobilise pas uniformément le dispositif d'actualité médiatique mais le concentre là où l'événement l'appelle.

On observe également une tendance à la densification dans la seconde moitié de la saison. En effet, les épisodes 6 à 10 totalisent 37 occurrences sur 69, soit 53,6%. A contrario, les épisodes

1 à 4 n'en totalisent que 19, soit 27%. L'épisode 5 représente la charnière entre les 2. Ce profil de distribution suggère que la série retarde volontairement la multiplication des occurrences archivistiques en début de saison pour éviter d'installer trop tôt un régime de lecture documentaire. L'épisode 5 apparaît ainsi comme un point de bascule où l'intégration massive d'images d'actualité vient cristalliser le passage vers un régime de type *biopic* plus assumé. De plus, cette légère progression dans la deuxième partie de la saison peut être rapprochée à la montée en intensité narrative de la saison : les crises institutionnelles et les conflits familiaux s'accroissent à mesure que la saison avance, ce qui accentue aussi la présence des médias comme dispositifs d'exposition ou de légitimation.

La répartition par dispositif offre un second angle de lecture, qui répond à la première sous-question de recherche : quels dispositifs portent le plus souvent les occurrences d'actualité médiatique dans la saison 1 et comment se répartissent-ils ?

Type de dispositif	Nombre présent dans la saison 1	Pourcentage sur l'ensemble de la saison 1 ¹¹⁶
Télévision	26	37,7%
Presse écrite	14	20,3%
Radio	12	17,4%
Captation en direct (caméra ou appareil photo)	8	11,6%
Photographie	8	11,6%
Cinéma / Projection	3	4,3%
Ouvrage / Livre	2	2,9%
Caméra amateur	1	1,4%

Tableau 2 : Types de dispositif par occurrence dans la saison 1

La télévision domine très nettement avec 26 occurrences sur 69, ce qui représente 37,7% du corpus. Cette prédominance est à la fois historiquement cohérente et narrativement signifiante. Historiquement, la saison 1 se déroule entre la fin des années 1940 et le milieu des années 1950, période durant laquelle la télévision s'impose progressivement comme le principal vecteur de la médiatisation royale au Royaume-Uni, avec le couronnement de 1953 comme moment fondateur. Narrativement, la télévision est un des dispositifs qui permet aisément la mise en scène d'une réception : un personnage peut regarder un écran de télévision et ce geste de réception peut être codé et analysé en termes d'ocularisation. La télévision est ainsi le support

¹¹⁶ Dans ce tableau, une même occurrence peut mobiliser plusieurs dispositifs distincts dans ses segments. Chaque dispositif n'est comptabilisé qu'une fois par occurrence et le dénominateur reste 69. Le total atteint donc 107,2%.

majoritaire des bascules.¹¹⁷

La presse écrite et la radio occupent les deuxième et troisième rangs. Ces deux dispositifs partagent une caractéristique commune : ils portent souvent des occurrences à la fonction de contextualisation ou de mise en visibilité institutionnelle et leur codage pose des questions spécifiques que j'examinerai en 3.3. Ensemble, ils totalisent 37,7% du corpus, soit autant que la télévision, ce qui signale leur importance structurelle dans la narration de la série.

Si l'on regroupe ces 3 dispositifs, on obtient 52 présences catégorielles, soit 75,4% du dénominateur de 69, ce qui confirme la centralité des médias de masse dans la saison.¹¹⁸ La captation en direct et la photographie apparaissent chacune dans 8 occurrences. Le cinéma, le livre et la caméra amateur restent quantitativement résiduels.

Un cas mérite une attention particulière, celui du film familial (ou caméra amateur), qui représente une seule occurrence dans le corpus. Cela correspond à la caméra Super 8, présente dans l'épisode 1 qu'Elizabeth reçoit de son père, le roi George VI. Cette occurrence est codée du 1.1 au 1.6 et constitue un montage de films familiaux reconstituant plusieurs années de vie privée au tournant des années 1950.¹¹⁹ L'objet-caméra n'est pas ici un simple dispositif de captation mais un symbole de transmission et d'intimité, le cadeau d'un père mourant à sa fille qui sera bientôt reine. La série l'inscrit dans un régime d'archive familiale, marqué par les codes visuels du film amateur tels que le noir et blanc, le grain, le tremblement du cadre, le son mécanique de la bobine. La faible fréquence de ce type de dispositif ne l'empêche pas d'ouvrir la saison et d'associer d'emblée effet d'archive, transmission familiale et intimité.

3.1.2 Archives publiques vs familiales : la question de l'équilibre

Le codage du type d'archive distingue trois catégories : les archives publiques ou institutionnelles, les archives familiales ou privées et les cas hybrides ou indéterminés.

¹¹⁷ La bascule d'ocularisation, telle que définie en 1.4.3, désigne la structure tripartite $OO \rightarrow OI-S \rightarrow OO$. Son premier temps correspond au plan qui précède le raccord, qu'il montre le personnage regardant ou l'objet regardé selon l'ordre de présentation et qui, à défaut de raccord encore construit, reste en OO ; le raccord de montage suivant l'ancre rétroactivement en $OI-S$. Ce qui distingue la bascule de l' $OI-S$ simple, c'est un troisième temps : un plan où le regard, actif vers l'objet dans les plans précédents, s'en détache et le demeure jusqu'à la fin du plan, signant la rupture du raccord-regard. Je la comptabilise séparément pour rendre visible la fréquence de ce dispositif complet ; en additionnant bascules et occurrences $OI-S$ simples, le total en régime d'ocularisation interne secondaire au sens large peut être reconstitué.

¹¹⁸ Cette somme décrit la présence des catégories et non 52 occurrences nécessairement distinctes.

¹¹⁹ Cf. Annexe 2, occurrence 1, pp.4-5

Type d'archive	Nombre d'occurrence	Pourcentage sur l'ensemble de la saison 1 ¹²⁰
Publique / institutionnelle	66	95,7%
Familiale / privée	3	4,4%
Hybride / indéterminée	1	1,4%

Tableau 3 : Types d'archive par occurrence dans la saison 1

Ce résultat mérite d'être interrogé directement au regard de l'hypothèse secondaire telle qu'elle avait été formulée. Celle-ci supposait que les archives publiques et les archives familiales entretiendraient une sorte d'équilibre fonctionnel dans l'économie de la série, les premières dominant certes en volume mais les secondes jouant un rôle suffisamment présent pour constituer un pôle narratif autonome. Or, ce que le codage révèle est un déséquilibre bien plus prononcé puisque sur 69 occurrences, 66 appartiennent au domaine public et seulement 3 à l'espace familial ou privé.

Ce résultat nuance significativement l'hypothèse d'équilibre. Il serait tentant d'en conclure que la dimension familiale et intime est marginale dans le corpus. Mais une telle lecture serait prématurée et réductrice car la rareté quantitative des archives familiales ne préjuge en rien de leur poids qualitatif dans le récit. Plusieurs phénomènes permettent d'expliquer et de relativiser ce déséquilibre.

En premier lieu, il faut rappeler que la monarchie britannique est une institution publique : ses cérémonies, ses discours, ses apparitions sont par nature des événements médiatisés et la série les rend comme tels. Il serait donc surprenant que la répartition fût équilibrée à parts égales. Le déséquilibre constaté est, en ce sens, presque structurellement inévitable. Ce qui est plus intéressant, c'est d'interroger la fonction que les rares archives familiales remplissent dans ce contexte dominé par le public.

En second lieu, les trois occurrences issues de l'espace familial ou privé que recense le corpus¹²¹ regroupent plusieurs segments et conservent un poids qualitatif distinct de leur faible fréquence. L'occurrence 1 ouvre la saison par six fragments de film familial ; l'occurrence 56 mobilise des photographies dans un cadre de caractérisation ; les segments 69.2 et 69.3, derniers de cette saison, montrent successivement la contemplation émue d'une photographie privée et la prise de vue d'Elizabeth II en vue d'en construire un portrait public. La saison s'ouvre donc avec le

¹²⁰ Dans ce tableau, une même occurrence peut relever de plusieurs types d'archive lorsque ses segments diffèrent. Chaque type n'est comptabilisé qu'une fois par occurrence et le dénominateur reste 69. Le total atteint donc 101,5%.

¹²¹ Cf. Annexe 2, occurrences 1, 56 et 69.2/69.3, pp.4, 108, 133-134

film familial et se referme sur deux photographies où le privé est successivement conservé comme objet intime puis engagé dans la fabrication d'une image officielle. Cette boucle ne démontre pas à elle seule une symétrie fonctionnelle entre ouverture et clôture mais elle permet de constater un encadrement narratif par des images familiales ou privées. Au regard de la focalisation et de l'ocularisation, la clôture différencie en outre la réception affective de Peter (focalisation interne fixe, O0) de la fabrication du portrait royal (focalisation zéro, OI-P) ; la même zone privée soutient ainsi deux opérations narratives distinctes, sans autoriser une conclusion plus générale que les données ne l'établissent.

La deuxième sous-question de recherche interroge précisément dans quelle mesure la saison 1 articule des archives publiques et des archives familiales et quelles fonctions narratives leur sont associées. Les données quantitatives présentées ici fournissent une réponse explicite : la saison articule ces deux types d'archive de manière très asymétrique. Les fonctions intimes sont concentrées dans un nombre réduit d'unités tandis que le flux institutionnel domine la cartographie.

3.1.3 Statut archivistique : la prédominance massive du reenactment

Le résultat obtenu pour le statut archivistique est porteur de conséquences théoriques. Selon mes recherches effectuées, la quasi-totalité du matériel d'archive qui traverse la saison 1 de *The Crown* serait entièrement reconstituée (97,3%). Les rares segments qui font exception se concentrent sur des images d'actualité liées à la menace nucléaire et au contexte soviétique (occurrences 41 et 43).¹²² Ce sont les deux seules occurrences pour lesquelles j'ai pu identifier avec un degré de certitude suffisant la présence d'un matériau archivistique très probablement authentique.

Ce constat conduit à une reformulation décisive de l'objet d'étude. *The Crown* ne mobilise pas à proprement parler des archives mais elle fabrique un *effet d'archive* au sens où Baron (2014) l'entend. Selon cette théorie, l'effet d'archive ne dépend pas du statut matériel du document mais de sa réception contextuelle : ce sont les marqueurs textuels et visuels qui produisent l'effet, indépendamment de l'origine du matériau. Par exemple, le grain ou la désaturation des couleurs ou encore le son saturé suffisent à créer chez le spectateur la perception d'un fragment documentaire. *The Crown* exploite massivement cette mécanique en reproduisant les codes visuels de l'archive sans que celle-ci ne soit réelle au sens où on l'entend. La série reconstitue les événements historiques mais aussi leur médiatisation par le biais des marqueurs qui la signalent comme authentique.

¹²² Cf. Annexe 2, occurrences 41 et 43, pp.82, 85

C'est précisément dans ce geste de fabrication que réside ce que Carrigy (2021) désigne comme la dimension performative et épistémique du *reenactment*. Pour l'auteur, il ne s'agit ni d'une falsification ni d'une reconstitution neutre mais d'un acte qui rejoue le passé dans le présent, en assumant pleinement la médiation et la distance temporelle. Donc, le *reenactment* ne prétend pas être l'archive mais il performe l'archive. Dans le cas de *The Crown*, cette performance est poussée à un degré de sophistication particulier puisque les équipes de production ont travaillé à partir de références visuelles authentiques pour recréer et retoucher, plan par plan, des images qui n'ont jamais existé mais qui en donnent l'impression.

Chaque fois que j'évoquerai le mot « archive » dans la suite de ce chapitre 3, il s'agira presque toujours d'un *reenactment* visuel qui active l'effet d'archive par le biais de ses marqueurs esthétiques. Ce déplacement terminologique est essentiel car il déplace la question de la vérité documentaire vers la question de l'effet produit, ce qui est exactement le terrain sur lequel s'inscrit ce mémoire.

3.1.4 Historicité et registre

Deux indicateurs complémentaires permettent d'approfondir la description du corpus avant d'en venir aux régimes d'ocularisation : l'historicité, qui renseigne le degré de fidélité à l'événement réel, et le registre, qui positionne l'occurrence dans l'espace de tension entre public et intime.

La catégorie de l'historicité distingue l'événement « fidèle », « adapté » ou « fictif ».

Type d'historicité	Nombre d'occurrences	Pourcentage sur l'ensemble de la saison 1
Événement historique adapté	39	56,5%
Événement avec fidélité historique	25	36,2%
Événement fictif	5	7,2%

Tableau 4 : Types d'historicité par occurrence dans la saison 1

Après codage, la catégorie « événement historique adapté » domine, avec 56,5%. La majorité des occurrences repose ainsi sur des événements historiques réels dont la série modifie, condense, déplace ou réoriente certains éléments pour répondre aux besoins de la narration. Ce n'est pas une surprise pour une série qui se présente comme une fiction historique mais cela confirme un geste auctorial très affirmé. En effet, *The Crown* cherche avant tout à réinterpréter le passé et à l'adapter aux besoins de la narration. Par exemple, elle en réorganise les temporalités pour les rendre dramatiquement efficaces.

La catégorie « événement avec fidélité historique » (36,2%) concerne notamment des événements fortement documentés, comme le couronnement, les discours politiques ou les crises diplomatiques, pour lesquels la série dispose de références abondantes et mobilise la fidélité comme stratégie d'authenticité narrative.

Le peu d'occurrences fictives révélé confirme que la série s'ancore massivement dans le référent historique, même lorsqu'elle le remodele. Cette donnée est cohérente avec la définition du *biopic* sériel développée en 1.1.3 : *The Crown* prend ses distances avec le film de pur divertissement historique et revendique un rapport, même médiatisé, avec les événements réels.

Ce que le tableau de l'historicité révèle, en définitive, c'est un régime narratif dans lequel la cohérence dramatique prime sur la reproduction documentaire. On va préférer l'événement adapté parce que le récit sériel exige une organisation causale et temporelle que l'événement historique brut ne fournit pas toujours. C'est précisément cette adaptation qui permet à *The Crown* de fonctionner comme un *biopic* sériel et non comme un documentaire de reconstitution.

De son côté, le registre positionne l'occurrence dans la tension entre public et intime. La prédominance du registre public ou institutionnel se révèle avec 71%. La prédominance du public est cohérente avec la nature institutionnelle de la monarchie.

Registre de l'actualité médiatique	Nombre d'occurrences	Pourcentage sur l'ensemble de la saison 1 ¹²³
Événement public / institutionnel	50	72,5%
Hybride / Semi-public	15	21,7%
Situation intime / privée	8	11,6%

Tableau 5 : Types de registres d'actualité par occurrence dans la saison 1

La part strictement intime représente 11,6% du corpus, tandis que les situations semi-publiques en représentent 21,7%. Cette distinction est importante car plusieurs occurrences ne relèvent pas d'une intimité pure mais d'un événement public reçu, commenté ou déplacé dans un espace privé. L'articulation public/intime se joue largement dans cette zone hybride.

The Crown met en scène la manière dont l'institution publique envahit, contraint et redéfinit l'espace intime de ceux qui l'incarnent. La minorité des occurrences strictement intimes et la présence plus forte des configurations hybrides indiquent que l'intime apparaît surtout comme lieu de réception ou de réélaboration du public. J'analyserai en 3.3, comment cette articulation se traduit dans les régimes de focalisation, d'ocularisation et d'auricularisation.

¹²³ Dans ce tableau, une même occurrence peut comporter plusieurs registres d'actualité médiatique distincts dans ses segments. Chaque registre n'est comptabilisé qu'une fois par occurrence et le dénominateur reste 69. Le total atteint donc 105,8%.

3.1.5 Marqueurs visuels de l'effet d'archive

Pour conclure cet état des lieux quantitatif, il me paraît judicieux d'observer les marqueurs esthétiques qui permettent à la série de produire l'effet d'archive à partir de matériau entièrement reconstitué.

Les marqueurs récurrents qui traversent le corpus sont les suivants : le format 4:3 ou la présence d'un encadrement télévisuel d'époque, qui signale visuellement que l'image appartient à une temporalité antérieure à l'écran large contemporain ; le noir et blanc ou la désaturation des couleurs, qui copie le rendu photographique ou filmique des décennies 1940-1950 ; le grain et les rayures, qui imitent la dégradation physique du support pelliculaire ou magnétique ; le son saturé ou déformé, qui reproduit l'acoustique des enregistrements d'époque, micros à condensateur, sonorisation de mauvaise qualité, craquements de bande ; et, enfin, la voix-off radiophonique reconstituée, qui simule le commentaire d'actualité de la BBC ou d'autres radiodiffuseurs de l'époque, avec son timbre caractéristique, sa diction soutenue et sa prosodie de commentateur.

Ces marqueurs ne sont pas tous présents simultanément dans chaque occurrence. Effectivement, certaines occurrences n'en mobilisent qu'un ou deux et d'autres en accumulent plusieurs pour renforcer l'effet. En revanche, ce qui est constant, c'est la logique de leur emploi : il s'agit toujours de produire une disparité temporelle entre l'image reconstituée et le tissu narratif de la série, au sens précis où Baron (2014) analyse l'effet d'archive comme une expérience de perception d'une double temporalité dans un même film.

Pour ce point encore, l'épisode 5 constitue un observatoire privilégié. Les occurrences de 22 à 32 mobilisent systématiquement le noir et blanc, le format télévisuel d'époque, le son radiophonique reconstituant le commentaire de la BBC et l'encadrement de l'écran de télévision comme objet diégétique.¹²⁴

3.2. ANALYSE SÉQUENTIELLE : LE COURONNEMENT VU CHEZ LES WINDSOR (S1E5)

Si l'état des lieux quantitatif a permis de cartographier les régularités de la saison 1 dans son ensemble, il revient à cette section d'en sonder le cœur analytique par le biais des séquences alternées du couronnement capté dans l'abbaye de Westminster et de sa retransmission visionnée chez le duc de Windsor, telles qu'elles sont construites dans l'épisode 5 « *Smoke and Mirrors* ». Ce qui rend ces séquences exceptionnelles, c'est qu'elles mettent en scène le dispositif que l'ensemble de la série mobilise de manière diffuse : un événement public d'une portée historique exceptionnelle, transmis par un dispositif médiatique inédit pour l'époque,

¹²⁴ Cf. Annexe 2, occurrences 22 à 32, pp.54-66

reçu dans un espace privé et rendu intimement signifiant par le regard d'un personnage que l'institution a expulsé de la scène publique. Tout d'abord, j'évoquerai une présentation des séquences et de leur position stratégique dans l'épisode (3.2.1). Ensuite, j'analyserai plan par plan les occurrences 22 à 32, organisées en moments narratifs (3.2.2). Enfin, je développerai une mise en perspective théorique croisée des enjeux dégagés par l'analyse (3.2.3).

3.2.1 Présentation des séquences

L'épisode 5 de la saison 1 de *The Crown*, intitulé « *Smoke and Mirrors* » reconstitue le couronnement d'Elizabeth II du 2 juin 1953. L'épisode articule deux fils narratifs montés en alternance : d'un côté, la cérémonie à l'abbaye de Westminster ; de l'autre, la réception télévisée de cette cérémonie dans le manoir parisien du duc de Windsor. Ce dispositif de montage parallèle n'est pas anodin. Il instaure une simultanéité diégétique par le sacre et son visionnage coexistent dans le même instant fictif, tout en les séparant radicalement par leur espace et leur régime.

L'événement historique qui sous-tend la séquence est attesté puisqu'il s'agit du couronnement du 2 juin 1953 qui est la première cérémonie d'État diffusée en direct à la télévision au Royaume-Uni, suivie par une audience nationale estimée à 27 millions de téléspectateurs (BEYER, 2022). La télévision y joue un rôle constitutif, non accessoire, car c'est en grande partie autour de la question de sa retransmission que se noue, dans les scènes précédentes de l'épisode, le conflit entre Elizabeth et Philip. Le couronnement est donc à la fois un événement public d'exception et le premier objet d'un nouveau régime médiatique. La série choisit de montrer cet événement doublement, à la fois depuis l'endroit de captation (abbaye de Westminster) et depuis un des lieux de réception (chez le couple Windsor, dans la périphérie parisienne). C'est cette construction en miroir qui en fait le pivot analytique du corpus.

Le duc de Windsor, Édouard VIII de son nom de règne, oncle d'Elizabeth II, a abdiqué en 1936 pour épouser Wallis Simpson. En 1953, il réside à Paris dans un manoir, exclu de la scène publique de la monarchie. Cette exclusion est le point d'ancrage de la séquence. Ce qui fait du duc le spectateur paradigmatique de la série, c'est qu'il est contraint de regarder depuis un espace privé un événement dont il aurait dû être au centre. Il est le personnage que l'institution a déplacé du public vers l'intime et c'est précisément ce déplacement que la série rejoue en en faisant son regard privilégié.

Ces séquences ne sont pas seulement riches en occurrences, elles sont exemplaires du principe organisateur de la série tout entière. Elles condensent, en une dizaine de minutes de montage parallèle, les trois questions que pose ma problématique, à savoir la mobilisation des archives

et de l'effet d'archive, la construction du point de vue par l'ocularisation et l'articulation public/intime, en les faisant jouer simultanément sur le même matériau.

3.2.2 Analyse occurrence par occurrence : les moments narratifs des séquences

Les occurrences 22 à 32 de l'annexe 2 constituent le corpus d'analyse de ce sous-chapitre. Je les regroupe en cinq moments narratifs qui suivent la logique interne de la séquence : la mise en place du dispositif de visionnage (occurrences 22 et 23) ; le commentaire distancié et la présentation de la procession (occurrence 24) ; le tournant de l'onction (occurrences 25 à 29) ; le couronnement et la dissolution du masque (occurrence 30) ; le retrait solitaire du duc (occurrence 32).¹²⁵

3.2.2.1 Premier moment : la mise en place du dispositif (occurrences 22-23)

La séquence parisienne commence par un plan taille du duc à l'étage, en compagnie d'un domestique qui lui tend un miroir : il finalise ses boutons de manchette, l'air pensif. Un plan d'ensemble de cette pièce permet de voir le duc de dos et le domestique de face, le reflet de la tête du duc dans le miroir. Un gros plan sur ce miroir avec le duc en plan poitrine, le regard songeur, la musique mélancolique en fond constitue le premier motif visuel de la séquence : celui du reflet. Ce motif, introduit dès l'ouverture, sera rappelé tout au long de la séquence comme une signature symbolique du personnage.

C'est Wallis qui rompt cet entre-deux contemplatif en montant l'escalier : « *Que faites-vous ? Ils ne vont pas tarder à arriver* ». Le gros plan sur le miroir revient, le duc refait ses cheveux en silence avant de répondre à sa femme : « *Oui, oui, je viens* », puis tourne le torse comme pour quitter la pièce. Un fondu noir s'installe et c'est depuis ce fondu que la séquence de visionnage proprement dite commence : le cadre noir glisse sur la droite à la manière d'un travelling, pour révéler progressivement le buste du duc et celui de Wallis, assis dans un canapé face à ce qu'on devine être la télévision. Ce fondu-révéléteur est une trouvaille de mise en scène car il fait du fond noir le dos du téléviseur lui-même, l'envers du dispositif avant qu'on en voie la face. Cette ambiguïté momentanée produit un effet d'ironie dramatique : le décor initial, avant que le cadrage ne révèle le salon parisien et ses invités, laisse un instant croire au spectateur que le duc pourrait assister à l'événement depuis l'intérieur même de l'abbaye, avant que le dispositif ne dissipe ce doute et ne le repositionne comme spectateur exilé, réduit à recevoir la cérémonie par le truchement de la télévision.

Dans ce premier plan du salon, l'objet-télévision n'est pas encore visible pour le spectateur de *The Crown* : le couple Windsor est en situation de regard mais l'écran n'est que supposé. Autour

¹²⁵ Cf. Annexe 2, occurrences 22 à 32, pp.54-66

du canapé, de nombreux invités sont assis ou debout, créant un brouhaha ambiant. Malgré ce fond sonore, on entend clairement, avec une légère saturation, la voix du commentateur évoquant le cortège royal. Ce marqueur sonore signale la présence du dispositif avant même qu'il soit cadré.

Un gros plan sur le téléviseur révèle alors l'image : le cadre en bois, les images en noir et blanc, le grain caractéristique, le cortège du carrosse royal traversant les rues de Londres. Le montage enchaîne avec un plan d'ensemble du salon pour ensuite revenir à l'écran. La bascule tripartite $O0 \rightarrow OI-S \rightarrow O0$ est déjà à l'œuvre : le plan de mise en place montre le duc en situation de visionnage ; le raccord sur l'image télévisée qui suit ancre celle-ci dans son regard ; enfin, le plan où le duc détourne durablement son regard de l'écran vers l'assemblée referme le triptyque par un retour à l' $O0$. La visibilité d'une réaction ne suffit donc pas puisque c'est la rupture du regard actif à la fin du plan qui fonde le retour à l' $O0$.¹²⁶

Un plan d'ensemble pris depuis le dessus de la télévision, sorte de surplomb depuis lequel le couple est de face et les invités derrière, accompagne le commentaire sarcastique du duc sur le *Gold State Coach* qui a été « *fabriqué dans les années 1760* » et qui se trouve être le « *véhicule le plus inconfortable du genre humain* », ce qui déclenche les rires de l'assemblée. Un plan taille sur le couple dans le canapé, avec une légère amorce noire du cadre TV sur la droite, clôt cette première articulation du salon.

Sur le plan de la focalisation, l'occurrence 22 est codée en focalisation interne fixe. Le commentaire verbal du duc, sarcastique et chargé de sous-entendus, donne accès à son interprétation personnelle des images diffusées. Le savoir relatif à l'archive est ainsi filtré par un seul foyer cognitif, le duc ; Wallis et les invités ne constituent pas de foyers alternatifs. Cette focalisation interne est indépendante de la bascule d'ocularisation puisque la première règle l'accès au savoir alors que la seconde organise l'attribution du visible.

¹²⁶ Cf. Annexe 2, occurrence 22, pp.54-55



Figure 1 : Plan de mise en place montrant le duc (de dos), Wallis (de dos) les invités et le téléviseur (de face) afin d'illustrer le premier temps de la bascule de l'occurrence 22 (Capture de The Crown – Netflix)

L'occurrence 23, consacrée aux coulisses de Westminster, est codée en ocularisation interne secondaire (OI-S) et non en bascule. Le regard du régisseur se fixe sur les écrans de contrôle avant la coupe du montage, ce qui permet d'ancrer ainsi les images transmises dans une conscience intradiégétique identifiable. Les brefs détournements vers les techniciens ne rompent pas cet ancrage puisque le régisseur reporte son regard sur les écrans avant chaque coupe. Sur un axe distinct, la focalisation est externe car le spectateur observe l'opération technique et les comportements professionnels sans accéder à une intériorité individualisée. L'OI-S concerne donc ici le voir alors que la focalisation externe concerne la limitation du savoir.¹²⁷

3.2.2.2 Deuxième moment : la procession commentée (occurrence 24)

L'occurrence 24 marque un approfondissement de la focalisation interne sur le duc. La bascule O0 → OI-S → O0 reprend sa structure tripartite mais avec une tonalité plus active puisque le duc ne se contente plus d'observer, il se lève et intervient physiquement dans le champ de la télévision.¹²⁸

Un plan d'ensemble depuis le dessus de la télévision, prise de vue similaire à celle de l'occurrence 22, ouvre ce moment : le couple et les invités ont tous les yeux braqués sur l'écran en contrebas. Le commentateur annonce l'entrée de la reine dans Westminster. Un gros plan sur la télévision montre alors la reine avançant en compagnie des archevêques dans l'allée

¹²⁷ Cf. Annexe 2, occurrence 23, p.56

¹²⁸ Cf. Annexe 2, occurrence 24, pp.57-58

centrale, puis le public dans l'abbaye ; on distingue parmi eux Lord Mountbatten. Un plan d'ensemble depuis le côté du salon, télé à droite et canapé à gauche, laisse le temps à un invité de poser la question : « *Qui est-ce ?* ». Le duc, plongé dans les images, tarde à répondre (« *Quoi ? Oh, euh...* ») puis se lève pour s'approcher du poste de télévision.

Un gros plan sur l'écran montre alors Lord Mountbatten en plan taille, avec la main du duc qui pointe un stylo vers le lord qui passe à l'écran : « *Oh, c'est Lord Mountbatten. L'oncle du duc d'Édimbourg* ». Ce plan est saillant sur le plan de l'OI-S avec la main du duc, amorce physique de son regard, qui s'inscrit dans le cadre de l'image télévisée, matérialisant littéralement la médiation entre le regardeur et l'objet regardé. Un plan d'ensemble depuis le fond du salon montre l'assemblée regardant le poste pendant que le duc continue son commentaire sur Mountbatten : « *L'homme qui a fait cadeau de l'Inde... et aussi de son épouse* ». Un plan taille sur l'invité qui avait posé la question recueille les rires de l'assemblée. Retour au plan d'ensemble : « *... cocufié par Nehru, il ne se refuse rien* ». Les rires reprennent.

Un gros plan sur la télévision conclut ce moment : la reine arrive tout doucement près de l'endroit du couronnement, puis des images du public dans l'abbaye se succèdent avec un chant en fond sonore. Une partie de la silhouette du duc est toujours visible à droite du cadre.

La focalisation est ici interne fixe car le commentaire du duc donne accès à son savoir et à ses jugements personnels sur les personnes montrées à l'écran. Le spectateur perçoit donc le contenu de l'archive à travers un foyer cognitif unique. Ce régime du savoir reste distinct de l'OI-S, qui est établi par le raccord-regard et par l'amorce physique de la main du duc dans le cadre.



Figure 2 : Gros plan sur l'écran de télévision où la main du duc pointe Lord Mountbatten pour illustrer l'ancrage physique de l'OI-S de la bascule de l'occurrence 24 (Capture de The Crown – Netflix)

Les marqueurs visuels de l'effet d'archive sont actifs dans ce moment. L'image diffusée sur l'écran présente le format 4:3, une désaturation marquée, un léger grain et des rayures intermittentes. Ces marqueurs reproduisent les conventions visuelles de l'image télévisée de 1953 telles qu'elles ont été formalisées dans les études sur les *fake archives* : grain, ratio d'aspect, saturation sonore. Baron (2014) rappelle que l'effet d'archive ne résulte pas de l'authenticité du document mais de la *disparité temporelle* qu'il produit chez le spectateur, l'écart perceptible entre le « alors » de l'image et le « maintenant » de la réception¹²⁹. Ici, cet écart est redoublé : le « alors » de 1953 est filtré par le « maintenant » diégétique de la réception chez le duc, lui-même inscrit dans un « maintenant » fictionnel de 2016. La temporalité est triple et les marqueurs visuels font travailler chacune de ses couches.

3.2.2.3 Troisième moment : le tournant de l'onction (occurrences 25 à 29)

Ce moment constitue le cœur émotionnel et analytique de la séquence. L'occurrence 25 s'ouvre par une ocularisation interne primaire (OI-P) : dans l'abbaye de Westminster, une caméra de captation diégétique est montrée en fonctionnement et l'alternance du net et du flou fait momentanément coïncider le regard du spectateur avec celui de l'opérateur. Sur le plan du savoir, la focalisation est externe car l'opération technique est observée sans accès à l'intériorité d'un personnage et sans surplomb cognitif sur les agents qui exécutent la captation.¹³⁰

¹²⁹ Cf. 1.2.2, p.17

¹³⁰ Cf. Annexe 2, occurrence 25, p.59

L'occurrence 26 propose un plan moyen de la régie où les monteurs et le régisseur, de dos, contemplent en silence les cinq écrans qui montrent la reine s'avançant vers le trône. Ce plan est en O0 car la coprésence des techniciens et des écrans dans le même cadre continu ne construit aucun raccord-regard. La focalisation est externe car le contenu transmis est partagé entre les techniciens et le spectateur, sans accès à leur intériorité au-delà de leur comportement professionnel observable.¹³¹

L'occurrence 27 marque le premier vrai tournant émotionnel de la séquence. Un plan d'ensemble sur le salon (depuis le fond, invités de dos, Wallis de dos dans le canapé, duc de dos debout à côté de la télévision, le poste au centre, de face) installe une configuration de regard collectif silencieux. Tous les yeux sont rivés sur le poste. Un gros plan sur ce poste, légèrement flouté, révèle alors quelque chose de remarquable : le reflet du duc de Windsor se dessine sur l'écran. De dos à son public, son émotion commence à transparaître dans ce reflet, sans que le spectateur ne voie directement son visage. L'image qui passe à la télévision est celle du public de Westminster, chantant. Puis un gros plan sur les images en plein écran (sans cadre TV, juste les images) montre la reine qui prend place sur le trône pour recevoir l'onction. Retour au gros plan du poste de télévision (cadre en bois visible), toujours la reine sur le trône.

C'est alors que le duc, en plan poitrine de profil, entame lui-même le chant liturgique qui retentit à Westminster : « *All people that on earth do dwell* ». Son regard est d'abord dirigé vers la télévision, qu'on ne voit plus à l'écran mais qu'on devine ; au fil du chant, il se tourne vers ses invités. Au début, il a l'air ému mais dès que son regard se tourne vers les convives, il semble vouloir faire bonne figure et chante avec plus de légèreté. Un plan d'ensemble sur le salon (télé juste en dessous de la prise de vue, invités et Wallis de face, duc de profil debout à gauche) le montre faire aller son bras tenant un stylo à la manière d'un chef d'orchestre, entraînant plusieurs invités dans le chant (« *With cheerful voice* »). Wallis ne quitte pas son époux du regard ; elle semble émue, comme si elle devinait qu'il essaie de faire bonne figure mais n'y parvient pas tout à fait. À la fin du plan, le regard du duc descend vers elle.

Un plan poitrine du duc, regard dirigé vers Wallis, comme en prolongement du plan précédent, laisse voir un petit sourire indéchiffrable envers son épouse, comme si, devant elle, il savait qu'il ne peut pas faire semblant. Un plan poitrine sur Wallis (regard en direction de son époux, sourire réconfortant, invités visibles derrière) clôt le mouvement. Le sourire de Wallis s'estompe progressivement et son regard s'abaisse comme si elle reposait les yeux sur la télévision.

¹³¹ Cf. Annexe 2, occurrence 26, pp.59-60

La bascule est ici O0 → OI-S → O0 avec une focalisation interne fixe sur le duc. Le reflet de ce dernier dans l'écran matérialise l'ancrage de l'image diffusée dans son regard ; le retour à O0 intervient lorsqu'il quitte durablement la télévision des yeux pour regarder ses invités puis Wallis. L'échange de regard avec son épouse constitue un niveau interpersonnel mais non un second foyer cognitif relatif au contenu de l'archive. La subjectivité demeure donc fixée sur le duc.¹³²



Figure 3 : Reflet du duc de Windsor dans l'écran du téléviseur afin d'illustrer simultanément l'ancrage OI-S et l'enjeu affectif de la bascule de l'occurrence 27 (Capture de The Crown – Netflix)

L'occurrence 28 introduit un enjeu supplémentaire en soustrayant l'onction au regard de la caméra. La BBC, en accord avec l'Église et la Couronne, a décidé de ne pas diffuser ce moment liturgique, jugé trop sacré pour la télévision (BEYER, 2022).¹³³ L'occurrence 28.1 montre d'abord, dans la régie de Westminster, les deux écrans du dessus : l'un montre l'arrivée du baldaquin, l'autre affiche l'autel. L'ombre partielle du superviseur est visible sur la droite. Le commentateur décrit les chevaliers portant le baldaquin doré pour « *abriter sa majesté des regards durant le plus sacré des rites du couronnement, l'onction* ». Puis un plan taille du superviseur de face (les têtes des monteurs en bas de cadre, les écrans de profil à gauche) accompagne son décompte : « *Dans 3, 2, 1* ». Un gros plan sur une main qui abaisse une manette puis retour sur les deux écrans du dessus ; l'image de la reine sur l'écran « *Transmission* » disparaît au profit de la caméra fixe braquée sur l'autel de l'abbaye.

L'occurrence 28.2 effectue un retour sur la caméra diégétique de l'abbaye, en une structure

¹³² Cf. Annexe 2, occurrence 27, pp.60-61

¹³³ Cf. Annexe 2, occurrence 28, pp. 61-62

similaire à l'occurrence 25 : scène en contrebas et écran de caméra coexistent dans le même plan, avec une alternance flou/net. La scène présente l'arrivée du baldaquin au-dessus de la reine et c'est justement ce moment de soustraction au regard que la caméra capte, avant que le dispositif diégétique ne bascule sur une caméra fixe braquée sur l'autel.

Ce blocage de la vision est narrativement remarquable car dans une séquence entièrement construite sur la visibilité médiatique, la série choisit précisément de mettre en scène sa limite. C'est l'institution monarchique qui réimpose ici une frontière que la diffusion télévisée tendait à effacer et la série documente, du même mouvement, l'événement de cette réimposition.

L'occurrence 29 présente la réaction du duc à cet effacement.¹³⁴ Un plan poitrine du duc de dos (télévision visible à sa gauche, de face) montre le moment où l'image de la reine installée sur son trône est remplacée par le plan fixe de la caméra braquée sur l'autel. Un plan moyen sur les invités (le duc, à gauche, est flouté au début) accompagne la réaction de l'assemblée : « *Oh, Oh, où a-t-elle disparu ?* ». Le duc devient net dans le plan, se retourne vers les invités et explique : « *Maintenant la reine va recevoir l'onction* ». Il se retourne à nouveau vers l'écran (de face, fixant la télévision hors-champ) et poursuit, avec une précision encyclopédique et une éloquence presque respectueuse : « *C'est le moment le plus fervent, le plus solennel et aussi le plus sacré de toute cette cérémonie* ». Un invité flouté en arrière-plan demande : « *Mais alors pourquoi nous ne le voyons pas ?* ». Le duc, toujours les yeux sur l'écran, répond : « *Parce que nous sommes de simples mortels* ».

Un plan taille sur Wallis avec regard vers la télévision hors-champ, pensive et grave, puis un regard levé vers son époux avec la même expression. Un plan taille du duc de dos, la caméra à sa gauche, de face, avec la caméra fixe toujours visible, clôt l'occurrence.

La focalisation interne fixe produit ici une double lecture : le commentaire du duc peut être entendu comme une rationalisation défensive ou comme un aveu de respect pour le sacré. L'ambivalence interprétative n'implique pas un changement de foyer cognitif. L'ocularisation reste en OI-S car le duc repose son regard sur l'écran avant la fin des plans concernés et ne réalise pas le troisième temps de rupture exigé par la bascule.

3.2.2.4 Quatrième moment : le couronnement et la dissolution du masque (occurrence 30)

L'occurrence 30, segmentée en 30.1, 30.2 et 30.3 dans la grille de codage, couvre le couronnement proprement dit et la montée visible de l'émotion du duc. Les trois segments constituent une bascule O0 → OI-S → O0, en focalisation interne fixe. Le raccord-regard ne

¹³⁴ Cf. Annexe 2, occurrence 29, pp.62-63

s'établit que lorsque le regard du duc se fixe durablement vers la télévision et la séquence se referme lorsqu'il s'en détourne définitivement pour regarder ses invités et son épouse. La focalisation demeure fixée sur le savoir et l'interprétation du duc malgré la présence réactive de Wallis.¹³⁵

Plus en détail, le segment 30.1 s'ouvre sur un plan américain du duc, à gauche, regard vers ses invités (non visibles) ; la télévision est à sa gauche, encore figée sur la caméra de l'autel. Le direct réapparaît progressivement sur l'écran pendant que le duc parle : « ... *de mystère et liturgie ésotérique* ». Il se tourne vers la télévision avec émotion et continue : « ... *dans un tel mélange de genres que plus aucun ecclésiastique, plus aucun historien...* ». Il se retourne vers ses invités : « ... *ou avocat...* ». Un plan d'ensemble sur l'assemblée et Wallis (cadre en bois de la télévision visible à gauche, tous les yeux fixés sur l'écran) accompagne la suite : « ... *ne pourraient démêler le vrai du faux* ». L'invité habituel : « *C'est de la folie* ». Le duc quitte la télévision du regard et le pose sur ses invités : « *Au contraire, c'est parfaitement censé !* ». Un plan poitrine du duc conclut ce micro-moment : « *Qui demanderait de la transparence...* ».

Le segment 30.2 opère un passage aux images en plein écran, sans cadre TV visible. On y voit le trône de dos, les archevêques autour, l'un d'eux portant la couronne sur un coussin. La voix du duc continue en off : « ... *quand on peut avoir de la magie !* ». L'image change par fondu au noir pour laisser apparaître le trône de face, avec Elizabeth assise, et la voix : « ... *qui demanderait de la prose, quand on peut avoir de la poésie !* ». L'archevêque prend la couronne dans ses mains. Un gros plan sur la tête du duc, de plus en plus ému, impliqué : « [...] *et il vous reste seulement, une jeune femme...* ». Un plan poitrine de Wallis, dans le canapé, qui écoute son époux en regardant la télévision hors-champ : « ... *[à l'] imagination limitée...* ». Un gros plan sur la tête du duc, regard vers la télévision hors-champ : « ... *mais habillez-là ainsi, donnez-lui une onction d'huile sacrée...* ». Un gros plan sur la tête du duc : « ... *[et vous obtenez] une déesse !* ». Un gros plan sur la télévision, montrant des images de la foule et des pairs apposant leur couronne sur leur tête, avec l'ombre de la jambe du duc visible à droite.

Le segment 30.3, enfin, est le point de convergence visuelle de la séquence. Un gros plan sur le poste de télévision légèrement flouté laisse apparaître le reflet de la tête du duc dans l'écran. Les images diffusées montrent la reine dans son trône avec sa couronne. Le visage du duc dans le reflet a l'air particulièrement ému. Les voix provenant de Westminster passent à travers le téléviseur : « *Que Dieu préserve la Reine !* ». Ce plan-reflet, déjà amorcé dans l'occurrence 27, devient ici explicite : la silhouette spectrale du duc sur l'image du sacre matérialise l'ironie historique que la série a construite depuis le début de l'épisode.

¹³⁵ Cf. Annexe 2, occurrence 30, pp.63-64

Un plan poitrine sur la tête du duc qui regarde la télévision (on ne la voit pas mais on perçoit le dessus du poste en bois). Il a une expression stoïque, indéchiffrable mais quelque chose de lourd transparaît. Un plan moyen du salon, avec la télé au centre, le duc de dos en plan américain devant elle, laisse entendre l'invité : « *Quand on pense que vous avez renoncé à tout cela ! La chance de devenir un Dieu* ». La tête du duc se redresse légèrement. Un plan poitrine sur Wallis, qui lève son regard de la télévision pour le poser sur son époux, soucieuse. Un plan poitrine du duc de profil, regard d'abord vers la télévision puis vers ses invités : « *J'ai renoncé à cela pour quelque chose de plus sublime encore* ». Son regard se tourne alors vers Wallis ; une tendresse indéniable traverse son visage. Un plan poitrine sur Wallis, souriante et moins tendue, qui dit après avoir regardé les invités puis son époux : « *Pour l'amour !* ». Un plan poitrine du duc, souriant en direction de sa femme. Un plan d'ensemble (invités de face, duc de dos en plan taille, Wallis de face assise) termine cette occurrence. Le duc tourne la tête vers la télévision, invisible dans ce dernier plan.

3.2.2.5 Cinquième moment : le retrait solitaire (occurrence 32)

L'occurrence 31 constitue une parenthèse en O0 et focalisation externe. Un gros plan sur des images télévisées en plein écran, sans cadre visible autour, montre Philip poursuivant son serment de fidélité. Aucun raccord-regard n'attribue ce plan à un personnage, il relève donc de l'ocularisation zéro. La focalisation, elle, est externe et non zéro parce que le contenu de l'archive est transmis comme s'il s'agissait des images diffusées sur la télévision du duc mais sans qu'aucun cadre de téléviseur ne soit visible ; le spectateur n'a donc pas accès à une intériorité mais ne dispose pas non plus d'un savoir supérieur aux personnages récepteurs déjà établis par la séquence.¹³⁶

L'occurrence 32 clôt la séquence avec une intensité que l'ensemble du dispositif a soigneusement préparée. Elle s'ouvre par un gros plan sur des images télévisées en plein écran où l'on distingue la reine quitter l'abbaye de Westminster, couronnée. Puis un gros plan sur la télévision du duc (cadre en bois visible, son saturé et reflet du duc se dessinant légèrement dans l'écran) accompagne le commentateur : « *La reine remonte à présent l'allée centrale* ». Des images de la foule dehors, qui acclame la reine, défilent pendant que le reflet du duc reste visible.¹³⁷

Puis un plan d'ensemble révèle une donnée narrative nouvelle et décisive : le duc ne regarde plus depuis le grand salon avec ses invités mais depuis une pièce secrète, à l'écart. Il regarde la fin de la retransmission et se sert un verre d'alcool en même temps. Le lieu de réception a

¹³⁶ Cf. Annexe 2, occurrence 31, pp.65-66

¹³⁷ Cf. Annexe 2, occurrence 32, p.66

changé, l'espace privé s'est rétréci jusqu'à l'intime. La focalisation est désormais interne fixe puisque c'est la réception de l'événement depuis le personnage qui donne toute la charge narrative.

La bascule opère une dernière fois : O0 (images télévisées en plein écran) → OI-S (cadre du poste et reflet du duc, qui ancrent l'image dans son regard) → O0 (plan plus large dans la pièce secrète, au terme duquel le duc rompt son regard avec la télévision). Ce triptyque organise l'articulation du public et de l'intime sans confondre ocularisation et focalisation. L'ocularisation attribue puis retire le visible au regard du duc alors que la focalisation interne fixe règle séparément l'accès à sa réception affective et à sa situation de souverain déchu.

3.2.3 Lectures théoriques croisées

L'analyse plan par plan a dégagé plusieurs dynamiques que les outils théoriques convoqués dans le cadre de ce mémoire permettent de mettre en perspective. Je les articule ici en deux points, en m'efforçant de ne mobiliser chaque référence qu'au moment où elle éclaire effectivement une observation de scène.

La bascule d'ocularisation comme signature stylistique et comme sens. L'analyse plan par plan confirme la fréquence de la structure tripartite O0 → OI-S → O0 dans les occurrences 22, 24, 27, 30 et 32. Les occurrences 23 et 29 relèvent d'une OI-S tandis que les occurrences 25 et 28.2 relèvent de l'OI-P. La bascule ne désigne donc pas toute attribution à un regard : elle exige le troisième temps où le regard actif se détache de l'objet et ne s'y reporte plus avant la fin du plan. Dans la séquence, ce mouvement fait alterner l'adresse du grand imagier, l'ancrage dans le regard du duc et la rupture de cet ancrage.

Sur l'axe du savoir, la séquence parisienne est principalement organisée par une focalisation interne fixe sur le duc. Son commentaire, ses connaissances liturgiques et l'accès à sa réception affective filtrent le contenu des images. Son épouse agit comme contrepoint émotionnel mais la grille actualisée ne la constitue pas comme second foyer cognitif relatif à l'archive dans les occurrences 22, 24, 27, 29, 30 et 32. Cette focalisation interne fixe ne découle pas de l'OI-S ou de la bascule mais elle se justifie indépendamment par l'accès au savoir et à l'interprétation du duc.

En parallèle, les occurrences de Westminster 25, 26, 28.1, 28.2 et 31 sont en focalisation externe car le spectateur observe la captation, la régie ou le contenu cérémoniel sans accès à une intériorité individualisée ; il ne détient pas non plus, relativement au contenu strict de l'archive, un savoir supérieur qui justifierait une focalisation zéro. Le contrepoint oppose ainsi une focalisation externe à Westminster à une focalisation interne fixe dans la réception parisienne.

Le reenactment comme acte épistémique. La quasi-totalité des images diffusées sur l'écran TV dans la séquence sont des *reenactments* au sens de Carrigy (2021). Ce statut, qui pourrait sembler une limitation ou une concession documentaire, est en réalité constitutif du sens de la séquence. *The Crown* ne re-montre pas le couronnement de 1953 : elle le *rejoue*, dans un double sens. Elle le rejoue techniquement, en fabriquant des images qui imitent celles de la BBC de 1953. Et elle le rejoue symboliquement, en plaçant la performance de ce « joué » dans l'espace même où il manque à quelqu'un. Le *reenactment* n'est pas une illustration du passé ; c'est une performance qui engage le présent du récit. Pour le duc, l'image reconstituée du couronnement est aussi réelle que l'original qu'il n'a pas vu. Et c'est précisément parce qu'elle est reconstituée, fabriquée pour la série, que Morgan peut la faire parler de la manière dont il le fait ; en y incrustant le reflet du duc, en y superposant sa voix, en la faisant coexister avec son émotion progressive.

3.3. OCULARISATION ET FOCALISATION : SYNTHÈSE DES RÉGIMES DE REGARD DANS LA SAISON 1

Après l'analyse détaillée de la séquence du couronnement, cette section revient à l'échelle de la saison. Elle agrège les régimes de voir, d'entendre et de savoir codés dans les 121 segments, puis examine la bascule comme procédé récurrent. Enfin, elle croise ces régimes avec le type d'archive et les instances de réception afin de tester les hypothèses formulées au chapitre méthodologique.

3.3.1 Régimes d'ocularisation à l'échelle de la saison

La grille est mutuellement exclusive puisque chaque segment reçoit soit un code d'ocularisation (O0, OI-S, OI-P ou bascule O0 → OI-S → O0), soit un code d'auricularisation (A0, AI-S ou bascule A0 → AI-S → A0). Pour comparer des structures narratologiques équivalentes sans compter deux fois un segment, O0 et A0 sont fusionnés dans le régime zéro, OI-S et AI-S dans le régime interne secondaire et les deux bascules tripartites dans une catégorie commune.

Régime d'ocularisation	Nombre d'occurrences	Pourcentage ¹³⁸
Ocularisation/Auricularisation zéro (O0/A0)	32	46,4%
Ocularisation/Auricularisation interne secondaire (OI-S/AI-S)	20	29%

¹³⁸ Dans ce tableau, une même occurrence peut comporter plusieurs régimes distincts dans ses segments. Chaque régime n'est comptabilisé qu'une fois par occurrence et le dénominateur reste 69. Le total atteint donc 115,9%.

Bascule tripartite (O0 → OI-S → O0 / A0 → AI-S → A0)	19	27,5%
Ocularisation interne primaire (OI-P)	9	13%

Tableau 6 : Types d'ocularisation par occurrence dans la saison 1

Le régime zéro (O0 + A0) représente 32 occurrences, soit 46,4%. À première vue, il semble donc majoritaire et cela signifie qu'une part significative des archives et effets d'archive de la saison est livrée directement au spectateur, sans relais diégétique, comme si la série assumait pleinement sa posture d'historien-montreur. Cette catégorie est particulièrement présente dans les montages elliptiques, les insertions de presse et les voix radiophoniques diffusées sans écoute intentionnelle construite.

Mais ce qui est analytiquement décisif, c'est le regard ou l'écoute relayé au sens secondaire, obtenu en regroupant le régime interne secondaire et la bascule tripartite, représente 39 présences catégorielles, soit 56,5%.¹³⁹ Cette proportion réunit 20 OI-S/AI-S et 19 bascules complètes. Elle indique que les structures qui comportent effectivement un raccord-regard ou un raccord d'écoute occupent une place importante dans le corpus, devançant l'ocularisation zéro. Dit autrement, *The Crown* n'est pas une série construite en focalisation zéro omnisciente au sens strict. C'est une série du regard relayé, une série qui prend soin, dans la majorité de ses occurrences archivistiques, d'ancrer l'image dans un regard incarné, d'assigner le document à une conscience qui le reçoit, le commente, le ressent. Les 9 OI-P (13%) forment une catégorie distincte car ils simulent directement une perception plutôt qu'un ancrage secondaire par montage.

Cette observation répond directement à la sous-question 3, qui interrogeait les configurations d'assignation ou de non-assignation à un regard intradiégétique : la série construit systématiquement un dispositif de médiation du regard, dont la bascule tripartite constitue une des formes, relativement élaborée. L'analyse de cette signature stylistique mérite un développement autonome.

3.3.2 La bascule comme signature stylistique

La bascule d'ocularisation est le mouvement par lequel *The Crown* produit une grande partie de ses effets d'emboîtement. Pour rappel, cette bascule désigne la structure tripartite O0 → OI-S → O0, par laquelle un plan de regard (O0) est ancré par un raccord dans le plan de l'objet

¹³⁹ Si on ne tient compte que du nombre d'occurrences distinctes, car les occurrences 14 et 55 appartiennent aux deux catégories, on comptabilise 37 occurrences, soit 53,6%.

regardé (OI-S), ou inversement, avant qu'un troisième plan ne signe la rupture du raccord-regard et referme la séquence sur un retour à O0. À la suite de l'analyse séquentielle de l'épisode 5 menée en 3.2, ce mouvement peut être qualifié de dispositif de réflexivité car la série donne à voir ce que le personnage voit puis distingue de nouveau le plan de réaction du plan attribué à son regard.

La bascule n'est pas distribuée uniformément entre les dispositifs. Sur les 20 bascules tripartites que compte la saison 1, 12 sont télévisuelles, soit 60%. Les huit autres bascules se répartissent entre la radio (3), le cinéma ou projection (2), la presse écrite (2) et la photographie (1). Donc, si l'on considère uniquement les 17 bascules visuelles, la télévision en porte 70,6%.

Cette double proportion établit que la télévision constitue le principal support visuel de la structure tripartite, sans que celle-ci lui soit exclusive puisque sa présence dans quatre autres types de dispositifs montre que la bascule décrit une organisation du voir ou de l'entendre et non une propriété attachée à un médium unique.

Dans les occurrences télévisuelles, l'écran est filmé comme un objet inscrit dans l'espace de la scène et relié, par le montage, au personnage qui le regarde. Le spectateur ne reçoit donc pas seulement le contenu télévisé, il voit également le personnage en situation de réception. Ce double encadrement rend observable le passage entre l'adresse du grand imagier, l'ancrage secondaire dans un regard intradiégétique et la rupture de cet ancrage.

Le cas de la radio, seul dispositif à imposer le vocabulaire propre à l'auricularisation, précise cette répartition. Sur les 14 présences catégorielles radiophoniques dans les occurrences, 10 sont en A0, soit 71,4%, 3 relèvent d'une bascule et 1 d'une AI-S. La radio fonctionne donc principalement comme un flux sonore non attribué à une écoute intentionnelle construite, même si quatre occurrences organisent explicitement un relais auditif.

L'OI-P ne constitue jamais de bascule puisqu'elle simule une perception directe par des marqueurs de viseur ou d'objectif, sans que son attribution dépende d'un raccord-regard.

3.3.3 Régimes de focalisation à l'échelle de la saison

La focalisation répond à la question « qui sait ? » et doit être comptée indépendamment des régimes de voir ou d'entendre.

Régime de focalisation	Nombre d'occurrences	Pourcentage ¹⁴⁰
Focalisation interne fixe	31	44,9%

¹⁴⁰ Dans ce tableau, une même occurrence peut comporter plusieurs focalisations distinctes dans ses segments. Chaque focalisation n'est comptabilisée qu'une fois par occurrence et le dénominateur reste 69. Le total atteint donc 121,6%.

Focalisation externe	23	33,3%
Focalisation zéro	19	27,5%
Focalisation interne variable	11	15,9%

Tableau 7 : Types de focalisation par occurrence repris dans la saison 1

La focalisation interne est la plus fréquente en totalisant 42 présences catégorielles, soit 60,8%, dont 31 en interne fixe et 11 en interne variable. Aucun segment n'est codé en focalisation interne multiple. La forme fixe domine lorsque le contenu de l'archive est filtré par le savoir ou l'interprétation d'un personnage unique ; la forme variable intervient lorsque plusieurs foyers cognitifs se succèdent relativement au même contenu.

La prédominance cumulée des focalisations internes indique ainsi que, dans le corpus, l'information associée à l'archive est plus souvent restreinte à une ou plusieurs consciences identifiables qu'elle n'est limitée au seul comportement observable ou organisée par un surplomb cognitif. Cette déduction concerne la distribution du savoir et ne préjuge pas du régime d'ocularisation employé dans les mêmes occurrences.

La focalisation externe apparaît dans 23 occurrences, soit 33,3%. Le spectateur y observe les comportements ou les opérations médiatiques sans accès à une intériorité individualisée et sans surplomb informationnel justifiant le zéro. Les occurrences de Westminster 25, 26, 28.1, 28.2 et 31 illustrent cette distinction : elles combinent des ocularisations différentes (OI-P ou O0) avec une même limitation externe du savoir.

La focalisation zéro, quant à elle, est présente dans 19 occurrences, soit 27,5%. Elle correspond aux cas où le spectateur dispose, relativement au contenu de l'archive, d'un savoir plus étendu que les personnages ou d'une vue d'ensemble non limitée à une conscience.

En ce qui concerne les bascules tripartites, parmi les 19 présentes dans des occurrences distinctes, 12 sont reliées à une focalisation interne fixe et 7 à une focalisation interne variable.

Les 19 occurrences comportant une bascule sont donc toutes associées à une focalisation interne, fixe ou variable. Cette cooccurrence systématique met en relation une attribution perceptive temporaire et une restriction cognitive à une conscience intradiégétique ; elle ne les rend pas équivalentes puisque le raccord-regard détermine qui voit tandis que les informations accessibles déterminent qui sait.

3.3.4 Croisement entre archives et ocularisation : test des hypothèses

Le croisement entre le type d'archive et le régime d'ocularisation ou d'auricularisation permet de tester les hypothèses formulées dans le cadre méthodologique.¹⁴¹

Hypothèse complémentaire, pôle des archives publiques. L'hypothèse prévoyait que la famille royale serait mise en scène en train de regarder les archives publiques en ocularisation interne secondaire. Le résultat obtenu au travers des grilles de codage complétées, par occurrence, confirme cette tendance : le pôle public comprend 66 occurrences et, parmi elles, 31 comportent un régime zéro, 20 un régime OI-S ou AI-S, 7 une OI-P et 19 une bascule tripartite. Donc, au total, 42 occurrences sur 66 comportent au moins un régime attribué, soit 63,6%. Si maintenant on isole les formes directement fondées sur un raccord secondaire, OI-S/AI-S et bascule, 37 occurrences sur 66 sont concernées (56,1%).

Dans ce sous-ensemble de 37 occurrences publiques attribuées au sens secondaire, 28 comportent un récepteur royal, soit 75,7%. Si on les rapporte à l'ensemble du pôle public, cela représente 42,4%. La famille royale constitue donc le principal type de récepteur des archives publiques lorsqu'un raccord secondaire est construit, sans être majoritaire à elle seule dans l'ensemble des 66 occurrences publiques. Le premier volet de l'hypothèse complémentaire est ainsi soutenu quant à la fréquence du relais secondaire et à la place du récepteur royal mais doit être limité à cette configuration précise.

Hypothèse complémentaire, pôle des archives familiales. L'hypothèse prévoyait que les archives familiales relèveraient plutôt de l'ocularisation zéro, s'adressant directement au spectateur sans médiation intradiégétique. Le résultat obtenu au travers des grilles de codage complétées, par occurrence, oblige à nuancer sensiblement ce constat. Sur les trois occurrences comportant une archive familiale ou privée, deux présentent un régime zéro (66,7%) et une présente un régime attribué. L'effectif très réduit de ce pôle interdit de présenter l'ocularisation zéro comme une propriété exclusive des archives familiales mais il permet seulement de constater sa présence dans deux des trois occurrences concernées. L'hypothèse complémentaire n'est donc que partiellement soutenue pour ce second volet, la faiblesse de l'effectif empêchant toute généralisation robuste.

Hypothèse principale, partiellement soutenue. L'hypothèse principale prévoyait que la série construirait fréquemment le regard vers le public depuis l'intime, l'événement public devenant objet de réception privée. Parmi les 19 occurrences publiques comportant une bascule, 15 sont codées comme réception privée, domestique ou intime, soit 78,9%. La structure tripartite est donc majoritairement associée, dans ce sous-ensemble, à la réception privée d'un contenu

¹⁴¹ Les calculs sont effectués par occurrence. Lorsqu'une occurrence comporte plusieurs valeurs distinctes, chacune est conservée une seule fois ; les catégories peuvent donc se recouvrir.

public. Plus largement, 42 des 66 occurrences publiques comportent au moins un régime attribué, soit 63,6%. Ces résultats soutiennent la récurrence d'un regard construit vers le public depuis l'intime. Ils ne décrivent toutefois pas l'ensemble du pôle public : 31 occurrences publiques comportent aussi un régime zéro, soit 47%, et certaines occurrences cumulent plusieurs régimes. L'hypothèse principale est dès lors partiellement soutenue plutôt que généralisable à toutes les occurrences.

Hypothèse secondaire à nuancer. 38 des 66 occurrences publiques mobilisent la radio ou la télévision, soit 57,6%, et 42 comportent au moins un régime attribué, soit 63,6%. Le pôle public est donc fréquemment porté par un flux audiovisuel ou sonore et reçu par une instance intradiégétique. Les trois occurrences familiales ou privées comportent toutes une fonction de caractérisation ou de portrait dans leurs segments privés, ce qui est cohérent avec le volet biographique de l'hypothèse. Cependant, le déséquilibre entre 66 occurrences publiques et 3 occurrences privées, ainsi que la coexistence du régime zéro et de l'OI-P dans le pôle privé, empêchent d'établir une opposition symétrique entre les deux types d'archives. L'hypothèse secondaire est soutenue pour les associations observées mais demeure à nuancer en raison de l'écart d'effectifs.

3.3.5 Cartographie des regards intradiégétiques

Après l'examen des régimes perceptifs, la colonne « qui regarde / écoute ? » permet de préciser les instances de réception dans la saison.

Acteur du regard	Nombre d'occurrences	Pourcentage sur l'ensemble des segments ¹⁴²
Famille royale	37	53,6%
Aucun(e) regard/écoute intradiégétique	18	26,1%
Politique / Institution	18	26,1%
Autres personnages non royaux	14	20,3%
Médias	7	10,1%

¹⁴² Dans ce tableau, une même occurrence peut comporter plusieurs instances de réception distinctes dans ses segments. Chaque instance n'est comptabilisée qu'une fois par occurrence et le dénominateur reste 69. Le total atteint donc 143,4%.

Public / Citoyens	5	7,2%
-------------------	---	------

Tableau 8 : Acteurs du regard par occurrence dans la saison 1

Ce tableau appelle plusieurs commentaires. Tout d’abord, la famille royale constitue la catégorie de réception la plus fréquente puisqu’elle apparaît dans 37 occurrences, soit 53,6% du corpus. Ce résultat est cohérent avec le croisement précédent : parmi les 37 occurrences publiques comportant une OI-S/AI-S simple ou une bascule, 28 comportent un récepteur royal. La prédominance du récepteur royal se manifeste donc particulièrement lorsque l’archive publique est attribuée par un raccord secondaire.

La mise en relation des deux tableaux précise la nature de ce relais. La place quantitative de la famille royale dans la colonne « qui regarde / écoute ? » ne signifie pas que son regard devienne un point de vue optique direct. Les OI-P du corpus sont fondées sur des dispositifs de captation ; l’attribution aux personnages royaux relève principalement du raccord secondaire. La grille distingue ainsi la présence d’un récepteur royal de l’origine perceptive simulée par l’OI-P.

L’absence de regard ou d’écoute intradiégétique est relevée dans 18 occurrences, soit 26,1%. Cette catégorie ne se confond pas avec le régime zéro, présent dans 32 occurrences, soit 46,4%. Une occurrence peut mentionner un personnage qui tient, lit, regarde ou écoute un support sans que le montage construise pour autant un raccord-regard ou un raccord d’écoute ; inversement, une occurrence segmentée peut comporter plusieurs régimes. La différence entre les deux effectifs confirme donc que l’identité du récepteur et le mode d’attribution perceptive sont deux variables distinctes.

Ce décalage est conforme à la distinction de Jost mobilisée dans le mémoire. En effet, la colonne « qui regarde / écoute ? » identifie une instance diégétique tandis que le codage O0, OI-S, OI-P, A0 ou AI-S qualifie la relation formelle entre ce que montre ou fait entendre le récit et cette instance. La présence d’un personnage dans une situation de réception ne suffit pas, à elle seule, à établir une ocularisation ou une auricularisation interne.

Les instances politiques ou institutionnelles apparaissent dans 18 occurrences, soit 26,1%, les autres personnages non royaux dans 14, soit 20,3%, les médias dans 7, soit 10,1% et le public ou les citoyens dans 5, soit 7,2%. Ces catégories pouvant coexister dans une même occurrence, elles décrivent une distribution de relais plutôt que des groupes exclusifs. La famille royale demeure la seule catégorie présente dans plus de la moitié des 69 occurrences.

La cartographie met ainsi en évidence une hiérarchie interne des instances de réception. Le relais royal est le plus fréquent, les relais politiques et l’absence de relais intradiégétique occupent un deuxième niveau identique, puis viennent les autres personnages, les médias et le public. Cette hiérarchie complète l’analyse des régimes sans en dériver. Elle répond à la

question de savoir qui est placé en situation de réception alors que l'ocularisation et l'auricularisation déterminent comment cette réception est formellement attribuée.

Cette cartographie des instances de réception vient clore l'analyse transversale des régimes de focalisation et d'ocularisation engagée au fil de ce troisième chapitre. Elle confirme que la famille royale occupe une position privilégiée mais non exclusive dans la construction du regard sur les archives publiques, sans pour autant épuiser la diversité des relais mobilisés par la série. Il s'agit à présent de resituer ces résultats au regard de la problématique initiale et des hypothèses formulées, ce que se propose de faire la conclusion de ce mémoire.

CONCLUSION

Me voici arrivé au terme de ce travail qui a débuté par la question de recherche suivante :
« *Comment la saison 1 de The Crown mobilise-t-elle des archives et des images produisant un effet d'archive pour mettre en scène la famille royale confrontée à sa propre image et comment ces occurrences construisent-elles le point de vue (focalisation/ocularisation) dans l'articulation public/intime ?* »

Ma question de recherche, reprise ci-dessus, maintient volontairement ensemble le statut des images, leur médiation diégétique et l'organisation du voir et du savoir. Elle ne vise donc ni à authentifier chaque plan ni à mesurer la série à une vérité documentaire mais à décrire la manière dont une fiction historique rend le passé visible, attribue ou non ses images à un regard et déplace un événement public vers des espaces de réception institutionnels, domestiques ou intimes.

Cinq sous-questions ont structuré ce travail et portaient sur la distribution des dispositifs médiatiques entre les épisodes ; sur le rapport entre archives publiques et familiales et leurs fonctions narratives ; sur l'assignation des occurrences à un regard intradiégétique, notamment par la bascule O0 → OI-S → O0 ; sur la contribution de ces occurrences à l'articulation public/intime et à la distribution du savoir ; sur la cohérence entre le récepteur, le lieu de visionnage et la nature de l'événement. Leur traitement conjoint a permis de ne pas réduire l'archive à un contenu. L'enjeu était aussi de savoir qui la reçoit, dans quel espace, par quel dispositif, selon quel régime perceptif et avec quel accès à l'information.

Pour ce qui est des hypothèses, la principale prévoyait la mise en scène régulière de la famille royale face à sa propre image et que l'actualité médiatique fonctionnerait comme une médiation récurrente entre public et intime, en construisant fréquemment depuis l'intime un regard sur l'événement public, notamment par l'OI-S et la bascule. L'hypothèse secondaire associait les archives publiques à la médiatisation institutionnelle, apparaissant comme un flux reçu alors que les archives familiales contribueraient davantage à la proximité et à la construction biographique. L'hypothèse complémentaire postulait enfin des régimes d'ocularisation différenciés: les archives publiques seraient souvent attribuées au regard de la famille royale alors que les archives familiales relèveraient plutôt de l'ocularisation zéro et s'adresseraient directement au spectateur.

Si je reprends les résultats principaux obtenus au travers du chapitre 3, je commencerai par rappeler que l'épisode 5 concentre à lui tout seul 20,3% des occurrences de la saison 1 et provoque un réel basculement en termes de densité d'archives traitées entre les épisodes précédents et ceux qui suivent. La télévision constitue le dispositif le plus fréquent avec 37,7%,

devant la presse écrite (20,3%) et la radio (17,4%). La distribution oppose surtout 66 occurrences publiques ou institutionnelles à trois occurrences familiales ou privées. De même, le registre public ou institutionnel couvre 72,5% contre 11,8% pour le registre intime ou privé.

Le statut archivistique est tout aussi dissymétrique puisque 97,3% du matériau identifié relève de la reconstitution plutôt que de l'authenticité. En matière d'historicité, 56,5% des occurrences concernent des événements historiques adaptés contre 36,2% d'événements avec fidélité historique. Les marqueurs de l'effet d'archive, comme le format 4:3 ou cadre télévisuel, le noir et blanc ou désaturation, le grain, les rayures, le tremblement ou encore le son saturé assurent ainsi la continuité perceptive entre archive et *reenactment*.

Les régimes du voir, de l'entendre et du savoir confirment une forte présence du relais intradiégétique sans supprimer le régime zéro. 46,4% des occurrences comportent O0 ou A0 contre 29% d'OI-S ou AI-S, 27,5% de bascule tripartite et 13% d'OI-P (13%). Au total et en tenant compte du recouvrement de deux occurrences, c'est 53,6% d'occurrences qui comportent une OI-S/AI-S ou une bascule. La focalisation interne apparaît dans 60,8% des occurrences contre 33,3% en focalisation externe et 27,5% en focalisation zéro. Toutes les occurrences comportant une bascule sont associées à une focalisation interne, sans que voir et savoir deviennent pour autant équivalents.

Comme expliqué dans le chapitre précédent, l'hypothèse principale est donc soutenue mais non généralisable puisque 78,9% des occurrences publiques comportant une bascule relèvent d'une réception privée, domestique ou intime mais que 31 occurrences publiques comportent aussi un régime zéro. L'hypothèse secondaire est soutenue pour les associations observées comme 38 des 66 occurrences publiques mobilisent radio ou télévision tandis que les trois occurrences privées contribuent toutes à la caractérisation ou au portrait. Néanmoins, le très fort déséquilibre des effectifs interdit une opposition symétrique. L'hypothèse complémentaire est également partiellement soutenue avec 37 d'occurrences publiques qui comportent un raccord secondaire, dont 28 sont attribuées à un récepteur royal alors que deux des trois occurrences familiales comportent un régime zéro. Enfin, la famille royale est réceptrice dans 53,6% des occurrences mais aucune OI-P ne lui attribue directement l'origine optique ; son relais repose principalement sur le raccord secondaire.

Ces constats autorisent une première lecture interprétative qui indique que le déséquilibre public/intime ne signifierait pas que l'intime est absent mais que l'institution publique constitue la matière que l'intime reçoit, éprouve et réélabore. Les 66 occurrences publiques ne restent pas confinées à la cérémonie ou au discours officiel puisque les raccords-regards, les cadres dans le cadre et les lieux domestiques les reconduisent vers des consciences identifiables. La saison mettrait ainsi en forme une réflexivité monarchique : la Couronne ne serait pas seulement

regardée par ses sujets, elle serait représentée en train de se regarder, de s'entendre et de mesurer les effets de sa propre image. La famille royale, principale instance de réception, devient le relais d'une représentation publique dont elle est simultanément l'objet.

Cette lecture prolonge l'articulation public/intime définie dans le cadre théorique sans effacer la différence entre les deux termes. Bawin et Dandurand (2003) décrivent l'intime comme une activité sociale délimitée par une clôture, dont les frontières ne coïncident pas nécessairement avec celles d'un espace matériel privé ; l'intimité contemporaine tend en outre à passer du secret au dévoilement. De son côté, Mehl (2002) montre que la médiatisation ne fusionne pas mécaniquement privé et public mais qu'elle organise des mouvements d'exposition et de retrait, de mise en visibilité et de réappropriation. Ces apports permettent de comprendre la zone hybride repérée dans 15 occurrences comme un processus plutôt que comme une catégorie résiduelle. Chez les Windsor, par exemple, l'événement collectif demeure public par son contenu mais sa réception, son commentaire et sa charge affective le rendent intimement signifiant.

Le *reenactment* constitue le second opérateur de cette réflexivité. La prédominance de la reconstitution et celle des événements historiques adaptés indiquent que le *biopic* sériel privilégie la cohérence dramatique et l'authentification perceptive sur la reproduction documentaire. Selon Baron (2014), l'effet d'archive dépend de la disparité temporelle et intentionnelle perçue par le spectateur et non du seul lieu de conservation ou de l'authenticité matérielle du document. Le *reenactment* peut donc produire de l'historicité en reprenant les conventions de l'archive et en les intégrant à un montage qui organise causalité, émotion et point de vue. Il ne remplace pas simplement une image manquante mais il rend possible une image dramatiquement ajustée, susceptible d'accueillir le reflet du duc, sa voix ou sa réaction.

Dire que le *reenactment* ne prétend pas être l'archive mais qu'il la performe doit cependant rester une proposition analytique et non une affirmation sur la conscience du public. Les marqueurs d'archivité pourraient précisément rendre la distinction indécidable pour certains spectateurs. La notion de vraisemblable éclaire cette difficulté : une image peut paraître juste moins parce qu'elle reproduit un original que parce qu'elle s'accorde avec un corpus antérieur de représentations, avec les formes déjà reconnues de l'actualité filmée, du cérémonial monarchique ou du *biopic* historique. L'accumulation cohérente du noir et blanc, du 4:3, du grain et du commentaire radiophonique formerait ainsi un effet de corpus qui naturalise la reconstitution. Je ne peux toutefois déterminer ici si le public active un mode documentarisant, reconnaît le *reenactment* ou confond les deux puisque cette question relève du terrain d'étude de la réception, qui ne fait pas partie de ce cadre méthodologique.

La bascule d'ocularisation apparaît alors comme une signature stylistique signifiante. Sa structure O0 → OI-S → O0 ne place jamais durablement le spectateur à la place optique du personnage. Elle le conduit d'abord devant l'image, l'ancre ensuite dans un regard par le raccord, puis l'en détache pour rétablir l'adresse du grand imagier. Cet entre-deux permet d'être avec le personnage sans se confondre avec lui. Dans la séquence du couronnement, il rend simultanément perceptibles le contenu médiatique, l'acte de réception et la distance qui les sépare ; la focalisation interne fixe sur le duc ajoute un foyer de savoir et d'interprétation mais elle ne se déduit pas de l'OI-S. La bascule règle le visible alors que la focalisation règle l'information.

L'absence d'OI-P attribuée aux personnages royaux précise ce positionnement. Les neuf OI-P du corpus sont liées à des dispositifs de captation, non au regard direct d'un Windsor. Cette lecture interprétative suggère une retenue représentationnelle : la série rapproche le spectateur des figures royales par le savoir, les réactions et le raccord secondaire, tout en préservant une distance institutionnelle qui interdit l'identification optique complète. La monarchie se laisse approcher mais elle n'est pas littéralement donnée à voir depuis ses yeux. Cette distance pourrait expliquer pourquoi la réflexivité monarchique ne se réduit ni à l'empathie ni à la critique : le spectateur est associé à l'expérience du personnage tout en restant en mesure d'observer le dispositif qui la construit.

Cette organisation engage enfin la *public history*. Comme l'expose le chapitre 1.1.1, la fiction historique n'est pas seulement un dépôt de faits étant donné qu'elle constitue un mode de circulation et de mise en forme du passé. *The Crown* produit une mémoire audiovisuelle de la monarchie en faisant de sa médiatisation un objet narratif. Le *reenactment* authentifie moins une preuve qu'un monde cohérent tandis que les bascules donnent une forme sensible à la distance entre institution, personnage et spectateur. La série peut dès lors être comprise comme une histoire publique à distance réglée ; assez proche pour rendre l'institution affectivement intelligible, assez distante pour maintenir la visibilité du cérémonial, de la hiérarchie et de la médiation.

Cet agencement fait apparaître une tension interne à la mise en scène entre visibilité du pouvoir et maintien de ses seuils institutionnels. Les écrans diégétiques donnent accès à l'événement tout en maintenant aussi le protocole et en organisant ce qui peut être montré, comme l'illustre la soustraction de l'onction au direct. La médiatisation rapproche donc le public du pouvoir sans abolir le seuil qui le protège.

À partir de la seule saison 1, on pourrait supposer que le déséquilibre entre archives publiques et familiales évoluerait au fil d'un corpus étendu. Si les périodes représentées correspondaient à une intensification de la médiatisation de la vie privée, il serait plausible que l'espace intime

ne demeure plus principalement le lieu où un événement institutionnel serait reçu. Il pourrait devenir lui-même la matière de l'actualité, de sorte que la circulation observée ici, du public vers l'intime, tendrait à se doubler d'un mouvement inverse, de l'intime vers le public. Cette proposition ne constitue qu'une hypothèse à ce stade.

Les analyses de Mehl (2002) permettraient de formuler ce prolongement comme une publicisation de la vie privée qui ne supprimerait pas nécessairement l'intime mais en déplacerait les frontières par des opérations d'exposition et de retrait. Bawin et Dandurand (2003) conduiraient pareillement à envisager une intimité moins définie par le secret que par un dévoilement contrôlé, dont les supports médiatiques redessineraient la clôture. Dans un tel scénario, une archive familiale pourrait cesser d'être seulement une trace rare servant la caractérisation et pourrait acquérir un statut public, circuler comme information et devenir un enjeu de lutte autour de l'accès, du consentement et de l'interprétation. Le contraste de la saison 1 pourrait donc s'atténuer, voire s'inverser mais cette évolution resterait à vérifier empiriquement.

Le cas de Lady Diana pourrait constituer un point culminant hypothétique de cette bascule, non en raison d'un traitement supposé dans les saisons ultérieures, que je n'analyse pas, mais parce que sa figure permettrait de poser la question d'une vie privée royale devenue objet médiatique. Il serait alors pertinent de demander si la série représenterait encore la famille comme principale réceptrice de son image publique ou si certains personnages seraient plutôt construits comme objets d'une visibilité extérieure qu'ils ne maîtriseraient plus. La bascule d'ocularisation pourrait, dans cette hypothèse, changer de fonction : au lieu d'organiser seulement la réception intime d'un flux public, elle pourrait mettre en scène l'intrusion du regard médiatique dans l'intime.

Une telle évolution potentielle interrogerait la stabilité de la réflexivité monarchique dégagée en saison 1. Si l'institution devenait moins capable de régler les seuils entre apparition officielle, réception domestique et exposition personnelle, la monarchie qui se regarde elle-même pourrait laisser place à une monarchie qui se découvrirait regardée de l'extérieur. La distance institutionnelle associée à l'absence d'OI-P royale pourrait-elle se maintenir ? Les archives familiales resteraient-elles en O0 ou seraient-elles attribuées à des regards conflictuels ? La focalisation interne conserverait-elle sa prédominance lorsque l'information médiatique échapperait davantage aux personnages ? Ces questions seraient testables par l'application de la même grille aux saisons 2 à 6.

Dans cette perspective conditionnelle, il resterait à étudier comment la frontière public/intime serait continuellement reconstruite par les dispositifs, les regards et les récits. Une analyse diachronique pourrait ainsi vérifier si l'effet d'archive resterait stable ou si des images plus

proches du présent de production exigeraient d'autres marqueurs pour être reconnues comme traces du passé.

La première limite tient au corpus. L'exhaustivité obtenue à l'échelle de dix épisodes ne permet pas d'étendre les régularités à la série entière. Les résultats décrivent le régime médiatique installé par la saison 1, non une loi générale de *The Crown*. L'effectif de 69 occurrences et 121 segments impose en outre une prudence statistique car les pourcentages servent à rendre visibles des tendances mais ils n'ont pas la robustesse d'inférences établies sur un grand échantillon.

La deuxième limite concerne la réception. Le protocole analyse des formes textuelles et des configurations de point de vue mais il n'observe ni compréhension, ni croyance, ni affect chez des spectateurs réels. Je peux identifier des marqueurs d'archivité, une disparité construite ou une stratégie de vraisemblance mais non affirmer que le public distingue l'archive réelle du *reenactment*. Une enquête qualitative par entretiens et visionnage commenté permettrait de tester l'effet d'archive et de comparer différents capitaux historiques, sans présumer un effet uniforme.

La troisième limite résulte du cadrage narratologique. La focalisation a été codée uniquement relativement à l'information véhiculée par l'occurrence archivistique. Les dialogues, la mise en scène générale, une voix intérieure éventuelle ou d'autres vecteurs de savoir peuvent modifier la focalisation de la séquence sans entrer dans la variable étudiée. Le sonore n'a pareillement été traité comme auricularisation qu'en présence d'un dispositif médiatique distinct. Cette cohérence restreint la cartographie du point de vue audiovisuel.

La segmentation introduit une quatrième limite. Le découpage en occurrences et segments rend les variations codables mais il transforme un flux continu en unités discrètes et peut déplacer une frontière de régime. Dans les analyses de montages parallèles, plusieurs segments ont été regroupés en une unité analytique parce qu'ils partageaient une nappe musicale continue, une temporalité diégétique continue et une action dramatique commune. Ce choix cohérent a pu masquer une variabilité interne de focalisation ou d'ocularisation que les tableaux multivoques ne compensent que partiellement.

Le codage O0/OI-S appelle enfin une clarification méthodologique. Gaudreault et Jost définissent l'OI-S par la contextualisation et le raccord-regard construit au montage alors que l'O0 ne renvoie au regard d'aucun personnage. Ils ne prescrivent pas explicitement que le regard doive être maintenu jusqu'à la dernière image du plan. J'ai donc adopté une convention opérationnelle : un bref écart suivi d'un retour vers l'objet avant la coupe maintient l'ancrage OI-S mais si le plan se clôt sur un regard durablement détaché, je code le retour à O0. Cette

règle cohérente reste une décision d'analyse reproductible et non une obligation littérale de la théorie.

Trois prolongements s'imposent donc : étendre le codage aux saisons 2 à 6 afin de tester les hypothèses diachroniques de la section précédente, mener une étude de réception sur la distinction archive/*reenactment* et sur l'effet de corpus et comparer *The Crown* à d'autres *biopics* sériels ou fictions historiques. Une comparaison structurelle avec une série telle que *Game of Thrones* pourrait également interroger l'installation progressive d'un régime générique, sans assimiler pour autant fantasy et *biopic*. Ces ouvertures permettraient de vérifier ce que la présente étude établit à son échelle qui est que, dans la saison 1, l'archive est moins un objet stable qu'une relation organisée entre une image, un dispositif, un regard et un espace de réception.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES SCIENTIFIQUES :

- BAL, M. (2017). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (4^{ème} édition). University of Toronto Press. (Œuvre originale publiée en néerlandais en 1977 ; 1^{ère} édition anglaise en 1985)
- BARDIN, L. (2013). *L'analyse de contenu*. Presses Universitaires de France. <https://doi.org/10.3917/puf.bard.2013.01>
- BARON, J. (2014). *The Archive Effect: Found footage and the audiovisual experience of history*. Routledge
- BINGHAM, D. (2010). *Whose lives are they anyway? The biopic as contemporary film genre*. Rutgers University Press
- BOLTER, J.D. & GRUSIN, R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press
- BORDWELL, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press
- BRANIGAN, E. R. (1984). *Point of view in the cinema. A theory of narration and subjectivity in classical film*. Mouton publishers
- BRUZZI, S. (2020). *Approximation: Documentary, History and the Staging of Reality*. Routledge
- BURGOYNE, R. (2008). *The Hollywood historical film*. Blackwell Publishing
- CARRIGY, M. (2021). *The Reenactment in Contemporary Screen Culture: Performance, Mediation, Repetition*. Bloomsbury Academic
- DÄLLENBACH, L. (1977). *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Éditions du Seuil
- GAUDREAU, A. & JOST, F. (2017). *Le récit cinématographique : Films et séries télévisées* (3^{ème} édition). Armand Colin. (Œuvre originale publiée en 1990)
- GENETTE, G. (1972). *Figures III*. Éditions du Seuil
- GENETTE, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Éditions du Seuil
- JOST, F. (1987). *L'œil-caméra. Entre film et roman*. Presses universitaires de Lyon
- JOST, F. (1992). *Un monde à notre image. Énonciation, cinéma, télévision*. Méridiens Klincksieck

- MARGULIES, I. (2019). *In Person: Reenactment in Postwar and Contemporary Cinema*. Oxford University Press
- MITTELL, J. (2015). *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. New York University Press
- NINEY, F. (2002). *L'épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire*. De Boeck
- NINEY, F. (2009). *Le documentaire et ses faux-semblants*. Klincksieck
- ODIN, R. (2000). *De la fiction*. De Boeck
- PAGET, D. (2011). *No Other Way to Tell It: Docudrama on Film and Television* (2^{ème} édition). Manchester University Press. (Œuvre originale publiée en 1998)
- ROSENSTONE, R. A. (1995). *Visions of the past: The challenge of film to our idea of history*. Harvard University Press
- SORLIN, P. (1980). *The film in history: Restaging the past*. Basil Blackwell Publisher

CHAPITRES D'OUVRAGES :

- ALLRATH, G., GYMNIH, M. & SURKAMP, C. (2005). Introduction: Towards a narratology of TV series. Dans G. ALLRATH & M. GYMNIH (dir.), *Narrative strategies in television series* (pp. 1-43). Palgrave Macmillan
- HEINEN, S. & DEINES, S. (2005). "Equally real to all the people who live there": History and authenticity in *Die zweite Heimat*. Dans G. ALLRATH & M. GYMNIH (dir.), *Narrative strategies in television series* (pp. 191-210). Palgrave Macmillan
- MAECK, J. & STEINLE, M. (dir.). (2016). *L'image d'archives. Une image en devenir*. Presses universitaires de Rennes
- MCCALMAN, I. & PICKERING, P. A. (2010). From Realism to the Affective Turn: An Agenda. Dans I. MCCALMAN & P. A. PICKERING (dir.), *Historical Reenactment: From Realism to the Affective Turn* (pp. 1-17). Palgrave Macmillan
- MEHL, D. (2002). Télévision de l'intimité et espace public. Dans P. BAUDRY, C. SORBETS, & A. VITALIS (dir.), *La vie privée à l'heure des médias*. Presses Universitaires de Bordeaux.
<https://doi.org/10.4000/books.pub.31776>

ARTICLES SCIENTIFIQUES :

- ALBAYRAK, G. (2025). The clash between pride and joy, form and ecstasy in *The Crown*: Apollonian Elizabeth and Dionysian Margaret. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 65(2), 1407-1440. <https://doi.org/10.33171/dtcfjournal.2025.65.2.25>
- BAWIN, B. & DANDURAND, R. B. (2003). Présentation. *Sociologie et sociétés*, 35(2), 3–7. <https://doi.org/10.7202/007917ar>
- BRYANT, S. (2015). Archive footage in new programmes: Presentational issues and perspectives. *VIEW Journal of European Television History and Culture*, 4(8). <https://doi.org/10.18146/2213-0969.2015.jethc093>
- DE LA CUADRA DE COLMENARES, E. (2020). Use of archival images in mini-series “based on real events:” Spanish drama productions between 1990 and 2010. *Communication & Society*, 33(4), 137-153
- DELEYTO, C. (1991). Focalisation in Film Narrative. *Atlantis*, XIII(1-2), 159-177
- EPP, K. (2000). Telling Stories around the “Electronic Campfire”: The Use of Archives in Television Productions. *Archivaria*, 49, 53-83
- HAGEDOORN, B. & AGTERBERG, B. (2016). The End of the Television Archive as We Know It? The National Archive as an Agent of Historical Knowledge in the Convergence Era. *Media and communication*, 4(3), 162-175. <https://doi.org/10.17645/mac.v4i3.595>
- KARK, R., & COHEN, B. S. (2024). The Crown must always win: Rethinking authentic leadership through « The Crown » series. *Journal of Management & Organization*, 30(6), 1699-1727. <https://doi.org/10.1017/jmo.2024.70>
- LAUGIER, S. (2022). The Crown, série méta-télévisée. *Pouvoirs*, 182(3), 123-135. <https://doi.org/10.3917/e.pouv.182.0123>
- MAIO, A. M. D. de, SILVA, M. P. da, & SILVA, A. R. da (2023). Pasture management and contrasting narratives in audiovisual fiction: A discursive analysis of *The Crown* series. *Intercom, Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, 46, e2023109. <https://doi.org/10.1590/1809-58442023109en>
- MITTELL, J. (2006). Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*, 58, 29-40. <https://doi.org/10.1353/vlt.2006.0032>
- NICHOLS, B. (2008). Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject. *Critical Inquiry*, 35(1), 72-89. <https://doi.org/10.1086/595629>

RODRÍGUEZ-DÍAZ, R., CHAVERO, P., & PAULA-VELOZ, N. (2024). Between fact and fiction: Elizabeth II's funeral and its connection to *The Crown* on X (Twitter). *Journalism and Media*, 14(8), 146. <https://doi.org/10.3390/journalmedia14080146>

SOROKINA, M. A. (2022). Representation of existential conflicts in « The Crown » serial. *Articult*, 2(46), 87-96. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2022-2-87-96>

SUVÉLOR, S. (2021). The Crown, série américano-britannique créée par Peter Morgan, 2016-2020, 3 saisons. *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*. <https://doi.org/10.4000/chrhc.16038>

VÉRAY, L. (2003). L'Histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques ? 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 41, 71-83

WILDER, S. (2025). An image too many: The documentary footage trope in recent film and television biopics. *Adaptation*, apae026. <https://doi.org/10.1093/adaptation/apae026>

COMMUNICATIONS ET ACTES DE COLLOQUE :

BRUZZI, S. (2016, 12-13 février). *Acting out and working through: Documentary Re-enactment* [Communication]. ZDOK.16 Conference, Zürcher Hochschule der Künste, Zurich. https://blog.zhdk.ch/zdok/files/2017/07/referat_bruzzo_2016.pdf

RAPPORTS ET SOURCES INSTITUTIONNELLES :

OFCOM. (2024, 31 juillet). *Media Nations: UK 2024*. <https://www.ofcom.org.uk/siteassets/resources/documents/research-and-data/multi-sector/media-nations/2024/media-nations-2024-uk.pdf?v=371192>

SCIENCE MUSEUM. (2018, 29 octobre). *Television reigns: Broadcasting Queen Elizabeth's coronation*. <https://www.sciencemuseum.org.uk/objects-and-stories/television-reigns-broadcasting-queen-elizabeths-coronation>

SITES WEB ET PAGES DE RÉFÉRENCE :

CAMPION, B. (s.d.). *The Crown, série télévisée*. Universalis. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/the-crown-serie-televisee/>

HOLMAN, K. (2018a, 6 mars). *The Crown: From Storyboard to Screen*. Royal Television Society. <https://rts.org.uk/article/crown-storyboard-screen>

HOLMAN, K. (2018b, 20 avril). *Making The Crown: From script to screen*. Royal Television Society. <https://rts.org.uk/article/making-crown-script-screen>

KERRIGAN, L. (2025, 22 septembre). *70 years of ITV: the early days of the UK's first commercial channel*. BFI. <https://www.bfi.org.uk/features/70-years-itv-early-days-uk-first-commercial-channel>

LEFT BANK PICTURES. (s.d.). *The Crown*. <https://www.leftbankpictures.co.uk/the-crown/series-1>

NETFLIX. (s.d.). *The Crown*. <https://www.netflix.com>

ARTICLES PÉRIODIQUES :

BBC NEWS. (2020, 22 janvier). *Netflix reveals The Crown viewing figures for the first time*. BBC News. <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-51198033>

BENCHETRIT, J. (2022, 21 octobre). *Netflix adds disclaimer to The Crown trailer after Judi Dench criticizes TV series*. CBC News. <https://www.cbc.ca/news/entertainment/the-crown-judi-dench-disclaimer-controversy-1.6625140>

BEYER, C. (2022, 1 juin). *Le couronnement d'Elizabeth II, c'était (aussi) le sacre de la télé en direct*. INA. <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/couronnement-elizabeth-direct-television-royaume-uni-charles-roi>

CHRISTIAN, B. (2017, 8 décembre). *How the VFX artists behind The Crown painted out the 21st century*. Wired. <https://www.wired.com/story/the-crown-season-two-season-one-vfx/>

COUGHLAN, S. & ROSNEY, D. (2022, 8 novembre). *How The Crown could undermine the crown for young audiences*. BBC News. <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-63515284>

MILLER, J. (2017, 22 juin). *How Netflix's The Crown Re-created Elizabeth II's Coronation in Epic Detail*. Vanity Fair. <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/06/the-crown-queen-elizabeth-coronation>

WILL. (2016, 25 novembre). *VFX and post-production of The Crown*. Broadcast. <https://www.broadcastnow.co.uk/vfx-and-post-production-of-the-crown/5111698.article>

SOMMAIRE DES ANNEXES

ANNEXE 1 : Liste des épisodes de la saison 1 p.1

ANNEXE 2 : Documents d'analyse p.2

Résumé

Les fictions historiques audiovisuelles occupent une place importante dans la circulation contemporaine du passé. *The Crown* en constitue un cas particulier puisque la série ne se contente pas de représenter la monarchie britannique mais met régulièrement ses personnages en présence d'images et de sons médiatiques qui donnent à voir l'institution en train de recevoir sa propre représentation. La saison 1, située entre 1947 et 1955, offre ainsi un terrain privilégié pour examiner la tension entre événement public et réception intime.

Ce mémoire vise à comprendre comment les archives et les images produisant un effet d'archive participent à cette mise en scène. Il interroge la manière dont ces occurrences construisent le point de vue en articulant ocularisation, auricularisation et focalisation ainsi que la place des dispositifs médiatiques dans le passage du public vers l'intime. L'objectif est donc de décrire conjointement le statut des images, leur médiation diégétique et la distribution du voir, de l'entendre et du savoir.

Le corpus comprend l'intégralité des dix épisodes de la première saison. Un visionnage systématique a permis d'identifier 69 occurrences d'actualité médiatique, subdivisées en 121 segments lorsque variaient le dispositif, le statut archivistique, la fonction narrative ou le régime de point de vue. L'étude combine une analyse de contenu qualitative, un codage catégoriel et une analyse séquentielle approfondie du couronnement dans l'épisode 5. La grille croise notamment le type d'archive, le support, les marqueurs de l'effet d'archive, le lieu et l'instance de réception, l'ocularisation, l'auricularisation et la focalisation.

Mots-clés : *archives audiovisuelles, effet d'archive, reenactment, ocularisation, focalisation, public/intime*

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

Faculté des sciences économiques, sociales, politiques et de communication

Chaussée de Binche 151, 7000 Mons, Belgique | www.uclouvain.be/espo