Mad (wo)men ou le devenir sujet féminin : historicité et généalogie d'une conscience de genre et d'une conscience féministe

*Mad (Wo)Men or how do Women become subject : Historicity and Genealogy of
Gender Consciousness and Feminist Consciousness*

Ève Gianoncelli

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/4138>

DOI : 10.4000/tvseries.4138

ISSN : 2266-0909

Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Référence électronique

Ève Gianoncelli, « Mad (wo)men ou le devenir sujet féminin : historicité et généalogie d'une conscience de genre et d'une conscience féministe », *TV/Series* [En ligne], 17 | 2020, mis en ligne le 24 juin 2020, consulté le 06 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/4138> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tvseries.4138>

Ce document a été généré automatiquement le 6 septembre 2020.

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

Mad (wo)men ou le devenir sujet féminin : historicité et généalogie d'une conscience de genre et d'une conscience féministe

Mad (Wo)Men or how do Women become subject : Historicity and Genealogy of Gender Consciousness and Feminist Consciousness

Ève Gianoncelli

- 1 Des temporalités courtes peuvent aussi se révéler décisives. C'est ce que donne à voir la série *Mad Men*. Diffusée entre 2007 et 2015 sur AMC, relatant les aventures professionnelles, familiales et affectives d'hommes et de femmes évoluant dans le milieu de la publicité, dans le Manhattan des années 1960, *Mad Men* couvre une décennie traversée par des événements politiques divers et majeurs. La série débute en effet en 1960 et s'arrête à la fin de l'année 1970 alors que le *Women's Lib* a fait son apparition. Animée par une volonté de fidélité historique¹, *Mad Men* offre ainsi un espace permettant d'appréhender l'histoire politique et l'histoire sociale des États-Unis et en particulier la question des reconfigurations et des bouleversements en matière de genre, de sexualité, de race et de classe. C'est à la façon dont une histoire du genre y est narrée que cet article voudrait s'intéresser, en tâchant de rendre compte de ses formes plurielles de thématisation et de le considérer dans son imbrication à d'autres rapports de pouvoir. Comment souci de réalisme historique et regard critique porté sur le passé à partir du présent s'articulent-ils dans cette narration ? Qu'est-ce que « l'esthétique narrative » spécifique à la série, c'est-à-dire « l'ensemble des choix esthétiques » qui conditionnent la mise en récit de l'objet fictionnel y apporte² ? En somme, quelle histoire du genre *Mad Men* relate-t-elle ? Une histoire du genre totale nécessiterait de rendre compte de la constitution des féminités et des masculinités appréhendables dans la série. Mon ambition sera ici plus modeste et consistera à se pencher plus spécifiquement sur ses principaux personnages féminins et sur la façon dont ils sont confrontés aux rapports de pouvoir – de genre et de sexualité et, plus ponctuellement,

pour des raisons liées à la série elle-même en tant que reflet d'une époque, de race. Ainsi je propose ici de mettre en lumière la façon dont l'historicité du genre est traduite dans les contraintes pesant sur le devenir sujet féminin, tout autant que les possibilités d'émancipation qu'elle appelle.

- 2 Les différents rôles incombant aux personnages féminins dans l'économie de *Mad Men* tendent à reproduire l'image d'une Amérique masculine, hétérosexuelle et blanche, qui fut celle des années 1960. Mais cette reproduction donne également à voir les rapports de pouvoir, à la fois signifiés dans les références aux moments qui définissent la grande histoire des revendications d'égalité en termes de genre et de race, et traduits dans les vécus des personnages. L'historicité et sa traduction dans les expériences subjectives et intersubjectives mettent en scène l'autonomisation d'un regard sur soi en tant que femme, la constitution de formes de subjectivités féminines diverses, de solidarités à gagner, notamment entre femmes blanches et femmes noires, ainsi que les formes de continuités et de discontinuités qui accompagnent la prise de conscience de soi en tant que femme, c'est-à-dire sujet minoré, à un niveau individuel et collectif. À travers la façon dont s'articulent la « grande » histoire (du genre) et les histoires singulières, qui tout à la fois sont tissées par elle et contribuent à la façonner, c'est donc à la généalogie d'une conscience de genre³, voire d'une conscience féministe, advenant par et avec la série, c'est-à-dire dans un jeu entre réalité et fiction, que je ici m'intéresser. Pour ce faire, et bien que ces deux niveaux soient susceptibles de s'imbriquer, je me pencherai dans un premier temps sur la façon dont les normes de genre imposées aux femmes y sont dépeintes, avant de m'intéresser dans un second temps aux différentes formes d'émancipation féminine que les protagonistes de *Mad Men* donnent à voir.

1. Le poids des normes de genre et les entraves à une conscience de genre

- 3 La correspondance, tout autant que le décalage entre fiction et réel, nécessaires à la production esthétique font de *Mad Men* un espace où se restitue et s'élabore à la fois la « grande » histoire du genre et sa traduction dans des histoires singulières. Le souci de réalisme historique et les esthétiques narratives propres au dispositif sériel permettent de thématiser le poids des normes de genre qui pèse sur les existences féminines dans l'Amérique des années 1960. Cette thématisation s'opère sous quatre aspects en particulier : le caractère indépassable de la vie maritale et conjugale, un statut féminin d'objet de désir, la confrontation au sexisme au travail, et la transmission générationnelle des rôles genrés. En outre, la venue à une conscience de genre est rendue à la fois possible et difficile dans et par le contexte dans lequel les personnages évoluent et des formes de communauté féminines dépassant les frontières de race se révèlent non aisées à gagner.

1.1. *Home sweet home* : la vie maritale et domestique comme enjeu indépassable

- 4 Les principaux personnages féminins de la série incarnent d'abord le caractère indépassable de l'horizon marital et familial pour toute femme. Betty Draper, la première femme de Don, personnage principal de la série, peut à cet égard être considérée comme la figure idéal-typique de l'épouse, l'incarnation de la femme des

années 1960 des classes moyennes supérieures, prise entre formes de sociabilité genrée domestique – les rencontres de l'après-midi à la maison avec d'autres femmes au foyer, l'organisation de dîners – et plus large, telle la pratique d'un sport comme l'équitation. Elle élève les deux enfants que le couple a eus – elle accouchera d'un troisième peu avant sa séparation – dans une banlieue résidentielle de New York. Si l'opposition entre la ville – « *the city* » – et la banlieue – « *the country* » – est présentée comme horizon de la vie familiale et en particulier féminine, elle dessine également une géographie contrastée et genrée des possibilités de réalisation de soi. Betty est une femme qui s'ennuie. Elle fume et boit pour se distraire et oublier le comportement humiliant de Don. Or, et de manière révélatrice, ces habitudes ne sont pas seulement présentées dans des situations mondaines, mais aussi d'isolement, dans l'enfermement de l'univers domestique familial, parfois dans l'attente d'un mari qui ne rentre pas. Le caractère désespéré de ce type d'existence est parfois renforcé dans un jeu de contraste avec la vie que mène Don de son côté, *in the city*, susceptible d'être représenté parallèlement avec ses maîtresses ou dans son univers professionnel – elle aussi rythmée par l'alcool et les vapeurs de cigarette.

Fig. 1 et fig. 2 : Betty seule (15').

Fig. 3 et 4 : Dans le lit conjugal et adultérin (S01E11, 7').

- 5 Le confinement de Betty est signifié de manière particulièrement heuristique dans la structure et l'esthétique narratives adoptées dans un épisode se situant vers la fin de la première saison. Celui-ci s'ouvre par l'observation par Betty, interpellée par sa fille alors qu'elle taille ses rosiers, de colombes s'envolant après avoir été libérées par un voisin. Cachée derrière ses lunettes de soleil, Betty sourit et semble les regarder avec tendresse. Or l'épisode se conclut sur une scène symétrique et inverse lors de laquelle elle sort précipitamment, en nuisette, fusil à la main et, arborant une cigarette au coin de la bouche, tire sur les oiseaux. Entre-temps, Betty s'est exercée de nouveau à son ancien métier de mannequin, avant d'être finalement remerciée. La structure et l'esthétique narratives, jouant sur un jeu de parallélisme et d'inversion visent alors à exprimer le caractère insupportable de la liberté des colombes, et la façon dont elle renvoie à son propre enfermement. Le parallèle prend d'autant plus sens que Don surnomme Betty « Birdie ».

Fig. 5 : Betty ("Birdie") tirant sur les colombes (S01E09, 46').

- 6 La série permet également de restituer le (non) sens de l'existence féminine au début de ces années 1960. On le voit en particulier dans un épisode où Betty, chez son psychiatre/psychanalyste, après avoir relaté les événements importants de sa vie – sa carrière de mannequin, son mariage, les aspirations qu'avait sa mère pour elle –, évoque ce caractère tragique, dans un discours de portée générale revêtant ainsi une valeur d'universel : « She [her mother] wanted me to be beautiful so I can find a man. There's nothing wrong with that. But then, what ? You sit in, smoke and let it go till you are in a box ? ».

Fig. 6 : Betty chez son psy (S01E09, 13').

let it go till you're in a box?

- 7 Après son second mariage, Betty, moins présente dans la série, reste cantonnée à un rôle domestique où le paraître est d'autant plus important qu'elle est l'épouse d'un politique qui brigue des postes et mandats électifs, dont celui de sénateur. Elle incarne en ce sens parfaitement la « femme mystifiée », décrite par Betty Friedan dans son ouvrage best-seller éponyme paru en 1963⁴. Cette correspondance n'est pas fortuite et résulte d'un souci de conformité historique. En effet, Matthew Weiner, le créateur de *Mad Men*, avait recommandé à ses actrices la lecture de cet ouvrage. On peut même suggérer que le choix de ce prénom puisse être un clin d'œil à l'auteure féministe, dont l'ouvrage fut basé sur sa propre expérience et celle d'autres femmes.
- 8 Betty a renoncé à son activité de mannequin après avoir rencontré Don, schéma conventionnel des existences féminines de ces années. Les célibataires de la série, sans surprise, donnent alors également à voir cette aspiration. La première rencontre entre Joan et Peggy, qui vient d'être engagée comme secrétaire de Don Draper à l'agence publicitaire Sterling Cooper et est chaperonnée par sa collègue lors de son arrivée, en offre une illustration paradigmatique (S01E01) :

In a couple of years, if you make the right moves you will be here in the city with the rest of us. Of course, if you really make the right moves, you'll be out in the country and you won't be going to work at all.

Fig. 7 : Peggy et Joan dans les bureaux de Sterling Cooper S01E01 (8').

- 9 Joan occupe ainsi un travail de secrétaire dans l'attente de se marier et de fonder un foyer – emploi qu'elle quitte alors au moment où elle épouse Greg Harris, interne en médecine. Si le mariage apparaît comme une visée indépassable pour les hommes comme pour les femmes, ces dernières subissent plus directement les contraintes de genre qui l'accompagnent et notamment la contrainte de l'âge qui pèse bien davantage sur elles que sur leurs homologues masculins, dans la perspective de constitution d'un foyer. Lors de la seconde saison, Joan décide de se marier alors qu'elle entretient une relation avec Roger Sterling, un des principaux associés de l'agence publicitaire, marié de son côté et de plus de vingt ans son aîné. Or ce « choix » n'est pas sans lien avec son âge de 31 ans, révélé par un des concepteurs-rédacteurs de l'agence, relativement tardif pour une célibataire dans ces années. La façon dont des modèles de femmes émancipées sont susceptibles de rejouer ces logiques apparaît dès le début de *Mad Men*, par exemple à travers le personnage de Rachel Menken, héritière d'une famille juive propriétaire d'un grand magasin sur la 5^e avenue qui sollicite l'agence et qui exprime ses doutes quant au fait de se lancer dans une aventure avec Don, car désireuse de se marier et de fonder un foyer. On en trouve encore une illustration à travers le comportement de Peggy Olson, qui, alors qu'elle est en pleine ascension dans sa carrière de conceptrice-rédactrice, à la fin de la série, se plaint d'être encore célibataire à 30 ans (S07E08).

1.2. Désir et sexualité

- 10 À côté de cet enjeu marital et familial, les femmes de la série sont ramenées à un statut d'objet de désir. Elles adoptent des comportements différents par rapport à cette fonction assignée. Parce qu'elle est mariée et que l'adultère apparaît avant tout comme une prérogative masculine, Betty s'y dérobe initialement. Elle éconduit par exemple lors de la saison 2 un jeune homme rencontré dans un club d'équitation, qu'elle désire pourtant et qu'elle pousse dans les bras d'une autre femme mariée, à laquelle elle peut alors reprocher son comportement. Lors de la saison 3, elle rejette au départ les avances d'Henry, qui deviendra néanmoins son second époux dans la saison suivante. La relation à la fois complice et distanciée qu'elle entretient dès la première saison avec un petit garçon, Glen, fils d'une voisine divorcée et en manque d'affection, qui

deviendra ami avec sa fille et qu'elle repousse dans l'ultime saison, non sans trouble, alors que celui-ci est venu lui faire ses adieux après son incorporation dans l'armée, est révélatrice de la double figure que la femme est appelée à représenter, à la fois maman et putain.

Fig. 8 : Glen et Betty S07E10 (38').

- 11 Cette thématization apparaît significativement dès les premières minutes de la série où Joan donne des conseils à Peggy, qui vient d'être embauchée comme secrétaire : « *he may act like he wants a secretary but most of the time, they're looking for someone between a mother and a waitress. And the rest of the time, well...* » (S01E01, 9'). La superposition des deux figures prend sens du point de vue de l'itinéraire même de Don, fils d'une prostituée morte en couches ayant passé son adolescence dans une maison close.
- 12 Joan incarne initialement la célibataire flamboyante, ne s'émouvant pas d'une telle assignation mais y voyant au contraire une forme de valorisation. Elle semble alors faire de la féminité une ressource d'une manière assez classique, en acceptant les normes de genre, plutôt qu'en les transgressant. On le voit de manière particulièrement éloquente dans le regard qu'elle jette et la pose très suggestive qu'elle prend lors d'une séance de test alors qu'elle se sait observée par les hommes de l'agence qui regardent à leur insu les femmes, invisibilisés par un miroir :

Fig. 9 : Joan face au miroir masculin (S01E06, 25').

- 13 Mais Joan gagne également en complexité au fur et à mesure de la série et révèle en particulier la façon dont la réification des femmes peut s'incarner dans la violence masculine. Avant son mariage, elle est en effet violée par son futur mari, dans le bureau de Don (S02E12). La violence de la sexualité est également visible dans la façon dont, à la fin de la cinquième saison, Joan use de sa féminité en acceptant, à la demande de partenaires de l'agence, de coucher avec un client, et en exigeant en retour de bénéficier d'un statut d'associée alors qu'elle élève seule son enfant suite à la séparation avec son mari – qu'elle obtient. L'ordonnancement de la temporalité et l'esthétique narrative de l'épisode où cette séquence se passe lui donne (S05E11), là encore, toute sa portée.
- 14 Examinons alors ce passage. Après que les associés réunis se sont mis d'accord sur l'offre à soumettre à Joan, à l'exception de Don ayant quitté la pièce, pensant, à tort, que ses mots et ses gestes marquaient la clôture de la discussion, on le voit se rendre chez Joan pour lui dire que son sacrifice n'en vaudrait pas la peine : « I want to tell you it's not worth it. Who wants to be in business with people like that » ? (28') L'épisode se poursuit avec un double déplacement, celui de Joan dans la chambre d'hôtel du potentiel client et celui de Don et de son équipe dans ses bureaux. La présentation publicitaire s'opère en parallèle avec la transaction sexuelle, les mots de Don se télescopent sur la scène que vit Joan, alors qu'une musique mélancolique est déployée. L'objet de la publicité, la voiture Jaguar, est destinée à être vendue comme objet de désir. L'objectification féminine trouve une forme d'expression paroxystique dans la façon dont le rapport sujet/objet entre la femme et la voiture va jusqu'à se confondre avec une personnification de l'automobile dont Don évoque les courbes sous-entendues féminines et le tempérament insaisissable. La présence du même homme, dédoublé en tant que client, dans les deux scènes suggère bien qu'il s'agit ici de deux temporalités différentes. Le parallèle est donc, d'un point de vue temporel, impossible puisque l'homme ne peut se trouver en même temps dans ses bureaux et dans un lit. Mais une compréhension si immédiate n'est pas donnée explicitement par la structure narrative et exige une attention particulière. En effet, l'homme avec lequel Joan couche n'est montré qu'à la fin de la présentation, aux côtés de deux de ses collègues, avant qu'un plan ne soit finalement fait sur lui seul, souriant.

- 15 Un spectateur.trice attentif.ve aura pu être amené.e à réévaluer précocement la temporalité de l'épisode – en particulier à travers la perception du regard de Joan, se fermant, au moment où elle échange avec Don – et à penser que la scène entre les deux personnages précédemment présentée est en réalité postérieure au montage parallèle. La séquence suivante est destinée à le conforter ou à démystifier le spectateur qui n'aura pas perçu ses temps décalés : il s'agit en effet d'une répétition de la discussion précédemment montrée entre Don et Joan. L'intensité dramatique est d'autant plus forte que le sourire du client dans la scène passée apparaît comme un pied de nez à Don, qui, à travers sa présentation, et bien qu'il n'est pas celui qui en ait eu l'idée, croit peut-être lui avoir donné une leçon en lui signifiant qu'une femme n'était pas un objet, pas accessible à n'importe quel prix, contrairement à la voiture qu'il appelle à vendre sous ce slogan : « *Jaguar. At Last Something Beautiful You Can Truly Own* » (S05E11, 31'). Le dispositif sériel ici déployé donne alors tout son sens au rôle d'objet de désir auquel les femmes sont cantonnées.

Fig. 10-11-12-13 : Joan, Don et le contrat Jaguar (S05E11, 30').

1.3. Le sexisme au travail

- ¹⁶ *Mad men* permet d'observer les difficultés que rencontrent les femmes pour s'imposer dans leur profession dans l'Amérique des années 1960. Les trajectoires ascendantes de Peggy et de Joan sont semées d'embûches. Si les idées de la première sont rapidement repérées, dès la première saison, à l'occasion d'une campagne pour un rouge à lèvres pour lequel elle devait au départ seulement faire figure de testeuse, et qu'elle obtient un poste de conceptrice-rédactrice, Peggy peine en réalité à se faire reconnaître. Elle est par exemple écartée dans un premier temps d'une campagne que l'agence se voit confier pour une marque de lingerie (Playtex). Sur les conseils de Joan, qui l'invite, pour qu'elle soit prise au sérieux, à ne plus s'habiller en écolière (S02E06), elle se rend vêtue d'une robe de soirée dans un club de strip-tease où se sont réunis clients et publicitaires, et est attrapée par l'un des premiers qui l'assoit sur ses genoux, ce qu'elle « accepte » en souriant. Cette forme de réussite d'une stratégie d'inclusion reproduit alors de manière paroxystique les normes de genre et la difficulté pour les femmes à être prises au sérieux dans l'univers professionnel. Elle est en outre cantonnée à des campagnes « féminines », qui reproduisent l'acceptable division du travail entre femmes et hommes. Enfin, si sa promotion rejoue également des possibles dans les années 1960 – nous allons y revenir – elle est plusieurs fois ramenée à une croyance entretenue par les membres de l'agence selon laquelle c'est en accordant ses faveurs à Don qu'elle aurait obtenu ce poste.

Fig. 4 : Peggy et client (S02E06, 44').

- 17 Bien qu'à l'occasion de la discussion précédemment évoquée avec Peggy Joan déclare ne pas avoir voulu le poste que sa collègue occupe, elle tente en réalité de sortir de sa fonction de secrétaire – en particulier après son retour à l'agence qu'elle avait pensée pouvoir quitter au moment de son mariage, conformément aux schémas de vie des femmes dans ces années –, là aussi d'abord sans succès. Par exemple, elle aide le responsable du département télévision chez Sterling Cooper, Harry Crane, à lire des scripts pour une série (S02E08). La reconnaissance de l'intérêt de ce travail par les membres de l'agence se traduit par la création d'un poste pour lequel un homme est engagé, et que Joan est tout naturellement pour les deux hommes chargée de briefer, sans être incluse dans le projet. Joan ne se sent pas pleinement considérée par les hommes de l'agence. Alors qu'elle a troqué un statut d'associée contre le fait d'accorder ses faveurs à un client, comme on l'a vu, et qu'elle suscite l'admiration d'une de ses amies pour sa réussite professionnelle, elle exprime la conscience d'être minorée : « *I've been working there for fifteen years and they still treat me like a secretary* » (S06E04, 34').
- 18 Enfin, la façon dont les deux femmes se voient traitées à la fin de la série, suite à l'absorption de l'agence par un concurrent plus important (McCann Erickson), marque le rétablissement de l'ordre de genre. Peggy ne dispose en effet au départ pas de bureau dans la nouvelle agence contrairement à ses collègues masculins, y compris ceux qui étaient avant la fusion sous ses ordres, et Joan est licenciée après s'être plainte du travail d'un collègue qui la harcèle et avoir menacé la direction de mener une action féministe pour faire valoir ses droits – épisode sur lequel on reviendra.

1.4. Le désaveu maternel et la transmission des rôles genrés

- 19 *Mad Men* reflète le décalage générationnel entre mères et filles dans l'Amérique des années 1960. Ainsi les mères de Joan et de Peggy sont un frein à leur volonté d'émancipation, qu'elles ne comprennent guère. La mère de la seconde, catholique dévote, ne cesse de culpabiliser sa fille et de remettre en cause ses choix. Quand Peggy lui explique être capable de gérer sa vie, celle-ci lui rétorque que ce n'est pas ce que les médecins disaient – faisant référence à son déni de grossesse⁵. La façon dont elle la

pousse à l'Église au sein de laquelle vient d'arriver un jeune prêtre fort désireux de sauver la « pécheresse » ayant abandonné son enfant, constitue une autre illustration du désaveu maternel. Elle apparaît encore lorsque Peggy, retenue par Don, annule un dîner d'anniversaire surprise organisé par son petit ami à laquelle sa famille est conviée, la mère en profitant pour mettre en garde sa fille : « *I don't know how many nice boys you think will run after you* » (S04E07, 21'). Enfin, à l'annonce par Peggy et son petit ami Abe lors d'un dîner de leur décision de vivre ensemble, sans être mariés, la mère condamne radicalement ce choix :

PEGGY. We have something we want to tell you.

MÈRE. Really ?

PEGGY. Abe and I are really serious about each other and we've decided we are going to live together.

MÈRE. What ?

PEGGY. I know you may not approve but it's important to me that you understand what we are doing.

ABE. I am going to take very good care of her.

MÈRE. You know what ? I'm gonna go.

PEGGY. What ?

MÈRE. I'm gonna go. I need my cake.

PEGGY. Why ?

MÈRE. Because I'm not giving a cake to celebrate you living in sin.

Fig. 15 : Mère de Peggy (S05E07, 37').

- 20 Vivant avec sa fille, qu'elle a, comme le confiera Joan à Don plus tard, « élevée pour être admirée » (S05E10, 26'), et l'aidant à s'occuper de son enfant alors que son mari est au Vietnam, la mère de Joan, Gail, se révèle un soutien paradoxal pour la jeune femme, dont elle ne comprend pas les choix et qu'elle pousse vers une reproduction des rôles genrés :

GAIL. Are you really going back to that office ?

JOAN. You worked.

GAIL. I had to. Your husband is a doctor.

JOAN. It doesn't matter. I promised and they need me.

GAIL. I am not saying you're not important to them. But they also know that priorities change [...] He [Joan's husband] won't allow you to work.

JOAN. Allow me ?

Fig. 16 : Joan et Gail S05E01 (19').

- 21 La mère de Joan reproduit une incompréhension quant à la volonté de combiner travail et vie familiale explicable par le décalage générationnel : elle ne peut envisager cette articulation que sous la nécessité, à laquelle elle a dû elle-même se soumettre et qu'elle ne souhaite alors pas pour sa fille.
- 22 Enfin, la transmission générationnelle des valeurs féminines reproduisant les rôles genrés s'observe plus spécifiquement à travers la relation conflictuelle qu'entretient Betty avec son aînée, Sally. On en trouve par exemple une illustration dans la façon dont la mère parle à sa fille après que celle-ci a tenté d'embrasser un de ses camarades contre son gré : « you don't kiss boys. Boys kiss you » (S03E08). Aussi révélatrice est à cet égard la façon dont elle la réprimande alors que cette dernière a été surprise en train de se masturber lors d'une soirée pyjama, comportement rapporté à Betty par une mère et jugé d'autant plus inacceptable que Sally est une petite fille (S04E05). Elle l'envoie suite à cet événement voir un psychiatre (dont elle va en réalité avoir besoin davantage que sa fille)⁶.

1.5. Les entraves à la conscience de genre

- 23 *Mad Men* relate les balbutiements et les difficultés d'une conscience de genre, c'est-à-dire d'identification au groupe des femmes en tant qu'opprimé et de mise en partage de l'expérience féminine en tant que commune dans les années 1960⁷. Elle donne particulièrement à voir la façon dont les rapports de pouvoir influent sur les relations que les femmes entretiennent entre elles. Celles-ci sont en réalité assez peu thématiques de manière aboutie, en comparaison avec celles entretenues entre les hommes ou plus encore entre femmes et hommes. Y font relativement exception les rapports, oscillant entre rivalité et complicité, entre Joan et Peggy. On en trouve un exemple significatif dans un épisode de la saison 4 où Joan reprend un des publicitaires dont elle est lasse de l'attitude irrespectueuse, ce qui entraîne une série d'insultes sexistes – « *what are you doing around here besides walking around like you try to get raped* », lui lance-t-il notamment (6') – qui se clôt par l'affichage d'un dessin pornographique à

la vitre du bureau de Joan. Peggy intervient alors et licencie l'employé. Au moment où elle en parle à l'intéressée, pensant recevoir son approbation, celle-ci réagit en lui témoignant qu'en agissant de la sorte, elle n'a fait que se défendre elle-même et n'a pas transgressé mais au contraire rétabli les normes de genre (S04E08) :

PEGGY. I don't know if you heard but I fired Joey.

JOAN. I did. Good for you.

PEGGY. Excuse me ?

JOAN. Now everybody in the office will know you solved my problem and you must be very important I guess.

PEGGY. What's wrong with you ? I defended you !

JOAN. You defended yourself.

PEGGY. Fine. The cartoon was disgusting.

JOAN. I had already handled it. And if I had wanted to go further one dinner with Mr. Kreutzer from Sugarberry and Joey would have been off it and out of my air.

PEGGY. So it's the same result.

JOAN. You wanna be a big shot. Well, no matter how powerful we can get around here, they can still draw their cartoon. So all you've done is proved is that I am a meaningless secretary and you are a humorless bitch.

Fig. 17 : Joan et Peggy (S04E08, 35').

- 24 Ces difficultés sont susceptibles d'être redoublées dans les relations entretenues entre femmes blanches et femmes noires. La temporalité de *Mad Men* et la volonté de réalisme de son réalisateur, qui s'accompagne également d'un regard critique sur les préjugés racistes de l'époque, donnent en ce sens à voir les entraves pouvant peser sur la constitution de solidarité de femmes dépassant les frontières de race⁸. On en trouve une illustration dans un épisode relatant l'ambiance du pays suite à l'assassinat d'infirmières survenu à Chicago dans la nuit du 14 juillet 1966 – qui intervient dans le quatrième épisode de la cinquième saison. Dawn Chambers, nouvelle secrétaire de Don Draper embauchée suite à une fausse publicité présentant l'agence SCDP comme un *Equal Opportunity Employer*, a décidé d'y rester, dans un contexte où des émeutes ont lieu dans le pays et notamment à New York. Peggy lui propose alors de l'héberger pour la nuit. Les deux femmes échangent – Peggy, soûle, parle en réalité davantage et Dawn peine à s'exprimer, coupée par cette dernière, ce qu'elle lui fait remarquer. Peggy

exprime néanmoins une volonté de solidarité et la possibilité d'expériences partagées entre les deux femmes :

PEGGY. We have to stick together. I know we are not really in the same situation but I was the only one like me there for a long time. I know it's hard.

DAWN. I appreciate that.

Fig. 18-19 : Dawn et Peggy (S05E08, 35').

- 25 Peggy tente d'établir un parallèle entre les deux femmes en lui demandant si elle envisage, par exemple, de devenir rédactrice. Dawn lui répondant par la négative, Peggy soutient alors que le métier est difficile, en particulier lorsque l'on est une femme. L'hôtesse interpelle alors son invitée en lui demandant si elle pense qu'elle agit comme un homme et, à sa réponse positive, lui déclare ne pas savoir si elle le souhaite. La possibilité d'une solidarité entre les deux femmes, en réalité déjà rendue caduque par le positionnement asymétrique occupé par chacune dans l'échange et l'absence de symétrie des rôles de façon plus générale est radicalement mise à mal à la fin de la scène : au moment d'aller se coucher, Peggy jette un coup d'œil à son sac à main, laissé sur la table de séjour, regard que Dawn remarque (38'). Le lendemain, celle-ci lui laisse

un mot, significativement placé en évidence sur l'objet. La caméra zoome alors qu'une musique rythme l'intensité dramatique. On découvre alors que Dawn l'y remercie de son hospitalité, tout en concluant sur une note pointant la distance qui les sépare : « I'm sorry for putting you out ».

Fig. 0-21 : Mot de Dawn laissé en évidence sur le sac de Peggy (S05E08, 44').

- 26 Le dispositif sériel ici présent, à l'instar d'autres scènes, à la fois brèves et tenant peu de place d'un point de vue strictement quantitatif dans la série, est en réalité extrêmement précieux pour comprendre les difficultés de la création d'une conscience de genre dépassant les frontières de couleur, laquelle vient doubler une difficulté déjà présente entre femmes blanches dans cette Amérique des années 1960⁹. Cette séquence est d'autant plus révélatrice si on la réintroduit dans l'esthétique narrative de l'épisode, en réalité centré sur la thématization de différentes formes de violence masculine – au meurtre des infirmières s'ajoutant un délire de Don, fiévreux, dans lequel il étrangle une de ses maîtresses, et le rappel implicite par Joan à son époux du viol qu'il a commis sur elle.
- 27 Ainsi *Mad men* rend compte des normes de genre avec lesquelles doivent composer les femmes dans les années 1960 et les difficultés à les contourner. Mais, comme le donne à voir *a minima* l'exemple de la capacité d'énonciation de Joan, sous la forme d'un

« nous » tout à la fois nié et néanmoins présent, ainsi que les tentatives maladroites de Peggy de formuler des solidarités de genre, ces contraintes s'accompagnent également de formes de transgression et d'affirmation. Si elles peinent à véritablement se traduire du point de vue d'un « nous » explicite, elles ne participent pas moins, du point de vue de l'économie globale de la série, aux possibilités d'existence d'un « je » féminin autonome – qui fait écho à ce que le contexte historique permet et que la série se révèle apte à thématiser.

2. Des formes plurielles d'émancipation féminine

- 28 La temporalité de *Mad Men* permet également de mettre à mal l'historicité du genre à travers la naissance de formes de conscience de genre, voire d'une conscience féministe qui constitue la traduction politique de cette identification au groupe des femmes en tant qu'opprimé. Entre expression et maîtrise de plus en plus manifeste de leur sexualité, volonté de réalisation par le travail, expression d'opinions politiques, les principaux personnages féminins de *Mad Men* réclament à la fois communément et différemment leur indépendance, laquelle est, en outre, susceptible d'être accompagnée par la reconnaissance des hommes. Les personnages féminins incarnent ainsi une émancipation féminine rendue historiquement possible. Ici aussi la temporalité de *Mad Men* se révèle fidèle à l'histoire : la dernière saison, qui correspond aussi à l'année 1969-1970, marquée par la naissance du mouvement de libération des femmes, en témoigne particulièrement.

2.1. L'affranchissement des normes conjugales et familiales et l'autonomisation du désir

- 29 *Mad Men* permet d'abord une mise en scène de l'émancipation des femmes du point de vue de la sexualité. La série démarre en 1960, alors que la pilule vient d'être autorisée aux États-Unis, et que l'on voit Peggy, alors qu'elle apparaît à ce moment comme la jeune fille catholique prude, la demander auprès d'un gynécologue peu scrupuleux : « *easy women don't find husbands* », lui lance-t-il. Il se pourrait qu'il y ait ici une légère erreur historique, si on admet que la série démarre en mars 1960, comme cela l'est communément, dans la mesure où la pilule ne fut autorisée qu'en juin de cette même année. Mais il existe bien une concordance des temps fictionnel et historique, témoignant, là encore, de cette volonté de réalisme¹⁰. L'articulation entre la fiction et l'histoire se lit également dans la référence qu'ont constitué, pour le créateur de *Mad Men*, Matthew Weiner, les ouvrages d'Helen Gurley Brown, éditrice de *Cosmopolitan*, en particulier *Sex and the Single Girl* (publié en 1962) mais aussi *Sex and the Office* (publié en 1964), dans la création des figures de femme émancipée qu'incarnent Peggy et Joan.
- 30 À travers chacun des trois principaux personnages féminins est exploitée la possibilité d'un rejet de la maternité, au moment où elle se présente. Si elles ne s'y résolvent finalement pas, Joan comme Betty envisagent la perspective d'un avortement. Mais la question se pose pour Joan alors qu'elle a déjà recouru à deux IVG. Cette négation du devenir femme traditionnel de ces années est signifiée de manière encore plus radicale à travers le personnage de Peggy qui accouche suite à un déni de grossesse. Si l'enfant, qu'elle a eu avec un commercial de l'agence est d'abord élevé par sa famille, celui-ci disparaît progressivement de l'intrigue, à mesure que Peggy se réalise

professionnellement et en tant qu'individu. Si l'enfant caché se révèle sans doute encombrant dans la trame narrative de la série elle-même, cet effacement renvoie également au refus de Peggy de réaliser une destinée, en tant que mère, qui incombe communément aux femmes, en particulier dans ces années.

- 31 Les trajectoires singulières des personnages féminins donnent également à voir la revendication d'un désir librement choisi pouvant en outre s'opérer par des formes d'affranchissement des compagnons. La fin de la première saison annonce déjà l'articulation de ces deux niveaux, significativement dans un même épisode, quand Peggy se voit par exemple expérimenter un appareil destiné à la perte de poids et qui se révèle être un stimulateur sexuel alors que Betty, dans ses fonctions de ménagère, assouvit la passion non consommée pour un homme venu vendre une installation de climatisation (S01E11). Peggy semble plus difficilement trouver des formes, mêmes ponctuelles, d'expression d'un désir propre, en comparaison avec Joan, Megan – la seconde épouse de Don sur laquelle nous allons revenir – et même Betty, et ses échecs amoureux visent à contraster avec son ascension professionnelle. Néanmoins, elle gagne en affirmation et en capacité à assumer son corps et sa sexualité dans la série, s'adonnant à de multiples expériences. Mariée à Don et alors qu'elle vient d'apprendre qu'elle est enceinte, Betty a une aventure, dans un bar, avec un inconnu. Bien que toujours cantonnée à la figure de l'épouse et à l'espace domestique, elle quitte un époux dont elle ne supporte plus les humiliations. Ils passent plus tard de nouveau une nuit ensemble, que Betty ose davantage que Don affirmer sans lendemain, lui déclarant être épanouie dans son nouveau mariage : « *I am happy in my life. Let's just enjoy this* » (S06E09). Joan s'émancipe elle aussi de ses différents maris, amants et prétendants : Roger Sterling, avant son mariage et alors qu'elle est enceinte de lui bien que mariée ; son époux Greg, qui a rejoint l'armée pour devenir médecin ; ou encore un jeune homme gay recruté par l'agence qui lui propose un mariage de complaisance ; enfin l'homme qu'elle rencontre à la fin de la série et qui la quitte en voyant qu'elle refusera de faire un choix entre lui et sa vie professionnelle, alors qu'elle décide de créer son entreprise. Que la rupture se joue au moment où l'indépendance se gagne est d'autant plus significatif que Joan est au début de la série, comme on l'a vu, l'archétype d'un certain stéréotype féminin, rousse plantureuse, qui à la fois accepte et recherche le regard lubrique des hommes.

2.2. L'imposition professionnelle

- 32 Betty, Peggy et Joan donnent différemment à voir la façon dont l'émancipation féminine passe par l'éducation et le travail – mots d'ordre, comme de celui qui l'a précédé, du féminisme des années 1960-1970. Lors de son premier mariage, et bien que l'activité soit de courte durée, Betty reprend, comme on l'a vu, son métier de mannequin mais aussi, encore plus significativement, des études à la fin de la série, ce qu'elle a toujours voulu faire, confie-t-elle à Don. Elle continue de s'y rendre bien qu'atteinte d'un cancer et ayant refusé un traitement. Les parcours professionnels de Peggy et de Joan vont également dans ce sens. Des figures féminines historiques ont vraisemblablement influencé la mise en intrigue de leurs ascensions. Peggy a pu être inspirée par la publicitaire Shirley Polykoff, vice-présidente exécutive de l'agence Foote Cone & Belding (FCB), qui fut, comme elle, chargée de la marque Playtex et qui est restée célèbre pour ses campagnes de colorants capillaires à partir du milieu des années 1950. La trajectoire de la fictionnelle *Mad Women* rejoint également celle d'Helen Gurley

Brown, comme elle secrétaire avant de devenir rédactrice au sein de cette même agence qu'elle quitte pour écrire son fameux ouvrage paru en 1964 et avant de devenir en 1965 rédactrice en chef de *Cosmopolitan*. Jane Maas, auteure de l'ouvrage *Mad Women : The Other Side of Life on Madison Avenue in the 60s and Beyond*, publicitaire dans ses années, évoque elle aussi, dans un supplément DVD de la saison 7¹¹, les liens entre son parcours et celui de Peggy. Ses inspirations et résonances historiques traduites et enrichies dans et par un personnage fictionnel font en ce sens de Peggy la figure idéal-typique de la jeune femme aspirant à l'émancipation dans l'Amérique changeante des années 1960. Sa trajectoire professionnelle est marquée par l'expression continue d'une envie de réussir. Elle utilise une rhétorique égalitaire : « *I look at you and I think 'I want what he has'* », lance-t-elle par exemple à Don après lui avoir demandé une promotion, revendiquant l'égalité de salaire entre hommes et femmes qui vient d'être adopté en 1963 (*Equal Pay Act*, S03E05).

Fig. 22-23 : Peggy face à Don (S03E05, 40').

- ³³ Peggy s'écarte en ce sens explicitement des attentes féminines conventionnelles : « *I know what I am supposed to want but it just never feels right* » (S04E07, 28'). Elle s'affirme,

comme les autres, en particulier dans la saison finale, où les rôles hiérarchiques entre elle et Don sont inversées – ce dernier travaillant sous sa direction après une mise à pied. Interrogée par lui quant à la façon dont elle se représente son avenir, elle déclare ainsi vouloir devenir la première femme directrice de création (S07E10).

Fig. 24 : Les ambitions de Peggy S07E10 (30').

- ³⁴ La façon dont Don, esquissant un sourire, juge cette ambition, qui lui apparaît *in fine* banale, témoigne à la fois d'une volonté et d'une réussite d'inclusion de Peggy dans un univers masculin qui l'en excluait *a priori*, de sa capacité d'incorporation et d'incarnation des codes qui le régissent mais aussi de sa prétention à les mettre à mal. L'usage de la féminité chez Joan fait aussi du genre une « identité stratégique¹² » qui se révèle propice à l'émancipation. Si son statut d'associée s'obtient à partir d'une utilisation classique du point de vue du genre de sa sexualité, et qu'elle y est invitée par un autre partenaire, Lane Pryce, elle négocie les termes de la transaction sexuelle en réclamant un statut d'associée. Elle ne cesse par la suite de tenter de s'imposer dans l'agence. À la fin de la quatrième saison, elle est par exemple promue directrice de gestion de Sterling Cooper Draper Price. Les fonctions conquises par Joan sont d'autant plus intéressantes et significatives que l'acceptation des femmes dans le milieu très masculin de la publicité jouait des formes de cantonnement classiques et communes aux différents univers professionnels¹³. Peggy, on l'a vu, peine à y échapper. Or c'est dans ce domaine financier et commercial particulièrement masculin que Joan réussit à s'imposer. Après avoir été promue commerciale, elle n'hésite pas à remettre en cause le partenariat de Don dans une rhétorique fort éloignée des stéréotypes féminins arguant qu'il « lui coûte de l'argent » (S07E07, 14'). C'est aussi elle qui prend l'initiative de proposer à Peggy un partenariat qui, s'il est refusé par cette dernière, ne la freine pas dans son désir de création d'une entreprise, comme le montrent les dernières images de la série. Elle est alors le seul personnage féminin à incarner la possible combinaison entre vie familiale et vie professionnelle.

Figure 25 : Joan à la tête de sa propre agence (S07E13).

- 35 Y compris dans ce décalage avec la réalité historique offert par cette trajectoire particulièrement hors norme, *Mad Men*, en tant qu'objet fictionnel, éclaire les possibilités de l'émancipation féminine.

2.3. Opinions et représentations politiques : le féminisme en puissance et en acte

- 36 Ces femmes évoluent dans le contexte politique et social des années 1960 – guerre du Vietnam, lutte pour les droits civiques, mouvements communautaires, renaissance du féminisme – par rapport auquel elles se positionnent. L'une des formes les plus manifestes de l'affirmation de Betty apparaît dans une discussion lors d'un dîner au cours duquel elle affiche ses opinions politiques à propos de la guerre du Vietnam et est coupée par son mari, qui change de sujet (S07E05). De retour au domicile familial, il la réprimande. Une nouvelle altercation a lieu dans une autre séquence, lors de laquelle Betty s'impose en revendiquant le droit de penser par elle-même :

HENRY. I am sorry I embarrassed you.

BETTY. You're sorry that you forgot to inform me what I was supposed to think.
Guess what ? I think all by myself.

Fig. 26 : Betty face à Henry (S07E05, 39').

- 37 La trajectoire de Peggy amène à interroger son rapport au féminisme. Elle a une attitude assez ambiguë à cet égard, typique de beaucoup de femmes exceptionnelles qui parviennent à s'imposer par elles-mêmes¹⁴. On le voit de manière particulièrement intéressante dans une discussion qu'elle a avec un journaliste, qui va devenir son petit ami, Abe, à propos des droits civiques, à partir d'un parallèle fait entre la situation des femmes et celles des Noirs (S04E09). Ce dernier ne vise pas à thématiser la possibilité d'une lutte commune ni à mettre en avant la légitimité de la revendication d'un groupe minoré : « *I have to say that most of the things niggers can't do I can't do either and nobody seems to care* ». Son interlocuteur lui opposant qu'il n'existe pas de rédacteur noir, Peggy suggère qu'ils n'ont qu'à faire comme elle et s'imposer : « *I am sure they can find their way like I did. Believe me, nobody wanted me there* ». L'usage du « je » et le renvoi à une seule expérience personnelle d'oppression marque la difficulté à incarner une conscience de genre du personnage, en ce que celle-ci suppose une identification collective. Ce parallèle et ses impensés marquent les balbutiements des processus de conscientisation et de la capacité à penser une expérience singulière comme renvoyant à des mécanismes de domination plus globaux à cette époque, et dès lors à articuler les différentes formes d'oppression entre groupes minorés. L'atteste non seulement le comportement de Peggy mais aussi la façon dont Abe lui répond, avec ironie, incapable de placer la lutte pour l'égalité entre hommes et femmes au même niveau que la revendication des droits civiques : « *All right, Peggy. We'll have a Civil Rights March for Women* ».

Fig. 27 : Peggy et Abe (S04E09, 9').

- 38 Pourtant, des formes de prise de conscience et d'identification collective sont bien en cours. On le voit d'abord dans la façon dont Peggy prend congé d'Abe suite à cette remarque. La suite de l'épisode permet également d'en rendre compte. En effet, Peggy reprend les arguments de Abe lors d'une réunion : « *why are we doing business with someone who doesn't hire Negroes* » (36') ? Comme cela se révélait déjà perceptible dans la confrontation à Dawn précédemment évoquée, et de manière plus explicite ici, Peggy témoigne ainsi des difficultés tout autant que des possibles de l'affirmation collective.
- 39 On trouve une illustration plus marquée de cette histoire des possibles à travers la capacité qu'a Joan de mobiliser explicitement un argument de type féministe en menaçant son nouveau patron – qui ne veut pas prendre en compte l'impossibilité qu'elle exprime de travailler avec un homme qui lui fait des avances –, d'en appeler à l'*'Equal Employment Opportunity Commission* et en invoquant le soutien qu'elle pourrait alors trouver auprès de l'*ACLU (American Civil Liberties Union)* et de Betty Friedan. Cette argumentation est rendue possible en ce que Joan se situe d'un point de vue historique dans une temporalité différente de celle de Peggy, dans laquelle le *Women's Lib* a fait son apparition, ce qui favorise alors une revendication féministe formelle. L'esthétique narrative et en particulier le jeu de cadrage, fait de plongées et de contre-plongées, donne particulièrement à voir le rapport de forces qui s'institue entre les deux personnages. Pensant régler l'affaire en la menaçant de licenciement si elle ne s'accommode pas de la situation, l'homme se lève, attitude supposée marquer la fin de la discussion. Mais Joan tient tête et devant son inflexibilité, celui-ci se rassoit. Si Joan, refusant de céder, est finalement licenciée, elle parvient néanmoins à instaurer une forme d'égalité dans la confrontation et à mettre à mal les places asymétriques définies par les normes de genre.

Fig. 28-29 : Joan et son patron (S07E12, 37').

2.4. Reconnaissance masculine

- 40 Si c'est le cas dans le dernier exemple que l'on vient de mobiliser, ces formes d'émancipation féminine ne se voient pas seulement mises à mal par leurs homologues masculins. Les ambitions étudiantes et professionnelles féminines sont en effet reconnues par les hommes, qui, comme les femmes, évoluent du point de vue du genre au cours de la série. Quand Betty confie à Don, à propos de son inscription à l'université, faire alors ce qu'elle a toujours voulu faire, ce dernier lui assure de sa croyance en sa réussite. Peu enclin à faire des compliments, Don compare Peggy à lui, marque d'une reconnaissance hautement significative qui transgresse les normes de genre. De même, Roger Sterling, qui, au moment où Peggy sollicite de récupérer le bureau d'un collègue, Freddy Rumsen, mis en congé pour alcoolisme et qui avait repéré ses idées, salue son courage : « *they are thirty men out there who didn't have the balls to ask me* » (S02E12, 29'). La série donne également à voir l'identification et la reconnaissance par Don de Peggy, à laquelle il témoigne par exemple à la fin de la quatrième saison son

admiration (S04E13, 36'). Pete Campbell, responsable des comptes clients avec lequel Peggy a une aventure au tout début de la série, juste avant le mariage de ce dernier, et dont elle a un enfant qu'elle abandonne, la félicite dans le dernier épisode, comme il lui dit ne l'avoir jamais été (S07E14, 9') :

PETE. Keep it up, you'll be a creative director by 1980 [...]. Someday, people are going to brag that they work with you.

PEGGY. What I am supposed to say to that ?

PETE. I don't know. No one has ever said it to me.

- 41 Ce comportement contraste largement avec la remarque sexiste qu'il adresse à Peggy au moment où il lui parle pour la première fois : « You are in the city now. It wouldn't be a sin for us to see your legs » (S01E01, 17'); Peu avant avoir salué la carrière de Peggy, alors que l'agence s'apprête à être absorbée par une plus puissante, il reconnaît également Joan, offrant une image éloignée de celle de l'homme ayant sollicité ses charmes pour l'obtention d'un contrat (S07E11, 36') :

JOAN. I am never gonna be taken seriously out there.

PETE. They do not know who they are dealing with.

- 42 La série, qui s'achève à la fin de l'année 1970, année de la constitution du *Women's Lib*, donne ainsi à voir un changement, presque une inversion si on se remémore son début, dans les comportements masculins.

2.5. La succession des générations : vers une émancipation féminine plus affirmée ?

- 43 Si les principaux personnages féminins de la série font écho aux possibilités d'émancipation historique, on peut s'interroger plus spécifiquement sur la façon dont les plus jeunes protagonistes féminines l'accompagnent. Le personnage de Megan Draper, seconde épouse de Don, apporte à cette question une réponse ambiguë. Celle-ci incarne d'abord une volonté de s'écarter des normes conjugales et de vivre librement sa sexualité. Alors qu'elle a une vingtaine d'années, c'est d'abord elle qui fait des avances à Don, schéma qui, s'il n'est pas à proprement parler nouveau dans la série, était jusqu'alors l'apanage de femmes plus âgées. Elle explicite son attitude comme motivée par le seul désir, sans prétendre à nul engagement en retour :

DON. Megan, I don't think this is a good idea.

MEGAN. This has nothing to do with work.

DON. I can't do any mistakes right now.

MEGAN. Let's be clear. I am not gonna out crying tomorrow. I just want you right now.

Fig. 30 : Don et Megan (S04E11, 40').

- 44 Cette attitude féminine téméraire est sans doute en partie permise par le positionnement dedans/dehors de Megan par rapport à la culture des États-Unis, en ce qu'elle est canadienne, fille, comme on l'apprendra plus tard, d'un universitaire marxiste et d'une mère française – ce qui apparaît explicitement dans la série comme propice à des formes d'affirmation et d'émancipation. Jeune et en apparence non cantonnée à la morale puritaine états-unienne, Megan incarne une figure féminine donnant libre cours à sa sexualité. Si celle-ci est dès le départ thématisée comme une composante de l'identité féminine, elle occupe en effet une place particulièrement importante dans la relation du couple, composée de jeux et d'initiatives de Megan, ce qu'illustre par exemple une expérience sexuelle à trois, proposée sans aucun mot, et que Don accepte, avec étonnement. Cependant cette image n'est nullement le simple reflet d'une sexualité libérée dans la très progressiste Californie de la toute fin des années 1960 dans laquelle elle évolue alors en tant qu'actrice, mais s'inscrit plus largement dans des jeux se révélant en réalité souvent amers et qui participent à donner au couple l'illusion de pouvoir perdurer.
- 45 La capacité d'affirmation de Megan dans le milieu de la publicité fait d'abord, en apparence, écho à la trajectoire de Peggy. Elle entre en effet dans l'univers publicitaire en tant que secrétaire de Don, avant de déclarer vouloir devenir rédactrice comme lui, ou comme celle qu'elle nomme alors « Miss Olson ». Elle brille dans l'agence parvenant notamment à sauver un budget prestigieux (Heinz, S07E05). Mais cette réussite s'oppose à une authentique réalisation de soi, puisque Megan a d'autres ambitions. Après avoir subi les reproches de son père quant à l'adoption d'un mode de vie confiné dont il estime qu'il entre en contradiction avec ses aspirations (S05E07), Megan prend la décision de quitter un métier dans lequel elle ne s'épanouit pas, pour se consacrer à une carrière d'actrice. Ce choix est salué par les membres de l'agence : « *That takes a lot of guts* », déclare ainsi Peggy (S05E08, 27'), qui exprime par la suite sa reconnaissance de la jeune femme dans une conversation avec Joan qui vise à la dénigrer (S05E08, 34') :
- JOAN. She is going to be a failing actress with a rich husband.
 PEGGY. I think she is good at everything. I think she is just one of those girls.
- 46 Megan sait prendre ses distances par rapport aux conventions de l'époque. En larmes, face à celle qui est alors la maîtresse de Don, ce qu'elle ignore, elle se déclare soulagée

d'avoir fait une fausse couche pour ne pas avoir eu à prendre de décision, possibilité qui n'apparaît au contraire pas même envisageable à son interlocutrice (S06E03). L'incompréhension est d'autant plus intéressante que les deux femmes, qu'on suppose avoir été élevées différemment, ont néanmoins toutes deux reçues une éducation catholique, du moins chrétienne, ce que Megan pose significativement comme cadrage à la conversation et qui a pour effet de souligner la nature transgressive de son sentiment.

Fig. 31-32 : Sylvia et Megan (S06E03, 18').

- ⁴⁷ Ce positionnement par rapport à l'avortement résonne avec les combats féministes alors menés et l'opposition de principe entre les deux femmes donne à voir la dimension avant-gardiste de la série, qui thématise largement ces enjeux, par rapport à ce qui se révèle pensable et donc acceptable pour l'époque. La capacité de révolte de Megan contre Don, souvent teintée d'amertume, s'incarne à plusieurs reprises, et de manière paradigmatique dans le dernier épisode de la sixième saison qui préfigure la séparation géographique, et bientôt réelle, du couple :

I do not even know why I am fighting for this anymore. I do not know what it is. We don't have any kids. You want to be alone with your liquor and your ex-wife and your screwed-up kids. I love them to death. I used to feel pity for them, but now I realize we're all in the same boat. (S06E13)

Fig. 33 : Megan face à Don S06E13 (38').

- 48 Seule en Californie, Megan semble gagner en indépendance grâce à son métier d'actrice. Mais cette conquête se révèle, là encore, contrastée. Son apparente autonomie financière au moment où elle s'installe à Los Angeles s'oppose ainsi à sa dépendance économique à Don, laquelle apparaît en particulier au moment où le couple met fin à son mariage. La dernière image qu'elle laisse dans la série est relative aux termes financiers de règlement du divorce, après que celle-ci a accepté, bien qu'avec scepticisme, un chèque de 2 millions de dollars de son futur ex-conjoint.
- 49 Si des rappels subtils de la différence d'âge entre Don et Megan – jamais posés explicitement entre les personnages – sont signifiés par l'usage d'un lexique paternel, l'évolution de la fille de Betty et Don, d'une autre génération que Megan et qu'on observe tout au long de la série, est particulièrement intéressante pour tenter d'appréhender les potentialités féministes qu'elle incarne. On peut en voir les soubassements dès son enfance, lors de la troisième saison, notamment à travers la relation qu'elle noue avec son grand-père, dont la santé décline, peu avant sa mort. La manière dont il oppose la petite fille à sa mère, à laquelle il reproche implicitement de s'être enfermée dans l'univers domestique, et en faisant référence à son épouse, ayant, elle, travaillé pour un ingénieur, en témoigne : « You can really do something. Don't let your mother tell you otherwise » (S03E04). Quelques années plus tard, son père fera écho à ce type de message : « You're a very beautiful girl. It's up to you to be more than that¹⁵ » (S07E10, 43'). Don exprime alors la possibilité d'une affirmation de soi affranchie des contraintes de genre. La mort du grand-père est aussi l'occasion d'une rébellion de la petite fille contre sa famille, qu'elle perçoit comme indifférente à l'événement et marque aussi une volonté d'affirmation.

Fig. 34 : Sally (S03E03, 43').

- 50 En outre, une forme d'affranchissement des valeurs classiques de la féminité transmises par sa mère apparaît dans la façon dont, à la fin de la série, au moment où Betty souhaite avoir un échange mère/fille sur les hommes, cette dernière lui rétorque que cette discussion est trop tardive (S07E10).

Fig. 35 : Sally face à Betty (S07E10, 10').

- 51 Enfin, la façon sévère dont elle juge régulièrement ses parents n'est pas simplement le signe d'une révolte adolescente mais aussi celui d'un rejet de certaines normes de féminité et de masculinité. La jeune fille est appelée à devenir une femme à la fin de la série, au moment où sa mère est mourante. Apprenant sa maladie, elle se rapproche d'elle et la relaie en adressant à son père un message qui fait écho à celui laissé par Betty, qui refuse que Don prenne en charge les enfants dans la mesure où il ne s'en est jamais véritablement occupé. Sa mère elle-même salue son indépendance. Betty vivant les derniers mois de sa vie, Sally se prépare à endosser le rôle qu'elle laissera vacant. On le voit dans la façon dont elle console Henry, son beau-père, au moment où ce dernier

fond en larmes et se demande ce qu'il va devenir, et dont elle s'occupe de ses frères. Mais rien n'indique que son rôle soit défini du point de vue du genre, au contraire, comme sa mère semble le suggérer elle-même, dans une lettre qu'elle lui écrit pour lui donner les instructions à suivre au moment de son décès, et lui dire au revoir : « Sally, I've always worried about you. Because you marched to the beat of your own drum. But now I know that's good. I know your life will be an adventure » (S07E13).

Fig. 36 : Betty et Sally (S07E13, 49').

3. Conclusion

- ⁵² Les principaux personnages féminins de *Mad Men* permettent d'observer l'existence tout autant que le bouleversement des normes de genre dans les années 1960. D'un côté, la série se révèle fidèle à la réalité historique, en pensant les conditions de possibilité conduisant à l'évènement de 1970 qu'est la naissance du *Women's Lib* et à la « rupture d'intelligibilité » qu'il constitue¹⁶. De l'autre, la fiction lui donne une portée particulière grâce à la focalisation sur des histoires singulières, ouvrant ainsi pleinement sur une histoire des possibles. L'absence d'un « nous » féminin collectif est donné à voir par l'évolution des personnages dans des espaces et/ou des situations fortement différenciés – si on excepte Joan et Peggy qui sont les seules véritables protagonistes principales de la série non seulement à évoluer dans le même univers, mais alors, sans surprise, sous une forme également conflictuelle. Il est de ce point de vue significatif qu'une association réelle entre les deux femmes soit posée comme horizon seulement à la toute fin de la série, dans la perspective d'un « nous » rendu possible par, et prenant tout son sens avec, le mouvement de libération des femmes.
- ⁵³ L'exceptionnalité des femmes, qui peinent d'abord à se solidariser, renvoie en ce sens aux balbutiements des consciences de genre et féministe historiques. Néanmoins, on peut également penser que cette thématization est rendue possible par une vision contemporaine et par le regard rétroactif que l'on peut porter sur l'histoire, lesquels permettent de rendre compte tout à la fois de ce qui n'est pas encore pensable et de ce qui le devient ; l'histoire que l'on parvient à narrer également « en all[ant] vers le passé avec des questions du présent¹⁷. » Tout en ne cédant pas à l'illusion téléologique et en

prenant au sérieux les discontinuités et les contradictions, rendues particulièrement intelligibles dans et par la restitution minutieuse des subjectivités féminines – entre le stigmaté et la ressource qu'est à la fois la féminité pour Joan, la volonté et la peur de Peggy d'être exclue de la féminité, le cantonnement de Betty à un espace domestique qu'elle incarne tout en manifestant une volonté continue de s'en affranchir, les choix tout autant affirmés qu'ambigus d'émancipation de Megan, enfin les possibles ouverts par l'itinéraire en devenir de Sally – *Mad Men* réinscrit les potentialités féministes dans la temporalité qui les précède, les annonce ; et les incarne.

- 54 La narration de vies féminines, qui la plupart du temps ne se rencontrent pas, ne leur permet pas moins, dans la temporalité globale de la série, de faire ensemble histoire. C'est dans cette articulation protéiforme entre le singulier et le collectif, au croisement de la fiction et de la réalité, que dans et par la série s'écrivent une histoire du genre et une histoire féministe. L'une des dernières apparitions de Peggy la donne à voir se présentant dans les bureaux de la nouvelle agence, arborant une cigarette au coin des lèvres, tout en transportant une peinture érotique de l'ancien directeur des agences Sterling-Cooper, décédé, et offert par une autre figure masculine symbolique, Roger Sterling. Elle attire certes le regard masculin, mais à partir d'une *hexis* sensiblement différente, tout à la fois réappropriée et incarnée (S07E12). Ce plan vient cristalliser le possible devenir sujet des femmes de *Mad Men*.

Fig.37 : Peggy et le devenir sujet des femmes de *Mad Men*.

NOTES

1. Cf. notamment Heather Marcovitch et Nancy E. Batty (ed.), *Mad Men, Women and Children : Essays on Gender and Generation*, Lanham, Lexington Books, 2013 ; Lauren M. E. Goodlad, Lilya Kaganovsky

- et Robert A. Rushing (ed.), *Mad Men Mad World : Sex, Politics, Style and the 1960s*, Durham, Duke University Press, 2013 ; Damien Leblanc, *Les révolutions de Mad Men*, Paris, Playlist Society, 2017.
2. Antoine Faure et Emmanuel Taïeb, « Les “esthétiques narratives” : l'autre réel des séries », *Quaderni*, n°88, automne 2015, p. 6.
 3. Dans le prolongement des travaux de Nietzsche et de Foucault, le concept de « généalogie » vise à permettre ici de saisir à la fois les processus invisibilisés de et par l'histoire, les rapports de domination qui les accompagnent, et la trame continue et discontinue qui les tissent.
 4. Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, New York, W.W.Norton and co, 1963. Voir également Stephanie Coontz, *A strange stirring : the Feminine Mystique and American women at the dawn of the 1960s*, New York, Basic Books, 2011.
 5. Peggy tombe enceinte suite à son éphémère relation avec un commercial de l'agence, Pete Campbell, au cours de la première saison.
 6. La consultation plus masculine que féminine de psychiatres dans la série révèle une pathologisation du féminin qui s'exprime de plusieurs manières, y compris radicales, comme en témoigne l'exemple d'une ancienne amante de Peter traitée par électrochocs au cours d'une (énième) hospitalisation pour dépression, qui lui feront perdre la mémoire. Il s'agit là d'une violence médicale réservée aux femmes dans ces années.
 7. La notion de « conscience de genre » a été forgée par Eleni Varikas. Cf. « Subjectivité et identité de genre. L'univers de l'éducation féminine dans la Grèce du XIX^e siècle », *Genèses*, n°6, 1991, p. 31.
 8. Sur les préjugés racistes de l'époque dans *Mad Men* et leur possible subversion, voir notamment « *They wouldn't let me use the toilet. Du Black Face à l'empathie socio-raciale dans Mad Men* », in *La question raciale dans les séries américaines*, éd. Olivier Esteves et Sebastien Lefait, Paris, Presses de Sciences Po, 2014, p. 161-183.
 9. Sur ce point, cf. par exemple Angela Davis, *Femmes, race, classe*, Paris, éditions des Femmes, 1983.
 10. Sur l'histoire de la pilule aux États-Unis dans ces années, Elizabeth Siegel Watkins, *On Pill: a social history of oral contraceptives 1950-1970*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1998 ; Elaine Tyler May, *America and the Pill : a history of promise, peril and liberation*, New York, Basic Books, 2010.
 11. « La femme d'affaire célibataire », Supplément DVD, *Mad Men*, saison 7, partie 2.
 12. La notion « d'identité stratégique » a été utilisée à l'origine par Annie Collovald (« Identité(s) stratégique(s) », *ARSS*, n°73, 1988) puis a été reprise du point de vue du genre dans Catherine Achin et alii, *Sexes, Genre et politique*, Paris, Economica, 2007.
 13. Jane Maar, *Mad Women: The Other Side of Life in Madison Avenue in the 60s and Beyond*, St Martin's Griffin, 2013.
 14. Sur la notion d'exceptionnalité, cf. Eleni Varikas et Michèle Riot-Sarcey, « Réflexions sur la notion d'exceptionnalité », *Les Cahiers du Grif*, 1988, p. 77-89.
 15. Cette scène intervient significativement dans le même épisode au cours duquel Don interroge Peggy quant à ses souhaits pour l'avenir. Les personnages féminins ont une réaction négative similaire, bien que se situant à des niveaux différents : Peggy ne s'estime pas soutenue dans ses ambitions, là où Sally reproche en à son père d'être entré – comme sa mère avec Glen – dans un jeu de séduction avec une de ses camarades, adolescente. Un tel propos relativise toutefois le dénigrement par Don des personnages féminins et la façon dont il est aussi susceptible de relayer leur capacité d'affirmation.
 16. Alban Bensa et Éric Fassin, « Les sciences sociales face à l'événement », *Terrain*, n°38, 2002, p. 5-20.
 17. Nicole Loraux, « Éloge de l'anachronisme dans l'histoire », *Le genre humain*, été-automne 1993, p. 24.

RÉSUMÉS

Cet article examine la façon dont la série *Mad Men* relate les possibilités du devenir sujet féminin dans la décennie des années 1960 aux États-Unis. À partir d'une analyse approfondie du dispositif sériel et du rapport qu'il institue entre histoire et fiction, il rend compte de l'évolution des principaux personnages féminins, de leur rapport entre eux, mais aussi à d'autres protagonistes féminins plus secondaires, faisant intervenir les rapports de pouvoir liés à la race et à l'âge, ainsi qu'à leurs homologues masculins. À travers la façon dont s'articulent la « grande » histoire du genre et les histoires singulières, qui tout à la fois sont tissées par elle et contribuent à la façonner, c'est ainsi à la généalogie d'une conscience de genre, voire d'une conscience féministe, advenant par et avec la série, c'est-à-dire dans un jeu entre réalité et fiction, que l'article s'intéresse. Pour ce faire, et bien que ces deux niveaux soient susceptibles de s'imbriquer, il examine dans un premier temps la façon dont les normes de genre imposées aux femmes y sont dépeintes, avant d'analyser, dans un second temps, les différentes formes d'émancipation féminine que les protagonistes de *Mad Men* donnent à voir.

This article examines the ways in which the TV show *Mad Men* depicts the possibility of becoming a subject for a woman in the 1960s in the United States. Drawing on a detailed analysis of the relationships between (his)story and fiction created by the fictional apparatus, it accounts for the main female protagonists' evolution, their relationships, as well as those which connect them to other secondary female characters, which put at stake other power relationships such as race and age, as well as to their male counterparts. Through the exam of the ways in which the « great » history of gender meet particular histories, which are shaped by them and contribute to shape it as well, the article focuses on the genealogy of gender consciousness and feminist consciousness shown through and with the process of the TV show, i.e., in a subtle game between reality and fiction. To do so, and although the two levels are keen to overlap, it firstly examines the ways in which gender norms which weigh upon women are depicted before analyzing, secondly, the various paths of female emancipation *Mad Men* shows.

INDEX

Keywords : Mad Men, gender, feminism, gender consciousness, feminist consciousness, genealogy

Mots-clés : Mad men, genre, féminisme, conscience de genre, conscience féministe, généalogie

AUTEUR

ÈVE GIANONCELLI

Ève Gianoncelli est chercheuse post-doctorale et *Deakin Fellow* à l'*European Studies Centre, St. Antony's College*, de l'Université d'Oxford, chercheuse invitée à la Maison Française d'Oxford et rattachée au CRESPPA-GTM. Ces recherches se situent au croisement de l'histoire intellectuelle, de l'histoire sociale des idées, de la théorie politique et des études de genre. Son projet de recherche actuel porte sur les reconfigurations du conservatisme, au prisme du genre et des rapports de pouvoir en France, en Italie, en Angleterre et aux États-Unis, des années 1960 à aujourd'hui.

Ève Gianoncelli is a postdoctoral researcher and the Deakin Fellow in the European Studies Centre, St. Antony's College, the University of Oxford, and a Visiting Researcher at the Maison Française d'Oxford. She is also an associate member of the CRESPPA-GTM. She holds a PhD in Political Science from the University of Paris 8. Her research is situated at the crossroads of Intellectual History, Political Theory, Gender Studies and Cultural Studies. She is currently working on the contemporary reconfigurations of Conservatism in France, Italy, the UK and the United States, from the perspective of power relations in general and gender in particular.