TV/Series

19 | 2021

Perfectionnisme et séries télévisées. Hommage à Stanley Cavell (1926-2018)

Doit-on regarder *Mad Men* ?

Ignasi Mena et Toni Ramoneda

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/tvseries/5359>

DOI : [10.4000/tvseries.5359](https://doi.org/10.4000/tvseries.5359)

ISSN : 2266-0909

Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Référence électronique

Ignasi Mena et Toni Ramoneda, « Doit-on regarder *Mad Men* ? », *TV/Series* [En ligne], 19 | 2021, mis en ligne le 06 mai 2021, consulté le 14 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/5359> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tvseries.5359>

Ce document a été généré automatiquement le 14 mai 2021.

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.

Doit-on regarder *Mad Men* ?

Ignasi Mena et Toni Ramoneda

Introduction : Un regard libre

- 1 Notre attention, l'espace de notre esprit, est un champ de bataille. Si l'on veut conserver un grain d'hygiène mentale on doit connaître les dangers qui nous entourent et les outils dont nous disposons pour les affronter. Voilà ce dont parle l'essai *The Attention Merchant* de Tim Wu lorsqu'il décrit comment les industries cherchent à coloniser notre conscience avec leurs produits et leurs images et rend compte ainsi des risques auxquels font face certaines de nos sociétés contemporaines¹. C'est aussi sur cette même notion de danger que convergèrent il y a quelque temps les inquiétudes sociales éveillées par une information selon laquelle les parents de la Silicon Valley limitaient l'accès de leurs enfants aux nouvelles technologies afin d'éviter qu'ils n'en deviennent addictes. Ces deux exemples sont une illustration de ce que les nouvelles industries et les nouvelles technologies véhiculent sous forme de désir de se rendre en permanence présentes aux sujets, dans leur propre conscience, en faisant en sorte qu'ils restent, ces sujets, forcés à ne pas les oublier. Ces deux exemples ne montrent cependant qu'une face de la même monnaie, celle qui montre les risques, mais ils ignorent l'envers, là où l'on pourrait voir une capacité des sujets à choisir ce qu'ils regardent, ce qu'ils pensent.
- 2 En langue anglaise, l'éducation obligatoire (« compulsory school ») et le comportement compulsif (« compulsive behaviour ») possèdent la même racine, « compel », obliger. Les familles de la Silicon Valley font sortir la technologie de la « compulsory school » afin d'éviter que le comportement de leurs enfants ne devienne « compulsive ». Tim Wu parle en même temps de la manière dont les entreprises, par le financement d'écoles et de centres d'éducation, remplissent les « compulsory schools » avec des publicités et de slogans en quête de soumission des étudiants à un désir de consommation compulsif, illimité. N'est pas moins signifiant le fait que l'alarme face à une possible perte de liberté ne s'accompagne pas d'une formulation de propositions afin de protéger les étudiants, ou les sujets, des dangers de la nouvelle ère industrielle. On parle de la perte

d'élection, certes, mais on ne parle pas de la possibilité de choisir (de mieux choisir) ou de trouver les manières de réfléchir et d'agir qui protégeraient notre liberté (notre intimité ?). L'éducation obligatoire devient une école de compulsivité et disparaît en tant qu'éducation à la liberté (« compulsory compulsive education »).

- 3 Aussi bien la réflexion audiovisuelle de Stanley Cavell que le développement de ce qu'il appelle le « perfectionnisme moral emersonien »² possèdent le fondement et le dessein d'atteindre une compréhension profonde des raisons pour lesquelles tout autant l'audiovisuel qu'Emerson se sont imposés dans son propre parcours intellectuel (s'agit-il d'une compulsion – « compulsive behaviour » ?), un parcours qui redonne en dernière instance une importance nouvelle à l'audiovisuel et à Emerson à partir de la mise à jour des raisons et des justifications auparavant restées secrètes, ou obscures. S'agit-il ici d'une importance consciente, partagée peut-être, de l'audiovisuel et d'Emerson – une « compulsory education » en germe – la véritable éducation : celle de la liberté ?
- 4 Si d'une part les études cavelliennes sur les comédies de remariage³ posent les bases d'un dialogue qui est au centre d'une nouvelle communauté à venir, le perfectionnisme moral émerisonien ouvre les portes à la construction d'une nouvelle et future Amérique. Dans les deux cas il s'agit de la meilleure version de soi-même, toujours loin et toujours à portée, cachée sous forme de graine dans le présent. Cavell parle d'éducation des adultes (« grown-ups-education ») pour décrire ce rapport à soi. Par la réflexion, on construit les habitudes qui protègent notre intimité de l'attaque (visuelle, verbale, émotionnelle, indétournable) des industries et de la technologie. Par la philosophie, on commence à tisser le lien qui nous conduit depuis la compulsion secrète et castratrice jusqu'à la liberté de choisir, de décider, *qu'est-ce que et qui est-ce qu'on veut être*.
- 5 Finalement, dans une époque où l'image s'est répandue jusqu'aux derniers recoins de toute la société grâce à l'industrie et à la technologie et vice-versa, il convient de ne pas se laisser emporter par le désespoir (naît du scepticisme) ou l'angoisse et redécouvrir à chaque instant les trésors cachés dans notre présent, des trésors qui nous permettent de dresser les limites au désir des autres et de briser les chaînes qui nous emprisonnent. Emerson disait de son époque : « chaque mot qu'ils disent nous enchaîne » (« All the words they say chagrin us⁴ »). Aujourd'hui nous pourrions le reformuler et dire : chaque image qu'ils projettent nous enchaîne (*All the images they project chagrin us*). Et quelle est notre liberté ? Quelle est la liberté de notre regard ? C'est la question que pose, nous semble-t-il, la caméra de la série *Mad Men* que nous nous apprêtons à suivre ici.

1. Rentrer dans le monde

- 6 La caméra s'introduit dans un café qui est rempli de monde et de fumée, on longe le comptoir, elle se décale pour laisser passer un client, revient vers la gauche et nous fait approcher de l'épaule d'un homme assis devant une table. Elle reste un instant sur sa nuque puis elle nous montre, par un changement de plan, le visage de cet homme en train d'écrire. Il a le regard absorbé par son écriture, concerné, peut-être inquiet, les yeux de quelqu'un qui écrirait une confession. C'est ainsi, par ces deux plans, que s'ouvre la série *Mad Men*, une série qui retrace l'histoire d'une agence de publicité new yorkaise pendant toute la décennie de 1960 à partir de la figure de Don Draper, cet homme qui est assis en train d'écrire. Mais l'argument qui retiendra l'attention des spectateurs pendant les sept saisons et les 92 épisodes que dure la série, repose sur la

mise en scène d'une relation quotidienne entre le dedans et le dehors. Le dedans comme identité qu'on conquiert et on fuit en même temps depuis le dehors de notre propre corps, dont l'expression narrative concernera la possibilité ou l'impossibilité de donner une réponse à la question « qui est Don Draper ? » Mais le dedans également d'un bureau, d'un appartement, d'une maison de famille ou d'une voiture face au dehors où l'on entend le bruit des secrétaires et de leurs appels téléphoniques, les sirènes de police en ville, la télévision ou encore une radio dans la voiture et qui apporte un ancrage événementiel, le dehors de l'histoire des États-Unis. C'est toujours par le hors-champ que l'histoire des États-Unis (l'élection de Nixon, la crise des missiles à Cuba, l'assassinat de John. F. Kennedy, les mouvements pour les droits civiques et l'assassinat de Martin Luther King ou l'arrivée sur la lune) s'introduit à l'intérieur de la narration et qu'elle peut donner lieu, dans ce dialogue entre l'intérieur et l'extérieur, tous les deux inaccessibles car tous les deux portés par le langage, à la construction de ce « ce que nous disons » wittgensteinien qui fonde la communauté⁵ et qui est, dans la série *Mad Men*, l'ordinaire d'un intérieur (bureau, appartement, voiture ou train) en dialogue avec des bruits hors champ et des évocations hors-cadre.

- 7 La relation entre le dehors et le dedans devient un enjeu majeur pour la liberté, l'intimité, voire l'existence même de chacun des personnages, mais également pour l'existence de la communauté, celle des spectateurs mais celle aussi de l'Amérique de la décennie de 1960 et, par « ce que nous disons aujourd'hui sur elle », celle de l'Amérique contemporaine. Dans les mots d'Emerson, auteur que Cavell cite en abondance, « le monde avec lequel j'échange n'est pas le monde que je pense⁶ », car la réciprocité entre intérieur et extérieur, quoi que ce soit que l'on désigne par ces deux termes n'est pas acquise. Cependant, cet échange toujours incertain est notre seule porte d'accès au monde, une porte grande ouverte au scepticisme, certes, mais une porte que Cavell a décidé de franchir, certain de l'existence d'une vie quotidienne dans laquelle nous habitons :

Je n'ai rien de plus à ma disposition pour poursuivre que ma propre conviction, mon sens que je fais sens. Il peut s'avérer que je me trompe et que ma conviction m'isole de tous les autres, de moi-même aussi. Je n'en découvrirai pas pour autant être moi-même dogmatique ou égocentrique. Car le désir et la recherche de communauté sont le désir et recherche de raison⁷.

- 8 C'est donc avec cette même conviction et cette même inquiétude que nous pouvons à notre tour franchir la porte qui ouvre le premier épisode de la série.

Figure 1 : S01E01

- 9 La porte que la caméra a poussée pour rentrer dans ce local est aussi la porte d'entrée à un univers dans lequel plongera le spectateur sept saisons durant à partir de ce

personnage assis à une table d'un bar new yorkais en 1960 et qui est en train d'écrire quelque chose. Par ce mouvement d'entrée, cette première porte qui s'ouvre (le motif des portes ouvertes et fermées sera logiquement récurrent dans la série), la narration pose en effet d'emblée la distinction entre le dedans et le dehors, là d'où on vient et là où on se trouve, car le dedans ce n'est pas un point d'arrivée mais un espace présent ; dans la série il s'agit de l'espace où les actions ont lieu, dans la vie c'est le lieu du questionnement, le seul lieu d'apprentissage possible. Ici, par ces deux plans, le dehors d'où l'on vient peut très bien être cet endroit dans lequel, par un imaginaire cinématographique partagé, le décor de ce bar, les costumes gris et les hommes à chapeau large, la porte en marqueterie, la fumée, les verres d'alcool ou la musique des années cinquante, renverrait au genre noir. Cette caméra qui s'introduit jusqu'à derrière la nuque d'un homme habillé en costume années 1950 n'est-ce pas la possibilité d'un règlement de comptes ? Pour être une série où « rien ne se passe⁸ », le début est, pour le moins, trépidant en termes d'intrigue. Et cette intrigue tient au rapport entre ce qui est de l'ordre du dedans, l'image que nous voyons dans le cadre de notre dispositif (téléviseur, ordinateur, écran, tablette...) et ce qui constitue notre imaginaire et qui se trouve en dehors de celui-là. C'est la raison pour laquelle son créateur avait donné une importance toute particulière au choix de l'acteur qui devait incarner le rôle principal : « j'avais besoin d'un acteur qui puisse exprimer une chose au-dehors et autre chose en dedans⁹ ». Reste à savoir, et c'est ce qui fait l'intrigue de la série, ce que nous disons par ce dialogue.

- 10 Dans un premier temps, cette expression du dehors et du dedans se produit en suivant trois types de relations qui construisent une trame narrative où s'entrecroisent Œdipe, Orphée, Ulysse ou le château kafkaïen. Chacune de ces trames exprime l'instabilité du temps présent, l'illusion de ce temps qui n'existe pas, tout en étant la seule existence possible et qui s'exprime au moyen des mots et des mots qui manquent à toute forme de présentation, à toute description, à toute forme de communication ; le moi de l'identité d'abord, le nous de l'imagination ensuite, celui dans lequel s'expriment les attentes d'un avenir meilleur, le retour à la maison enfin (la transformation du moment présent, la fin de la déroute, le retour vers la tranquillité, le confort, l'union avec soi-même en tant que sujet et société). La quête identitaire d'un Œdipe qui cherche à l'intérieur de lui ce qui est visible à l'extérieur est présente par des flashbacks ou des personnages qui relient Don Draper à son identité cachée ; le voyage d'Orphée entre le dehors de la vie et le dedans de la mort, annoncé depuis le générique de la série, est matérialisé par l'inspiration créative que Don Draper finit toujours par récupérer en échappant ainsi aux enfers, mais en y échappant tout seul ; le retour d'Ulysse à l'intérieur de la maison depuis le dehors du voyage est mécaniquement rappelé, en début de série notamment, par le train de banlieue qui transporte les hommes jusqu'à leurs maisons, tard le soir. Ce voyage prendra une forme plus dramatique lorsqu'il s'agira de récupérer, pour chacun, leur vie de foyer. La frontière entre le dehors et l'intérieur du château toujours impossible à pénétrer est aussi matérialisée par ce plafond auquel se heurtent les ambitions de chaque personnage dans leur compétition pour être le roi de l'agence. Une agence qui finira, par ailleurs, absorbée par une grande multinationale dont le nom est celui d'une multinationale qui existe réellement : McCann Eriksson. Le nouveau château d'un nouveau monde. Un autre extérieur qui vient cette fois-ci absorber cet intérieur narratif dans lequel nous avons plongé sept saisons durant. Fin de l'histoire.

- 11 Il semblerait donc que ces rapports entre le dedans et le dehors devraient appartenir à un imaginaire romantique, quelque peu tragique, dans un renvoi au cinéma noir déjà évoqué, mais l'expérience emersonnienne nous en éloigne. La réalité, ce qui est ordinaire, rappelle Cavell en permanence, est imperceptible parce que c'est ordinaire. Pour transformer la quotidienneté il faut d'abord la rechercher (il faut apprendre à marcher au lieu de vouloir voler, reprend encore Cavell à Nietzsche). Il faut apprendre ce que c'est que vivre et ce que l'on veut que ce soit. Nul besoin d'aller vers les hauteurs d'un idéal quelconque, ou d'un mythe, mais une nécessité plutôt d'apprendre à travailler depuis les matériaux qui se retrouvent juste devant, à notre portée : les mots et les personnes. Que dit-on des autres (les personnes, les mots) ? Que-disent de nous (les mots, les personnes) ? À proprement parler, il faut être attentif à ces lieux où ne rien se passe. Que dit alors de nous *Mad Men*, que peut-on dire de cette série ?

2. Dire un (nouveau) monde

- 12 Nous avons introduit ce questionnement par le rapport entre le personnage principal et les autres au sein du récit : qui est-il et qu'exprime-t-il ? (« Mais qui es-tu Don Draper », dira sa femme au tout début de la série et quand elle découvrira sa vraie identité, ce sera le divorce ; à la troisième saison, « Who is Don Draper » sera le titre d'un magazine qui lui est consacré au plus haut de sa popularité, épisode 7). Il existe aussi la relation entre ce même personnage et la réalité historique dans laquelle il est inséré. Mais il existe également un troisième type de relation qui mérite d'être explorée et qui concerne le rapport entretenu entre ce héros et les spectateurs, un rapport par lequel s'exprime une forme d'apprentissage, au sens cavellien du terme, par le fait qu'en cherchant à le comprendre, le spectateur est lui-même situé en position de se comprendre¹⁰. Il ne s'agit pas de proposer une identification, totale ou partielle, du personnage avec le spectateur ou vice-versa, mais de se demander si les mots que nous utilisons, si les conditions d'usage de ces mots dans notre monde à nous, ressemblent aux conditions d'usage de leurs mots dans leur monde à eux ; c'est-à-dire, de se demander si nous habitons dans le même monde. Il en découle une série qui, en partant d'une quête identitaire traverse dix années de l'histoire des États-Unis et propose une forme de construction d'identité collective depuis le regard que chacun lui porte et ce, depuis là où chaque personne se trouve. Mais par ces quatre axes narratifs mythiques (Ulysse, Orphée, Œdipe et le Château) et dans cette expression du dedans et du dehors, se construit également le récit, annoncé dès le générique, d'une chute aux enfers. Quelle est alors cette chute ? Cette chute qui nous concerne tous, y compris nous spectateurs qui sommes pris dans ce rapport instable, partiel, sceptique, entre le dedans et le dehors ? La chute, si l'on reprend le mythe d'Orphée, ne peut-elle être aussi une expression de l'apprentissage¹¹ ?
- 13 Retrouvons maintenant les personnages que nous découvrions à peine il y a quelques lignes car nous avons maintenant deux personnages principaux, le moi qui commence à regarder une série et cet homme qui est en train d'écrire, le regard perdu dans un dedans quelconque, pour reprendre la formule de son créateur. Habitué aux codes cinématographiques, le moi spectateur s'attend à voir dans le papier sur lequel l'homme est en train d'écrire, l'expression de ce dedans dans lequel le personnage semble plongé par son regard. Comme nous l'indiquions un peu plus haut, dans cette série où rien ne se passe, une rupture narrative apparaît au bout de deux plans, un

premier plan séquence, puis un deuxième plan rapproché. Cette rupture est proposée par un plan en léger contre-plongée qui nous situe sur une chaise, en biais par rapport au personnage principal et que nous avons déjà entrevue lors du premier plan séquence, lorsqu'un chapeau large et une gabardine posées dessus nous invitaient à imaginer une scène de film noir, où le spectateur trouvera donc sa place dans la série, à une hauteur cependant qui n'est pas celle d'un homme ou d'une femme adulte, mais légèrement en dessous, celle d'un enfant, par exemple, qui observerait cet homme, son père, peut-être, en train d'écrire¹². Ou bien, il pourrait s'agir aussi de la place d'une secrétaire¹³. Quoi qu'il en soit, la contre-plongée est un plan assumé et porteur de signification¹⁴. Comme si la série devait trouver sa place, son ton, dans une délimitation de ce que signifie être un enfant, ou un adulte, et de ce que signifie utiliser les mots (le regard) comme un enfant, ou comme un adulte. La question de la découverte de l'enfance (dans Nietzsche) et de l'étudiant (dans Emerson) c'est une constante de *This new yet unapproachable America*¹⁵. Mais le fait que tout le monde puisse être considéré comme une personne adulte, ou avec une voix digne d'être écoutée, sans discrimination pour des raisons de genre, race ou religion l'est également. C'est de cela que nous parle encore la série *Mad Men*.

- 14 En face et légèrement décalé vers l'arrière, dans un miroir accroché au mur, le bar, animé par la musique de fond pendant le travelling d'entrée et que nous entendons toujours, ressemble plutôt à une scène d'un tableau de Hopper. Le dedans et le dehors. Encore.

Figure 2 : S01E01

- 15 La caméra se déplace à nouveau et nous rentrons cette fois-ci dans le rôle du personnage. Dedans ? Certainement pas car il nous faudra un dehors, un interlocuteur, pour comprendre ce dont il s'agit. L'horizon d'attente tragique a été cependant détourné par ces gribouillages que l'homme concentré est en train de noter sur une serviette en papier. Il n'y a pas de confession. Pas de meurtre à venir. Pas de film noir. La réalité c'est ce qui s'écoule entre les genres.

Figure 3 : S01E01

- 16 Il faudra un autre personnage, en dehors du spectateur et du héros pour apprendre le sens de cette écriture. Mais un nouveau rapport dedans-dehors s'installera aussi par cet échange : le rapport entre le récit et l'histoire des États-Unis. L'homme, assis, s'adresse à un serveur debout, et il doit donc lever la tête, mais la caméra ne se situe pas à hauteur d'homme debout (d'homme et d'homme noir donc) elle reste toujours à hauteur d'enfant, de spectateur assis sur la chaise à côté de Don Draper. L'échange est d'abord interrompu par un serveur blanc, le maître des lieux sans doute, qui demande pardon au nom de l'homme noir qui aurait une tendance trop lourde au bavardage, il faut que le client, notre héros, le rassure quant à la convenance de la situation pour qu'il s'éloigne et que l'échange puisse se poursuivre.

Figure 4 : S01E01

- 17 Et l'on découvre alors que ce gribouillage était un plan de travail d'une campagne de publicité pour une marque de cigarettes. Le serveur noir nous a permis, nous spectateurs, d'apprendre la situation de racisme et de domination dont étaient victimes les noirs-américains au début des années 60 aux États-Unis, l'échange avec le publicitaire nous donnera également des informations concernant le rôle des femmes à cette même période car les deux hommes exprimeront leur domination masculine :

LE SERVEUR. I love smoking.

DRAPER. That's good! I love smoking, that's very good [reprend le publiciste en le notant sur sa serviette].

LE SERVEUR. My wife hates it, *Reader's Digest* says it will kill you.

DRAPER. Yes, I heard about that.

LE SERVEUR. Ladies love that magazine.

DRAPER. Yes, they do.

- 18 Les femmes, méprisées, réduites au silence dans ce dialogue, porteuses cependant d'une vraie raison. La voix de la raison (*the claim of reason*), la revendication d'une voix tarie ?
- 19 Le publiciste a donc obtenu un témoignage qui lui donnera la clef pour séduire les propriétaires sceptiques de Lucky Strike et le spectateur a obtenu des informations concernant le monde dans lequel il commence à plonger. Les mots utilisés par les uns dans leurs conditions d'utilisation se confrontent aux mots du spectateur dans ses propres conditions d'utilisation et, en deux minutes à peine, la situation d'apprentissage est posée, exactement comme dans un film noir on pose l'intrigue qui devra tenir, comme un fil perceptible à peine, mais toujours en tension, toute l'histoire durant. Il faudra encore attendre la moitié de cet épisode pilote, le moment de la réunion où Don Draper, déjà existant aux yeux du spectateur comme un publiciste hors pair qui travaille dans un grand bureau en pleine Madison Avenue, réussira, comme dans un tour de passe-passe improvisé, à retenir les clients qui s'apprêtaient à quitter les lieux, déçus et vexés par une proposition de l'agence de publicité qui assumait le rôle négatif du tabac et proposait de le vendre à partir des tendances autodestructrices de toute société, investigations scientifiques à l'appui. C'est alors, au dernier moment, que Don Draper plonge à nouveau dans son intérieur, en quête d'inspiration, aspiré/absorbé par celle-ci ? Puis, encore assis face à ses interlocuteurs qui eux sont toujours debout, demande une dernière minute de leur attention. Ils la leur accordent, mais ils ne s'assoient pas (encore). La caméra, pourtant, continue à regarder Draper en contre-plongée face à la plongée intérieure de celui-ci, véritable Orphée s'apprêtant à sortir son chant le plus séducteur.

Figure 5 : S01E01

- 20 Le magicien, c'est ainsi que son patron, Roger Sterling, le nommera juste après, se lève et tient un discours sur la publicité qui débouche, après un bref exercice de brainstorming avec les clients, sur un slogan qui fera date : « It's toasted »¹⁶. Les hommes, séduits, car c'est aussi de séduction dont il s'agit dans cette série, y compris par la compétition à la conquête du château, se rassoient à nouveau et semblent prendre cette fois-ci la même place que nous, spectateurs ; peut-être sont-ils devenus aussi des enfants fascinés par la magie de ce publicitaire, peut-être qu'ils incarnent les dieux touchés par le chant de... l'argent ? Peut-être que c'est nous, spectateurs, qui prenons leur place ? Le dedans et le dehors.

- 21 Sauf que là, contrairement à la scène du bar où l'expression du dedans prenait corps sur le dehors de la serviette ou du serveur interpellé, le dedans devient également un espace à découvrir car ici le regard du publiciste est resté figé, toujours perdu dans un dedans, à la suite des mots qu'il a prononcés en s'adressant à ses clients pour les rassurer quant à la portée morale de leur entreprise : « You are OK », a-t-il dit juste avant de rentrer, l'espace de deux secondes, dans une plongée intérieure. Ces mots sous forme d'assertion relèvent, par le jeu du miroir de l'interlocution, d'une interrogation à l'intérieur (*Am I O K ?*), ou plus précisément *Are we O K ?*, car nous aussi nous faisons l'objet de cette adresse. Mais qu'est-ce qui est bon au juste ? Cela ne pourra nous être dévoilé que par lui-même (que par soi-même ?).

Figure 6 : S01E01

- 22 C'est le début de l'axe narratif de la quête d'identité, l'axe œdipien, qui s'articule à la chute aux enfers annoncée dès le début. Plus tard dans la série, épisode 8 saison 2, sa femme Betty trouvera dans les tiroirs de son bureau, pendant qu'elle cherche des preuves de l'infidélité dont nous, spectateurs, nous sommes au courant dès le premier épisode, d'autres serviettes écrites, comme celle du premier épisode. À nouveau, le regard sur une femme en train de fouiller dans les affaires de son mari sera porté à hauteur d'enfant. Mais le mystère sur le dedans, la culpabilité originelle de Don Draper, ne sera pas percé par cette fouille depuis le dehors. Il devra nous être raconté par le personnage lui-même¹⁷.

Figure 7 : S02E08

- 23 Cependant, une fois le mystère percé, le questionnement sur la validité morale de ses actions (ainsi que celles des autres personnages) restera toujours présent. La découverte de la faute originelle n'enlève pas la responsabilité de chacune des élections au quotidien auxquelles doivent faire face les personnages. Nous le savions déjà, ceci n'est pas une tragédie.
- 24 Dès lors, la fin de l'histoire est aussi le retour au point de départ lorsque dans une allégorie du voyage aux sources, qui conduit Don Draper pendant les trois derniers épisodes à s'installer dans une communauté *New age* et finir dans la position du lotus sur une falaise au milieu d'un groupe de yoga, en train de faire la salutation au soleil, nous retrouvons à nouveau un plan serré sur son visage. Mais cette fois-ci, ce n'est pas la caméra qui rentre, c'est Donald Draper qui, alors qu'un plan général nous montrait la levée du soleil, est rentré depuis le hors champ. Vient-il de l'extérieur et sommes-nous devenus son intérieur ? C'est ainsi que s'ouvre la fin de l'histoire.
- 25 Le plan change, on voit un maître yogi initier la salutation (*Welcome to a new day, welcome to a new you*), puis un nouveau plan qui nous montre un groupe de personnes, dans la position du lotus, sur une étendue d'herbe au-dessus de la falaise. La caméra débute comme lors du premier plan du premier épisode un plan séquence et, comme alors, elle passe entre les personnes. Sauf qu'ici on est à l'extérieur, il n'y a pas de fumée ni d'alcool, les hommes et les femmes portent les habits d'une nouvelle époque et on est assis, en silence, le regard fixe. Comme au début aussi, on retrouve le personnage principal, mais de face cette-fois (ou c'est nous qui sommes en face de lui ou avec lui ?), la caméra le cadre et, à l'inverse exactement que lors du premier épisode, c'est-à-dire dans un jeu de miroirs, un contre plan nous montre le corps du maître yogi depuis l'épaule de Don Draper. Le maître ferme les yeux : de l'homme au regard perdu en train d'écrire nous sommes passées à un homme, les yeux fermés qui lance le mantra libérateur : « Om ». Nouveau plan. Large cette-fois ci : le groupe tout entier, la falaise, la mer, l'Amérique ? La communauté ? Le monde ? Puis Don Draper en premier plan, les yeux fermés, le mantra en bruit de fond et un zoom, toujours dans cette même légère contre-plongée qu'on a suivi tout au long de la série, qui se rapproche, doucement, au rythme du mantra sans doute, vers son visage, vers sa bouche et vers son intérieur dont s'échappe, enfin, un léger sourire. Est-il heureux ? « Are you OK ? »
- 26 Un spot publicitaire s'introduit alors depuis l'extérieur, car il s'agit d'un spot réel qui n'est pas une création ni des producteurs de *Mad Men* ni de l'agence de publicité dont on a suivi l'histoire, mais de l'agence McCann Erickson, celle qui a absorbé Sterling and Cooper dans la fiction et qui est en réalité le nom aussi de l'agence qui a créé en 1971 le spot avec lequel se termine la série : « I would like to buy the world a home/I would like to buy the world a coke ». Si nous entrions dans la série par un café aux allures d'univers cinématographique, nous en sortons par le réel de l'univers publicitaire. Avons-nous appris entretemps à regarder la réalité ?

Conclusion : Regarder *Mad Men* dans l'intimité

- 27 Regarder *Mad Men* dans l'intimité, c'est rester attentif aux gestes de cet homme que nous suivons pendant sept saisons et se demander à chaque fois si, comme la nourrice noire de Mme Draper lui dit, au moment du décès de son père et lorsqu'elle se jette dans ses bras en quête du réconfort de ce dedans chaud et rassurant que toute nourrice

symbolise : « It's all good outside that door ». N'est-ce pas cela l'exercice de l'apprentissage ? Se confronter à l'extérieur.

- 28 Regarder *Mad Men* c'est travailler aussi deux concepts clefs du perfectionnisme moral emersonien : d'une part la découverte que le présent, la réalité, n'est rien qu'une illusion, c'est-à-dire, qu'il contient la possibilité d'un présent encore plus présent, d'une réalité encore plus réelle, l'Amérique à venir. D'autre part, la découverte qu'une des sources de la philosophie est celle qui conduit à se sentir perdu, hors-lieu, loin de la maison (peut-être que même chez soi on peut sentir qu'on ne s'appartient pas, que cela ne nous appartient pas). Ainsi, Don Draper retourne à plusieurs reprises vers son passé en Californie ou dans le Midwest, il rentre chez lui avec le train de banlieue, il va au travail et il rentre dans son bureau, puis la série, une fois l'agence absorbée, n'a plus de bureau, donc plus de chez soi et c'est ainsi qu'au dernier épisode chacun des personnages repart vers un nouveau chez soi, on ne sait pas où, mais on y reconnaît leur triomphe, leur vérité, car ils sont devenus ce que nous prétendions qu'ils étaient dès le début. Mais s'agit-il de leur triomphe ou de notre triomphe ? Ou ce n'est simplement qu'un apprentissage commun ? Si apprentissage il y a eu, il faut qu'une question au moins émerge : alors que l'absorption de l'agence de publicité par une grande agence multinationale scelle la fin de cette histoire, qu'avons-nous absorbé de ces dix années de l'histoire américaine ?

BIBLIOGRAPHIE

- BALLÓ, Jordi, PÉREZ, Xavier, *La semilla inmortal*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- CARVETH, Rod, SOUTH, James B., *Mad men and philosophy. Nothing Is as It Seems*, Hoboken (N. J.), John Wiley & Sons, 2010.
- CAVELL, Stanley, *Les voix de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie* [1^e éd. : 1979], trad. franç. par Sandra LAUGIER et Nicole BALSÖ, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1996.
- CAVELL, Stanley, *Emerson's Transcendental Etudes*, San Francisco, Stanford University Press, 2003.
- CAVELL, Stanley, *Le cinéma nous rend-il meilleur ?*, éd. Élise DOMENACH, trad. franç. par Christian FOURNIER et Élise DOMENACH, Paris, Bayard, 2003.
- CAVELL, Stanley, *Cities of words. Pedagogical letters on a register of the moral life*, Boston, Harvard University Press, 2004.
- CAVELL, Stanley, *La protestation des larmes. Le mélodrame de la femme inconnue* [1^e éd. : 1996], trad. franç. par Pauline SOULAT, Paris, Capricci, 2012.
- CAVELL, Stanley, *This New Yet Unapproachable America. Lectures after Emerson after Wittgenstein* [1^e éd. : 1989], Chicago, University of Chicago Press, 2013.
- CAVELL, Stanley, *Conditions Handsome and Unhandsome. The Constitution of Emersonian Perfectionism* [1^e éd. : 1990], Chicago, University of Chicago Press, 2013.

CAVELL, Stanley, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage* [1^e éd. : 1981], préface de Sandra LAUGIER, trad. franç. par Christian FOURNIER et Sandra LAUGIER, Paris, Vrin, coll. « Philosophie du présent », 2017.

CHAUVIN, Jean-Sébastien, « Il faut sauver le soldat Draper », *Cahiers du cinéma*, n° 658, juillet-août 2010.

CRITCHLEY, Simon, *Very little... Almost Nothing*, London, Routledge, 2004.

EMERSON, Ralph Waldo, *The Essential Writings*, New York, Modern Library Books, 2000.

LEBLANC, Damien, *Les révolutions de Mad Men*, Paris, Playlist Society, 2017.

MARTIN, Brett, *Des hommes tourmentés. Le nouvel âge d'or des séries : des Soprano et The Wire à Mad Men et Breaking Bad*, Paris, Éditions de La Martinière, 2014.

MULHALL, Stephen, *Stanley Cavell: philosophy's recounting of the ordinary*, Oxford-New York, Oxford University Press 1994.

WILLIAMS, William Carlos, *In the American Grain* [1^e éd. : 1925], New York, New Directions Publishing, 2009.

WU, Tim, *The Attention Merchants. The Epic Scramble to Get Inside Our Heads*, New York, Penguin Random House, 2016.

NOTES

1. Tim Wu, *The Attention Merchants. The Epic Scramble to Get Inside Our Heads*, New York, Penguin Random House, 2016.

2. Voir Stanley Cavell, *This New Yet Unapproachable America. Lectures after Emerson after Wittgenstein* [1^e éd. : 1989], Chicago, University of Chicago Press, 2013, *Conditions Handsome and Unhandsome. The Constitution of Emersonian Perfectionism* [1^e éd. : 1990], Chicago, University of Chicago Press, 2013, *Emerson's Transcendental Etudes*, San Francisco, Stanford University Press, 2003, et *Cities of words. Pedagogical letters on a register of the moral life*, Boston, Harvard University Press, 2004.

3. Voir Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage* [1^e éd. : 1981], Paris, Vrin, coll. « Philosophie du présent », 2017 ; voir aussi en contrepoint des comédies du remariage, la figure cinématographique du mélodrame de la femme inconnue, dans Stanley Cavell, *La protestation des larmes. Le mélodrame de la femme inconnue* [1^e éd. : 1996], Paris, Capricci, 2012.

4. Ralph Waldo Emerson, *The Essential Writings*, New York, Modern Library Books, 2000, p. 137

5. Voir Stanley Cavell, *Les voix de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*, [1^e éd. : 1979], Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1996, p. 51.

6. Emerson, *The Essential Writings*, op. cit., p. 326

7. Cavell, *Les voix de la raison*, op.cit., pp. 51-52.

8. « Ce ne fut que lorsque le premier nouvel épisode – le deuxième de la série – fut présenté à AMC et Lionsgate que la tension commença à se faire sentir [...] Sorcher se rappelle également avoir eu du mal à avaler la pilule. "Je crois que pour la première fois, l'énormité de ce vers quoi on s'embarquait nous sauta à la figure, déclare-t-il. Allons-nous réellement faire ça ? Et avec cette lenteur-là ?" On était partants, mais n'empêche, on avait envie qu'il se passe quelque chose, plutôt que rien ne se passe », in Brett Martin, *Des hommes tourmentés. Le nouvel âge d'or des séries : des Soprano et The Wire à Mad Men et Breaking Bad*, Paris, Éditions de La Martinière, 2014, p. 412.

9. *Ibid.*, p. 405.

10. Voir Stanley Cavell, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, éd. Élise Domenach, Paris, Bayard, 2003.

11. « Lo que está en juego en su itinerario hacia el mundo infernal no es únicamente la búsqueda de la mujer amada, sino la recuperación de la inspiración creativa » (« Ce qui est en jeu dans son itinéraire vers le monde des enfers n'est pas seulement la quête de la femme aimée mais encore l'inspiration créatrice »), in Jordi Balló et Xavier Pérez, *La semilla inmortal*, Barcelona, Anagrama, 2016, p. 291. Une interprétation du mythe d'Orphée qui répond à la dernière scène du dernier épisode de la dernière saison de la série.

12. « Tout autant qu'elle est la manifestation d'une obsession pour les Sixties, la série est aussi une saisissante démystification œdipienne de cette époque, et de ce qu'impliquait le fait de la vivre [...] Si *Mad Men* a donné, en grande partie, le sentiment de regarder à travers les yeux fascinés d'un enfant les faits et gestes aussi glamour que mystérieux de ses parents ("Je suis souvent dans le rôle de Sally", précise Weiner, en référence à la fille des Draper), c'est parce que ce regard s'intéresse autant à la sphère personnelle qu'à la sphère publique. Se représenter ses parents comme des gens réels – et véritablement poser la question : en quoi sont-ils comme moi ? – est un acte d'empathie, d'adoration et, aussi, de meurtre », in Brett Martin, *Des hommes tourmentés*, op. cit., p. 426.

13. « Il faut voir ces contre-plongées que la série systématise sur les personnages, cette caméra qui semble toujours à hauteur de bureau, à hauteur de secrétaire, et qui contribue à donner le sentiment d'assister à des conversations de statues [...] au lieu de donner un espace à ces figures, un horizon, les contre-plongées font toujours buter le regard sur des plafonds qui semblent emprisonner chacun », in Jean-Sébastien Chauvin, « Il faut sauver le soldat Draper », *Cahiers du cinéma*, n° 658, juillet-août 2010.

14. « Nous avons décidé d'employer cette figure de style dès le pilote [...]. Opter pour les contre-plongées permettait tout à la fois de se focaliser sur l'humain, de donner une dimension glamour, de limiter le champ visuel si bien que nous n'avions pas à nous préoccuper en permanence de ce qu'il y a à l'image », in Damien Leblanc, *Les révolutions de Mad Men*, Paris, Playlist, 2017, p. 51.

15. Cavell, *This New Yet Unapproachable America*, op. cit.

16. Ce slogan est réel et bien qu'il existe depuis 1917, cette existence réelle, a une incidence encore plus grande dans le rapport déictique entre le personnage et le spectateur qui peut y reconnaître un élément de la réalité dans laquelle il vit.

17. D'abord par une rencontre fortuite, ensuite face à une autre fouille (du dedans de ce même bureau) où sa femme découvrira des images qu'il devra lui expliquer et qui scelleront la fin de leur couple, enfin par le personnage de la veuve de l'homme dont il a pris l'identité.

RÉSUMÉS

Cet article explore des concepts centraux du perfectionnisme moral de Stanley Cavell à partir d'une question : qu'est-ce que cela veut dire regarder *Mad Men* dans l'intimité ? La représentation de l'ordinaire, de la famille, de l'âge adulte, du genre ou des questions sociales proposée par la série de Mathew Wiener n'appelle pas tant à une critique de ce monde qu'à l'acceptation, ou au partage, de ce qui est montré à l'écran. Cette Amérique représentée – ses mots, ses actes, ses péchés – est-elle un endroit que le public peut appeler chez lui ? Afin de répondre, le public doit suivre la vie de Don Draper, et finalement découvrir que Draper n'est pas une essence mais une quête – de lui-même, de sa maison. On peut alors dire que *Mad Men* confronte les téléspectateurs à l'irréalité de leur (celui de tout le monde) présent, en montrant qu'un nouveau Draper, ou une

nouvelle Amérique, apparaît « là-bas », loin, parce que nous ne sommes pas capables de le voir (le vivre, le créer) ici, près de nous, dans l'intimité.

This article explores crucial concepts of Stanley Cavell's moral perfectionism by asking: what does it mean to watch *Mad Men* closely? Matthew Weiner's TV show's portrayal of the ordinary, the familiar, adulthood, gender and social issues does not beg to be rebuked as much as it raises the question of the acceptance, or the sharing, of what is shown at the screen. Is the show's America - its words, its deeds, its sins - a place the audience can call home? In order to respond, the audience must follow Don Draper's life, and eventually discover that Draper is not an essence but a search - of himself, his home. Then *Mad Men* can arguably be said to confront viewers with the unreality of their (everybody's) present, by showing that a new Draper, or a new America, appears « out there », far away, because we are not capable of seeing it (living it, creating it) right here, close to us.

INDEX

Keywords : education, emancipation, learning, moral perfectionism, scepticism

Mots-clés : apprentissage, éducation, émancipation, perfectionnisme moral, scepticisme

AUTEURS

IGNASI MENA

Ignasi Mena est professeur associé de Littérature et Arts scéniques à l'ESART, Campus de Barcelone. Ses derniers travaux sur le cinéma et la philosophie portent sur Stanley Cavell et le scepticisme. Il publie prochainement en tant que traducteur la version espagnole de *Papiers On Time and Tense* d'Arthur Prior.

Ignasi Mena is Associate Professor of Literature and Performing Arts in ESART Campus Barcelona. His latest work on cinema and philosophy focuses on Stanley Cavell and scepticism. As translator, he will soon publish the Spanish version of *Papers On Time and Tense* by Arthur Prior.

TONI RAMONEDA

Toni Ramoneda est professeur certifié d'espagnol au lycée Louis Aragon de Givors et docteur en Sciences de l'Information et de la Communication. Il a dirigé avec Julien Auboussier l'ouvrage *L'Europe en contre-discours* (Presses Universitaires de Franche-Comté, 2015) et a publié en langue espagnole les essais *Europa como discurso. Un ensayo de democracia real* (RBA Libros, 2014) et *La escuela más fea del mundo* (Clave Intelectual, 2016). Il essaye de produire des formes narratives à partir de la philosophie de Stanley Cavell.

Toni Ramoneda is a certified Spanish teacher at Louis Aragon High School in Givors and Doctor in Information and Communication Science. With Julien Auboussier, he edited in French *L'Europe en contre-discours* (Presses Universitaires de Franche-Comté, 2015) and published in Spanish the essays *Europa como discurso. Un ensayo de democracia real* (RBA Libros, 2014) and *La escuela más fea del mundo* (Clave Intelectual, 2016). He is working on narrative structures that take Stanley Cavell's philosophy as a starting point.