

VISIONS DE LA VILLE DANS *SEX AND THE CITY* : TOPOGRAPHIE ET TYPOGRAPHIE DE L'EXCÈS

ÉLODIE CHAZALON

Université de la Rochelle — IUT

« He adored New York City. He idolized it all out of proportion¹. »

1. Post-féministe et transgenre, la série américaine *Sex and the City* s'apparente au féminisme dit de la « troisième vague » auquel on associe le postmodernisme et la prédilection pour l'accumulation, le pastiche et le bricolage. Dans leur sens étymologique, le terme « vague » et ses corrélats, comme les verbes « vaguer », « extravaguer », « divaguer », « vagabonder » et l'adjectif « vague », renvoient à une irrégularité de surface, à la déviance, au débordement, au flou et à l'errance, motifs que nous retrouvons dans la série. Que ce soit dans la forme ou les thèmes abordés — fugacité des échanges, sexualité hypostasiée, stéréotypes exacerbés, désordres alimentaires, excentricités vestimentaires, outrances langagières — *Sex and the City* est un hommage à l'excès, à l'hybridation et au mélange des genres, dans son double sens de rapport social de sexe et de genre littéraire, télévisuel et cinématographique.
2. Dans cette perspective, New York, et plus particulièrement le quartier de Manhattan, ne sont pas tant des labyrinthes que des lieux-frontières qui mettent en relief l'étroite relation entre géographie spatiale et géographie psychosociologique, si nous estimons que « la frontière n'est pas un effet spatial avec des conséquences sociologiques, mais un fait sociologique qui prend des formes spatiales² ». Prise dans son sens simmélien³, la métropole peut être tenue pour l'espace topographique et typographique de l'excès. Au sein de la ville qui ne dort jamais, Manhattan est à la fois centre, point focal, cocon et décentrement perpétuel, verticalité et horizontalité vertigineuses, le lieu où le « gyroscope psychologique⁴ » des personnages est mis à mal.

1 *Manhattan*, film de Woody Allen et Marshall Brickman, avec Woody Allen, Diane Keaton, Michael Murphy et Meryl Streep, United Artists, décembre 1979.

2 G. Simmel, *Sociologie*, 607.

3 G. Simmel, « The Metropolis and Mental Life », 409-424.

4 L'expression désigne le radar interne qui permet à l'individu « inner directed » de maintenir un délicat équilibre entre ses propres désirs et les assauts de son environnement extérieur. (D. Riesman, *The Lonely Crowd*, 16).

3. Mais pour l'individu hypermoderne et « other directed⁵ », c'est aussi le lieu de tous les possibles, celui où se croisent, se tissent et se démultiplient les intrigues, où s'inscrivent, s'écrivent et se réécrivent les caractères du récit et du métarécit et les identités, moins fragmentaires que plastiques, des *characters* féminins et masculins. C'est enfin l'espace qui permet de (re)cartographier *ad infinitum* ces identités via une esthétique de la subversion qui fait la part belle aux stéréotypes et aux normes sociales, génériques, et formelles.
4. Dans *Sex and the City*, il nous semble que l'excès est moins le signe d'une malfaçon/imperfection originelle — celle, notamment, du 11 septembre 2001⁶ — que l'expression originale d'une anormalité/marginalité revendiquée et esthétisée. A travers cet article, nous nous proposons d'explorer la notion d'excès en l'articulant, entre autres, à celles de désordre, d'extravagance, du latin *extra*, « au-dehors », et *vagari*, « errer çà et là », et d'excentricité via l'analyse des espaces physiques et mentaux, des habitus⁷ sociaux, vestimentaires et alimentaires des personnages, et de la trame narrative et méta-narrative où foisonnent les références intertextuelles et inter-médiatiques, autant d'éléments qui permettent l'oscillation entre extérieur et intérieur, entre privé et public, et entre spectaculaire et spéculaire, un va-et-vient étourdissant qui contribue à l'hybridité de la série et à la fascination qu'elle exerce encore aujourd'hui⁸.
5. Considérant que la peur des villes est excessive et qu'il est préférable de lui substituer un bon usage du désordre⁹, nous postulons que la série télévisée *Sex and the City* permet d'envisager la ville dans sa pluridimensionnalité¹⁰ et d'analyser l'excès urbain comme « accès à ». Dans *Sex and the City*, la ville marque l'avènement de l'ère hypermoderne et porte au pinacle la plasticité d'indi-

5 C'est le cas des personnages de *Sex and the City* dont le gyroscope psychologique n'est pas sollicité dans la mesure où ils ont « tendance à être sensibilisés aux attentes et préférences des autres » (« tendency to be sensitized to the expectations and preferences of others »). (*Ibid.*, 8).

6 Une partie des saisons a été tournée après l'événement, avec les bouleversements thématiques et formels qui s'ensuivent. Par exemple, une allusion discrète aux événements du 11 septembre semble faire surface lorsque Carrie Bradshaw exhorte ses amies à faire leur devoir patriotique lors de la *Fleet Week* new-yorkaise, en allant dépenser de l'argent plus que nécessaire. (« If you wanna do your patriotic duty, you will come shopping with me right now and throw some much needed money downtown », *Anchors Away*, S5E1). Pour les notifications ultérieures, les titres des épisodes seront en italiques, et les lettres S et E feront respectivement référence au numéro de la saison et de l'épisode cités en exemple.

7 Nous faisons ici allusion à l'*hexis* bourdieusien, qui renvoie à « la mythologie politique réalisée, incorporée, devenue disposition permanente, manière durable de se tenir, de parler, de marcher, et, par là, de sentir et de penser ». (P. Bourdieu, *Le Sens pratique*, 117).

8 Le *Sex and the City tour* à New York est, entre autres produits dérivés, un incontournable pour les fans de la série, voir <http://gonyc.about.com/cs/sightseeingtours/a/sexandthecity.htm> (consulté le 23 septembre 2013). Mentionnons également la diffusion, début 2013, de la préquelle *The Carrie Diaries*, qui porte sur les années d'adolescence de Carrie Bradshaw et sur sa relation fusionnelle avec New York.

9 R. Sennett, *The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life*.

10 « L'expérience urbaine est multidimensionnelle, elle développe une démarche poétique, un espace scénique et un espace politique ». (O. Mongin, *La Condition urbaine*, 31).

vidualités qui échappent à toute catégorisation et s'octroient à loisir le droit de s'évader (*evadere* : « se sauver de » mais aussi « aboutir à être »).

Manhattan

6. Dans *Sex and the City*, la place de la ville est centrale des points de vue topographique et typographique, une caractéristique qui apparaît dans le paratexte et plus particulièrement le générique sur lequel porte la première partie de ce travail. Si Stella Bruzzi et Pamela Church Gibson considèrent que la mode et les excentricités vestimentaires sont le « cinquième personnage » de la série¹¹ aux côtés de Carrie Bradshaw, Miranda Hobbes, Samantha Jones et Charlotte York, la ville de New York et le quartier de Manhattan n'en sont pas moins des personnages centraux. En témoigne, en premier lieu, le titre SEX AND THE CITY. La juxtaposition des termes « sex » et « city », écrits en lettres capitales et reliés par le coordonnant « and¹² », de même que l'allitération en /s/ et /c/, avec sa sifflante à la fois annonciatrice de confidences sur l'oreiller et de persiflages, permettent d'associer la grande pomme au « fruit défendu », au lieu des mœurs dépravées et des plaisirs interdits, renvoyant au passé licencieux de la ville¹³.
7. Le générique constitue, en bien des points, un repoussoir à l'excès. Métonymique de la série, il plonge le spectateur dans un univers vertigineux caractérisé par le débordement, le pullulement, le gigantisme et la vitesse. L'enchaînement rapide des plans et l'alternance entre horizontalité et verticalité pose la ville en réservoir de stimuli, à la source de ce que Georg Simmel nomme l'« intensification de la vie nerveuse », une conséquence du « changement rapide et ininterrompu des impressions externes et internes¹⁴ ».
8. Mais, plus qu'une jungle urbaine, la ville apparaît comme un « mi-lieu¹⁵ », c'est-à-dire, un entre-deux propice à la transgression de toute frontière, que celle-ci soit spatiale, sociale, sexuelle, ou générique. L'alternance de gros plans sur le regard espiègle et le sourire grivois de Carrie Bradshaw — qui est le narrateur intradiégétique de la série et l'observatrice la plus assidue de la

11 S. Bruzzi et P. C. Gibson, « "Fashion is the Fifth Character" », 115-129.

12 L'emploi de la conjonction n'est pas innocent. « And » place la ville en corps et objet de désir, et non en simple cadre ou décorum, ce qu'aurait suggéré la préposition « in ».

13 Voir K. Long, *The Forbidden Apple: A Century of Sex and Sin in New York City* ; A. Friedman, *Prurient Interests: Gender, Democracy, and Obscenity in New York City (1909-1945)*.

14 « The psychological foundation, upon which the metropolitan individuality is erected, is the intensification of emotional life due to the swift and continuous shift of external and internal stimuli ». (G. Simmel, « The Metropolis and Mental Life », 409).

15 O. Mongin, *La Condition urbaine*, 310.

ville et de ses moeurs — et de plans ciblant certaines « parties » de New York font de la ville à la fois un spectacle étranger et un espace familier, si nous envisageons la ville comme « une affaire de corps, de ce corps individuel qui sort de lui-même pour s'aventurer dans un corps collectif et mental où il s'expose à d'autres¹⁶ ».

9. Dans ce générique protéiforme et multidimensionnel, l'excès est mimétique de l'expérience vécue par les personnages et le spectateur : celle d'un va-et-vient entre haut et bas, entre verticalité et horizontalité, entre individuel et collectif, et entre étrange(r) et familier. D'une part, la ville de New York présente tous les aspects d'un spectacle hallucinatoire, d'une « exposition universelle » avec ses objets (bâtiments, rues, véhicules, feux de circulation et autres signes visuels) qui sont autant de « chocs » pour l'œil et l'esprit¹⁷. L'horizontalité interminable des avenues bondées de passants et de taxis jaunes côtoie la verticalité démesurée des bâtiments, un étourdissement bien rendu par la caméra subjective.

10. L'entre-deux a également trait à l'hybridité qui s'applique au personnage de Carrie Bradshaw¹⁸ et à ceux de la série tout comme à la ville. Dès le générique, New York est personnifiée et hypersexuée, ce dont témoigne l'abondance de références visuelles, textuelles et méta-textuelles. De prime abord, le masculin domine : le Brooklyn Bridge avec ses piliers semblables à deux sexes en érection, les gratte-ciels phares de Manhattan, comme le World Trade Center¹⁹ et le Chrysler building, filmés en contre-plongée comme pour en accentuer le caractère démesuré et colossal, signifient la puissance masculine et, sur un autre plan, la démesure architecturale et la mégalomanie capitaliste²⁰. Les excès de la société postindustrielle ont pour pendant l'« hypermasculinisation » de la ville, ce que reflète également l'onomastique : Manhattan est l'espace de l'homme (« man ») mais aussi celui où puissance financière et virilité sont indissociables. Le double « t » du nom propre peut symboliser les *Twin Towers* que l'on voit figurer au générique dans les quatre premières saisons.

16 *Ibid.*, 30.

17 « En raison de leur visibilité, de leur profusion et surtout de leur identité avec les stimuli métropolitains, les objets se trouvent réduits à de simples sollicitations, divertissements occasionnels, communications, à des *chocs* ». A. Rafele, *La Métropole*, 88-89. Olivier Mongin, quant à lui, apparente la ville au lieu des « courts-circuits » (*La Condition urbaine*, 30).

18 Sur l'ambiguïté du personnage, voir K. Akass et J. McCabe, « Ms Parker and the Vicious Circle », 177-198.

19 A partir de l'épisode 13 de la quatrième saison, tournée pendant et après les événements du 11 septembre 2001, les tours jumelles disparaissent du générique et sont remplacées par une vue du *skyline* new-yorkais.

20 Le magnat de l'immobilier Donald Trump, connu notamment pour ses constructions démesurées, est mentionné par Samantha Jones qui le compare à Mr Big, l'un des personnages masculins principaux au pseudonyme plus que parlant (*Sex and the City*, S1E1). Donald Trump fait également une brève apparition dans *The Man, The Myth, The Viagra* (S2E8).

11. Toutefois, la ville tient aussi du féminin. Carrie Bradshaw déambulant seule dans les rues de Manhattan et affichant un sourire malicieux n'est pas tant une *street walker* — bien que le générique laisse planer le doute sur ce point — qu'une exploratrice avide de découvertes et d'expériences : une « anthropologue du sexe²¹ ». Comme son corps, son regard en mouvement rend compte d'une fascination pour la hauteur, une hauteur qui se manifeste dans la recherche de la performance (sociale, vestimentaire, sexuelle), dans les « grandes sexpérances » (*Great Sexpectations*, S6E2) des personnages féminins et, sur un plan plus métaphorique, dans la hauteur de vue qu'offre la série sur les stéréotypes de genre. En outre, et malgré des acteurs masculins récurrents, seules des actrices figurent au générique, leur nom placardé sur les monuments et gratte-ciels.
12. Cette conquête de l'espace textuel, méta-textuel et « méta-sexuel » renvoie à celle que l'on trouve dans la série en termes d'espace physique et psychique, ce que nous résumerons dans l'expression « géographie sexuelle » de la ville. Comme nous allons le voir, la ville est investie par les personnages féminins, pour la grande majorité des *working girls* accomplies et des Amazones pugnares (*Twenty-Something Girls vs. Thirty-Something Women*, S2E17 ; *The Attack of the 5'10 Woman*, S3E3) qui étalent leur « pouvoir » intellectuel, sexuel et économique au fil des épisodes (*The Power of Female Sex*, S1E5).
13. Le plan final du générique confirme l'ancrage de la série dans l'entre-deux. Un arrêt sur image montre Carrie Bradshaw, vêtue à la manière d'une ballerine (jupe en tulle et juste-au-corps rose), se faire éclabousser par un taxi roulant à toute allure, sous le regard à la fois curieux et malveillant des passants, alors qu'au même moment elle apparaît sur un bus de la Metropolitan Transit Authority dans une robe qui ne cache rien pour la promotion de sa rubrique et de son livre éponyme. Si ce « jet » final — dont la connotation sexuelle est évidente — rend compte de l'opprobre qui pèse sur les femmes émancipées, il anticipe également la sexualité goulue des héroïnes tout comme la productivité littéraire de Carrie Bradshaw, dont les « jets » et mots d'esprit ponctuent les épisodes.

Ethos du « *hype* »

14. L'excès, en tant que manque et surtout excédent, sature la série jusqu'à devenir éthos et profession de foi. La ville de New York est un terreau propice aux extravagances et distractions de

21 Cette expression est juxtaposée au terme « hooker » dans l'épisode liminaire et éponyme. Lorsque Carrie Bradshaw se définit comme « une sorte d'anthropologue du sexe » (« I'm sort of a sexual anthropologist »), Mr Big répond : « You mean, a hooker ? » (*Sex and the City*, S1E1).

toutes sortes. Nous ne comptons pas les répliques qui, prononcées en voix-off par Carrie Bradshaw-narrateur au début des épisodes, encensent la ville et sa profusion d'activités, de richesses, d'hommes célibataires et de bonnes et moins bonnes surprises (« That's the thing about New York. You never know what's around the corner », S3E17 ; « Who knows, it's New York! », S5E1).

15. New York et Manhattan sont associés à l'accumulation, à la gradation et à l'hyperbole²² : « galaxie en constante expansion » (« this ever expanding galaxy called New York city », S5E7), ville inépuisable en divertissements, des musées aux discothèques en passant par ses innombrables restaurants (« there is no end to the ways to fill your days: museums, parks, theaters, concert halls, nightclubs, and countless restaurants », S5E1), foyer abritant « un million d'excitants célibataires éligibles au mariage » (« New York city, home to one million exciting eligible single men », S3E1), « chaleureux village » peuplé de plusieurs millions d'individus et ville aux possibilités et options « infinies » (« a cosy village populated by more than seven million fascinating individuals », « its infinite possibilities », « a city of infinite options », S1E7) et « pays magique » (« once upon a time in a magical land called Manhattan », S1E8), New York et le quartier de Manhattan incarnent ce que Fabio La Rocca nomme la *hype city*. Cette expression permet d'étudier la ville comme un « gigantesque laboratoire d'investigation du social en perpétuelle mutation²³ », en d'autres termes, un « superlieu²⁴ ».

16. Les habits des personnages en sont l'illustration la plus frappante. Hyperactivité sexuelle, excès alimentaires et autres agapes²⁵, extravagances vestimentaires, dépenses outrancières²⁶ et obscénités langagières²⁷, les addictions diverses des personnages féminins ne sont pas tant le signe d'une déviance anomique dans une ville où, selon le meilleur ami gay de Carrie Bradshaw, « même les psys ont des psys » (« It's New York, even shrinks have shrinks », S2E13), que la manifestation de

22 Tout comme Los Angeles, qui est présentée comme son double inversé pour ce qui est du mode de vie (« stress-free city », « LA, land of perpetual sun and of the perpetual sunbathing », *Sex and Another City*, S3E14), mais qui surpasse aussi New York par ses extravagances (« In New York, first date is dinner and a movie. In LA, lunch and seeing a 3.4 million dollar house », *Sex and Another City*, S3E14).

23 F. La Rocca, *La Ville dans tous ses états*, 16-24. Voir également le *podcast* de son intervention sur France Culture sur le thème de « La ville dionysiaque » : <http://www.franceculture.fr/player/reecouter?play=4672136> (à partir de 6'00).

24 « Ce qui [...] va caractériser les superlieux, c'est l'effet d'excessif, d'extraordinaire, d'exceptionnel indiqué par le préfixe "super" ». (F. La Rocca, *La Ville dans tous ses états*, 79).

25 Sur la place et la fonction de la nourriture dans la série, voir E. Chazalon, « Plaisirs de la chair et de la chère : (dé)tours de table dans *Sex & the City* », *Pop-en-Stock*, revue électronique, 23 avril 2013 : <http://popenstock.ca/dossier/article/plaisirs-de-la-chair-et-de-la-chere-detours-de-table-dans-sex-and-city>

26 Quand Carrie Bradshaw est menacée d'expulsion et ne peut acheter l'appartement qu'elle loue, elle se rend compte qu'elle a dépensé plus de 40 000 dollars en escarpins et qu'elle n'a nul endroit où vivre (« I've spent \$ 40,000 on shoes and I have no place to live? », *Ring a Ding Ding*, S4E16).

27 Le langage cru est, par ailleurs, souvent accompagné de figures de la répétition (anaphores, polysyndètes) et de jeux de mots, ce qui en renforce la portée.

leur « volonté démiurgique de structurer [leur] propre monde²⁸ » et de s'approprier l'espace urbain pour repousser toujours plus loin les frontières qui brident les individualités.

17. Si les héroïnes de *Sex and the City* sont décomplexées, c'est parce que les normes sociales sont sclérosantes et n'offrent qu'un éventail restreint de modes de vie et de modes d'être. Les personnages féminins revendiquent donc les extrêmes et se targuent de « tout avoir », comme le lance Samantha Jones depuis la fenêtre ouverte de son luxueux appartement dans *All or Nothing* (« You see us Manhattan? We have it all! », S3E10). Elles n'ont, par ailleurs, pas peur de s'afficher dans et avec « tout ce qui brille » (*All that glitters*, S4E14), que ce soient les vêtements ou les derniers lieux à la mode, que Carrie Bradshaw résume dans l'expression « Manhattan power lunching » (S3E15). Il en va de même pour leur « éblouissante » sexualité (« dazzling sexual power », S1E5) qui s'exprime « à tout moment, en tous lieux, et avec n'importe qui », ainsi que le clame Miranda Hobbes dans *Bay of Married Pigs* (« we can have sex anytime, anywhere, and with anyone », S1E3).
18. Toutefois, dans certains moments d'introspection ou d'apartés avec le téléspectateur, Carrie Bradshaw dénonce les aspects dystopiques de New York tels que le bruit, le rythme vie effréné, le poids des normes (« in a city like New York, with its pace and its pressures », S3E15) ainsi que l'impossibilité pour les individus de fixer une limite dans quelque domaine que ce soit (« How do you know when enough is enough? », S2E12 ; « How many men is too many men? », S3E6). Bien que les personnages ne soient pas toujours conscients de ce qui leur fait écran, la ville peut devenir l'écran — et en premier lieu celui de l'ordinateur de Carrie Bradshaw-écrivain — sur lequel s'inscrivent en filigrane leurs individualités.
19. Ainsi, l'hyperphagie (S4E4) et le *power dressing* de Miranda Hobbes, le langage cru et la boulimie sexuelle de la « try-sexual »²⁹ Samantha Jones, l'obsession de Charlotte York pour la maternité et pour les règles de bienséance, et le fétichisme de Carrie Bradshaw pour la mode et les accessoires (« a Prada abuse », S6E5) ne sont pas seulement « mise en scène »³⁰ du moi ou signes de consommation ostentatoire³¹, mais des moyens d'adapter leurs « cartographies mentales et physiques »³² au paysage urbain en constant mouvement. En d'autres termes, l'éthos du *hype* doit se lire comme une tentative d'entretenir une force psychique et un « élan vital »³³, à la manière de Carrie Bradshaw qui avoue sans complexe que « la seule manière de se libérer [est] de passer d'une addiction à une ad-

28 F. La Rocca, *La Ville dans tous ses états*, 21.

29 « I'm a trysexual. I'll try everything once » (*Boy, Girl, Boy, Girl*, S3E4).

30 E. Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne : 1 : la présentation de soi*.

31 T. Veblen, *The Theory of the Leisure Class*.

32 F. La Rocca, *La Ville dans tous ses états*, 82.

33 H. Bergson. *L'Evolution créatrice*, 263-265.

diction plus grande encore : les chaussures » (« I decided the only way to break free was to move from one addiction to an even bigger one : shoes », S1E4).

20. Il est donc aisé de comprendre la symbiose qui se crée entre l'espace mental, la cartographie urbaine et celle des corps féminin et masculin. La géographie de Manhattan n'est pas sans rappeler la carte de tendre³⁴, car l'investissement émotionnel des personnages pour la ville (*I heart NY*, S4E18) est mise sur le même plan que la relation amoureuse. Laney, l'une des amies d'enfance des héroïnes, s'en fait le porte-parole lorsqu'elle évoque avec nostalgie la période où quitter Manhattan lui donnait l'impression d'être désemparée, comme lorsque l'on quitte l'être aimé (« Remember that feeling like if you left Manhattan the first second you'd fall off the edge of the earth », S1E10). Comme le note Carrie Bradshaw dans *Anchors Away*, « c'est la ville, votre rendez-vous » (« the city is your date », S5E1). Cette relation fusionnelle va jusqu'à l'identification de certains *spots* de Manhattan aux parties intimes des anatomies féminine et masculine. Par le biais d'une de ses nombreuses répliques cocasses, Samantha Jones ne cache pas son envie brûlante de montrer son « lower Manhattan » à un pompier qu'elle souhaite ramener chez elle (« I'd like to show him my lower Manhattan », S3E1). De la même manière, Carrie Bradshaw révèle son double attachement à la ville de New York et à la figure charismatique de Mr Big en le comparant au Chrysler building : « You can't leave New York! You're the Chrysler building! » (*I Heart New York*, S4E18). Plastiques, toujours en mouvement, en pleine conscience du corps social dans lequel elles évoluent et en pleine possession de leur corps, les héroïnes de *Sex and the City* parviennent donc à s'imprégner du — et à imprégner le — paysage urbain new-yorkais dans une surconsommation assumée, un « Do It Yourself³⁵ » permanent.

21. Enfin, la multiplicité des références intertextuelles et intermédiatiques fait de la ville et de sa frénésie la carte sur laquelle s'impriment les caractères de la diégèse, les identités individuelles des *characters* et les identités collectives des divers groupes, tribus ou castes (*The Caste System*, S2E10) qui jalonnent les épisodes. *Sex and the City* apparaît comme un bouillon de culture(s), un creuset à forte dimension ontologique dans la mesure où tout un chacun peut y trouver et y laisser ses marques car, comme le note Richard Sennett, « dans une ville qui n'appartient à personne, les gens cherchent constamment à laisser une trace d'eux-mêmes, un souvenir de leur histoire³⁶ ».

34 Les liens entre espaces et affects dans le « Sex and the City hotspots tour » (<http://onlocationtours.com/tour/sex-and-the-city/>) rappellent ceux de la carte de tendre (<http://expositions.bnf.fr/ciel/grand/sq11-06.htm>).

35 « *Sex and the City*['s] [...] real narrative momentum derives from the self-fashioning and refashioning that shopping offers to the DIY citizen ». (Susan Zieger, « Sex and the Citizen in *Sex and the City*'s New York », 98).

36 R. Sennett, *La Conscience de l'œil*, 177.

22. La ville de New York permet des télescopages géographiques et historiques sans commune mesure dans lesquels se mélangent culture de l'élite et culture populaire, arts majeurs et arts mineurs. Au sein de ces grands ensembles, chaque élément doit être interprété comme un indice, comme une trace de l'évolution (*Evolution*, S2E11) des personnages. La nostalgie de l'enfance, avec ses fables (*The Turtle and The Hare*, S1E9) et ses contes³⁷, de même que la transition vers l'âge adulte via les « grandes sexpérances » des héroïnes hautes en couleurs à l'instar des personnages dickensiens (« in a city of great expectations », S1E9 ; *Great Sexpectations*, S6E2), n'empêchent pas les références au corps souffrant et à la mort car, en dépit de leurs performances, les personnages doivent se confronter à leurs propres affections, infections, et dysfonctions³⁸.
23. La performance culturelle semble donc servir de compensation aux faiblesses du corps physique et social. Elle se manifeste dans l'art du bricolage et de la surenchère. *Sex and the City* se présente en effet comme un catalogue de références cinématographiques, littéraires, musicales et picturales dont nous ne citerons ici qu'un échantillon. Le monde du cinéma, des « touches de Woody Allen »³⁹ à Claude Lelouch (S1E5) en passant par le clin d'œil à la comédie romantique *Four Weddings and a Funeral*, devenue pour l'occasion *Four Women and a Funeral* (S2E5), rencontre celui de la peinture (S1E5, S4E4), de la photographie d'art (S3E4), de la sculpture (S6E12-17-19-20), du jazz (S4E3, S4E4), de l'opéra, du rock, et de la danse⁴⁰.
24. Par ailleurs, le détournement de certains genres et thèmes majeurs de la littérature anglosaxonne offre aux personnages féminins de nouveaux espaces de liberté et au spectateur la possibilité de renouveler la pensée du genre. Si Carrie Bradshaw est atteinte du complexe de Cendrillon, elle est aussi capable de gestes audacieux (« bold gesture ») en jouant le rôle de Roméo dans une scène de balcon inversée (*Baby, Talk is Cheap*, S4E6). Quant à Skipper Johnson — l'un des amants de

37 Hormis Carrie Bradshaw qui incarne l'héroïne romantique des contes de fées (notamment dans son tutu rose et ses grandes robes de bal), les références au merveilleux (Cendrillon, Blanche Neige, Alice aux pays des merveilles) sont légion dans les titres des épisodes (*Take me Out to the Ball Game*, S2 E1 ; *Belles of the Ball*, S4 E10) et dans le récit par le biais d'intertextes et de l'intericonicité.

38 Les allusions explicites et implicites au corps malade et aux infirmités sont nombreuses : Samantha Jones doit lutter contre un cancer du sein et perd ses cheveux (S6E14, S6E15, S6E16), Charlotte York apprend qu'elle n'a que peu de chances d'enfanter, Miranda Hobbes a un ovaire paresseux (S4E10) et est atteinte d'une MST (*Are we Sluts?*, S3E6). Idem pour les personnages secondaires : la mère de Miranda Hobbes décède sans que Miranda puisse la voir (*My Motherboard, My Self*, S4E8) et la mère de Steve Brady est atteinte d'Alzheimer. Les hommes ne sont pas en reste : Steve Brady a un cancer des testicules qui le laisse mutilé (*Belles of the Ball*, S4E10), Mr Big doit subir un pontage coronarien (*The Domino Effect*, S6E11) et certains personnages secondaires sont des jouisseurs prématurés (*Shortcomings*, S2E15).

39 Sur l'intertexte allénien, voir Tom Grochowski, « Neurotic in New York: the Woody Allen Touches in *Sex and the City* », 149-160.

40 Parmi les nombreuses *guest stars* de la série, nous mentionnerons le musicien et chanteur John Bon Jovi (S2E13), le danseur étoile Mikhaïl Barychnikov, qui joue le rôle d'un sculpteur dans la saison 6, et Hugh Hefner, fondateur du magazine *Playboy* (S3E14).

Miranda Hobbes — il se fait « sortir » de l'appartement de Carrie où les quatre amies jouent une partie de poker (S1E5), comme Blanche DuBois lors de la *poker night* dans la pièce de Tennessee Williams, *Un Tramway nommé désir*.

25. La presse masculine (la *Play Boy party* organisée par Hugh Hefner à la *Play Boy mansion* dans *Sex and Another City*, S3E14), féminine (*A Vogue Idea*, S4E17), mais aussi *highbrow* (*Time Magazine*, S5E6) et *lowbrow* (le *New York Star* fictif pour lequel Carrie écrit sa rubrique éponyme), de même que le format du journal intime à la Bridget Jones sur lequel se modèlent les épisodes, se croisent sans jamais s'exclure. Enfin, la haute couture du monde entier (Hermès, Chanel, Burberry, Oscar de La Renta, Van Cleef & Arpels, Dolce & Gabbana, etc.) se mélange au *fake* de sacs Gucci (*Sex and Another City*, S3E14), Carrie étant elle-même une adepte du bricolage et du mélange entre accessoires de luxe et contrefaçons, tout comme la styliste de la série⁴¹. Ces enchevêtrements culturels constituent, paradoxalement, le fil d'Ariane de la série. Métaphorique de l'expérience métropolitaine, le mélange postmoderne, voire hypermoderne, permet au téléspectateur de divaguer dans le patchwork culturel new-yorkais, avec un regard toujours aussi neuf que la Nouvelle York.

26. Toutefois, *Sex and the City* pêche par excès. Comme bon nombre de critiques l'ont fait remarquer, la série offre une vision ambiguë et déroutante des personnages et du rapport entre les sexes. D'aucuns arguent que les personnages féminins ont des préoccupations superficielles qui s'éloignent des réalités sociales : la performance sexuelle, la mode, l'apparence physique et le culte du « toujours plus ». D'autres nuancent l'hypothèse selon laquelle *Sex and the City* est une série postmoderne et postféministe⁴², soulignant que la plupart des héroïnes sont atteintes du complexe de Cendrillon. Carrie Bradshaw relève d'ailleurs cette contradiction lorsqu'elle est face à son écran d'ordinateur : « I couldn't help but wonder. Inside every confident, driven single woman, is there a delicate, fragile princess just waiting to be saved? » (*Where There's Smoke*, S3E1).

27. Dès l'épisode liminaire, en effet, l'excès urbain est présenté en demi-teinte : ville de tous les possibles, New York est aussi le lieu du manque, de l'impasse et de la castration, l'endroit où toute défaillance est pointée du doigt. L'épisode est saturé de préfixes, adjectifs et prépositions renvoyant à l'absence, comme le reflètent les premiers mots de Carrie Bradshaw : « Welcome to the age of uninnocence. No one has breakfast at Tiffany's, and no one has affairs to remember ». Les femmes

41 Patricia Field, styliste de la série, a imposé un style éclectique reconnu dans le monde entier. Sur l'impact des costumes sur la presse de mode internationale, voir A. König, « *Sex and the City*: a Fashion Editor's dream? », 130-143.

42 « *Sex and the City* may be a postmodern, post-feminist fairy tale that finds thirtysomething single women trying to find a Prince Charming — that is a rich, powerful and important husband — but they embark on this quest with ambivalence ». (K. Akass et J. McCabe, « Ms Parker and the Vicious Circle », 179).

célibataires, très proches de la *spinster* (« unmarried woman ») parlent sans honte de sexe « sans » sentiments ni engagement (« sex without feelings », « sex without commitment »). Quant aux hommes, écartelés entre le stéréotype du « célibataire toxique » et du « romantique désespéré » (« toxic bachelor », « hopeless romantic »), ils dénoncent l'exigence extrême des femmes en la matière : « There's not one woman in New York who hasn't turned down ten wonderful guys because they were too short, too fat, or too poor » (*Sex and the City*, S1E1). Dans ce même épisode, l'espace dédié aux femmes se réduit à une peau de chagrin, car l'identité féminine est définie en creux. La première conversation réunissant les quatre héroïnes pour l'anniversaire de Miranda Hobbes porte sur le sexe sans sentiments, qualifié de « sexe à la manière des hommes » (« sex like a man »), et Carrie Bradshaw avoue son sentiment de puissance après avoir fait l'amour « comme un homme » (« I just had sex like a man »). Les stéréotypes de genre et la pensée dichotomique ont la dent dure.

28. Enfin, nous ne saurions dire si Manhattan relève de l'utopie ou de la dystopie. Ile de tous les espoirs, opportunités et bonheurs, comme l'annonce Carrie Bradshaw au début de l'épisode *The Freak Show* (« Manhattan, for millions of our forefathers, the gateway to hope, opportunity, and happiness beyond their wildest dreams », S2E3), Manhattan est également l'antichambre de l'enfer au sein de laquelle les personnages féminins font face à leur passé sexuel. La frontière entre femme émancipée et prostituée est très mince. Miranda Hobbes, atteinte d'une MST, doit honteusement faire la liste de tous ses anciens petits amis. Relayant la *vox populi*, elle s'accuse d'être une « big, dirty, diseased whore » (*Are we sluts?*, S3E6) et, sur le bateau la ramenant de Staten Island à Manhattan avec ses amies, se demande comment ce minuscule espace insulaire est assez grand pour contenir toutes leurs conquêtes (« Who would have thought an island that tiny would be big enough to hold all our old boyfriends? », S3E1). Bien qu'elle revendique son addiction pour le sexe et assume de recevoir de nombreux visiteurs, Samantha Jones devient le « Fuckenstein » (S3E6) de son immeuble et ses propriétaires la poussent à déménager. Malgré ses multiples aventures, elle avoue ne jamais avoir fait de test HIV (S3E11). Sa procrastination en la matière n'est pas sans rappeler les « comportements à hauts risques » (« high risk relationship behavior », S3E11) qui, depuis les années 80, ont sensiblement rapproché Eros et Thanatos.

29. Il apparaît également que la géographie sexuelle de Manhattan prend le pas sur certaines réalités sociales. En effet, les classes sociales les plus défavorisées et les femmes issues des minorités ethniques n'ont presque aucune visibilité. En prenant le parti de se focaliser sur les (més)aventures sexuelles et les questions existentielles de quatre amies blanches de la classe moyenne supérieure, la

série tombe a fortiori dans les préjugés de classe et dans le stéréotype ethnique⁴³. Par certains aspects, le New York de *Sex and the City* s'apparente donc à un « système de castes » (*The Caste System*, S2E10) qui n'a de cosmopolite que le cocktail favori des quatre amies, le *Cosmopolitain*. Il en va de même pour la réalité quotidienne urbaine avec les inégalités sociales et la ghettoïsation liées à la cherté des loyers et à la segmentation du parc locatif new-yorkais, des aspects auxquels la série ne fait que quelques allusions⁴⁴. Enfin, mis à part Brooklyn et le *meatpacking district*, en pleine *gentrification* au moment du tournage⁴⁵, les quartiers les plus pauvres ne sont ni filmés⁴⁶ ni mentionnés. La série élude donc une part importante de la réalité urbaine de New York à la fin des années 90, de sa « géographie sociale complexe » et de ses « espaces gagnants » mais aussi « perdants⁴⁷ ».

30. Toutefois, face à la profusion des espaces publics et privés, à la galerie de personnages extravagants et à l'entrelacs des références et clins d'œil interculturels, nous réalisons que la ville est surtout :

un espace en mouvement continu, en renouvellement constant, toutes choses délivrant des informations et autres indices non seulement sur le cours de l'évolution de cette grande machine qu'est la ville mais aussi sur l'état d'une société⁴⁸.

Quand la ville spectacle devient ville-miroir...

Du spectaculaire au spéculaire

31. A l'instar de Richard Sennett qui, à la fin des années 60, écrivait que le désordre et l'immensité

43 L'une des rares femmes noires à apparaître dans la série joue le rôle d'une restauratrice et chef d'entreprise de talent dont le frère a également grimpé l'échelle sociale en devenant une référence de l'industrie du disque (*No Ifs, Ands or Butts*, S3E5). Dans la majorité des cas, néanmoins, les femmes issues des minorités sont cantonnées dans des rôles subalternes, comme Magda, la femme de ménage ukrainienne de Miranda Hobbes.

44 Carrie Bradshaw subit les affres du marché locatif lorsqu'elle se voit contrainte de trouver un appartement en urgence sous peine d'être expulsée du sien, dont le loyer, plus que modéré (« a rent-controlled apartment »), s'élève à 750 dollars, une aberration puisque les héroïnes vivent dans l'*upper east side*, l'un des quartiers les plus prisés de la ville (*Ring a Ding Ding*, S4E16).

45 Samantha Jones emménage au *meatpacking district* (S3E7). Une fois mariée et mère, Miranda Hobbes quitte bon gré mal gré son appartement bourgeois de Manhattan pour une maison à Brooklyn (S6E16). Bien que consciente de la réalité des prix de l'immobilier et de l'importance d'offrir à sa famille un espace plus grand pour s'épanouir, cette fêrue de la grande pomme vit son déménagement comme un véritable déracinement.

46 Notons que la majorité des scènes d'extérieur a été tournée à New York. Seules les scènes d'intérieur ont été tournées dans les studios *Silverlight*.

47 Voir sur ce point C. Pouzoulet, *New York, New York*, 161-163.

48 F. La Rocca, *La Ville dans tous ses états*, 26.

écrasante des villes devaient être analysés comme des outils nouveaux d'émancipation⁴⁹, nous postulons que *Sex and the City* et son espace urbain sont un éloge à la transgression et au hors norme. A la fois centre et périphérie, la ville explore le cocon et la marge dans un mouvement à la fois centripète et centrifuge, et à travers la multiplicité des espaces et des objets représentés et la galerie de personnages principaux et secondaires dont on ne sait parfois juger s'ils sont de l'ordre de l'atypique ou du stéréotype. Cependant, l'étroitesse de vue que nous avons précédemment soulignée n'est qu'apparente et constitue toute la ruse de l'effet spectaculaire de la série par le biais duquel les stéréotypes sont poussés à l'extrême avant d'être contredits par effet de miroir inversé.

32. L'effet spectaculaire induit par la constante mise en scène du moi, au travers de la surabondance de signes liés à l'apparence et à l'appartenance sociale, s'accompagne toujours d'un effet spéculaire qui fait de la ville-écran un miroir. La dualité urbaine, dans ses aspects les plus fascinants et repoussants, reflète les contradictions et ambiguïtés des personnages et ne permet pas de les classer dans des types définis.

33. Mais au-delà de la *characterization*, le véritable caractère de la série est de proposer une réhabilitation de l'espace urbain par le prisme d'une sociologie visuelle et d'une « "science postmoderne" des lieux, des espaces et des éléments qui les animent⁵⁰ ». Ce qui est obvie dans *Sex and the City* n'est pas la mégalopole impersonnelle mais la *polis*, cet espace créateur de liant et catalyseur de lien (social, interpersonnel, intertextuel, etc.). La série sonne donc le glas de la conurbation aliénante, adjectif dont il est encore — excessivement — affublé.

34. Dans *Sex and the City*, l'*urbis* est avant tout l'*orbis* qui permet de donner « accès à », et de renouer le lien trop souvent négligé entre *cityscape* et *mindscape*⁵¹. Réhabiliter le monstre moral, l'*agapè*, les drogues et la drague, les appétits et les appétences, l'image et l'imaginaire, c'est aussi un moyen de « réhabiter » le corps physique et le corps social. Extravagante, exhibitionniste, extraordinaire, expansive et exubérante, *Sex and the City* a fêté ses quinze ans en juin 2013 et, en dépit des événements du 11 septembre 2001, semble toujours offrir un supplément d'âme. Nous ne saurions trop encourager à consommer ce fruit défendu. Sans modération.

49 « I have been moved in my own thinking to probe how dense, disorderly, overwhelming cities can become the tools to teach men to live with this new freedom ». (R. Sennett, *The Uses of Disorder*, xxii).

50 F. La Rocca, *La Ville dans tous ses états*, 17.

51 « Obsédante est cette idée qui développe une correspondance entre *cityscape* et *mindscape*, donc entre le panorama physique de la ville et son esprit, son âme et sa culture ». (*Ibid.*, 24).

Œuvres citées

- AKASS, KIM, et JANET MCCABE, dir. *Reading Sex and the City*. New York : IB Tauris, 2004.
- AKASS, KIM, et JANET MCCABE. « Ms Parker and the Vicious Circle ». *Reading Sex and the City*. Dir. KIM AKASS et JANET MCCABE. New York : IB Tauris, 2004. 177-198.
- BERGSON, HENRI. *L'Évolution créatrice*. 1907. Paris : PUF, 2013.
- BOURDIEU, PIERRE. *Le Sens pratique*. Paris : Seuil, 1980.
- BRUZZI, STELLA, et PAMELA CHURCH GIBSON. « “Fashion is the Fifth Character”: Fashion, Costume and Character in *Sex and the City* ». *Reading Sex and the City*. Dir. KIM AKASS et JANET MCCABE. New York : IB Tauris, 2004. 115-129.
- FRIEDMAN, ANDREA. *Prurient Interests: Gender, Democracy, and Obscenity in New York City (1909-1945)*. New York : Columbia University Press, 2000.
- GOFFMAN, ERVING. *La Mise en scène de la vie quotidienne : 1 : la présentation de soi*. 1959. Paris : Minit, 1996.
- GROCHOWSKI, TOM. « Neurotic in New York: the Woody Allen Touches in *Sex and the City* ». *Reading Sex and the City*. Dir. KIM AKASS et JANET MCCABE. New York : IB Tauris, 2004. 149-160.
- KÖNIG, ANNA. « *Sex and the City*: a Fashion Editor's Dream? ». *Reading Sex and the City*. Dir. KIM AKASS et JANET MCCABE. New York : IB Tauris. 130-143.
- LA ROCCA, FABIO. *La Ville dans tous ses états*. Paris : CNRS, 2013.
- LONG, KAT. *The Forbidden Apple: A Century of Sex and Sin in New York City*. New York : IG Publishing, 2009.
- MONGIN, OLIVIER. *La Condition urbaine : la ville à l'heure de la mondialisation*. Paris : Seuil, 2005.
- POUZOLET, CATHERINE. *New York, New York : espace, pouvoir, citoyenneté dans une ville-monde*. Paris : Belin, 2000.
- RAFELE, ANTONIO. *La Métropole : Benjamin et Simmel*. Paris : CNRS, 2010.

- SENNETT, RICHARD. *The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life*. 1970. Londres : Yale University Press, 2008.
- SENNETT, RICHARD. *La Conscience de l'œil : urbanisme et société*. 1990. Trad. DOMINIQUE DILL. Paris : Éditions de la Passion, 2000.
- SIMMEL, GEORG. *Sociologie : études sur les formes de la socialisation*. 1908. Trad. LILYANE DEROCHE-GURCEL et SIBYLLE MULLER. Paris : PUF, 2013.
- SIMMEL, GEORG. « The Metropolis and Mental Life ». 1902. Ed. KURT WOLFF. *The Sociology of Georg Simmel*. New York : Free Press, 1950. 409-424.
- RIESMAN, DAVID. *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*. 1950. New Haven : Yale University Press, 1961.
- VEBLEN, THORSTEIN. *The Theory of the Leisure Class*. 1899. New York : Prometheus, 1998.
- ZIEGER, SUSAN. « Sex and the Citizen in *Sex and the City's* New York ». *Reading Sex and the City*. Dir. KIM AKASS et JANET MCCABE. New York : IB Tauris. 96-111.