

L'ÂGE
DES STARS

L'ÂGE DES STARS

DES IMAGES À L'ÉPREUVE
DU VIEILLISSEMENT

SOUS LA DIRECTION DE
CHARLES-ANTOINE COURCOUX
GWÉNAËLLE LE GRAS
ET RAPHAËLLE MOINE

GLENN CLOSE DANS DAMAGES:
DE « GORGONE DÉMONIAQUE » À MÈRE INFANTICIDE

Mireille Berton

Connue dès les années 1980 pour incarner à l'écran des femmes sulfureuses, tyranniques ou manipulatrices, Glenn Close aurait trouvé dans la série télévisée *Damages* (2007-2012) un rôle à la mesure de sa réputation: elle est Patty Hewes, une redoutable avocate new-yorkaise prête à tout pour remporter ses procès. Si le vieillissement de Glenn Close permet à *Damages* d'exploiter son aura de « gorgone démoniaque »¹, il est également mis au service d'un discours qui stigmatise le féminisme de Patty Hewes, alors située en opposition à Ellen Parsons (Rose Byrne), une héroïne post-féministe encline aux compromis avec le patriarcat.

Afin de cerner de plus près ce personnage, on propose dans un premier temps d'examiner la réception critique qui considère régulièrement Glenn Close comme une actrice atypique jouant avec les frontières de genres. La carrière de Close est en effet jalonnée de rôles de femmes fortes qui refusent de recourir à la féminité mascarade pour camoufler leurs ambitions ou leurs désirs. En ce sens, on peut considérer l'interprétation (courante dans la critique) selon laquelle Glenn Close serait abonnée aux rôles de garce impitoyable² comme une difficulté à reconnaître le caractère progressiste d'une *persona* façonnée par les convictions féministes de l'actrice³.

1. Le Pédé, « Pourquoi les plus grandes actrices du monde rament à la télé? », *C'est La Gêne*, 22 septembre 2009. [En ligne], consulté le 9 février 2016, URL: <https://cestlagene.com/2009/09/22/quest-ce-que-les-plus-grandes-actrices-du-monde-foutent-a-la-tele/>

2. Valérie DOMAIN, « Glenn Close. Attention, actrice en voie de disparition », *Gala.fr*, 27 mars 2008. [En ligne], consulté le 9 février 2016, URL: http://www.gala.fr/l_actu/news_de_stars/glenn_close_113939

3. Elle se déclare régulièrement dans la presse en faveur du droit des femmes, comme dans un entretien pour *Paris Match* où elle manifeste sa crainte de voir George W. Bush gagner les élections, et ce en raison de « ses propos démagogues et rétrogrades » (elle fait allusion à son

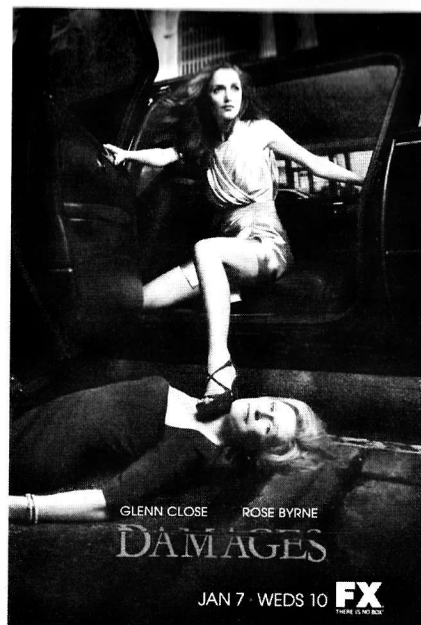
Cette vision réductrice de Glenn Close (qui appellerait naturellement à elle des rôles de furies perverses) refait surface avec *Damages*, le vieillissement de la star offrant à la critique l'occasion de noircir davantage le tableau: Patty Hewes n'est plus seulement dangereuse pour les femmes dont elle convoite les maris – rappelons-nous *Fatal Attraction (Liaison Fatale, A. Lyne, 1987)* – mais pour toutes les personnes qui, de près ou de loin, subissent son pouvoir despotique. Elle apparaît particulièrement néfaste à sa jeune recrue engagée comme assistante dans le cadre de son prestigieux cabinet d'avocats, Ellen Parsons (Rose Byrne), laquelle désapprouve les méthodes peu orthodoxes de Patty Hewes.

Revisitant le genre du mélodrame maternel à l'aune du post-féminisme, *Damages* place au centre de l'intrigue deux femmes dont les interactions ne reposent pas sur une rivalité déterminée par la conquête d'un homme, mais sur une divergence de points de vue concernant les rapports de genre. L'origine du conflit réside, selon mon hypothèse, dans l'impossibilité de réconcilier deux personnages qui représentent des étapes différentes de l'histoire féministe, à savoir le féminisme de la deuxième vague et le post-féminisme: alors que Patty Hewes n'accorde aucune concession au patriarcat qu'elle combat dans sa vie personnelle et professionnelle, Ellen Parsons préfère se plier aux lois d'une société patriarcale indulgente vis-à-vis de jeunes femmes belles et intelligentes comme elle.

Afin d'étayer cette hypothèse générationnelle, un détour par la mythologie et la psychanalyse permettra de mettre en évidence la manière dont le texte sériel construit la figure d'une mère infanticide obsédée par sa lutte contre le patriarcat. Fille symbolique de Patty Hewes, Ellen Parsons éprouve tout au long des saisons des sentiments contrastés vis-à-vis de sa supérieure, sujet à la fois de fascination et d'indignation. Elle est en effet tiraillée entre le désir d'identification avec une figure « maternelle » toute-puissante et la crainte d'être anéantie par elle – les médias et le paratexte exploitant abondamment le caractère sadomasochiste de cette relation mère-fille, comme l'illustre une affiche au caractère érotique évident (fig. 1).

refus de mettre en vente libre la pilule abortive. Voir Gisèle Galante, « Glenn Close. La fatale attraction de la cinquantaine sereine », *Paris Match*, n° 2682, 19 octobre 2000, p. 82.

Fig. 1 - Affiche de la saison 2: limousine, glamour et rapport de pouvoir s'associent pour connoter la relation sadomasochiste entre Patty Hewes et Ellen Parsons



Après avoir montré comment la réception critique et le parafil-mique associent Glenn Close à une «gorgone démoniaque», il s'agira d'appréhender le personnage de Patty Hewes sous l'angle d'une Médée moderne, une femme prête à sacrifier sa progéniture afin de faire régner l'ordre maternel de justice et de paix – le vieillissement de Glenn Close favorisant alors la mise en équation entre maturité, identité *queer* et criminalité.

Glenn Close, «gorgone démoniaque»

La réception critique envisage cette incursion à la télévision comme un «superbe rebond de carrière» pour Glenn Close qui ne se verrait plus soumettre des rôles intéressants à Hollywood¹. La presse et les sites

1. Nicolas DUFOUR, «Damages revisite les *subprime*, Madoff et WikiLeaks: grandiose», *Le Temps*, 31 déc. 2013. [En ligne], consulté le 8 février 2016, URL: <https://www.letemps.ch/culture/2013/12/31/damages-revisite-subprime-madoff-wikileaks-grandiose>. Les documents de réception critique utilisés dans le cadre de cet article sont tirés d'articles Internet et des dossiers de presse conservés à la Cinémathèque suisse, à Pentahz; les coupures de presse proviennent de publications (quotidiens, hebdomadaires, mensuels) francophones (françaises et suisses romandes).

Internet considèrent en effet de manière assez unanime que les séries télévisées offrent aux stars vieillissantes un succès populaire assuré, un emploi stable et régulier, ainsi que des rôles plus fouillés permis par la temporalité de la fiction sérielle¹. Glenn Close (née en 1947) est l'une des premières actrices, avec *The Shield* (2002-2008), à jouer dans des séries télévisées, ne craignant pas de compromettre sa réputation de star hollywoodienne. La post-télévision des années 2000 semble offrir aux vedettes du cinéma une alternative d'autant plus intéressante que les deux médias partagent des réalisateurs, des scénaristes, des techniciens, des acteurs et des projets créatifs. Il est fréquent de lire dans la réception des séries télévisées le postulat selon lequel ces dernières sont devenues une terre d'accueil des stars vieillissantes dont Hollywood ne veut plus. L'article du portail de la revue *Télérama*², par exemple, présente la télévision comme un espace de liberté pour les cinéastes et les acteurs lassés ou délaissés par le cinéma. En ce sens, Glenn Close fait figure de pionnière d'une tendance récente qui voit le parcours de nombreux interprètes se développer à cheval entre cinéma et télévision.

La presse estime que des séries telles que *Damages*, *The Closer* avec Kyra Sedgwick (2005-2012) ou *Saving Grace* avec Holly Hunter (2007-2012) constituent une possibilité pour les acteurs et actrices après cinquante ans de poursuivre leur métier loin d'un Hollywood qui n'aimerait pas voir vieillir ses stars³. D'autres comédiennes n'hésitent pas à suivre les traces de Glenn Close, telles Jane Fonda (*Grace and Frankie*, créée en 2015) ou Jessica Lang (*American Horror Story*, créée en 2011). Le cas du vieillissement de Glenn Close est toutefois un peu particulier puisque sa carrière au cinéma a vraiment démarré alors qu'elle avait plus

1. Pierre LANGLAIS, «Le cinéma est-il en train d'être dévalisé par les séries télé?», *Slate.fr*, rubrique «Culture», 15 décembre 2012. [En ligne], consulté le 18 janvier 2016, URL: <http://www.slate.fr/story/30859/cinema-devalise-par-series-television>

2. Laurent RIGOLET, «La télé, ce nouvel espace de liberté pour les cinéastes», *Télérama.fr*, 18 mai 2013, mis à jour le 22 mai 2013. [En ligne], consulté le 8 février 2016, URL: <http://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2013/la-tele-ce-nouvel-espace-de-liberte-pour-les-cineastes,97449.php>

3. LillyKat, «Glenn Close Talks All Things *Damages*», *Pass The Remote*, 18 octobre 2007. [En ligne], consulté le 8 février 2016, URL: <http://passtheremote08.blogspot.ch/2007/10/glenn-close-talks-all-things-damages.html>; Lena Lutaud, «Ces stars qui passent du grand au petit écran», *Le Figaro.fr*, rubrique «Culture», 22 septembre 2011. [En ligne], consulté le 9 février 2016, URL: <http://www.lefigaro.fr/culture/2011/09/22/03004-20110922ARTFIG00662-ces-stars-qui-passent-du-grand-au-petit-ecran.php>; Gary Susman, «Is Television "A Woman's Medium"?», *Moviefon*, 5 septembre 2014. [En ligne], consulté le 9 février 2016, URL: <http://www.moviefon.com/2014/09/05/is-television-a-womans-medium/>

de trente-cinq ans, et qu'elle a souvent joué des rôles de femmes plus âgées, comme dans son premier long métrage, *The World According to Garp* (*Le Monde selon Garp*, G. R. Hill, 1982), dans lequel elle est une mère célibataire aux convictions féministes affirmées, Robin Williams, né pourtant en 1951, interprétant son fils. Sur les planches de Broadway, elle incarne en 1995 une star du muet déchue dans la comédie musicale *Sunset Boulevard* d'Andrew Loyd Weber, confirmant ainsi son aptitude à se mettre dans la peau de femmes matures. Cependant, il arrive aussi que la réception critique souligne sa capacité à transcender le temps en livrant une image très glamour d'elle-même. En 2003, *Paris Match* fait le portrait d'une Glenn Close sexy, en rappelant qu'à cinquante-six ans, elle « veut faire mentir ceux pour qui, à son âge, une actrice ne peut jouer que des mères de familles et des sorcières »¹. Un autre article joue sur les mots pour rappeler que la « fatale attraction de la cinquantaine » peut être sereine et séductrice².

L'étude de la réception critique nous apprend d'abord qu'elle est capable de jouer tous les rôles et qu'elle défie les normes imposées par les maisons de production en quête de jeunes et jolies actrices³. Dans cette optique, on compare souvent le parcours de Meryl Streep à celui de Glenn Close⁴, au point qu'une critique suisse romande relève, à propos de son personnage dans *Damages*, qu'« avec sa classe et son machiavélisme, c'est le diable qui s'habille en Prada pour se rendre au tribunal »⁵. Il existe de fait une analogie évidente entre le scénario de *Damages* et celui du film *The Devil Wears Prada* (*Le Diable s'habille en Prada*, D. Frankel, 2006) qui traite également d'un conflit entre une cheffe d'entreprise sadique (Miranda Priestley/Meryl Streep) et une jeune employée naïve (Andrea Sachs/Anne Hathaway). Ce film, comme *Damages*, confronte deux femmes issues de générations distinctes qui

1. Gisèle GALANTE, « Glenn Close : "À mon âge, une femme est plus sexuelle qu'à 20 ans" », *Paris Match*, n° 2837, 8 octobre 2003, pp. 96-99.

2. Gisèle GALANTE, « Glenn Close. La fatale attraction de la cinquantaine sereine », art. cit., pp. 80-83.

3. En atteste un entretien de Glenn Close par Miguel Cid, à l'occasion de la sortie des *101 Dalmatiens* : « A Hollywood, je suis un outsider » (*Le Matin Dimanche*, 31 janvier 2001, p. 18).

4. Nancy FRANKLIN, « Dangerous Liaisons. Law and Disorder on FX », *The New Yorker*, rubrique « On Television, 23 juillet 2007. [En ligne], consulté le 8 février 2016, URL : <http://www.newyorker.com/magazine/2007/07/23/dangerous-liaisons>

5. Véronique KRÄHENBÜHL, *Femina*, 21 octobre 2007. Sur les liens entre les deux stars, voir Geoffrey Crété, « Glenn Close, l'autre Meryl Streep », *Purepeople*, 23 février 2012. [En ligne], consulté le 9 février 2016, URL : http://www.purepeople.com/article/glenn-close-l-autre-meryl-streep_a96368/1

noient une relation professionnelle compliquée par le despotisme de l'une et les hésitations entre soumission et révolte de l'autre – l'enjeu du discours filmique consistant à faire triompher la jeune femme et les idéaux post-féministes. La presse rapproche ainsi souvent les deux actrices, même si c'est souvent au désavantage de Glenn Close jugée moins belle que Meryl Streep :

À cause de son parcours, son physique et ses rôles, les journalistes la classent dans la catégorie « Meryl Streep du pauvre ». D'ailleurs, pendant dix ans, Glenn se voit systématiquement proposer les rôles que Meryl Streep refuse¹.

Aussi, « avec un physique plutôt difficile et ses quarante ans, Glenn Close est peu abonnée aux rôles sexy »², précise la journaliste Stéphanie Donval en 1998. Close se serait « débarrassée de l'étiquette "clone de Meryl Streep" » grâce à son rôle d'Alex dans *Fatal Attraction*, film grâce auquel elle « devient celle que tout le monde aime haïr » ou « la femme la plus détestée des États-Unis »³. *Dangerous Liaisons* (*Les Liaisons dangereuses*, S. Frears, 1988) « la confirme dans les rôles de manipulatrice »⁴ et *The 101 Dalmatiens* (*Les 101 Dalmatiens*, S. Herek, 1996) dans les rôles de femmes malintentionnées.

En ce qui concerne la série *Damages*, on lit dans la presse que Glenn Close y aurait trouvé un rôle à la mesure de sa réputation, celui de Patty Hewes, une redoutable avocate new-yorkaise prête à tout pour remporter ses procès⁵. Dans ce cadre, son vieillissement en tant qu'actrice n'est quasiment jamais commenté, peut-être parce qu'il est très peu accentué dans la série, et totalement gommé par Photoshop dans les images paratextuelles ; mais, surtout, parce qu'il est transcodé dans la diégèse en termes de masculinité, Patty Hewes apparaissant aux autres personnages comme une femme qui rejette volontairement la « féminité mascarade »⁶ (utile pour dissimuler ses aspirations professionnelles et

1. Stéphanie DONVAL, « Glenn Close. "D'ordinaire, je suis un boute-en-train sur les plateaux" », *Vidéo 7*, n°184, janvier 1998, p. 18.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. Nicolas DUFOUR, « *Damages* revisite les *subprime*, Madoff et WikiLeaks : grandiose », art. cit.

6. Joan RIVIÈRE, « La féminité en tant que mascarade » [1929], dans Marie-Christine Hamon (dir.), *Féminité mascarade : études psychanalytiques*, Paris, Seuil « Le champ Freudien », 1994, pp. 197-213.

rassurer les hommes) ou, pour le dire dans les termes choisis par Pascale Molinier, de « surjouer la féminité pour s'épargner les repréailles masculines »¹.

Le vieillissement de Glenn Close permet à la série *Damages* d'exploiter son aura cinématographique de femme « phallique » accumulée à travers différents rôles qui ont déterminé sa *persona*, bien que les caractéristiques masculines de celle-ci soient systématiquement interprétées en termes de vilenie et de cruauté, l'ambition féminine étant perçue comme un risque pour l'équilibre de l'ordre patriarcal². La *persona* de l'actrice s'est ainsi principalement forgée à travers trois films : *Fatal Attraction*, *Dangerous Liaisons* et *The 101 Dalmatiens*. Dans les entretiens, les journalistes ne cessent de rappeler à Glenn Close la proximité de Patty Hewes avec ses grands rôles précédents que l'on définit invariablement grâce au même type de formules : « vamp vénéneuse »³, « technicienne spécialisée dans la perfidie »⁴, « entremetteuse perverse »⁵, « harpie vengeresse »⁶. De nombreux articles insistent sur son inclination pour les rôles de femmes dangereuses⁷, en particulier pour les hommes, comme on peut le lire dans un article paru dans le magazine *Femina* au moment de la sortie de *Mars Attack!* (T. Burton, 1996) :

Avec ses rôles d'entremetteuse diabolique, de bourgeoise tyrannique ou de peste venimeuse, Glenn Close s'est fabriquée une solide réputation de garce dont le talent peut s'exprimer dans les moindres recoins de la méchanceté⁸.

De manière significative, le paratexte de *Damages* édifie son personnage sur une vision stéréotypée de la femme maléfique et perverse, à l'image de sa « réputation de garce » pour reprendre les termes du même magazine. Une affiche représente Patty Hewes métonymiquement de dos, les mains ensanglantées portant un sac à main, cette représentation condensant violence et féminité. Sur d'autres affiches, elle exhibe systématiquement des attributs masculins, tel le tailleur strict, le verre d'alcool ou les lunettes, adoptant des poses énergiques et symétriques qui évoquent une assurance toute martiale. Dans le *teaser* de la saison trois, Patty Hewes est par ailleurs dépeinte comme une femme qui détruit tout autour d'elle, le montage et l'usage du *split screen* contribuant à suggérer qu'elle est à l'origine de tous les meurtres et les actes de violence commis à l'endroit des autres personnages.

Or, la supposée cruauté des personnages joués par Glenn Close n'est que la résultante (et non la cause) d'une volonté qui consiste pour elle à opter pour des rôles de femmes qui rivalisent avec les hommes grâce à leur détermination et à leur intelligence¹. C'est le cas du personnage de la Marquise de Merteuil dans *Dangerous Liaisons* qui, comme le déclare Close elle-même dans un entretien, se rapproche de Patty Hewes, en ce que toutes deux sont des femmes fortes et modernes, qui mènent un jeu d'homme dans un monde d'hommes². Mais au final la marquise et Patty Hewes paieront le prix fort de leur ambition, car « dans le monde du travail, c'est bien aussi la masculinité des femmes, là où elles se montrent

1. Pascale MOLINIER, « Pénis de tête. Ou comment la masculinité devient sublime aux filles », *Cahiers du Genre*, 2008, vol. 2, n° 45, pp. 153-175.

2. Voir Virginia HEFFERNAN, « Me, Fierce? It's All Make-Believe », *The New York Times*, rubrique « Television », 22 juillet 2007. [En ligne], consulté le 8 février 2016, URL : http://www.nytimes.com/2007/07/22/arts/television/22heff.html?_r=0

3. Gisèle GALANTE, « Glenn Close : "À mon âge, une femme est plus sexuelle qu'à 20 ans" », art. cit., p. 96.

4. Cécile LECOULTRE, « Glenn Close ne s'excuse pas d'être encore et toujours garce », *24 Heures*, vendredi 24 mai 1994, p. 61.

5. Pierre LAMBELET, « Glenn Close, pas si Cruella », *TV Guide*, 12 décembre 1999, p. 27.

6. Cécile Lecoultré, « Glenn Close ne s'excuse pas d'être encore et toujours garce », art. cit.

7. Lucas ARMATI, « Cruella et associés : Damages, la nouvelle série du jeudi soir, sur Canal+ », *Télérama.fr*, 1^{er} mars 2008, mis à jour le 21 novembre 2013. [En ligne], consulté le 9 février 2016, URL : http://television.telerama.fr/television/25976-cruella_et_associes_damages_la_nouvelle_serie_du_jeudi_soir_sur_canal.php

8. Véronique KRÄHENBÜHL, « Glenn Close, le rire en plus », *Femina*, 16 février 1997, pp. 8-9.

1. Voir Chris HARNICK, « Damages: Glenn Close Says Goodbye To Patty Hewes », *Huffpost TV*, 7 février 2012. [En ligne], consulté le 8 février 2016, URL : http://www.huffingtonpost.com/2012/07/02/damages-glenn-close-patty-hewes_n_1336670.html; Morgan Jeffrey, « Glenn Close Damages retrospective: "Patty was a tragic figure" », *Digital Spy*, 14 août 2013. [En ligne], consulté le 8 février 2016, URL : <http://www.digitalspy.com/tv/ustv/interviews/a506444/glenn-close-damages-retrospective-patty-was-a-tragic-figure/>

2. LillyKat, « Glenn Close Talks All Things Damages », art. cit. Voir aussi Fabrice Leclerc, « Glenn Close : "Moins un personnage me ressemble, meilleur sera le film" », *L'Express*, 23 février 2012, mis à jour le 24 février 2012. [En ligne], consulté le 8 février 2016, URL : http://www.lexpress.fr/culture/cinema/albert-nobbs-l-interview-de-glenn-close_1085393.html. Dans un entretien pour le *Femina*, Close déclare à propos de la Marquise de Merteuil que « c'est un personnage moderne, très en avance sur son temps, et doté d'une intelligence remarquable. La manipulation est pour elle le seul moyen d'exercer un esprit brillant, car elle vit dans un siècle où les femmes sont prisonnières de l'étiquette et des bonnes manières. Considérées comme de simples objets, leur position sociale est extrêmement précaire (Cécile Lecoultré, « Divine Marquise », *Femina*, 2 avril 1989, p. 8).

concurrentielles avec les hommes, qui risque d'être punie, et non la féminité qui est seulement exploitée»¹.

Dans *Damages*, Patty Hewes s'impose comme une femme « phallique »² qui bouscule les catégories traditionnelles de genre en faisant ouvertement preuve d'ambition et d'autorité. Perspicace et obstinée, elle est surtout perçue comme une menace par les hommes qui ne cessent de souligner son phallicisme, à l'instar d'un concurrent qui la traite « d'homme sachant très bien porter la jupe » – remarque à laquelle elle rétorque : « sauf pour le vagin »³. Patty Hewes fait régulièrement l'objet de commentaires qui attirent l'attention sur sa masculinité d'emprunt, les hommes usant du sarcasme pour dissimuler les craintes qu'elle inspire⁴. Or, ces observations font écho à ses talents d'actrice *queer*, comme dans le film *Albert Nobbs* (R. Garcia, 2011) où Glenn Close interprète une femme qui, dans l'Irlande du XIX^e siècle, se travestit en homme afin de travailler et gagner une place respectable dans la hiérarchie sociale⁵. Ce film met en valeur la facette androgyne de sa *persona* ainsi que ses sympathies féministes, par ailleurs régulièrement articulées par la presse à « son physique loin des canons contemporains »⁶ et à son âge qui l'empêchent de jouer les jeunes premières affriolantes⁷.

Plus précisément, Glenn Close incarne dans *Damages* un personnage qui se situe au cœur d'un conflit entre l'ordre féminin et l'ordre masculin, à l'image des récits mythologiques qui décrivent l'affrontement entre le matriarcat (le pouvoir de la Nature-mère) et le patriarcat (le pouvoir de la culture qui tente de violer les lois fondatrices de vie). Habituee aux rôles dramatiques, Close apporte à la série sa plus-value cinématographique, son âge lui permettant de revêtir un rôle que seule une

1. Pascale MOLINIER, « Pénis de tête. Ou comment la masculinité devient sublime aux filles », *op. cit.*, p. 172.

2. Pour Freud, les femmes qui souhaitent faire une carrière professionnelle de nature intellectuelle sont considérées comme « phallicques ». Sigmund Freud, « La féminité » [1933], *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2009, pp. 150-181.

3. Saison deux, épisode un.

4. Voir le bref dialogue entre Forbischer et Kendrick dans la saison deux, épisode six.

5. L'aura « *queer* » de Glenn Close est d'ailleurs confirmée par son prénom masculin.

6. Gisèle GALANTE, « Glenn Close : "À mon âge, une femme est plus sexuelle qu'à 20 ans" », *art. cit.*, p. 98.

7. Glenn CLOSE ne cesse d'affirmer dans des entretiens qu'elle n'a pas le profil pour incarner des femmes *glamour* : « Mon physique ne me permet pas de jouer les bombes sexuelles » (Francine Zambano, « Glenn Close plus démoniaque que jamais », *Télétop Matin*, 16-22 mars 1997, p. 8). Dans *Paris Match*, elle déclare : « Je n'ai jamais été une actrice très "glamoureuse". Je suis plus une "actrice de genre" qu'une star de cinéma » (Gisèle Galante, « Glenn Close. La fatale attraction de la cinquantaine sereine », *art. cit.*, p. 83).

femme ayant dépassé la ménopause peut performer : celui d'une mère infanticide qui sacrifie sa progéniture pour préserver le matriarcat, après avoir été trahie par l'ordre paternel.

Patty Hewes, Médée moderne

Partant, le personnage de Patty Hewes peut être interprété à l'aune de l'hypothèse suivante : si elle cherche à prendre sous son aile la jeune avocate Ellen Parsons, c'est pour tenter d'éradiquer symboliquement l'ordre masculin afin de restaurer le matriarcat primitif, le règne de l'ordre féminin généreux et créateur de vie et de justice (elle se bat en effet souvent pour les opprimés, les petites gens et les personnes lésées par le grand capital). En ce sens, Patty Hewes est une sorte de Médée moderne capable de tuer ses enfants pour se venger du patriarcat – lequel est personnifié en première instance par son père maltraitant, puis par son mari adultère, enfin par les hommes de pouvoir corrompus qu'elle poursuit dans des procès. Tout comme Médée est prête à mettre à mort ses enfants pour atteindre Jason le mari infidèle (qui l'a répudiée afin d'épouser la fille de Créon et ainsi devenir le roi de Corinthe), l'infanticide est un sacrifice nécessaire pour écraser la Loi du Père (interdisant ainsi au patriarcat toute descendance). Les mères infanticides de la mythologie grecque, telles Médée ou Althée, sont des mères nourricières et protectrices tant qu'elles n'entrent pas en conflit avec les autres membres de la famille ; si on les défie, elles deviennent alors destructrices et impitoyables.

Tel est peu ou prou le scénario de *Damages* : lorsque Patty Hewes engage Ellen Parsons pour l'assister au cabinet, elle espère en faire une alliée dans cette entreprise qui consiste à défendre le matriarcat contre le pouvoir du patriarcat incarné au fil des cinq saisons par différentes figures masculines. Le résumé qui ouvre l'épisode cinq de la saison une atteste de ce besoin pour Patty Hewes de trouver une fille symbolique afin que ses projets puissent lui survivre : lors d'un dialogue filmé avec la Statue de la Liberté en arrière-plan, Patty confie à Ellen ses ambitions d'en faire sa continuatrice (« j'ai toujours voulu trouver une femme qui pourrait prendre ma relève », lui dit-elle), et face à son refus, elle s'écrie : « Tu es une enfant ingrate et le réveil risque d'être pénible ». Mais Ellen, qui désapprouve les pratiques peu morales (chantage, manipulation et agressions en tous genres) de son employeuse, persiste à sauvegarder son indépendance.

Cette relation mère-fille est également thématifiée à travers des multiples revirements de situation et des scènes de confrontation paroxystiques dignes d'un *soap opera*, *Damages* cultivant volontiers les ressorts de la tension dramatique¹. Et alors qu'elle malmène sans aucun état d'âme les hommes (Forbischer, Kendrick, Erickson etc.) qui lui barrent la route, ceux-ci illustrant la version classique de la masculinité hégémonique: virilité, performance, pouvoir, argent, Patty Hewes se charge d'éliminer ses filles réelles ou de substitution non sans regret, remords et douleur (comme on le verra plus loin).

Le mythe de la mère infanticide se développe au fil des saisons à travers différentes occurrences. On apprend dès la première saison que Patty Hewes a eu une fille mort-née appelée Julia; dans la dernière saison, on comprend que ce décès a été en partie désiré par Patty qui était alors trop jeune pour devenir mère et qui souhaitait privilégier ses études et sa carrière. Des rêves renvoyant à la fausse-couche indiquent qu'elle a cherché à perdre son enfant en faisant de longues marches, alors que son médecin l'avait obligée à se reposer jusqu'à l'accouchement (dans la cinquième saison, Ellen Parsons mettra également en danger sa grossesse, sans pour autant perdre son enfant, car elle est une « bonne » mère). Une discussion entre Patty et Ellen suite aux funérailles de leur associé, Thomas Shayes, établit un lien de causalité entre le thème de la mort et celui de la maternité, corrélé à son tour à l'opposition entre jeunesse et vieillesse: l'une, Ellen, est du côté de la vie et de la famille (elle n'a jamais réfléchi à sa propre disparition et souhaite avoir des enfants, précise-t-elle); l'autre, Patty, songe déjà à sa propre mort qu'elle associe à Julia dans des images mentales qui accompagnent (en interrompent visuellement) le dialogue entre les deux femmes. L'esthétique de la série (cadrage, montage, composition des plans), tout comme le paratexte, insiste toujours sur leurs complémentarités antagonistes, notamment en les plaçant très régulièrement en miroir.

Les liens étroits que Patty Hewes noue avec Ellen, laquelle au fil du temps découvre la face sombre de sa patronne, amènent Patty à commander son meurtre, mais sans succès puisqu'Ellen parvient à se défendre contre son assaillant. Au travers des saisons, Ellen sera hantée par cette

1. Raphaël BARONI, « Cinéma et "pyramide dramatique" », *La Tension narrative: suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, pp. 342-361. Sur ce point, je renvoie à mon article « Flash-back, trauma et répétition narrative dans les séries américaines contemporaines », *Télévision*, n° 7 « Repenser le récit avec les séries télévisées », François JOST et Raphaël BARONI (dir), 2016, pp. 173-188.

agression (ainsi que par le meurtre de son fiancé, également orchestré par Patty), et n'aura de cesse de se venger d'elle, tout en maintenant des contacts avec sa pire ennemie qu'elle n'hésite pas à aider dans ses enquêtes. Ellen refuse donc de se soumettre totalement à la Loi de la Mère, et en la défiant prend la place du fils mythique qu'il faut sacrifier: elle est la fille adorée, mais ingrate.

Patty Hewes, mère infanticide

Dans la troisième saison, Patty Hewes devient grand-mère après que son fils Michael a une fille avec Jill, une femme plus âgée que lui. Patty s'arrange alors pour faire emprisonner Jill sous prétexte qu'elle a eu des relations sexuelles avec un mineur, et en l'absence de Michael qui a fui ses responsabilités de père, elle adopte sa petite-fille Catherine, lui inculquant une éducation très rigoureuse. Plusieurs scènes, et notamment des rêves, fantasmes ou rêveries, indiquent la corrélation entre ces différentes figures féminines que sont Julia, Ellen et Catherine¹. Une séquence onirique (saison cinq, épisode dix) met conjointement en scène le père détesté, la petite-fille Catherine et Ellen (cette dernière étant désignée comme étant la fille de Patty par le patriarche détesté). Ellen apparaît vêtue d'un *trench-coat* (le même que celui qu'elle porte lors de son agression), le visage et les mains ensanglantés et pointant une arme sur Patty, jouant ainsi l'intrigue de la série centrée sur l'histoire d'une fille qui se venge d'une mère maltraitante. Ailleurs, Patty associe Ellen et Julia dans des images subjectives, ainsi que dans certaines de ses actions, comme lorsqu'elle va visiter la tombe de sa fille après avoir reçu la nouvelle du meurtre supposé d'Ellen². Ellen est ainsi destinée à occuper une place vacante ménagée par une « mauvaise » mère aux exigences démesurées et contradictoires³. Ces rêves révèlent également la fonction traumatisante qu'a eue le père de Patty qui a abandonné femme et enfant très tôt, laissant une haine indéfectible pour la figure paternelle⁴. Comme dans la mythologie grecque, l'alliance masculine est

1. Voir saison deux, épisode treize; saison cinq, épisodes quatre et dix.

2. Ce sont d'ailleurs ces deux seuls moments dans la série où l'on voit Patty Hewes pleurer, laquelle se révèle avoir un cœur malgré sa carapace.

3. Concernant l'association entre Ellen et Julia, voir saison trois, épisode treize.

4. Un rêve qui vire au cauchemar est particulièrement significatif de son rejet du patriarcat: dans la saison deux, épisode treize, toutes les figures masculines qui entourent Patty Hewes (dont son père, son mari et son fils), font la fête dans son salon et se moquent ouvertement d'elle.

offerte par les oncles maternels qui non seulement s'occupent de l'éducation des enfants encore vivants, mais encore veillent à protéger et à défendre le matriarcat, comme le montre la forte complicité qui lie Patty à son Oncle Pete depuis des décennies.

Donc si Patty Hewes s'obstine à préserver Ellen, c'est parce que cette dernière représente son seul lien avec le matriarcat qu'elle tente d'imposer contre le patriarcat. En tant que mère infanticide, Patty manifeste la violence passionnelle au cœur de toute expérience maternelle, la psychanalyse ayant montré, depuis les travaux de Mélanie Klein sur la petite enfance, l'ambiguïté de l'attachement mère-enfant qui se compose autant d'amour que de haine, de tendresse que d'agressivité¹. Comme l'indique Julia Kristeva, le lien avec l'enfant se caractérise par une grande instabilité, laquelle peut virer à l'exaltation maniaque, à la dépression, à l'agressivité, voire à la folie². Tout lien est ainsi sous-tendu par une forme de destructivité passionnelle qui peut être neutralisée à la fois par le temps, la figure paternelle et l'apprentissage du langage. Le but consiste alors à laisser l'enfant penser et parler par lui-même de sorte à lui donner accès à l'ordre symbolique (et par suite à une certaine autonomie). Les rapports de Patty Hewes avec ses enfants réels ou substitutifs sont tous habités par une forme de violence inséparable de son obsession du matriarcat vu comme un contre-pouvoir au patriarcat : elle va tenter de tuer Ellen afin que celle-ci ne divulgue des informations sensibles, l'empêchant ainsi de penser et de parler par elle-même, comme le font les « mauvaises » mères décrites par Kristeva.

Cette lecture psychanalytico-mythologique de la série est en partie attestée par le générique qui inclut des plans de la ville de New York entrecoupés par des images de Patty et d'Ellen. Certains de ces plans se focalisent sur des éléments architecturaux contenant des figures mythologiques, à commencer par le groupe sculptural qui orne la façade de la station de train principale de New York. Il s'agit d'un ensemble créé par le sculpteur français Jules-Félix Coutan et qui compte, au centre, Mercure (le dieu romain du voyage, messenger des dieux et conducteur des âmes aux enfers), lequel porte le caducée, symbole notamment du commerce et de l'éloquence ; à ses côtés, Hercule, symbole de force ;

1. Mélanie KLEIN, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1998 ; Mélanie Klein et Joan Rivière, *L'Amour et la haine*, Paris, Payot, coll. Petite bibliothèque Payot n° 18, 1982.

2. Julia KRISTEVA : *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987 ; *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

puis enfin Minerve, symbole de sagesse, de la fureur guerrière, de la stratégie, de l'intelligence et de la paix. Un plan cadre par ailleurs le socle d'une statue ornée de crânes, symbole de finitude. Par le truchement de Mercure, Patty Hewes devient une figure médiatrice entre deux mondes, celle de l'ordre masculin et de l'ordre féminin, du ciel et de la terre, de la stabilité et du mouvement, une figure qui a le pouvoir de vie comme de mort – image qui évoque la fresque de Michel Ange dans la chapelle Sixtine).

Patty Hewes est d'ailleurs continuellement associée au bonsaï situé sur le rebord de la fenêtre derrière sa table de travail, lequel connote le lien entre terre et ciel, ainsi que l'éternité et l'endurance. Alors que les séries télévisées au long cours permettent aux acteurs de vieillir en même temps que leurs consommateurs (six ans pour *Damages*), le vieillissement de Glenn Close est traduit dans *Damages* en des termes contradictoires : si, d'un côté, il s'agit de souligner sa force, son dynamisme et sa longévité, de l'autre, la série nous enseigne que ses ambitions et son intelligence (donc sa masculinité) finissent par lui être fatales, comme le suggère la fin de la série (saison cinq, épisode dix) qui met en exergue sa solitude et son enfermement progressif dans la psychose paranoïaque, laquelle est très courante dans le cas des mères infanticides¹ (fig. 2).

Féminisme vs post-féminisme

Conformément à maints films post-féministes centrés sur un conflit générationnel entre mère et fille, *Damages* reconduit une opposition entre deux femmes véhiculant chacune une conception différente du féminisme : alors que Patty Hewes est porteuse d'idéaux égalitaristes inspirés par la seconde vague féministe (celle des années 1960-1970), Ellen Parsons représente une forme de féminisme plus conciliant et moins doctrinaire, symptomatique de la troisième vague (à partir des années 1990). Comme l'indique Imelda Staunton qui cite Shelley Cobb, les stars vieillissantes telles Glenn Close ou Meryl Streep sont précisément choisies pour personnifier un féminisme d'arrière-garde qui valorise la carrière professionnelle au détriment de l'épanouissement personnel, et qui nourrit une méfiance à l'égard du patriarcat et des

1. Renata SALECL, « Le réel du crime : une mère infanticide », *Savoirs et clinique*, 2003/1, n° 2, pp. 41-51.



Fig. 2 - Dernier épisode de la saison 5: Après un rêve éveillé où elle s'imagine qu'Ellen lui présente sa fille dans un geste de réconciliation intergénérationnelle, Patty Hewes semble sombrer définitivement dans la folie

hommes en général¹. De nombreux films populaires contemporains dépeignent volontiers l'affrontement entre deux figures féminines qui renvoient dos à dos deux étapes historiques du féminisme. Il s'agit alors de fustiger ou de ridiculiser la rigidité des pionnières en matière de lutte pour l'égalité des sexes, pour mieux magnifier les vertus de la jeunesse directement associées à la beauté et à la séduction – tels *The Devil Wears Prada*, *Mirror Mirror* (Blanche-Neige, T. Singh, 2012) ou *Snow White & the Huntsman* (Blanche-Neige et le Chasseur, R. Sanders, 2012).

Dans *Damages*, cette friction prend une coloration dramatique puisqu'elle mène à des tentatives de meurtre qui avèrent le potentiel dévastateur d'une tension qui se situe au cœur des discours et représentations post-féministes, lesquelles accordent volontiers aux stars vieillissantes des rôles féminins valorisants, tout en les affublant de défauts exacerbés par le contraste avec une actrice plus jeune, sexuellement active et attirante². Patty Hewes en mère infanticide symbolise

1. Imelda WHELEHAN, « Ageing Appropriately: Postfeminist Discourses of Ageing in Contemporary Hollywood », dans Joel GWYNNE et Nadine MULLER (dir.), *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*, Basingstoke/New York, 2013, pp. 80-81 ; Shelley COBB, « "I'm Nothing Like You!" Postfeminist Generationalism and Female Stardom in the Contemporary Chick Flick », dans Melanie WATERS (dir.), *Women on Screen: Feminism and Femininity in Visual Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011.

2. La presse s'inquiète de voir les femmes se masculiniser, comme le montre cet article

précisément un féminisme politisé, engagé et jugé peu *glamour* qui est perçu comme une menace par/pour la nouvelle génération plus encline aux compromis et aux contradictions internes – le vieillissement du corps féminin et de la lutte féministe demeurant des points aveugles du post-féminisme. Aussi, Patty Hewes est-elle dépeinte comme une mère cruelle envers sa progéniture, cette dernière souhaitant garder ses distances vis-à-vis d'un féminisme jugé dépassé et intransigeant. Par son refus de suivre la route que son mentor lui a tracée, Ellen Parsons s'impose comme une véritable héroïne post-féministe : loin d'être hostile au patriarcat qui aime à soutenir les jeunes femmes douées, ambitieuses et belles, elle respecte également son aînée qui a ouvert la voie grâce à sa pugnacité. Favorable au compromis et surtout apolitique, Ellen souhaite sauvegarder ses intérêts personnels au profit d'une existence qui réconcilie vie de famille et carrière professionnelle, charme et compétence.

Patty Hewes constitue un personnage emblématique des séries télévisées américaines contemporaines : si d'une part elle est brillante et sûre d'elle, de l'autre, elle se révèle asociale, névrosée, instable, voire psychotique – son âge contribuant à exaspérer ces traits. Un examen attentif de certaines séries telles *Homeland* (créée en 2011), *The Mindy Project* (créée en 2012), *Murder* (créée en 2014), *Body of Proof* (2011-2013), *Scandal* (créée en 2013), *Jessica Jones* (créée en 2015), etc. révèle en effet que si leurs héroïnes rencontrent le succès professionnel et le respect de leurs pairs, elles sont souvent en proie à des désordres affectifs et émotionnels (elles sont célibataires, n'ont pas d'enfants ou alors si elles en ont, rencontrent des problèmes dans leur couple ou leur famille). Aussi, malgré la tendance progressiste qui consiste à faire dépendre le récit de femmes de tout âge, de tout horizon et de toute ethnie, le thème de l'incompatibilité entre vie professionnelle et vie privée persiste, comme si la femme devait perdre d'un côté des avantages gagnés de l'autre. Il en est de même pour le cinéma hollywoodien contemporain qui sanctionne en particulier les femmes qui souhaitent réconcilier carrière et famille, car triomphe l'idéologie que l'« on ne peut pas tout avoir » (à savoir, être désirable, être mère et avoir des activités hors foyer gratifiantes)¹. Pour les personnages féminins arrivés à la

sur *Damages*: Anonym., « Glenn Close and Rose Byrne Star in *Damages*. Do Women Have To Be Ruthless To Triumph in the Workplace? », *The Huffington Post UK*, 19 juillet 2012, mis à jour le 23 juillet 2012. [En ligne], consulté le 9 février 2016, URL : http://www.huffingtonpost.co.uk/2012/07/19/glenn-close-rose-byrne-damages-emmy-award_n_1688100.html.

1. Imelda WHELEHAN, « Ageing Appropriately... », *op. cit.*, pp. 83-85.

ménopause, la situation s'aggrave en raison du culte de la jeunesse qui prédomine dans l'industrie cinématographique, le vieillissement étant perçu comme un dysfonctionnement biologique et psychologique très souvent synonyme d'indésirabilité et de folie¹.

Dans le cas de Patty Hewes le prix à payer pour occuper une place centrale dans la sphère publique est précisément celui de la folie, terrain propice au déploiement de ses instincts matricides. Son vieillissement induit alors la mise en équation entre maturité, identité *queer* et criminalité, comme si la dernière découlait des deux premières. Car contrairement aux héroïnes post-féministes plus jeunes dont les légères faiblesses n'entravent guère leur pouvoir de séduction, Patty Hewes cumule des « vices » que pas même son noble combat contre les injustices sociales ne vient pardonner. Le discours de la série semble donc indiquer que le vieillissement des stars féminines qui refusent de jouer la féminité masquée (et par suite, de cautionner le patriarcat) est forcément synonyme de dérèglement psychique, le matricide s'imposant comme le point culminant de l'abomination pour la société occidentale et son idéologie familialiste.

Conclusion

Damages rejoue sur un certain plan les enjeux du mélodrame maternel typique du cinéma des années 1940 dans lequel abondent des figures de mères sacrificielles trahies ou rejetées par leur fille qui aspire à l'indépendance². Mais le conflit mère-fille dans *Damages* ne se limite pas à favoriser la séparation de deux femmes qui doivent renoncer l'une à l'autre pour le bien de chacune et de la société; il pousse la mère à fomenter la mort de sa fille pour la punir de ne pas adhérer à ses rêves de révolution sociale issus d'un féminisme *old school*. Loin des mères glorifiées par leur souffrance et leur abnégation, Patty Hewes fait preuve d'une cruauté et d'une folie meurtrière qui ne sont pas sans rappeler ses rôles antérieurs, depuis Alex (*Fatal Attraction*) à Cruella (*The 101 Dalmatiens*). *Damages* capitalise en effet sur l'aura de « gorgone démoniaque » qui entoure la carrière de Glenn Close afin de construire un personnage féminin qui synthétise des tares jusque-là dispersées:

1. *Ibid.*, pp. 88-90.

2. Christina GLEDHILL (dir.), *Home is Where the Heart is: Essays on Melodrama and the Woman's Film*, Londres, BFI, 1987.

perversité, ruse, cruauté, trouble mental cohabitent d'autant mieux que le vieillissement permet de déployer le soupçon de sénilité. Mais la série exploite également les convictions personnelles de Glenn Close qui n'a jamais caché ses penchants pour la défense des droits des femmes, à l'instar d'autres actrices comme Meryl Streep ou Patricia Arquette. Les rôles de psychopathe qui ponctuent la carrière de Glenn Close, ainsi que son engagement pour la cause des femmes, apparaissent sous cet angle comme la condition de possibilité d'un personnage triplement pénalisé par les industries culturelles pour être une femme, une femme du troisième âge et une femme féministe – le matricide condensant ces figures de l'horreur.