

Université de Montréal

Encore sexy au cinéma ?
De la série au film : étude médiatique de la réception de *Sex and the City*

Par
Viviane Couto

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue
de l'obtention du grade de Maîtrise en études cinématographiques

Août, 2012

Copyright, Viviane Couto, 2012

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Encore sexy au cinéma ?
De la série au film : étude médiatique de la réception de *Sex and the City*

Présenté par
Viviane Couto

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Silvestra Mariniello
Présidente-rapporteur

Marion Frooger
Directrice de recherche

Michael Eberle-Sinatra
Membre du jury

RÉSUMÉ

Après le succès mondial de la série télévisée prolongé par les films, la franchise *Sex and the City* est devenue un phénomène de masse. Sujet de plusieurs études académiques qui mettent en évidence l'importance du post-féminisme pour le succès de la franchise, *Sex and the City* se distingue par la relation particulière qui s'instaure entre les spectateurs et les personnages, et qui est l'objet de la présente étude : relation qui passe par la représentation des thèmes et du quotidien féminins et surtout par la construction des personnages, principalement du personnage principal Carrie Bradshaw. De plus, elle est renforcée par des stratégies médiatiques utilisées pour rapprocher le public féminin à partir des processus de reconnaissance et d'identification qui dirigent la réception de masse.

MOTS-CLÉS

Séries télévisées, films, réception, reconnaissance, identification, médias, post-féminisme

ABSTRACT

After the worldwide success of the television series extended by films, the *Sex and the City* franchise has become a mass phenomenon. Subject of several academic studies that highlight the importance of the postfeminist for the success of the franchise, *Sex and the City* is distinguished by the special relationship that is established between the audience and the characters, and which is the object of this study: relationship that passes by representation of the subjects and the women's daily and especially by the construction of the characters mainly the main character *Carrie Bradshaw*. In addition, it is reinforced by media strategies used to bring the women's public recognition and identification with the characters.

KEY WORDS :

TV series, movies, reception, recognition, identification, medias, postfeminist

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
---------------------------	----------

CHAPITRE I

<i>Sex and the City</i>	14
--------------------------------------	-----------

1.1 Les actualisations médiatiques autour de <i>Sex and the City</i>	14
--	----

1.2 Les personnages principaux de la série et des films	20
---	----

1.2.1 Carrie Bradshaw (<i>Sarah Jessica Parker</i>)	20
---	----

1.2.2 Miranda Hobbes (<i>Cynthia Nixon</i>)	22
---	----

1.2.3 Samantha Jones (<i>Kim Cattrall</i>)	23
--	----

1.2.4 Charlotte York (<i>Kristin Davis</i>)	24
---	----

1.3 Personnages adjuvants	26
---------------------------------	----

1.4 Deux médias — télévision et cinéma : même matière d’expression mais deux langages différents.....	27
---	----

CHAPITRE 2

Le contexte de production de <i>Sex and the City</i> est les stratégies de ciblage du public	33
---	-----------

2.1 Le contexte de production de <i>Sex and the City</i>	33
--	----

2.2 <i>Sex and the City</i> et le post-féminisme	40
--	----

2.3 L’épisode pilote : une analyse descriptive et formelle	44
--	----

CHAPITRE 3**La réception médiatique et les processus de reconnaissance au sein du public**

féminin	51
3.1 La réception médiatique	51
3.2 Le plaisir de la reconnaissance	56
3.3 Les thèmes féminins comme mécanisme d'implication	58

CHAPITRE 4**La caractérisation des personnages dans le passage d'un média à l'autre** 64

4.1 La construction des personnages à la télévision	64
4.2 La transformation des personnages au cinéma	72

CHAPITRE 5**Les relations entre les spectatrices et les personnages** 77

5.1 Les modèles d'identification	77
5.1.1 Les modèles d'identification à partir de la participation affective du spectateur	81

CONCLUSION 90**RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES** 94

ANNEXES	I
ANNEXE I	
Liste des épisodes	II
ANNEXE II	
Les pages de couverture du livre <i>Sex and the City</i>	XIV
ANNEXE III	
Liste des sites Internet analysés	XV
ANNEXE IV	
Liste des séries télévisées citées	XVIII
ANNEXE V	
Liste des films cités	XX

REMERCIEMENTS

Je remercie tout d'abord mes deux enfants *Julie* et *Luke* nés pendant cette maîtrise. Ces deux petits m'ont inspiré et m'ont donné l'énergie pour poursuivre mon cursus au Canada.

Merci à tous les professeurs qui ont compris le rôle de femme enceinte qui a des nausées, de mère qui allaite, qui prend soin de ses enfants, qui fait le ménage, qui étudie et qui travaille dans le but de construire un avenir meilleur pour sa famille ; et qui pour tout cela, n'était pas capable de rester jusqu'à la dernière minute de chaque cours.

Un merci tout particulier à ma directrice de recherche *Marion Froger*, pour sa disponibilité ainsi que pour ses nombreux conseils.

Merci à mon mari *Ricardo Lima* qui prend soin avec amour et patience de nos enfants, même quand ils pleuraient chaque fois que leur mère était à l'Université.

Un merci spécial à Rosée Tremblay pour le temps dédié à la révision orthographique.

Je remercie énormément ma famille au Brésil, principalement ma mère *Liene Couto* qui est venue trois fois au Canada pour m'aider : pour la naissance de mes deux premiers enfants et pour conclure la production de mon dernier, ce mémoire de maîtrise.

Et finalement, je remercie Dieu de nous donner la force de retrouver notre santé et de surmonter toutes les maladies, parfois très graves, que ma famille et moi avons dû traverser durant ces trois ans et demi.

INTRODUCTION

Transposer les personnages, actions, situations, lieu, époque, ambiance, dialogues ou même le concept d'une œuvre originalement conçue pour un média à un autre n'est pas un procédé nouveau. Depuis toujours, le théâtre, le cinéma, la radio et la télévision ont adapté des œuvres littéraires. Comme le fait remarquer Frédéric Sabouraud à propos du cinéma de fiction :

Le cinéma de fiction a eu, très tôt, dès le début du XXe siècle, un besoin gargantuesque de matière première – personnages, situation, intrigues. Il lui a donc fallu, dès ses débuts et a fortiori lorsqu'il a pris son essor commercial, aller taper dans les rayons de la littérature et du théâtre. (2006, p.5).

Actuellement, les adaptations constituent une grande part des productions cinématographiques américaines. Le cinéma hollywoodien adapte des histoires qui, à l'origine, sont des bandes dessinées et des jeux vidéo (une forte tendance à partir de la fin des années 90) ; des romans et des feuilletons ; des histoires véridiques (comme l'attaque terroriste du *World Trade Center en 2001* et le sauvetage des mineurs chiliens en 2010) ; des pièces de théâtre ; des autobiographies ; et aussi des émissions de télévision. Même si ce n'est pas encore une pratique courante, le nombre d'adaptations de séries télévisées au grand écran aux États-Unis est en croissance depuis les années 1990.

C'est en Grande-Bretagne que la première série télévisée est apparue sur le grand écran. Le film *Dr. Who and the Daleks* ([Flemyng, 1965] est basé sur la série britannique *Dr. Who* [1963-1989]. « This is a unique screen treatment of a television program because the original series was still on the air at the time, and yet all the roles were recast for the movie »¹.

La première incursion d'une série dans l'univers cinématographique américain date de 1968. Il ne s'agissait pas vraiment d'une adaptation. Deux épisodes de la série *Mission Impossible* (1966-1973) furent projetés sous le titre *Mission Impossible versus the mob* (Stanley, 1969) (Kato 2003, p. 33). Ce n'est que onze ans plus tard que Hollywood produisit son deuxième film tiré d'une série télévisuelle. La série *Star Trek* est en effet devenue un film en 1979, réalisé par Wise. Dix adaptations ont été faites dans les années 80. À partir de 1990 (et jusqu'au 2010), leur nombre s'accroît exponentiellement, soixante films adaptés de séries télévisées ont été lancés.

En adaptant les séries au grand écran, le cinéma attire l'attention du public déjà habitué à l'œuvre d'origine, ainsi que celle de son public habituel. Opter pour la reprise est possiblement moins cher et plus rassurant que de mettre en jeu une histoire et un produit complètement nouveau. Néanmoins, le calcul économique ne peut pas tout expliquer, parce qu'en comparaison avec la production de films par année, le nombre d'adaptations basées sur des séries télévisées est encore modeste. Mais il ne faut pas oublier les effets de la convergence médiatique : consommée comme un produit, « la culture devient source de développement économique » (Jacques Delcourt 2001, p.275). La tendance étant à l'achat de « bouquets » de productions culturelles — par exemple un paquet de diverses chaînes câblées

¹ Young, Rob. 2010. « Everything old is new again: TV adaptations on the Big Screen ». En ligne. Just Press Play. <<http://www.justpressplay.net/articles/6632-everything-old-is-new-again-tv-adaptations-on-the-big-screen.html>>.

– on peut imaginer que la multiplication des produits dérivés encourage la reprise des séries télévisées au cinéma.

Qu'elles soient réalisées pendant ou après la diffusion de la série, comme un hommage, ou pour prolonger le succès d'un produit de consommation, afin d'inciter les nostalgiques ou captiver les curieux, ou justement pour « consacrer » la série d'origine par leur passage au cinéma, les films adaptés de séries télévisuelles à succès ne sont pas forcément synonymes de réussite.

À titre d'exemple, il faut encore citer la série *Charlie's Angels* (1976-1981) adaptée au cinéma en 2000 (McG) et 2003 (*Charlie's Angels: Full Throttle* – McG) ; *Starsky & Hutch* (1975-1979) transférée au cinéma en 2004 (Phillips) ; *Bewitched* (1964-1972) transformée en film en 2005 (Ehpron) ; *Miami Vice* (1984-1989) portée au grand écran en 2006 (Mann) ; le film basé sur *Lost in space* (1965-1968) était lancé en 1998 (Hopkins) ; et le « *blockbuster* » *Get Smart* du nom même de la série (1965-1970) est apparu au grand écran en 2008 (Segal).

Il n'existe pas un modèle préconçu pour les films basés sur des séries télévisées. Il n'existe pas non plus des raisons *à priori* qui expliquent pourquoi telle ou telle série à succès devient un film et une autre non. Cependant, ce que la plupart des séries télévisuelles transposées au cinéma ont en commun, c'est leur caractère de phénomène culturel de masse.

Dans notre conception, pour avoir le statut de *phénomène culturel de masse*, il faut que le produit soit vu « massivement », mais principalement, il est important de dépasser les barrières du médium originel. Il influence des attitudes; il inspire des tendances; il engendre des discussions publiques en général (que ce soit avec des amis dans une cafeteria, à la télévision ou dans un quotidien) et aussi des discussions académiques; il devient une référence dans la culture « *pop* » contemporaine.

Un autre aspect propre à tout produit culturel de masse est la « marchandisation ». C'est le cas de la plus célèbre série télévisée de tous les temps, *Star Trek*. De l'œuvre originale (*The Original Series*, 1966-1969) à nos jours, la franchise comptabilise onze films. En 1998, encore pendant la diffusion de la série télévisée (1993-2000), le premier film *X-Files* (Bowman) était lancé. « Dès le premier week-end de sa sortie, le film amasse 30,1 millions de dollars rien qu'aux USA². À ce moment, l'émission est devenue la série de science-fiction qui a été le plus longtemps diffusée dans l'histoire américaine. Plus tard, elle était surpassée par *Stargate SG-1* (1997 -2007). Ironiquement *Stargate SG-1* est en fait une série basée sur le film *Stargate* (Emmerich, 1994).

En tant que triomphe critique et public, *Sex and the City* (série télévisée 1998-2004) est l'exemple le plus actuel d'une série adaptée au cinéma d'un phénomène culturel de masse. La série a connu un succès instantané dès la première saison, ce qui est assez rare. Elle est devenue « *cult* » et populaire auprès du public et a acquis une excellente réputation auprès de la critique. Cette série est une forte référence de la culture « pop » contemporaine³.

Few TV series have had such an impact on our contemporary culture as *Sex and the City*. [...]. Rarely does a TV sitcom find its way onto the cover of *Time* magazine, as it did in 2000. [...]. The series has contributed to current cultural discourses related to fashion trends (Saner 2003), discussions on sex, sexuality and relationships (Siegel 2002) as well as debates on modern femininity and the single woman (Franklin 1998). Critical re-evaluation followed. 'I kept my distance until it became clear to me that every smart, lively woman I knew between 20 and 40 watched *Sex and the City* avidly. Devoured it, debated it, analyzed how it gave form, or at least gave stylish credence, to their quandaries and desires' (Jefferson 2002 : E2). (Kim Akass et Janet McCabe 2004, p.2-3).

² Msn actualités. 2009. « Succès et échecs des séries TV adaptées au cinéma. X-Files : succès mitigé ». En ligne. Finances fr msn. <<http://finances.fr.msn.com/diaporama.aspx?cp-documentid=151545748&page=2>>

³ Pour connaître des exemples de références sur SATC voir http://en.wikipedia.org/wiki/Sex_and_the_City

En 1998, la première saison de *Sex and the City* a débuté sur le câble dans un moment plus qu'opportun. Après le succès de *Seinfeld* (série télévisée 1989 - 1998), les stations de télévision américaines ont ouvert un espace dans leur programmation pour ce type de comédies urbaines avec adultes célibataires vivant à New York ou à Boston. C'est ainsi que *Sex and the City – SATC*⁴ - fut lancée par HBO.

The success of *Seinfeld* has made a cottage industry out of the adult-oriented, single-in-the-city sitcoms⁵ (...). NBC created *Friends* (...). ABC's *Ellen* and Fox's *Living single* (...). To this could be added HBO's extraordinarily successful and raunchy chick show, *Sex and the city*. (...) The history of the novel, from Jane Austen on words, is testimony to the narrative dynamics of the 'not yet married'. They are, as it were, a romance waiting to happen. Their traditional position between adolescence and their social ensconcement within the societal bastions of career, procreation and marriage is guaranteed to invoke themes of existential anxiety with a wide identificatory appeal. (Michael Skovmand 2008, p. 97-98).

De plus, c'est l'époque où le post-féminisme a gagné une espace dans les débats qui entourent les cultures populaires de masse. Les représentations iconiques de l'émancipation féminine se répandent mondialement, telles que celles du « Girl Power » expression qui est devenue la marque enregistrée des *Spice Girls*⁶, et qui sont bien exploitées par la culture populaire de masse (*Britney Spears, Christina Aguilera, Supermodels*) et plusieurs produits

⁴ SATC (abréviation officiel HBO).

⁵ Les sitcoms sont des séries comiques, destinées à une diffusion en soirée (« prime time »). Chaque épisode dure une demi-heure (publicité comprise) et l'intrigue est systématiquement dénouée à la fin. (Cynthia Rollet, 2006, p. 24).

⁶ Groupe musical apparu au milieu des années 90, formé par 5 jeunes femmes.

médiatiques comme *Powerpuff Girls* (dessin animé 1998 - 2004), *Mulan* (film d'animation 1998), *Buffy the Vampire Slayer* (série télévisée 1997-2003), *Bridget Jones's Diary*⁷ et *Ally McBeal* (série télévisée 1997 - 2002). Les héroïnes ne sont plus des victimes. Ce mouvement de transformation des contes de fées a provoqué l'écllosion d'adaptations post-modernes des traditionnels contes de fées eux-mêmes, comme Blanche Neige (qui a vu seulement en 2012 deux adaptations différentes).

Ce nouvel archétype d'héroïne est l'image de la femme qui contrôle son propre destin avec efficacité. Ce féminisme contemporain perd les traces d'un discours politique contre les hommes en vue d'atteindre l'égalité sociale. Les femmes de nos jours cherchent la satisfaction (soit personnelle, professionnelle, sexuelle ou de consommation). Ce n'est plus un choix politique, c'est un style de vie.

Carrie Bradshaw, le personnage principal de SATC discute librement de sa sexualité, ses habitudes « modernes », son indépendance, sa recherche du bonheur. Elle réfléchit à sa vie de célibataire new-yorkaise à longueur de chroniques et incite les femmes à en faire autant.

Les endroits fréquentés par les personnages (magasins, restaurants, clubs nocturnes, etc.); leur garde-robe (les robes de haute-couture, les accessoires et les chaussures Manolo Blahnik⁸); leur boisson favorite (Cosmopolitan)⁹ : tout cela a été rendu célèbre par la série.

But this year the show's salacious dish—and the city-girl-next-door appeal of its lead actress, Sarah Jessica Parker—has transformed the

⁷ *Bridget Jones's Diary* a été d'abord publié sous forme de chroniques dans les journaux *The Independent* et *The Daily Telegraph* entre 1995 et 1996, l'année de la publication du premier roman. Sa suite a été publiée en 1999. Les deux romans ont été adaptés au cinéma en 2001 (Maguire) et 2004 (Maguire), respectivement.

⁸ "Thanks in part to *Sex And The City* Manolo Blahnik has become one of the handful of designers whose name is synonymous with their product". Design Museum. S.d. « Manolo Blahnik : Shoe Designer ». En ligne. <<http://designmuseum.org/design/manolo-blahnik>>.

⁹ Cocktail à base de vodka, cointreau, jus de citron et framboise.

three-year-old series into a bona fide phenomenon, influencing what hip, unattached women drink (cosmopolitans), how they accessorize (with Fendi baguettes and gold chain belts) and how they view the dating game (consider the TIME magazine cover in August featuring Parker and her costars Kim Cattrall, Kristin Davis and Cynthia Nixon next to the headline "Who Needs a Husband?"). (Sarah Jessica Parker: her naughty-but-nice routine has viewers all worked [2000]).

De même, une chaise d'oscillation pour bébés qui est apparue dans un épisode a été transformée en un objet de désir pour les mères partout aux États-Unis. « The day after that episode was screened in the US, stores were inundated with requests and the chair in question became as unobtainable »¹⁰.

Les produits dérivés montrent un autre aspect du produit culturel de masse que l'on retrouve dans SATC. *Sex and the City* encore prête son nom à plusieurs produits : des parfums, des chaussures, des vêtements, des bijoux, des sacs à main, des livres, des disques, et inspire différents services comme un tour à la « *Sex and the City* » dans la ville de New York qui offre de visiter les principaux lieux de tournage de la série.

La série était l'émission comique la plus primée sur le câble pendant deux saisons consécutives ; elle a été nommée pour 50 *Emmy Awards* et en a gagné 7 ; elle a été nommée pour 24 *Golden Globe Awards* et en a obtenu 8 ; en année 2007 le *Time* magazine la plaçait parmi les « 100 best TV Shows of All time »¹¹.

C'est en 2008 que la série *Sex and the City* (1998-2004) est devenue un film à succès (*Sex and the city : the movie* [King, 2008]). Le film est tout à fait fidèle à la série. Il en est le

¹⁰ Gibson, Janine. 2003. « Miranda, my hero ». En ligne. Guardian. <<http://www.guardian.co.uk/media/2003/feb/21/broadcasting.comment>>.

¹¹ Poniewozik, James, 2008. « ALL-TIME time 100 TV shows ». En ligne. Time. <<http://www.time.com/time/specials/packages/completelist/0,29569,1651341,00.html>>

prolongement, l'extension, avec tous les ingrédients [acteurs, réalisateurs, scénaristes, histoire, etc.]. Ce n'est pas seulement une adaptation, mais une suite, un passage [probablement sans retour] de la télévision au cinéma.

Le premier film fut un succès absolu. Avec un budget de production de 65 millions de dollars, le film a rapporté environ 415 millions de dollars dans le monde entier. Sur le marché américain *Sex and the City : the movie* (2008) a fait plus de 57 millions de dollars lors de la première semaine à l'affiche pour un total de 152 millions de dollars en 16 semaines d'exploitation en salle. Il s'est situé au septième rang du classement de comédies romantiques les plus rentables de tous les temps et à la cinquième place des films adaptés de séries télévisées¹².

Même avant sa sortie qui a eu lieu le 30 mai 2008, *Sex and the City: the Movie* (King, 2008) est apparu constamment dans la presse et sur l'Internet. Après la fin de la série, les « fans » et la critique ont attendu le premier film avec enthousiasme. Le plateau de tournage dans les rues de New York était rempli d'admirateurs et curieux. La presse a beaucoup contribué à construire une ambiance d'attente dans le milieu féminin. Les magazines féminins et les émissions télévisuelles du genre ont demandé : qui êtes-vous dans SATC ? Qu'attendez-vous du film *Sex and the City* ? Quelle fille aimez-vous le plus ? La présentation en avance de la garde-robe du film par les médias a provoqué une course aux magasins pour celles qui voulaient s'assurer d'avoir un exemplaire des chaussures, de la robe ou du sac utilisés par les protagonistes.

¹² Box Office Mojo. S.d. *Sex and the City*. En ligne. Box Office Mojo. <<http://boxofficemojo.com/movies/?id=sexandthecity.htm>>.

Sex and the City : the movie 2 (King, 2010) est sorti deux ans après le premier film. Cette fois, le budget était bien plus important : 100 millions de dollars. Cependant, le film a rapporté moins que prévu par la production : seulement 288 millions de dollars dans le monde entier, dont 95 millions aux États-Unis. Le résultat au box-office n'est pas un échec absolu, mais du point de vue de la potentialité de la franchise, il était décevant. La critique était aussi bien moins généreuse avec ce film qu'avec le premier. Cela a provoqué l'insatisfaction des acteurs du projet, comme en a témoigné Chris Noth (Mr. Big) au New York Magazine¹³ :

It's over. The franchise is dead. The press killed it, he told New York Magazine. Your magazine f**king killed it. New York Magazine. It's like all the critics got together and said, 'This franchise must die.' Because they all had the exact same review. It's like they didn't see the movie.

Nonobstant, il est important de rappeler que la sensation ou la curiosité de voir les personnages sur grand écran peut avoir amené beaucoup de spectateurs au cinéma lors de la sortie du premier film. Selon Subers (2010), historiquement les suites de films essentiellement féminins n'ont pas les succès des originaux.

From parts one to two, Bridget Jones dropped 43 percent, Miss Congeniality dropped 55 percent, and Legally Blonde dropped 7 percent. These were accompanied by a perceived decrease in quality

¹³ Urken, Ross Kenneth. . 2010. Party Lines Slideshow. En ligne. Vulture. < http://www.vulture.com/2010/09/party_lines_slideshow_chris_no.html>.

as well. *Box Office Mojo* readers gave each of the originals a "B," while the sequels received either a "C" or "C+."

Certaines hypothèses théoriques permettent de mieux comprendre les chiffres (box-office, score d'audimat, etc.), les témoignages, et l'impact des paramètres formels des émissions et du film.

Dans le cas de SATC, les films sont presque des épisodes supplémentaires de la série, mais en renonçant à tout ce qui, sur le plan esthétique et énonciatif, faisait la spécificité de la série. C'est pourquoi le projet « Encore sexy au cinéma ? De la série au film : étude médiatique de la réception de *Sex and the City* » analyse et compare la relation du public aux personnages dans les deux médias audiovisuels (série et film). Nous faisons l'hypothèse que la relation privilégiée du public avec les personnages est au cœur du succès de *Sex and the City*. Relation qui passe par la représentation des thèmes et du quotidien féminin et surtout par la construction des personnages, principalement du personnage central *Carrie Bradshaw*. Relation qui est renforcée par des stratégies médiatiques utilisées pour impliquer le public féminin à partir de l'identification avec les femmes représentées et du positionnement de la spectatrice comme amie/confidente de *Carrie*.

La présente recherche a donc pour objectif principal d'éclairer un phénomène médiatique de masse en établissant le rôle crucial de la relation spectateur – personnage. Cette relation qui est la clé du succès de *Sex and the City* n'a pas été suffisamment mise de l'avant lorsqu'on a étudié les phénomènes de masse du même type. Dans le cas de SATC, on insistera principalement sur le passage de la série aux films et sur la construction des personnages ancrés dans l'univers féminin médiatisé.

À la lumière des études de réception, notre démarche théorique passera par l'étude de l'adaptation au cinéma de séries télévisuelles; de l'impact de la convergence des médias; des rapports intermédiatiques qui définissent les caractéristiques formelles de la série et des films; des relations d'identification entre spectateur et personnages; et de la participation affective du spectateur. Pour justifier nos arguments, nous nous appuyons sur les études culturelles anglaises de Stuart Hall, l'esthétique de la réception de Hans Robert Jauss et les théories classiques des études cinématographiques et télévisuelles de Christian Metz, François Jost et Edgar Morin. De plus, nous emploierons de nouvelles approches comme les études d'André Mercier, de Christine Gledhill, de Raphaëlle Moine, entre autres.

L'approche analytique reposera sur l'étude du contexte de production qui mettra l'accent sur les conditions du passage d'un média à l'autre ; le passage des épisodes au film qui mettra l'accent sur la construction des personnages à travers des paramètres stylistiques différents ; l'analyse du dispositif de médiation entre les personnages et les spectateurs qui mettra l'accent sur les procédés narratifs ; et l'investigation des différents processus cognitifs et émotifs mobilisés par la série et par le film pour impliquer le spectateur.

La relation qu'entretient le téléspectateur avec les personnages, d'une part, et celle qu'entretient le spectateur de cinéma avec eux d'autre part, se constitue de manière distincte. Les personnages télé s'introduisent dans la vie quotidienne des téléspectateurs, qui les fréquentent comme des proches. Les personnages de cinéma se confondent avec les stars qui les incarnent : ce sont des modèles, des types ou des idéaux qui ont une place dans l'imaginaire des spectateurs plutôt que dans leur quotidien. Ces modèles ont été construits au préalable dans la série. De même, nous avons constaté que les acteurs se servent de ces

modèles pour construire leur image de star ; une image qu'ils exploitent alors au cinéma (dans *Sex and the City* le film, ou dans d'autres films).

Le cheminement sociologique passe par l'analyse d'extraits de blogs publiés sur le Web qui font allusion au film ou à la série *Sex and the City*; l'observation de <scraps/posts/commentaires> sur le profil <Facebook> de chacun des personnages, sur <Twitter> et aussi sur plusieurs blogs, *fan pages* et sites qui abordent le sujet¹⁴. L'objectif est ici de définir les modèles d'identification en jeu dans la relation spectateur-personnage. Pendant cette recherche presque 50 sites Internet ont été visités et plus de 5 000 commentaires ont été recueillis, la plupart postés sur les pages Facebook¹⁵. Les données recueillies ont été divisées par thèmes, par le type d'approches et selon les personnages.

Au-delà du produit marketing¹⁶ à l'ère de la convergence des médias, *Sex and the City* est un phénomène de masse qu'il est important d'étudier à travers ses différentes actualisations médiatiques – spécialement télévisuelle et cinématographique. Notre travail complète la bibliographie actuelle sur la matière en question, il est le seul qui prend pour objet la série et le film. SATC a inspiré plusieurs études académiques, visant les thèmes qui ont fondé la série : la sexualité, les relations interpersonnelles (amoureuses ou fraternelles), le féminisme, les « angoisses existentielles » des femmes, la transformation des contes de fées ou l'industrie de la mode comme paramètres de son succès. Néanmoins, nous pensons qu'il existe d'autres explications à ce triomphe. Premièrement, nous l'avons dit, nous faisons l'hypothèse que la relation spectateur-personnage est au cœur du succès de la série et du film. Relation qui suscite

¹⁴ La liste des sites visités est présentée dans l'annexe III.

¹⁵ La préférence pour le <Facebook> est motivée par sa performance. Il est le réseau social le plus populaire en Amérique du Nord.

¹⁶ Un produit marketing est résultat d'une stratégie qui consiste en la formulation d'un plan d'action en vue de connaître le marché et les consommateurs, et qui prétend atteindre leurs besoins et la forme que le produit doit avoir pour lui garantir le plus grand nombre de consommateurs.

le plaisir de la reconnaissance – de soi et de l'identification à des modèles. Mais nous croyons aussi que la franchise a réussi en raison de stratégies médiatiques particulièrement efficaces qui combinent celle des magazines féminins, des TV show, de la littérature « Harlequin¹⁷ » et de la formule choisie pour créer les personnages, surtout le personnage central de *Carrie Bradshaw* qui incarne l'image de la femme telle qu'elle est en fait construite par les médias dans l'actualité.

¹⁷ Harlequins are merely condensed versions of a plot formula of the popular literary genre, except for their relative lack of emphasis on explicit sexual description. (Radway, 1984, p.4).

CHAPITRE 1

Sex and the City

Ce chapitre est consacré à la présentation des personnages de *Sex and the City*. Vous connaîtrez aussi différentes occurrences médiatiques de ce produit, les conditions de passage du livre à la série télévisée et surtout de la série aux films (qui est l'objet particulier de cette étude). De plus, ce chapitre revisite les paramètres formels et stylistiques du cinéma et de la télévision à la lumière des théories de Christian Metz, de François Jost, de Gerald Cock, de Raphaëlle Moine et de Stéphane Delorme dans le but d'analyser les deux produits à la lumière du passage de la série aux films.

1.1 Les actualisations médiatiques autour de *Sex and the City*

Sous le pseudonyme de *Carrie Bradshaw* (son alter ego qui a également les mêmes initiales), Candace Bushnell a écrit en 1994 la chronique *Sex and the City* pour le journal *The New York Observer*, « chronicles the cultural elite, a perversely poignant universe of Manhattan nightspots and Hampton beach houses inhabited by glamorous but cynical women and rich soulless men ». (Sikes 1998, p.37). Elle en a tiré en 1997 le livre *Sex and the City*. L'adaptation à la télévision est arrivée en 1998 quand le producteur *Darren Star*, créateur des séries à succès comme *Beverly Hills 90210* (1990-2000) et *Melrose Place* (1992-1999), a acquis le droit sur le livre¹.

¹ Sohn, Amy. 2004. *Sex and the City: kiss and tell*. New York: Pocket Book.

Counted among the column's devoted readership was a TV creator, writer and producer recently relocated from Los Angeles to New York named Darren Star. Becoming friends with Bushnell, he optioned her book before its release and began developing it for TV. (Akass et McCabe 2004, p.3).

Tout au long du livre, les aventures de *Carrie Bradshaw* incluent plusieurs personnes, alors que dans la série *Samantha Jones*, *Charlotte York* et *Miranda Hobbes* deviennent les meilleures amies de *Carrie* et ont acquis le statut des personnages principaux. Le caractère des personnages ou leur statut professionnel est aussi différent. *Charlotte* est une Anglaise séduisante et folle dans le livre tandis que dans la série, c'est une Américaine naïve, mais fascinée par la culture anglaise. *Miranda* est une directrice d'entreprise, mais une avocate dans la série. *Samantha* est une productrice de films, tandis que dans la série, elle est une directrice de relations publiques. *Carrie* était libertaire et insatiable dans le livre, alors que dans la série, elle se compare à une héroïne classique plutôt optimiste, à la recherche de l'homme idéal et du grand amour.

À chaque épisode de la série, la protagoniste *Carrie Bradshaw* — une journaliste de *New York* qui a un peu plus de 30 ans et qui se qualifie d'« anthropologue du sexe » — narre à partir de ses observations et de ses discussions avec ses trois meilleures amies les expériences sexuelles et amoureuses qu'elles ont vécues. « When these four Manhattan friends get together, they're trading stories about male genitalia, sex toys and threesomes¹ ». Ces échanges deviennent le thème de sa chronique hebdomadaire *Sex and the City* pour le quotidien fictif *New York Star*.

¹ People magazine. « Sarah Jessica Parker: her naughty-but-nice routine has viewers all worked ». 2000. En ligne. People magazine. <<http://www.people.com/people/archive/article/0,20133302,00.html>>.

No one captures the lives of the lovelorn and the love-seeking of the New York City better than columnist Carrie Bradshaw does. As fodder for her column, single and fabulous Carrie looks to the experiences of her best friends and her own. Never shying away from difficult or delicate subjects, Carrie has covered everything from emotional dependence to sexual independence. (HBO 2003)².

Parmi les formats fictionnels classiques, *Sex and the City* (1998-2003) est défini comme *sitcom* (comédie de situation). Selon Cyrille Rollet (2006, p. 24), « les sitcoms sont des séries comiques, destinées à une diffusion en soirée. Chaque épisode dure une demi-heure (publicité comprise) et l'intrigue est systématiquement dénouée à la fin ». Cependant, *Sex and the City* (1998-2003) n'a pas l'aspect théâtral des *sitcoms* traditionnelles qui explorent les situations quotidiennes des personnages à travers un abord caricatural, renforcé par les rires du public invisible à l'écran, mais présent dans le studio. La série télévisée *Sex and the City* (1998-2003) est précurseur d'un style de sitcom tournée sans la présence du public en studio et sans les « rires » ajoutés postérieurement à la bande sonore. À la différence de la plupart des sitcoms, la série utilise constamment des tournages à l'extérieur avec l'usage de sons d'ambiance, soit le son du trafic lorsque les personnages se promènent dans la rue, soit les bruits des personnes et des ustensiles quand les filles mangent dans un restaurant. Puisqu'elle utilise un grand nombre de tournages à l'extérieur, la série n'est pas non plus limitée à l'univers domestique ou professionnel comme le sont la plupart des sitcoms traditionnelles. L'utilisation de la lumière est aussi différente.. En fait, l'utilisation de la lumière change en fonction du lieu de tournage. De plus, même avec la prédominance du ton comique et d'une humeur parfois sarcastique, les

² HBO. Carrie Bradshaw : Character Bio. S.d. En ligne. HBO. <<http://www.hbo.com/sex-and-the-city/index.html#/sex-and-the-city/cast-and-crew/carrie-bradshaw/bio/carrie-bradshaw.html>>.

situations dramatiques rapprochent la série d'une *comedy drama*. Donc, à partir du concept développé par Cyrille Rollet, *Sex and the City* (1998-2003) peut être considéré comme une émission « hybride ». (2006, p.26).

Chaque épisode se développe autour des rencontres et des commentaires que les quatre personnages principaux font sur les hommes, les partenaires, leurs désirs et leurs pratiques sociales. En général, les personnages se rencontrent aux restaurants pendant l'heure des repas, aux magasins ou en balades nocturnes à *New York*.

La structure narrative de *Sex and the City* suit le principe de circularité des *sitcoms* où chaque épisode s'impose comme un éternel recommencement. Il débute par un conflit vécu par un des personnages principaux. Ce conflit initial conduit à la question que *Carrie* pose dans sa chronique et qui sera le sujet central de tout l'épisode. Les autres personnages vivent des intrigues parallèles reliées au même sujet. Un point fondamental de la convergence entre ces intrigues est le moment de dialogue entre les quatre amies. En tant que narratrice, *Carrie* dirige l'épisode à travers ses réflexions sur la question posée, à partir des expériences vécues et racontées par les personnages.

Que ce soit lors d'une promenade dans les rues de *New York*, dans la maison d'un personnage, ou lors de rencontres aux restaurants ou dans des cafeterias, c'est pendant leurs rendez-vous que les quatre amies discutent du thème de chaque épisode. Comme elles ont des profils distincts, le sujet discuté reçoit des opinions différentes, souvent divergentes. Ce sont ces débats thématiques entre les personnages qui consolident la pluralité des profils représentés dans la série. À la fin de l'épisode, les conflits sont réglés et chaque personnage répond indirectement à la question posée au début de l'émission. Dans l'épisode suivant, un

autre conflit éveillera un questionnement chez *Carrie*. C'est ainsi que le principe circulaire s'installe.

Cependant, les personnages de la série sont en évolution continue. Si les conflits sont résolus à la fin de chaque épisode, les relations qui imprègnent ces situations dramatiques progressent tout le temps, atténuant ainsi l'autonomie de chaque épisode par rapport aux autres. Le récit de chaque émission se connecte avec les autres par la continuité et l'évolution dramatique des personnages et de leurs relations.

Une autre particularité de la série engendrée par la narration est de combiner la position de narratrice avec le rôle de chroniqueuse, de telle façon que le moment où *Carrie*, habituellement dans son appartement, écrit sa colonne et tape la question thème de l'épisode à l'écran de son ordinateur portable, est une scène présente dans tous les épisodes. À partir de là, le sujet de l'épisode est annoncé.

Au cinéma, ainsi qu'à la télévision, *Carrie Bradshaw* occupe le rôle central principalement parce qu'elle assume la fonction de narratrice. Elle est responsable de la construction discursive du sens parce qu'elle lie les différentes trames selon le sujet abordé dans chaque épisode de la série. *Carrie* agit comme médiatrice dans toutes les scènes, que ce soit dans la série ou dans les films. Cependant, il est possible de remarquer qu'au cinéma *Carrie* n'est plus tant maître du discours, même si son rôle de narratrice continue dans les films. Si elle conduit et commente les trames, à la télévision, elle analyse et critique aussi les conflits.

De plus, la narration est l'une des principaux responsables de l'aspect comique de l'histoire. *Carrie* fait des commentaires sceptiques et provocateurs. Elle est celle qui apporte l'humour aux situations dramatiques vécues par les personnages.

La série a comptabilisé 6 saisons avec 94³ épisodes⁴ au total. L'émission a été innovatrice car elle avait pour héroïnes des femmes qui vivaient des romances sans engagement et qui parlaient de sexe de manière directe, franche et sans censure.

Sex and the City looks to other cultural and media forms to inform its narrative and generic style. These narrative and aesthetic plundering speak about a rewriting of the popular. Rogers, Epstein and Reeves contend that this reconfiguring of popular texts, 'combined with television maturation as a storytelling medium and the parallel maturation of the "television" generation' (2002: 44), is a feature of the era of TV III and continues to develop into this new phase of American TV history. (Akass et McCabe 2004, p.13).

Quelques années après la fin de la série, la franchise continue à donner de nouveaux produits. Nous avons vu qu'en 2008, elle est devenue un film à succès (*Sex and the city : the movie*, 2008), et que la suite du film *Sex and the city 2* est sortie en mai 2010. Rajoutons que l'auteur du livre et de la chronique originale, Candance Bushnell, a publié en 2010 *The Carrie's Diaries*. Le livre raconte l'histoire de *Carrie* Bradshaw dans sa dernière année scolaire au début des années 80 avant son arrivée à *Big Apple*. *Summer And The City* publié en 2012 raconte la jeunesse de ces quatre amies déjà à New York. Il semble qu'un troisième film basé sur ces deux derniers livres soit en cours de production.

³ 12 épisodes à la première saison – tournés en 16 mm; 18 épisodes à la saison deux, trois et quatre; seulement huit épisodes à la saison cinq (dû à la grossesse et au congé maternité de *Sarah Jessica Parker*) ; 20 épisodes à la dernière saison. À partir de la deuxième saison, la série était tournée en 35 mm.

⁴ Voir liste d'épisodes et synopsis à l'annexe I. Informations disponibles sur <http://www.hbo.com/sex-and-the-city/episodes/index.html> et en français sur < <http://sex-and-the-city.hypnoweb.net/episodes->>.

1.2 Les personnages principaux de la série et des films

Un aspect intéressant de la description des personnages principaux est qu'ils n'ont pas de référence familiale. Il n'y a personne de la famille qui les appelle ou les visite. La famille, dans cet environnement, est représentée par les quatre amies. Ce sont elles qui aident et qui conseillent. Et parfois, elle est symbolisée par les parents de leurs partenaires, comme c'est le cas pour la mère de *Trey* (premier mari de *Charlotte*), la mère de *Mr. Big* (flirt de *Carrie*) et pour la mère de *Steve* (mari de *Miranda*). Les liens familiaux sont construits par leurs conjoints. Mais, tant qu'elles ne trouvent pas un compagnon, ce sont les amies qui essaient de remplir ce manque.

1.2.1 Carrie Bradshaw (*Sarah Jessica Parker*⁵)

Le personnage principal de la franchise, *Carrie Bradshaw* est une femme romantique, séduisante, observatrice, sans religion, fumeuse (qui parfois essaye d'arrêter), qui apprécie le cocktail *Cosmopolitan* et qui aime la mode, surtout les chaussures et la haute couture (elle a dépensé 40 000 dollars en chaussures). Elle a acheté son appartement à l'âge de 35 ans dans la saison quatre de la série.

Amoureuse et icône de New York, *Bradshaw* est arrivée à « Big Apple » à l'âge de 17 ans. Elle a une liaison très forte avec ses inséparables amies – *Samantha Jones*, *Miranda Hobbes* et *Charlotte York* —, mais elle ne parle jamais de sa famille. Elle a mentionné seulement que son père avait abandonné sa mère quand elle avait cinq ans.

⁵ Sarah Jessica Parker fait sa première apparition sur le petit écran à l'âge de 8 ans, dans un téléfilm. Née en 1965, elle a débuté sur le grand écran en 1984 dans le chef d'œuvre « *Footloose* » (Ross, 1984).

Femme contemporaine et post-féministe, *Carrie* est pleine de doutes sur ses relations. Elle cherche l'amour de sa vie, mais elle craint que l'amour la condamne à la subordination masculine. Le mariage est synonyme de monotonie et de réclusion dans la vie d'épouse. Le portrait de mère et d'épouse est un cauchemar pour elle. Comme les héroïnes romantiques traditionnelles, *Carrie* ne cesse pas de chercher le grand-amour, mais dans une perspective différente : elle veut garder son indépendance. « Carrie's search for a man while she struggles to maintain her independence has always been the show's central emotional story line ». (Sohn 2004, p. 19).

Donc, Malgré l'image de femme décidée et heureuse de sa vie de célibataire, dans ses réflexions exprimées à travers sa narration ou dans ses conversations avec ses amies, *Carrie* révèle son désir intime de trouver le compagnon idéal.

Carrie démontre constamment qu'elle se sent incomplète, comme si seule une expérience romantique pouvait la faire accéder au bonheur total. Toutefois, elle n'est pas une femme ingénue. Rationnellement, elle sait que les histoires de conte de fées et les hommes parfaits n'existent pas. Ces contradictions sont fondamentales pour que *Carrie* puisse constater la complexité et le paradoxe des relations amoureuses contemporaines.

1.2.2 Miranda Hobbes (*Cynthia Nixon*⁶)

La meilleure amie de *Carrie*, *Miranda Hobbes* est une avocate *workaholic* de Philadelphie, graduée à l'Université de Harvard. Son pragmatisme « represents the realist in all of us ». (Sohn 2004, p.83). Elle a des cheveux courts, s'habille sobrement. Elle semble un

⁶ Née en 1966 à New York, *Cynthia Nixon* a commencé sa carrière de comédienne à Broadway.

peu masculinisée. Dans sa vision initiale de la société, pour avoir une carrière réussie et pour être respectée sur le marché de travail, elle devrait renoncer à sa féminité. *Miranda* a été la première d'entre les quatre à devenir propriétaire d'un appartement, un indicateur de son succès professionnel.

Considérée comme la plus sceptique sur les hommes et les relations amoureuses, elle a refusé de se faire avorter (pendant la série on découvre que *Samantha* et *Carrie* l'ont fait) quand elle est tombée enceinte de son petit ami. Elle est donc la première entre les amies à avoir un bébé. *Miranda*, qui semblait plus masculine au début de la série télévisée, voit sa figure changer au cours de la série, en particulier après sa grossesse. Même si elle affirme ne pas croire en l'amour, elle accepte de se marier. De plus, pour avoir plus d'espace et de tranquillité pour sa famille, même si elle n'était pas complètement satisfaite de cette décision, elle vend son appartement de *New York* et déménage à *Brooklyn* où son compagnon et elle ont acheté une maison. Contrairement au discours qu'elle construit pendant la série, fondé principalement sur la peur de perdre son individualité, *Miranda* découvre à la fin qu'il est possible de concilier une relation stable avec une carrière à succès et une vie en famille, sans renoncer à la féminité.

1.2.3 Samantha Jones (*Kim Cattrall*⁷)

La plus âgée du groupe est aussi celle que *Carrie* a connu en premier, la propriétaire d'une compagnie de relations publiques : *Samantha Jones*. La plus libertine d'entre les amies,

⁷ *Kim Cattrall* est née en 1956 en Angleterre, mais elle a déménagé au Canada avec ses parents à l'âge de trois ans. En 1984 elle a connu son premier succès populaire avec le rôle de Cadet Karen Thompson, dans « *Police Academy* » (Wilson, 1984).

elle est une nymphomane auto-proclamée « *try-sexual* », car elle a déjà essayé de tout. À travers la série télévisée, entre les quatre amies, c'est *Samantha* qui a eu le plus grand nombre d'amants⁸. Séductrice, *Samantha* est très fière de son corps. Légitime représentante de la liberté sexuelle féminine, elle ne cherche pas ni l'amour ni les relations fixes, juste du sexe et du plaisir sans engagement. Elle évite l'engagement émotionnel à tout prix.

Tel que *Miranda*, *Samantha* est aussi une professionnelle à succès, cependant elle ne semble pas être vraiment intéressée par son métier. Elle instrumentalise sa carrière comme une opportunité de rencontrer des gens, d'avoir plus d'aventures sexuelles. Le personnage fixe une image et représente une idée : la liberté sexuelle féminine.

Malgré sa personnalité extravertie de femme libérée, elle termine la série fidèle à son compagnon après avoir réussi son combat contre un cancer du sein. Son changement correspond à l'idée de fin heureuse que résume l'expression *Happy Ever After*. Mais dans le premier film, conçu pour continuer la série, *Samantha* ne peut pas contredire toute la posture du personnage construite dans la série. Il appert que le personnage ne représente pas une femme réelle, plutôt une idée - la liberté sexuelle féminine - et il lui est interdit de changer. Le temps passe pour tout le monde, mais *Samantha* ne change jamais.

1.2.4 Charlotte York (Kristin Davis⁹)

Conservatrice, réservée, religieuse et traditionnelle, *Charlotte York* est surtout une optimiste. Cette caractéristique lui a valu le pseudonyme de « *Park Avenue Pollyanna* » —

⁸ Pendant les 94 épisodes de la série, *Samantha* a eu 41 partenaires sexuels.

⁹ Née en 1965 au Colorado, Kristin Davis a fait sa première apparition sur la télévision en 1990 avec deux participations dans la série *Seinfeld* (1989-1998).

inventé par *Carrie*. Fille d'un médecin du Connecticut, elle a grandi dans une famille de la classe moyenne supérieure.

Charlotte souligne le côté émotionnel de l'amour au détriment de la luxure et cherche constamment son prince charmant. Au contraire de ses amies, quand elle s'implique avec un homme, l'intention est toujours de rentrer dans une relation stable. Lors de son premier mariage, elle abandonne sa carrière de galeriste en pleine ascension pour s'investir uniquement dans la construction d'une famille traditionnelle. Par la suite, elle se convertit au judaïsme afin d'épouser son avocat de divorce : *Harry Goldenblatt*.

Le personnage de *Charlotte* cherche constamment la perfection dans tous les aspects de sa vie. À l'école, elle était la plus populaire. Elle a été élue reine du bal, elle fut championne en athlétisme et présidente de sa classe. Après son mariage, *Charlotte* éprouve de la difficulté à tomber enceinte, ce qui devient un cauchemar pour elle. Du fait de chercher constamment l'image de la femme parfaite, le personnage n'est pas capable d'accepter la possibilité de ne pas avoir des enfants naturellement. Il s'agit d'une relation dialectique entre le réel et l'imaginaire, ici représentée par l'image qu'elle veut faire passer d'elle. Il faut souligner que de façon générale, nous définissons l'imaginaire comme le fruit de l'imagination, soit le contraire de la réalité. Mais, le concept a été élargi. Ce sont des représentations personnelles, des croyances, des valeurs et d'autres facteurs qui influencent la perception du réel, comme explique Ardoino (1984, p. 12), l'imaginaire c'est « créer, en fonction de l'expérience acquise et actuelle, autre chose que ce qui était déjà là, préexistant, disponible ou encore ignoré ». Nous pouvons donc définir l'imaginaire comme une dimension qui existe parallèlement à la dimension du réel.

En ce qui concerne *Charlotte*, celle-ci se trouve dans une situation de conflit entre l'image qu'elle veut faire passer d'elle et la réalité. Cela ne veut pas dire que les deux ne peuvent pas coexister. Selon Edgar Morin (1970), il y a une relation directe entre le réel et l'imaginaire. L'imaginaire est en même temps l'autre face de la réalité et lui est complémentaire. Mais, c'est cette dialectique entre l'imaginaire et le réel qui forme et transforme *Charlotte*.

Prisonnière de son image, elle prend à contrecœur des actions ou des comportements qui pourraient dénigrer son image de femme parfaite. Image qu'elle a forgée et qu'à la fin elle a transformée à son avantage. C'est alors que la chrétienne et traditionnelle *Charlotte* accepte de se marier pour la deuxième fois. Et pour passer par ce rituel, elle accepte aussi de changer de religion. Chauve, pas beau, juif et parfois impoli, son fiancé est l'opposé total de ce dont elle a toujours rêvé. Malgré sa physionomie, ses manières et ses costumes, il réussit à gagner le cœur de *Charlotte*.

1.3 Personnages adjuvants

Le grand amour de *Carrie* est aussi le personnage secondaire le plus présent dans toutes les saisons de *Sex and the City* (1998-2003). *M. Big* (*Chris Noth*) est un homme d'affaires séduisant qui ne veut pas de compromis. Son nom n'est jamais mentionné jusqu'aux 30 dernières secondes de l'épisode final de la série, où on apprend que son prénom est *John*. Son nom au complet est connu seulement dans le premier film : *John James Preston*. *M. Big* apparaît dans le premier épisode en tant qu'homme riche qui rencontre accidentellement

Carrie dans les rues de Manhattan. Leur relation est un arc d'histoire courant durant toute la série. Ils se marient en privé dans le premier film.

Dès la deuxième saison, on rencontre *Steve Brady* (David Eigenberg), le doux et monogame *barman* qui est responsable de l'abandon du cynisme et du scepticisme de *Miranda* et qui l'a fait entrer dans une relation amoureuse stable.

Harry Goldenblatt (Evan Handler) est l'avocat embauché par *Charlotte* pour s'occuper de son divorce dans la saison cinq qui devient son mari dans la dernière saison.

Smith Jerrod (Jason Lewis) était un jeune acteur alcoolique en récupération quand il a connu *Samantha* dans la saison six. C'est avec lui que *Samantha* a passé le plus de temps dans une relation amoureuse stable et fidèle. Il l'a beaucoup aidée dans sa lutte contre le cancer. Le couple s'est séparé dans le premier film quand elle s'est vue solitaire, monogame et loin de *New York* (ils ont déménagé en Californie à cause du travail de *Smith* à Hollywood).

Aidan Shaw (John Corbett) est un ébéniste, doux, affectueux et tendre qui a eu une relation amoureuse avec *Carrie*. Ils se sont connus dans la saison 3 et se sont séparés après une infidélité de *Carrie*. Ils se sont fiancés dans la saison 4, mais ils ont rompu une autre fois.

Aleksandr Petrovsky (Mikhail Baryshnikov) est un artiste russe célèbre qu'a fréquenté *Carrie* dans la saison 6. C'est pour lui qu'elle abandonne *New York* et son emploi afin de déménager à Paris. Dans l'épisode final de la série, *Carrie* quitte la France et retourne avec *M. Big* à *New York*.

Stanford Blatch (Willie Garson) est un fidèle, homosexuel et confident ami de *Carrie*.

Les personnages masculins de *Sex and the City* n'ont pas de conflits, ni ne se remettent en question. Ils ont un rôle à jouer et c'est tout. Inexpressifs et vagues, leurs comportements sont toujours décrits avec ironie et sarcasme. Ils ne représentent pas les hommes de l'actualité,

tels que la presse « masculine » peut en faire, par exemple, le portrait. Cela pourrait expliquer le manque d'intérêt et même le rejet¹⁰ des hommes face à la série et aux films, même si on peut supposer que le succès mondial de la série n'est pas uniquement dû aux femmes et que des hommes peuvent avoir de la curiosité et de l'intérêt pour les personnages féminins. Il n'en reste pas moins que le public visé par la franchise est évident et il n'inclut pas les hommes. Dans *Sex and the City*, la reconnaissance des personnages et l'identification avec eux et les sujets abordés est effectuée par le public féminin, ce qui sera plus amplement expliqué dans le chapitre 3.

1.4 Deux médias — télévision et cinéma : même matière d'expression mais deux langages différents

Série et film. Télévision et cinéma. Si ces deux médias ont les mêmes matières d'expression, « Image obtenue mécaniquement, multiple, mobile, combinée avec trois sortes d'éléments sonores (paroles, musique, bruit) et avec des mentions écrites » comme l'affirme Christian Metz (cité dans Jost 2005, p.13), ils diffèrent dans leurs aspects techniques, surtout dans leur langage.

Le langage télévisuel cherche une relation particulière d'intimité avec son spectateur, comme le fait remarquer François Jost (2005, p.25-26), « L'adresse de l'animateur et de tous ceux qui s'adressent au public par l'intermédiaire de la caméra à la télévision, vise à établir un lien proche de la conversation; il faut fixer la caméra, les yeux dans les yeux ». Contrairement à la télévision qui s'adresse à une seule personne, les films se destinent à un public nombreux,

¹⁰ Commentaire posté par un homme sur *Twitter* le 26 juin 2012, « You're not a Carrie, Miranda, Charlotte, or Samantha ; you're a slut – Why Sex and the City is unrealistic ? »

une collectivité qui partage une même expérience dans une salle de cinéma. Alors, comme l'affirme Gerald Cock, « le cinéma a quelque chose d'impersonnel » (cité dans Jost 2005, p.25-26).

Depuis sa naissance, la télévision a toujours été comparée au cinéma. Mais le cinéma a acquis un statut artistique de « *septième art* » que la télévision n'a pas. Le cinéma est créatif, merveilleux, spirituel, suscite des émotions et des sensations. La télévision serait un moyen de divertissement et d'information capable de satisfaire uniquement le public moins exigeant et les classes subalternes.

De nouvelles études démontrent le renversement de ce statut. Depuis l'avènement de la superproduction hollywoodienne (*blockbuster*), les stratégies d'une époque (la grande fresque) ont été abandonnées par le cinéma américain au profit d'autres stratégies qui le distinguent davantage, telles que l'utilisation réitérée de mêmes principes structurels, l'usage excessif des techniques innovatrices et d'effets spéciaux, et la sérialité. « Hollywood produisait jadis des fresques ambitieuses (*Le Parrain, La Porte du paradis, Il était une fois en Amérique*), c'est la TV qui produit ces deux sagas exaltantes sur l'Amérique d'aujourd'hui. » (Delorme 2002, p.5).

C'est la télévision qui expérimente et qui fait usage de créativité pour créer de nouvelles formes d'émission, surtout du côté des séries télévisées. Les traditionnels *Cahiers du Cinéma* ont d'ailleurs consacré un article à des séries *Mad Men* (2007-), *The Wire* (2002-2008) et *Breaking Bad* (2008-). Cet article fait en détail le portrait de *Don Draper*, la figure centrale de *Mad Men* et symbole des faux-semblants de la série.

La TV donne les moyens, la liberté et le temps d'expérimenter sur de nouvelles formes. Cette fois émerveillement et apparitions ne sont pas au programme, c'est la chronique et la répétition qu'on va chercher dans les séries, mais désormais avec une ampleur sans précédent, et un réalisme qui ne contredit pas la dimension romanesque ou épique. Il faut ajouter que les moyens de diffusion ont changé. (Delorme, 2010, p.5).

Le cinéma américain vit un temps de crise d'inspiration et de dépendance à des stratégies commerciales qui incitent à profiter du succès d'autres produits médiatiques comme les jeux-vidéo, les dessin-animés, les bandes-dessinés et les séries télévisées. Cette tendance au remake et de à la sérialité hollywoodienne a été comparée à un vampire qui se nourrit de l'original qu'il dénature. Cependant pour Raphaëlle Moine le remake hollywoodien est « une technique de création consistante (...), qui engage un jeu complexe d'emprunts, d'appropriations, de récréations et de détournement ». (Moine, 2004, p.102-103).

Dans le cas de *Sex and the City*, les films sont tout à fait fidèles à la série. Ils en sont vraiment le prolongement, l'extension, avec tous les ingrédients¹¹ (acteurs, réalisateurs, scénaristes, histoire, etc.). Il est même possible d'imaginer les films en tant qu'épisodes supplémentaires de la série, mais avec une durée plus longue. Ce n'est pas une adaptation en tant que telle, mais une suite, un passage de la télévision au cinéma. Mais, pourquoi ne pas faire qu'un épisode prolongé ? La stratégie consiste ici à viser un plus grand public, celui du cinéma comme phénomène de masse, comme nous l'avons déjà mentionné lors de l'introduction. Mais aussi, parce que ce passage au cinéma était inévitable à cause de la

¹¹ Les films ont été écrits et réalisés par *Michael Patrick King*, le principal scénariste de la série, sur la supervision de *Darren Star* (créateur, producteur et scénariste de la série). L'auteur du livre *Candance Bushnell* est crédité comme consultant tant à la série comme aux films. La liste avec les scénaristes et réalisateurs de tous les épisodes est présentée dans l'annexe I.

transformation du personnage principal ainsi que celle de l'actrice Sarah Jessica Parker en icône médiatique¹².

La série en tant que telle fait usage de techniques de cinéma pour favoriser l'accompagnement du personnage, par un public omniscient. Des plans subjectifs sont utilisés pour nous placer à côté du personnage principal. La *voix off* des pensées de *Carrie* nous permet de percevoir les significations et les mondes possibles que le personnage crée, ce qui augmente notre intimité avec elle. La série nous présente aussi des moments de réflexivité cinématographique comme l'adresse ou le regard à la caméra et des moments de réflexivité filmique.

Nous reprenons la typologie proposée par Jean-Marc Limoges à partir des études des travaux de Jacques Gerstenkorn et Lucien Dällenbach, pour expliquer cette distinction. Ce qui affiche ou rend sensible le dispositif en tant que tel sont des moments de réflexivité cinématographique. Les « jeux de miroir qu'un film est susceptible d'entretenir avec lui-même ou avec les autres-films » (Limoges, S.d., p. 2). Cette réflexivité filmique est donc soit homofilmique - mise en abyme précisément autoréflexive - soit hétérofilmique – clin d'œil, remake, citation, allusion, remake, hommage, pastiche.

Le terme de « mise en abyme » est volontiers utilisé aujourd'hui pour désigner indifféremment toute modalité autoréflexive d'un texte » (Dällenbach cité dans Limoges S.d., p.1). Cependant, la typologie proposée par Jean-Marc Limoges différencie la « mise en abyme » et la « réflexivité ».

¹² Ce sujet est discuté plus amplement dans le prochain chapitre.

Dès lors, la mise en abyme sera toujours réflexive au « *sens large* » – elle ne sera toujours qu’un phénomène réflexif parmi d’autres, qu’une des nombreuses façons grâce auxquelles le film peut effectuer ce « *retour sur lui-même* » – et toujours réflexive au « *sens particulier* » – la réflexivité est, comme nous le verrons maintenant plus en détail, un élément intrinsèque de sa définition; une œuvre dans l’œuvre *réfléchira* toujours un aspect de l’œuvre même – mais elle ne sera pas toujours réflexive au « *sens étroit* ». (S.d, p. 5).

À la télévision, nous pouvons citer un exemple clair de mise en abyme présenté déjà dans l’ouverture, quand l’héroïne principale croise dans la rue le bus placardé avec la publicité de sa propre chronique¹³. Ou même dans l’épisode pilote, quand *Carrie* achète le journal pour lequel elle écrit¹⁴, ce qui renvoie aux sources de la série.

Nous trouvons aussi des mises en abyme et de la réflexivité dans les films, principalement à cause du processus de médiation global généré par le personnage *Carrie Bradshaw*. Comme exemples de mises en abyme, *Carrie* achète le magazine *Vogue* dans lequel elle-même illustre la page de couverture en tant que sujet d’une chronique. De plus, elle vérifie dans *The New Yorker* une critique sur un de ses livres lancés dans le film. Les hommages sont l’exemple le plus marquant de réflexivité hétérofilmique dans les films, tels que la participation des célébrités qui jouent leur propre rôle - les actrices américaines *Liza Minelli* et *Myles Cyrus*, et le photographe français *Patrick Demarchelier*.

Au-delà des différences de langage entre les médias télévisuel et cinématographique, le rapport entre cinéma et télévision offre des possibilités de « réflexion » de l’un par l’autre. Ce jeu d’échos et de renvois contribue à construire un univers médiatique global (cinéma, TV,

¹³ Cette scène est décrite dans la page 43 du chapitre suivant.

¹⁴ La scène est décrite dans la page 46 du chapitre suivant.

journaux, magazines, etc.) qui structure le monde diégétique de *Sex and the City* et qui prétend aussi représenter la réalité new-yorkaise.

Ce chapitre a présenté les personnages et les actualisations médiatiques de *Sex and the City*, ainsi qu'une comparaison entre les deux médias analysés par cette étude : la télévision et le cinéma. Il était possible de comprendre les paramètres stylistiques et formels de ces médias et de discuter sur les relations entre les deux. Mais, au-delà du changement de langage, le véritable changement entre la série et le film se fait au niveau des personnages, principalement de *Carrie Bradshaw*, sujet analysé dans le quatrième chapitre. Vous découvrirez dans le prochain chapitre l'importance du contexte de production de *Sex and the City* (1998-2003) pour le succès de la série, ainsi qu'une analyse descriptive et formelle de son premier épisode (pilote).

CHAPITRE 2

Le contexte de production de *Sex and the City* est les stratégies de ciblage du public

Fondée sur les idéaux post-féministes, la série *Sex and the City* est apparue dans un contexte historique opportun. Les personnages sont indépendantes financièrement, ont des amies pour partager leurs expériences et profitent des plaisirs de la ville de *New York*. Mais c'est la recherche d'un partenaire qui constitue la quête qui guide leur trajectoire.

Dans ce chapitre, nous montrerons que les caractéristiques de la série et de ses personnages, présentés dès l'épisode pilote, ne sont pas aléatoires. Elles font partie des stratégies de ciblage du public.

2.1 Le contexte de production de *Sex and the City*

En 1998, la première saison de *Sex and the City* (1998-2003) a débuté sur les ondes de HBO. Créée en 1972, la chaîne était pionnière dans la distribution de la télévision par câble aux États-Unis. De propriété privée, la programmation de la HBO présente constamment des programmes originaux et segmentés.

La date de début de la série *Sex and the city* (1998-2003) correspond à une période d'importants changements sociaux dans la vie de la ville de *New York*, notamment la diminution de la criminalité et la pacification de la vie nocturne. L'utilisation constante des tournages en extérieur dans les rues de *New York*, dans sa grande variété de restaurants, bars et boîtes fréquentés par les personnages est une caractéristique qui confirme l'importance du

contexte socioculturel de cette métropole pour le développement de la série. L'émission était le chef de file de la publicité municipale, en participant à l'esprit du moment : c'est bon de vivre à *Manhattan*.

Au niveau national, le scandale sexuel du président Bill Clinton avec sa stagiaire Monika Lewinsky dérange la famille américaine traditionnelle, mais attire l'attention sur le sujet du sexe. Pour la première fois, les Américains débâtaient publiquement de la vie sexuelle d'une personne appartenant à l'élite. *Sex and the City* (1998-2003) apparaît dans ce moment opportun et reprend le débat, cette fois à la télévision, sur la vie sexuelle des riches. Le personnage de *Carrie Bradshaw* est à l'aise pour raconter les aventures sexuelles de l'élite américaine.

La série présente des femmes américaines blanches, entre 30 et 45 ans, connaissant le succès professionnel, indépendantes et libres. Les femmes de SATC exhibent leur corps avec orgueil, pratiquent le sexe sans engagement, payent leurs factures, choisissent leur avenir, décident entre le mariage ou l'union de fait. Quand *Carrie* dort avec un Français dans la première rencontre, elle fait quelque chose d'autorisée parce que conforme à son désir. C'est un acte de libération, pas d'exploitation. La femme de *Sex and the city* (1998-2003) est maîtresse de son corps et de sa pensée. Pour Kim Cattral (*Samantha Jones*),

The show has made it okay for women to talk about what they like and don't like sexually. It's raised the bar for honesty. I think the show is about the struggle to find intimacy and the struggle for wholeness and completeness. (Cattral cité dans Sohn 2002, p. 108).

Le créateur, producteur et scénariste de la série, *Darren Star*, a déclaré que les personnages de SATC sont comme la majorité des femmes qui regardent la série. Pendant qu'elles attendent le partenaire idéal, elles ne se sentent pas obligées de se marier, mais bien de progresser professionnellement.

Although fictional, the show was originally intended as “a comedy about sex from a female point of view, which was a totally uncharted arena on TV”, and was thus meant to address real issues, and do so in an unusually candid manner. (Tozzi 2007, p.20).

Comme décrit dans le seul livre sur la série autorisée par la chaîne HBO, *Sex and the City Kiss and Tell* (Sohn 2004), l'intention déclarée de la production était de montrer aux femmes qu'elles ont l'autorisation de pratiquer le sexe libre : de faire usage de leur corps selon leur volonté et à volonté et d'être heureuses sans avoir nécessairement un homme à leur côté, sans le sceau du mariage. Les actions de ces femmes sont mues par leurs propres désirs et assumées comme telles.

La série télévisée *Sex and the City* (1998-2003) a révolutionné la façon de penser le comportement féminin. L'émission est devenue une référence pour montrer sans pudeur la relation que les femmes actuelles entretiennent avec l'amour, la profession, les relations amicales et, surtout, le sexe. Par contre, selon son créateur *Darren Star*, le sujet n'est pas abordé de manière vulgaire. « People are never going to watch the show to get horny. They watch because it's funny ». (Star cité dans Sohn 2004, p.36). Il croit qu'aborder la question du sexe du point de vue féminin est la caractéristique la plus remarquable de la série. Sans aucun

doute, montrer la vision féminine contemporaine sur le sexe et les relations amoureuses dans la télévision était une innovation.

Dans l'histoire, l'image des femmes a été construite à l'ombre des hommes. Il n'y avait que des écrits sur les femmes, mais non de femme. L'histoire considérait ce qui se disait sur la femme mais presque jamais, ce que la femme avait à dire. Les productions littéraires féminines sont devenues importantes seulement au XX^{ième} siècle. Paru en 1985 et développé au XX^{ième} siècle, pareillement, le septième art a toujours produit des films pour les femmes. « These films for women were usually stories of love, loss, longing and sacrifice ». (Brinsdon 1986, p.2). Et de nouvelles perspectives ont été ajoutées, après la renaissance du mouvement féministe des années 1960 à partir d'une édition du *concours miss Amérique à Atlantic City* aux États-Unis.

En septembre 1968, un groupe de féministes new-yorkaises avait en effet prévu de brûler des soutiens-gorge pour protester contre l'élection, qu'elles jugent rétrograde, de Miss America. N'ayant pas l'autorisation de faire un feu sur la voie publique, les demoiselles se contentent finalement de jeter leur soutien-gorge dans des poubelles. (Louchart 2009).

Avec un but politique et des ressources restreintes, le mouvement féministe réalisait ses propres films, les *gendered adress- films for women*, surtout des documentaires avec un narrateur ou une voix hors champ (comme dans la série *Sex and the City*). Le cinéma

hollywoodien adressé au public féminin exportait, quant à lui, des idéaux du *white femininity worldwide*¹. (Brinsdon 1986, p.55).

L'existence de séries télévisées ou de films pour femmes n'est pas seulement un contrecoup de l'influence du mouvement féministe. L'industrie cinématographique en crise segmente le public et voit dans les femmes un potentiel commercial. « When women meet the extreme diversity of the films made for and by women reflects differing cultural and political priorities – and continuing debates ». (Brinsdon 1986, p.2). Pour attirer l'attention du grand public féminin, il faudrait adapter les personnages aux changements culturels et sociaux de chaque époque. Ces transformations sont visibles dans la construction des personnages féminins dans les *sitcoms* américains de succès.

Dans *I love Lucy* (1951-1957), même loin d'être la parfaite femme au foyer, Lucille Ball a essayé de s'adapter au modèle de femme idéale. *Bewitched* (1964-1972) raconte l'histoire de Samantha, une sorcière qui, à cause de l'exigence de son mari, essaye de se comporter comme une femme ordinaire. La femme représentée dans cette série est disposée à abdiquer ses intérêts individuels au nom de sa vie familiale. Mais malgré ses tentatives, Samantha ne réussit pas à renoncer à ses pouvoirs de sorcière, et continue de les utiliser.

Dans *I Dream of Jeannie* (1965-1970), l'astronaute Anthony Nelson découvre une bouteille où vit un génie, âgée de 2000 ans. Après l'avoir libérée, l'astronaute l'emmène chez lui. Comparée avec *I love Lucy* (1951-1957), ou *Bewitched* (1964-1972), cette émission propose des éléments plus avancés, comme le costume séduisant de Jeannie, son comportement plus rebelle et provocateur ou le fait qu'elle vit en couple avec son amoureux,

¹ Le *white femininity worldwide* prône un modèle de femmes blanches basé sur leur choix de partenaires, leur orientation sexuelle, leur participation à l'inégalité raciale et leur complicité avec les normes de la beauté féminine blanche.

sans être officiellement mariée. Cependant, à la fin de chaque épisode, le génie accepte les déterminations du Commandant Nelson pour pouvoir vivre avec lui.

C'est seulement dans les années 1970 que les *sitcoms* ont finalement commencé à montrer les femmes sur le marché du travail. Dans ce sens, la série *Mary Tylor Moore* (1970-1977) fut avant-gardiste. C'est la première télésérie à présenter une femme professionnelle de 30 ans, célibataire et indépendante.

Dans les années 90, les séries représentaient déjà les femmes complètement insérées dans le domaine public. Le traditionnel format de sitcom qui montrait la routine et les problèmes du mariage comme *I love Lucy* a été adapté à la nouvelle condition féminine. La perspective féministe vit un moment historique plutôt différent. Ce n'est plus un mouvement d'affirmation, d'exigence des droits égaux, de recherche pour un espace de discussion public. Il ne faut plus combattre pour l'égalité entre les hommes et les femmes, parce qu'elle existe déjà. La série *Mad about you* (1992-1999) démontre bien ce changement, en présentant la routine d'un couple marié, avec une relation égalitaire de distribution de tâches et de responsabilités.

À la fin de la même décennie, on voit se consolider le moment des femmes célibataires et l'arrivée du post-féminisme. La condition première de son existence est de supposer que le féminisme est dépassé et que la femme d'aujourd'hui vit un autre moment historique. L'accès au domaine public reflète les nouvelles priorités féminines. Les femmes mettent davantage l'accent sur la formation professionnelle que sur le mariage et la maternité. Cela ne signifie pas que ces désirs ne font pas partie de leurs objectifs de vie. Ils ont été reportés pour après la conquête d'une autonomie financière et professionnelle, généralement à la trentaine.

Basée sur cette nouvelle réalité féminine, *Ally McBeal* (1997-2002) a présenté les dilemmes et les difficultés d'une avocate en ascension, qui cherche à se réaliser dans les sphères affective et professionnelle. Et en 1998 - comme nous l'avons déjà mentionné au début de ce chapitre - le public américain est présenté aux personnages de *Sex and the City* (1998-2003).

Après *Sex and the City* (1998-2003) d'autres séries télévisées ont présentée la femme insérée dans la vie publique d'une façon innovatrice. Des séries policières comme *Law & Order : SVU* (1999-), *Crossing Jordan* (2001-007) et *Without a trace* (2002-2009) ont montré des femmes qui participent activement à des équipes policières, d'avocats et de procureurs. Dans ces émissions, la routine et les relations professionnelles sont explorées, sans presque aucune référence à l'environnement domestique ou familial. Les séries dramatiques comme *The West Wing* (1999-2006) ont présenté des femmes avec des rôles importants dans la sphère politique, niche éminemment masculine. Encore plus audacieuse, la série *Commander in Chief* (2005-2006) a montré les coulisses du gouvernement américain entre les mains d'une présidente : Mackenzie Allen (Geena Davis).

La série télévisée *Sex and the City* (1998-2003) a donc profité du contexte historique favorable — le moment de consolidation du post-féminisme — pour présenter des idéaltypes féminins contemporains et pour discuter de thèmes féminins d'une façon innovatrice au regard des autres émissions du même genre.

2.2 *Sex and the City* et le post-féminisme

Même sans le propos de devenir porte-parole d'un mouvement, mais assumant l'image de la femme actuelle selon une stratégie de ciblage de l'audience, les actrices de *Sex and the City* reconnaissent que leurs personnages ont récolté les bénéfices de l'installation du post-féminisme, marqué principalement par la liberté de choix,

These characters, and the actresses playing them, reap enormous benefits from the women's movement. The characters have sexual freedom, opportunity, and the ability to be successful. They have the ability to be leaders and to be strong, assertive, and confident. If you grow up with the right to choose, vote, dress how you want, sleep with who you want, and have the kind of friendships you want, those things are the fabric of who you are. [Sarah Jessica Parker cité dans Sohn 2004, p. 44].

Et,

The show is really about a cultural movement, which we didn't realize at first. Our generation and those since have grown up with choices. We didn't have to get married by a certain age, we could be career women if we wanted to be. Our mothers didn't have those choices growing up. [Kristin Davis cité dans Sohn 2004, p. 44].

Les représentations iconiques de l'émancipation féminine telle que *girl power* ont transformé les contes de fées post-féministes, comme suggère Georgina Isbister (2009),

The postfeminist fairy tale is a sub-genre of fairy tales that I see manifesting particularly within the genre of chick lit and its subsequent film and television adaptations, in texts such as *Bridget Jones's Diary*, *The Devil Wears Prada*, *Sex and The City* and *Lipstick Jungle*.... This sub-genre incorporates and reconfigures both traditional and feminist fairy tale discourses in popular culture. This postfeminist fairy tale manifests in some influential ways the impact of feminism in popular culture, and moreover operates as a navigational tool for readers and writers exploring 'popular postfeminist' expressions of contemporary women's experience.

Les femmes auxquelles ce genre d'émission s'adresse sont assez indépendantes et intelligentes pour comprendre leur rôle dans la société. Le post-féminisme est un style de vie et les personnages de *Sex and the City* en sont les icônes parfaites. C'est la jonction des sujets féministes et antiféministes qui établit le régime post-féministe — parfois contradictoire — d'égalité entre les sexes dont les personnages de SATC portent le drapeau.

Sex and the City présente des femmes postmodernes en vrai conflit avec un autre profil, celui de la femme traditionnelle. La femme traditionnelle est à l'image et à la ressemblance de la mère qui abdique ses désirs pour réaliser les souhaits des enfants, du mari, des parents et des amis. La femme postmoderne est maîtresse de son corps et gère son temps. Elle investit dans les études et aspire à une carrière à succès. Telle que les hommes, la femme contemporaine dispose d'autonomie et de libre choix. Cependant, l'identité féminine ne correspond pas toujours à l'identité masculine. L'assimilation des prérogatives et des droits entre les femmes et les hommes n'a pas mis fin à la différenciation des genres. De fait, le

traitement de l'amour romantique a survécu aux critiques féministes et à la démocratie sexuelle.

Toutefois, le culte de l'amour romantique a été adapté d'après la nouvelle réalité féminine. Dans ce contexte, l'amour a été débarrassé de la famille et du mariage. Également, les femmes se sont libérées de contraintes conjugales et morales qui ont obscurci les expériences amoureuses et sexuelles. L'amour romantique a été adapté aux nouveaux paradigmes, mais il est encore une condition sine qua non pour le bonheur féminin. Comme le disait déjà Beauvoir (1949, p.219), 50 ans en avance, « La destinée que la société propose traditionnellement à la femme, c'est le mariage. La plupart des femmes, aujourd'hui encore, sont mariées, l'ont été, se préparent à l'être ou souffrent de ne l'être pas ». Au-delà de ses réalisations dans les domaines sociaux et professionnels, seulement l'amour peut consacrer le bonheur féminin. C'est encore une caractéristique du culte de l'amour romantique du 18^{ième} siècle où l'amour est une vertu fondamentale. Cette réalité établit le dilemme : comment conjuguer la souveraineté conquise avec l'envie de vivre l'expérience romantique ? La femme contemporaine ne renonce plus à ses aspirations professionnelles au nom de l'amour et de la famille, cependant elle souhaite fortement partager sa vie avec un partenaire idéal, ce qui rend inévitable l'abdication d'une partie de son individualité. Ainsi, il faut également que l'homme fasse des concessions pour le bien de la relation, ce qui était autrefois inimaginable. La réussite d'une relation amoureuse dépend de concessions mutuelles.

La femme représentée dans SATC est émancipée et indépendante, mais elle est menacée par la pression sociale. Être célibataire à 20 ans n'est pas vraiment un problème, mais ce n'est pas le cas à 30 ou 40 ans. La société les oblige en effet à être dans la « norme » de la construction d'une famille. La coexistence des valeurs néoconservatrices par rapport à la

sexualité, au genre, et à la famille avec le libre choix et la diversité dans les relations familiales et sexuelles représente bien la contradiction de la femme postmoderne. De plus, le fait que des femmes elles-mêmes répudient le féminisme est aussi une source de conflit, appelé par Angela McRobbie (2004) un « enchevêtrement double ». Renforcé aussi par Rosalind Gill (2007 p. 164) « women are required to work on and transform the self, regulate every aspect of their conduct, and present their actions as freely chosen ».

C'est le cas de *Carrie Bradshaw*. À 32 ans, elle exerce librement sa sexualité et a déjà un certain succès professionnel qui lui permet de profiter des diverses ressources disponibles dans une métropole comme *New York*. Elle dépense son argent en s'amusant dans les clubs nocturnes ou dans les restaurants, et en achetant des vêtements et des accessoires de mode. Mais, il lui manque une relation amoureuse stable pour conduire sa vie vers la réalisation de soi.

Ce discours ambigu est aussi un choix du programmeur qui fait partie des stratégies de ciblage du public. *Sex and the City* joue un « double-jeu ». Soit dans la construction des personnages ambigus, soit dans l'opposition des personnages qui sont complémentaires. C'est une règle souvent utilisée par Hollywood pour les produits de grande consommation, comme l'affirme Noël Burch (2000, s.p.),

Le cinéma hollywoodien, depuis ses origines, cultive l'ambiguïté textuelle. S'il s'est longuement agi d'une stratégie objectivement commerciale visant à plaire à des sensibilités diverses (spécialement celles des hommes et des femmes), avec le renforcement du Code Hays au milieu des années trente, l'ambiguïté deviendra aussi un moyen de faire passer des idées mal vues par les censeurs. (...) Tout au long de l'époque classique, l'ambiguïté institutionnelle devient représentation rigoureuse des contradictions sociales. A partir de la fin des années soixante, l'approfondissement des clivages sociaux

(guerre du Vietnam, luttes des Noirs, des femmes et des gays), donne naissance à une ambiguïté plus sophistiquée. De nos jours enfin est apparue une stratégie calculée, cynique, (post-) moderniste, chez des réalisateurs comme Verhoeven, par exemple.

Il donne aussi comme exemple un *blockbuster* féminin : *Thelma & Louise* (Scott, 1991), quand il explique : « Le succès de ce film est intimement lié à sa polysémie, à ce mixte de féminisme de base (...) et mise en garde patriarcale (...). La double lecture est proposée toute au long du film ». (Burch, 2000, p. 108).

Les personnages de *Sex and the City* portent des vêtements et des accessoires de stylistes célèbres et démontrent une liberté de choix jamais vu à la télévision. Mais elles sont aussi des femmes instables en quête d'équilibre et de bonheur. Ce qui génère des ambiguïtés : d'une part elles sont « comme nous », personnes ordinaires, et d'autre part, elles sont objet d'admiration, des célébrités que nous mettons sur un piédestal. *Sex and the City* propose une double lecture aussi sur le plan idéologique. Les personnages cherchent le partenaire idéal et ont l'intérêt de construire une famille, mais à l'exception de *Charlotte*, elles ne souhaitent pas avoir d'enfants ou être dans un mariage « officiel ».

2.3 L'épisode pilote : une analyse descriptive et formelle

At a birthday party for thirtysomething *Miranda*, *Carrie* and her friends vow to stop worrying about finding the perfect male and start having sex like men. *Carrie* experiments with an old flame and meets *Mr. Big*; *Miranda* warms up to *Skipper*; *Samantha* has a one night stand with a man *Charlotte* wouldn't sleep with on the first date. (synopsis du premier épisode de la première saison).

Dès la 42^{ème} seconde de son ouverture, la série démontre son ambiguïté : la fusion de la femme post-moderne et indépendante avec l'héroïne romantique, émotionnellement dépendante. Le réel et les contes de fées. On reconnaît *New York*, les gratte-ciels, le trafic avec ses célèbres taxis jaunes. Une jeune femme blonde marche sur le trottoir et regarde la ville. Grâce à l'usage récurrent du gros plan sur son visage, on peut voir les émotions variées qu'elle ressent. Elle semble heureuse de marcher dans la « *Big Apple* ». Elle arbore un grand sourire. Elle revient à la réalité quand un autobus passe dans un trou rempli d'eau et éclabousse ses vêtements. Elle porte une jupe de ballerine blanche et une camisole rose. Elle est ennuyée par ce qui vient d'arriver. Par « hasard », sur ce bus est placardée une publicité de sa propre chronique. Elle apparaît en grande dimension dans une pose sensuelle, avec une tenue séduisante qui met ses formes en évidence, accompagnée du slogan « *Carrie Bradshaw knows everything about sex* ». Ceci reflète parfaitement l'ambivalence de la série. On nous présente une femme naïve et romantique qui porte encore des vêtements de jeune fille dans la grande ville où elle marche, anonyme, qui se trouve être aussi une femme séduisante et confiante qui connaît tout sur le sexe, et déjà une célébrité dont le nom s'affiche sur les bus.

L'épisode pilote de *Sex and the City* commence de la façon commune à tous les contes de fées, où on trouve un prince charmant et une princesse : « *Once upon a time* » (Épisode 1, 1998). La série montre dès la première minute que le modèle d'amour dont elle va discuter est l'amour romantique. D'après Anthony Giddens (1993),

La caractéristique de l'amour romantique tient en deux axes : - il se tourne vers la figure d'autrui qu'il idéalise, - il esquisse la trajectoire d'une vie à venir (p.62). Dans les relations relevant de l'amour

romantique, l'élément du sublime tend à prédominer sur celui de l'exubérance sexuelle (p.55).

Les femmes de SATC n'ont pas le profil des héroïnes romantiques classiques comme dans les romans de Jane Austin, ni ne présentent la dépendance masculine caractéristique de célèbres personnages de la télévision américaine comme Samantha (*Bewitched*, 1964-1972), Jeannie (*I Dream of Jeannie*, 1965-1970), ou Lucille Ball (*I love Lucy*, 1951-1957). Même avec l'objectif déclaré de « montrer aux femmes qu'elles ont l'autorisation pour pratiquer le sexe libre » (Star cité dans Sohn 2004), le récit de *Sex and the City* repose sur l'idée de base des romans féminins, de la littérature d'Harlequin et de la presse féminine : l'important est de se trouver dans une relation amoureuse stable. Ses paramètres d'énonciation ressemblent à la chronique littéraire qui aborde des sujets de société courants d'une manière apparemment superficielle et comique, mais qui se rapproche aussi spécifiquement de la littérature « Harlequin » à cause de son focus sur la sexualité et sur les relations amoureuses, et surtout, parce que les deux affichent un même scénario : le rencontre d'une femme et d'un homme, la résistance des partenaires, le passage à l'acte sexuel et la fin heureuse.

L'épisode pilote présente déjà les sujets récurrents tout au long de la série : le sexe, l'amour et la ville de *New York*. Parallèlement à la présentation des quatre personnages principaux qui indique les caractéristiques les plus fortes de chaque personnalité, *Carrie* écrit son article en racontant et en analysant l'histoire d'amour et de déception vécue par une amie anglaise à *New York*. Une histoire d'amour plutôt romantique et illusoire. Son amie pense avoir trouvé son prince charmant. Elle a joui deux semaines d'amour, de sexe, de joie et de plans pour un avenir à deux. Son amoureux a exprimé son désir d'acheter une maison, d'avoir

des enfants et de connaître ses parents. Mais quand arrive le moment de rendre l'engagement officiel, le « prince » reprend son cheval blanc et s'enfuit. Alors, contrairement à l'histoire du conte de fée classique, la fin de l'histoire racontée par *Carrie* n'est pas heureuse.

À ce moment, avec ironie et hyperbole, *Carrie* construit son monde possible : c'est la fin de l'amour à *Manhattan*. Le manque de temps, le stress et la vitesse de la vie postmoderne, les « besoins » matériels, l'individualité ont transformé les habitants des grandes villes. À son avis, spécialement à *New York*, il n'a plus de place pour l'amour :

Welcome to the age of 'un-innocence'. No one has breakfast at Tiffany's, and no one has affairs to remember. Instead, we have breakfast at 7:00 AM and affairs we try to forget as quickly as possible. Self-protection and closing the deal are paramount. Cupid on has closed the co-op. How the hell did we get into this mess? (*Carrie Bradshaw*, épisode pilote).

Ainsi, la ville de *New York* contribue directement à la construction des personnages et de la diégèse. Elle est un élément fondamental pour la composition du contexte culturel de la série.

Par ailleurs, l'épisode pilote construit d'emblée une relation intime entre *Carrie* et le spectateur. La première scène chez *Carrie* est un plan général de son appartement. Elle fume. Gros plan sur la cigarette. Elle utilise un ordinateur de bureau. Le mouvement de la caméra simule une entrée chez elle. Un panoramique (de haut en bas) en plongée rencontre *Carrie*. Elle parle directement à la caméra. On nous fait pénétrer dans le monde de *Carrie* en toute intimité. Le spectateur connaît son appartement et ses habitudes.

La caméra se déplace encore. Détail du visage de *Carrie*. *Close-up* sur l'écran de l'ordinateur. Le public finalement connaît la narratrice. *Carrie* écrit ce qu'elle dit en *voix off*. Elle écrit sa chronique comme un journal intime. Le spectateur se rapproche encore plus de *Carrie* parce qu'il partage sa pensée. Il écoute les idées de *Carrie*, il suit sa pensée. Il voit ce qu'elle voit, c'est-à-dire l'écran d'ordinateur, ou le paysage qu'elle aperçoit de la fenêtre de son appartement. Ce processus oriente le point de vue du spectateur vers celui du personnage. Il est ce qu'elle est. Il sent ce qu'elle sent. Le spectateur a accès à sa maison, à sa vie, à son travail, à sa pensée, à son intimité. À la fin, *Carrie* parle une autre fois directement à la caméra. Elle s'adresse au spectateur. Quand elle parle à la caméra, elle parle avec sa cinquième amie. La caméra symbolise cette spectatrice invisible. Enfin, *Carrie* et le public sont de vrais amis. Des proches. Des confidents.

En *voix hors champ*, *Carrie* raconte que les femmes ont conquis leur espace dans le monde du travail. Elles sont indépendantes financièrement, dépensent 400 dollars pour une paire de souliers *Manohlo Blanic* (c'est déjà la première référence au *designer* des chaussures préférée de *Carrie*). La caméra montre en détail les pieds de *Carrie*. Elle est incluse dans ce groupe de femmes. L'époque, le lieu, la place des femmes dans la société ont changé, mais le sujet continue d'être le même : la recherche du partenaire idéal. Les femmes vivent encore dans le rêve de l'amour romantique. Cette partie de l'histoire n'a pas changée.

Carrie achète un journal dans la rue. Elle l'ouvre. On voit en détail la chronique de *Carrie* « *Sex and the City* » avec sa photo pendant qu'elle explique son métier. Il s'agit du « *New York star* ». Le journal fictif pour lequel elle écrit. Elle affirme que ses amis sont une importante source d'inspiration pour écrire ses chroniques. Alors, *Carrie* se questionne sur la raison de rencontrer autant de femmes célibataires incroyables et aucun homme célibataire

intéressant. Plusieurs personnes donnent leur avis sur le sujet en parlant directement à la caméra. Cela fonctionne comme s'ils étaient interviewés par *Carrie* pendant ses enquêtes pour l'écriture de sa chronique, comme s'ils donnaient leur avis sur le sujet concerné. À la fin de chaque témoignage, l'image est figée. Le lettrage indique le nom et la profession de la personne, comme dans un reportage ou comme dans un documentaire. En effet, nous sortons du monde de la fiction et entrons dans le monde réel présenté par le journalisme.

Les témoignages montrent un autre changement de perspective. Les femmes n'ont plus besoin des hommes pour se soutenir et donc elles sont devenues plus exigeantes. À ce moment, nous connaissons deux autres personnages de la série : l'avocate féministe *Miranda* et la romantique galeriste *Charlotte*.

Le dernier personnage principal, *Samantha*, est présenté dans la première rencontre entre les quatre amies. C'est à partir de sa première intervention² que *Carrie* choisit le sujet de sa prochaine chronique : les femmes qui pratiquent du sexe comme des hommes. Elle se demande si les femmes de *New York* ont abandonné l'amour à cause du « pouvoir ». Dans ce premier épisode, *Carrie* a une expérience positive de sexe sans engagement. Au moment où elle se sent puissante et confiante, après cette expérience, elle heurte un homme (*Mr. Big*) dans la rue et laisse tomber son sac à main, et donc, elle doit ramasser ses affaires éparpillées sur le trottoir. C'est dans cette situation déplaisante qu'elle rencontre son « prince charmant - *Mr. Big* » pour la première fois.

À la fin de l'épisode, *Carrie* a du mal à prendre un taxi pour rentrer chez elle, quand *Mr. Big* arrive pour la sauver. Il n'a pas un cheval blanc, mais un équivalent moderne : une

² « Look. If you are successful single woman in this city, you have two choices : you can bang your head against the wall and try and find a relationship or you can say 'screw it', and just go out and have sex like a man » (*Samantha*, épisode pilote de *Sex and the City*).

limousine. Une référence à la fin du film *Pretty Woman* (Marshall, 1990) quand *Richard Gere* apparaît dans sa limousine blanche pour « sauver » *Julia Roberts*. Elle lui raconte le sujet de sa chronique de la semaine. Il lui demande si elle fait du sexe sans compromis. Elle ne répond pas et lui retourne la question. Il affirme qu'elle ne connaît pas l'amour. Quand ils arrivent chez *Carrie*, elle sort de la voiture et elle lui demande s'il est déjà tombé amoureux de quelqu'un. Il répond : plusieurs fois.

La dernière image de l'épisode est le visage de *Carrie* figé. Elle découvre qu'il y a encore de l'amour à Manhattan. Elle a trouvé un homme qui croit à l'amour. C'est une des caractéristiques importantes du récit de la série : *Carrie* abandonne la perspective généraliste pour des points de vue personnels alternatifs. Elle commence à construire un autre monde possible, le monde avec l'amour.

Nous pouvons constater dans ce chapitre que même lors de l'épisode pilote, la série a déjà présenté toutes les caractéristiques responsables du succès de la franchise : la reproduction médiatique, la reconnaissance des sujets, la vraisemblance, et principalement la construction d'une relation d'intimité et d'identification des spectatrices avec les personnages. Ce sont ces caractéristiques qui seront analysées plus en détails tout au long de cette étude. De plus, nous avons vu que ce dilemme qui afflige la femme postmoderne présentée par les personnages de la série *Sex and the City* rencontre les préoccupations réelles et quotidiennes des spectatrices sur leur choix de vie et les concessions qu'elles ont à faire dans leur relation aux autres et aux hommes en particulier. Enfin, la construction des personnages et l'abord des sujets post-féminins est un choix commercial. Elle appartient à une stratégie de ciblage du public, qui propose des lectures divergentes pour attirer l'attention de différents profils de spectatrices.

CHAPITRE 3

La réception médiatique et les processus de reconnaissance au sein du public féminin

À la lumière des théories de la réception médiatique de Stuart Hall, Hans Robert Jauss, Jérôme Bourdon, Dorothy Hobson, Christine Gledhill et André Mercier, ce chapitre montre qu'à partir d'une stratégie médiatique qui combine celles des magazines féminins, des *TV show* et de la littérature « Harlequin », les représentations idéologiquement construites dans la sphère féminine et présentées dans la série et les films font partie des processus de reconnaissance utilisés par SATC pour rapprocher les spectatrices.

3.1 La réception médiatique

La présence croissante de diverses technologies d'information et de communication dans la vie quotidienne a transformé les relations sociales et la société contemporaine, pas seulement par la dimension technologique, mais aussi à cause de l'émergence des nouvelles possibilités de médiations sociales.

Ce nouveau contexte, médiatique a favorisé l'émergence des études de réception. Les processus de communication étaient analysés selon un schéma binaire. On trouvait l'émetteur d'un côté et le récepteur de l'autre. Et aussi unidirectionnel : on n'étudiait que les effets causés sur le récepteur.

Les premières à rompre avec cette vision dualiste sont les études culturelles britanniques. Ces études ont indiqué un autre point de vue de la recherche sur la communication réceptive : la relation avec la culture. Elles considéraient non seulement la

relation émetteur-récepteur, mais un processus plus large, où l'objet de l'étude n'est pas seulement le produit des médias, mais le récepteur et son contexte de médiations culturelles. Comprendre la culture comme le domaine des significations sociales dépassait aussi le concept traditionnel de la culture, limité à des valeurs, des normes et des habitudes.

Selon Stuart Hall (2003), l'un des principaux théoriciens de l'école des études culturelles britanniques, le public participe au processus communicatif de la réception médiatique. Ce courant de l'analyse textuelle accorde une attention à la possibilité de négociation et d'opposition de la part du public en cas de réception d'un texte. Cela signifie que le public n'est pas seulement un récepteur passif. Il a des préférences de lecture. Mais, la signification dépend du milieu culturel dans lequel vit la personne « In essence, the meaning of a text is not inherent within the text itself, but is created within the relationship between the text and the Reader » et « The meaning depends on the cultural background of the person » (Hall, 2003, p. 149). C'est-à-dire, un même texte peut avoir différentes significations car il est compris à partir de la connaissance, de la pratique et de la croyance de chacun. Bien que le producteur encode son texte de façon particulière, le lecteur ira décoder d'une manière légèrement différente – selon ce qu'il appelle sa « marge de compréhension ».

Encore selon les études de Stuart Hall, le moment de la réception médiatique ou décodification est une construction, un échange communicatif. Il nous présente trois positions hypothétiques dans cette construction : (1) la *dominante-hégémonique* où le récepteur décode le message comme prévu par le producteur ; (2) la *position négociée* quand le public reconnaît les définitions hégémoniques, mais se permet de les adapter ; et (3) *l'oppositionnelle*, caractérisée par la prise de position du spectateur totalement contraire à celle du producteur. Jérôme Bourdon (2000) traduit ainsi ces trois positions : acceptation du message, mélange

d'acceptation et d'opposition, puis rupture avec le consensus. Ces hypothèses ne sont pas statiques. Le récepteur peut se placer et se déplacer continuellement entre les trois. Dans le cas de la réception de *Sex and the City*, le public féminin assume la position négociée¹, car il se reconnaît dans les sujets et personnages de la série, mais il adapte le message conformément à son intérêt et à ses références culturelles.

Comme nous pouvons remarquer dans le dernier commentaire mentionné, le processus de réception comporte un horizon d'attente du public, dans la mesure où l'œuvre ne surgit pas dans un « désert d'informations ». Nous reprenons l'argument de Hans Robert Jauss, pour mieux expliquer cette notion :

Le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux: l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition

¹ Un exemple de cette lecture négociée : “*Sex in the City* created the ideal character for many young female writers hoping to make it in the big city. Carrie is portrayed as a young woman living in New York City, writing a column for a newspaper, who always has time to meet up with her friends, and is occasionally enjoying a good ole cup of boy trouble.

The problem here is that no matter how hard you try to mimic your life after that of a fictional character, it will never be the same. Primarily, even though I know every single episode of *Sex and the City* by heart, it is still a two-dimensional story that only lasts thirty minutes per episode, while I am here trying to carry out her ideals twenty-four hours a day, seven days a week. In addition, in all six seasons, the audience does not get a glimpse of how Carrie made it into the Big Apple. How did she find a huge apartment in the city with a closet that size? Does she have a college degree? Can a column in a small newspaper really pay my rent and buy new designer shoes monthly?

Even when looking past Carrie's career and into her personal amorous life, I thought Carrie's life was phenomenal; however, after my own share of dysfunctional relationships, I was able to see right through Carrie and Big's relationship: parasitical and detrimental. I am sure hoping that by my mid-thirties, I won't be depending on a forty-year old bachelor to make all my hopes and dreams come true!

It is truly disheartening when your most admirable character becomes a flawed, gilded idol, but I can most definitely thank her for paving the way for my dreams. I do think that *Sex* makes the life of a female writer in New York seem incredibly easier, but that still doesn't stop me from wanting to live that kind of career for the rest of my life, even if it means having a smaller closet.

Publié le 15 mars 2012. En ligne. < <http://blog.uloop.com/2012/ucsantacruz/how-sex-and-the-city-ruined-my-life/6456/>>.

entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne. (1974, p. 49).

Dans le cas de la réception de *Sex and the City*, l'accès du public se donne de manière plus facile, car il comprend déjà les significations et les conventions à ce genre de produit médiatique qui lui est familier, comme le démontre Gérard Leblanc,

Le spectateur n'a plus qu'à se laisser glisser dans des rôles, des actions, des situations qui lui sont familières – ou bien, à l'opposé, qui lui sont extérieures et qui excitent sa curiosité indépendamment de toute implication personnelle. Le spectateur adhère alors au film, car ce dernier lui permet de se retrouver tel qu'il s'éprouve, se représente, se rêve autre qu'il n'est - une *sitcom* (où un spectateur reconnaît des éléments de sa vie ordinaire) et un film hollywoodien standard (où un spectateur ne reconnaît rien de sa vie ordinaire, mais aspire à la reconnaître) procèdent fondamentalement de la même démarche. Le spectateur adhère spontanément au film, car il n'a pour cela aucun effort à faire, aucune transformation à opérer sur lui-même. Confirmé dans ses repères, il est dans le film comme chez lui. (1998, p. 18).

La série télévisée SATC a les caractéristiques de la fiction et les conventions du genre sitcom, comme la vraisemblance, décrit ici par l'étude de Dorothy Hobson :

Soap operas characters are believable because they are both convincing and their behavior is either like ours or recognizable as behavior which we see from our friends, family or acquaintances. Characters must carry the verisimilitude of the series by creating the relationship with the audiences which they recognize and with

which they acquiesce. Audiences must feel that the way that the characters behave is believable. (2008, p.28).

Au contraire du réalisme, la vraisemblance se rapporte non nécessairement à ce que nous reconnaissons comme partie du monde, mais ce qui en règle générale est accepté et crédible. Rappelons ici la conception de la vraisemblance selon Aristote : « il faut préférer ce qui est impossible, mais vraisemblable à ce qui est possible, mais n'entraîne pas la conviction » (Aristote 1990, p. 126). Donc, la vraisemblance n'exige pas la vérité empirique, mais la probabilité dans l'ordre du réel.

Selon Andrée Mercier (2009), « la vraisemblance générique est propre à un genre ». Elle permet de jouer avec la fantaisie dans la crédibilité présentée par l'émission. Par exemple, pour signaler son bonheur, après une superbe rencontre amoureuse, *Carrie* plane dans l'air². Dans le même épisode, la notion de sentimentalisme féminin est un exemple de la vraisemblance culturelle, qui pour Christine Gledhill (1997), « au-delà de la fiction, se rapporte aux normes et au sens commun de la vie sociale ». Les femmes s'impliquent plus rapidement avec des hommes qui leur courtisent et qui prennent soin d'elles.

Au-delà de la familiarisation avec le genre, la construction des personnages et l'utilisation des sujets qui appartiennent idéologiquement à la sphère féminine sont des stratégies utilisées par SATC pour permettre l'adhésion des spectatrices.

² Dans l'épisode cinq de la première saison.

3.2 Le plaisir de la reconnaissance

Quatre amies. Quatre femmes. Quatre différentes personnalités. Quatre éléments? L'air, l'eau, le feu, la terre. Jeff Sexton (2008)³ compare les tempéraments des quatre personnages principaux de *Sex and the City* aux quatre types de personnalités selon la théorie d'Hippocrate et aussi de Myers-Briggs/Keirsey. Basés sur les quatre éléments de la vie, les théoriciens ont divisé l'humeur en quatre groupes qui diffèrent seulement dans sa dénomination. *Carrie*, l'humaniste. *Samantha*, la spontanée. *Charlotte*, la méthodique. *Miranda*, la compétitive.

Même si un tel encadrement prémédité était possible, nous croyons que l'intention probable était de créer des représentations de types différents pour aider à rapprocher le public féminin avec les personnages au travers de la reconnaissance de comportements. À partir d'un même idéaltype⁴, de la femme indépendante, célibataire et post-moderne de *New York*, les personnages possèdent des caractéristiques différentes. Mais pourquoi un tel idéaltype a-t-il du succès ? Est-ce parce que les femmes lui ressemblent ou veulent lui ressembler ?

Au contraire du public masculin qui n'adhère pas à la diégèse de *Sex and the City*, la forme plurielle de la représentation de la femme dans ces produits médiatiques, mettant en scène des personnages féminins avec des profils distincts, favorise la reconnaissance du public⁵ avec les personnages et les situations dramatiques vécues par eux. Il permet également

³ Sexton, Jeff. 2008. « The Hidden Key to Cosmo Headlines: Sex and the City? » En ligne. Copy Blogger. <<http://www.copyblogger.com/sex-and-the-city/>>.

⁴ Selon Max Weber, l'idéaltype n'est pas une personne réelle, mais un modèle de comportement qui représente un concentré de caractéristiques attendues dans un contexte et à une période historique donnée. Pour plus d'informations, voir Weber, Max. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Paris : Gallimard, 2004.

⁵ Commentaire publié sur Facebook le 14 janvier 2008. « As silly as the show could be sometimes, I know a lot of women who very strongly identify with one particular character and would thusly respond to headlines written according to these archetypes. I'm a Charlotte, no doubt about it ».

d'explorer différentes façons de représenter les femmes, de la femme classique à la femme présentant des caractères plus atypiques.

La série se focalise sur les relations intimes de quatre amies, indépendantes et jolies. *Carrie, Charlotte et Miranda* — dans la trentaine et *Samantha*, dans la quarantaine. Outre la différence d'âge, chacune présente une vision différente sur la vie, donc généralement elles exposent des points de vue différents pour chaque sujet abordé.

Marquée par son indécision et conflit, *Carrie* représente la femme postmoderne. *Miranda* est le portrait de la féministe : elle transmet l'image des féministes qui se comportent comme des hommes et qui ont des caractéristiques masculines. *Samantha* qui semble complètement indépendante fait des efforts pour cacher son insécurité. Le refus de *Samantha* d'accepter une relation stable finit dans la dernière saison lorsqu'elle découvre qu'elle est atteinte d'un cancer. C'est donc aux bras de son compagnon à qui elle demande de l'appui qu'elle retrouve le bonheur. *Charlotte* incarne la figure de la femme soumise. Elle justifie par l'amour le renoncement à sa religion – comme nous avons exposé dans le chapitre antérieur ou à son travail – elle quitte son emploi après son premier mariage.

À cause de ses convictions, elle discute fréquemment avec *Samantha* la libertine. Lorsque son frère a couché avec *Samantha*, *Charlotte* a demandé à cette dernière « Is your vagina in the New York City guide books? Because it should be; it's the hottest spot in town, it's always open! ». Alors bien plus que d'avoir des caractéristiques complémentaires, les personnages sont aussi oppositionnels. La pudique *Charlotte* s'oppose à la libertine *Samantha*. La sceptique *Miranda* s'oppose à la romantique *Carrie*. Ces compléments et oppositions supposent plus de discussions entre les personnages et conséquemment encore plus de reconnaissance.

SATC explore un grand nombre d'expériences à partir de quatre femmes avec des profils différents, comme si les stéréotypes présentés étaient un échantillon de la réalité de l'univers féminin. En considérant le statut de femmes célibataires, les possibilités de vivre différentes expériences dans la sphère intime de l'amour et du sexe sont désormais infinies.

3.3 Les thèmes féminins comme mécanisme d'implication

Selon Casetti, dont nous reprenons l'argument, la télévision et le cinéma expriment la réalité sociale à travers ses contenus. « Les situations qui sont mises en scène nous suggèrent ce qu'une société pense d'elle-même, de son passé, des autres, etc. » (Casetti, 2008, p.144). « Les films [...] nous offrent toujours un portrait de la société qui les entoure. » (Casetti, 2008, p.140). De même, la télévision est fondamentalement « une pratique identitaire, un 'voir avec' » comme le décrivent Dayan et Katz (cité dans Pasquier 1998, p. 109).

Sex and the City fait usage de l'insertion du quotidien féminin dans le récit, pour se rapprocher du spectateur. Centrées sur les personnages féminins et narrées par une femme, les histoires sont présentées à partir de la perspective féminine. SATC porte sur le mode de vie, les relations interpersonnelles, la carrière de jeunes femmes de classe moyenne et les rituels qui s'y rattachent.

Le public féminin se voit à l'écran à partir des éléments évoqués par ce produit culturel. Les femmes reconnaissent leur propre quotidien⁶ dans les situations présentées. À

⁶ Commentaire laissé après le lancement du premier film en 2009 sur l'adresse <http://www.tribute.ca/reviews/sex-and-the-city/15250/> « If you've watch the show since the beggining you'll definetly enjoy the movie. It was everything you wanted to see happen in Sex and the City. It gives you a picture of what real relationships are about and what people go through and how they feel. I cry during the new years scene. But I'm so happy with what happened at the end. This is a must see movie with anyone. It's emotional but it rings true in any relationship you have with people. The personalities are just like what you would find in the world ».

travers les personnages, elles ont une seconde possibilité d'essayer et de réfléchir à leurs angoisses, leurs peurs, leurs faiblesses et même leurs joies.

Tout d'abord, nous observons que les admiratrices de *Sex and the City* en général adhèrent aux représentations du féminisme que la franchise cloue. Dans les témoignages trouvés sur internet⁷, l'amitié entre ces femmes⁸ et les vêtements à la mode⁹ acquièrent une grande valeur.

L'interprète de *Miranda* raconte que l'émission a montré l'importance des amitiés chez les personnes célibataires, ainsi que le côté plus amusant de cet état civil. (Cynthia Nixon citée dans Sohn 2002, p.86).

Thème de grande importance dans l'univers féminin, l'amitié entre les femmes était abordé par divers films dans les années 1970. Selon Charlotte Brinsdon (1986, p.119), le premier film contemporain commercial à aborder l'amitié féminine comme sujet était *Julia* (Zinnemann, 1977). Le film est basé sur l'autobiographie de l'auteur américain Lillian Hellman (*Pentimento : A Book of Portraits*, 1973). Parus dans la même décennie, avec seulement un an de différence, les films *Girlfriends* (Weill, 1978), *An unmarried woman* (Mazursky, 1978) et *Julia* (Zinnemann, 1977), abordent les relations amoureuses avec les hommes, l'importance de l'amitié féminine et les difficultés à concilier les relations amoureuses, les tâches domestiques et le marché du travail.

⁷ La méthodologie est présentée dans l'introduction à la page 12.

⁸ Commentaire posté sur le *Facebook* du personnage Carrie Bradshaw le 22 avril 2009 « aww... I wish had friends like hers. ».

⁹ Commentaire publié sur le blog *On Screen fashion* le 24 janvier 2012 « I loved her 'Paris arrival' outfit. How did she look so great after the long flight? Striped top and black skirt. Oh, la la! I also adored her "grey sequined netted top and a ruffled puffy skirt." I agree. It was memorable ! ».

Dans son étude psychanalytique du féminisme à la télévision et au cinéma, Sandra Byers (1988, p. 116) affirme qu'en comparaison aux hommes, les femmes ont des relations plus proches et passent plus de temps en compagnie d'autres femmes, « through the creation and maintenance of important personal relations with other women ». C'est à partir des textes et des histoires crédibles que le cinéma hollywoodien a approché les femmes.

As dominant cinema, their realism rests on the credibility of texts which construct identification for the spectator on the levels of character and narrative, within a fictional world constituted as coherent and internally consistent. The spectator may, in other words, be drawn fairly readily into the identification offered by the films. (Kuhn 1986, p. 126).

Le style vestimentaire, c'est-à-dire la façon de s'habiller, est une caractéristique indispensable à la construction de l'identité des personnages de SATC, comme l'affirme la conceptrice de costumes *Patricia Field*¹⁰ « le style de vêtement comporte l'essence de chaque personnage ».

Nous trouvons dans le visuel de la sexuellement libertine *Samantha*, une prédominance de couleurs chaudes telles que le rouge sur les vêtements et le maquillage. C'est vraiment son côté sexy¹¹ qui attire plus l'attention des spectatrices. La rationnelle et objective *Miranda* porte des vestes confortables, de couleurs froides et coupes régulières. Au début, elle porte des cheveux courts et son apparence est un peu masculinisée. Dans les commentaires sur

¹⁰ Extras du DVD *Sex and the City*, saison 1.

¹¹ Commentaire publié sur la page Facebook du personnage le 13 avril 2009. « You are the hottest of the hottest ».

internet, sa coiffure¹² est la part de son apparence qui suscite le plus d'éloge. Quand elle devient mère, elle change de nature, elle ajoute d'autres priorités et sa féminité affleure. Durant ce processus de féminisation, elle porte de vêtements plus osés. La romantique *Charlotte* est symbolisée par du tissu à fleurs et des couleurs maternelles comme le rose et le bleu clair. Sa coiffure est discrète avec des cheveux longs et lises. Afin de caractériser le classique modèle féminin, ses costumes sont conservateurs et élégants, ainsi que le décor de son appartement. L'élégance¹³ du personnage attire l'attention du public féminin.

L'inconstante *Carrie* fait usage d'habits et d'accessoires capables de la faire paraître différentes personnes. Elle accompagne les tendances de la mode, par le biais de défilés, de magazines spécialisés et met en valeur les maisons de haute-couture. Pour *Carrie*, l'un des grands plaisirs d'avoir une autonomie financière est de pouvoir dépenser l'argent comme elle l'entend. Elle mélange différents styles. Elle s'habille de la romantique à l'audacieuse, en passant par l'excentrique. Cette diversité des tendances et des styles qui composent les vêtements de *Carrie* représente sa personnalité complexe. Un rôle féminin postmoderne qui juxtapose des éléments, des valeurs traditionnelles et contemporaines. Sa garde-robe¹⁴ éclectique est l'objet le plus commun de remarques de la part du public par rapport à son style.

Au-delà de l'apparence des personnages, la reconnaissance et l'identification du public féminin s'opèrent aussi par les références que *Sex and the City* fait à des sujets qui appartiennent à l'univers féminin. *Once upon a time*, la première phrase dit dans le premier épisode de la série est une référence directe à tous les contes de fées. Dans le premier film, les

¹² Commentaire laissé sur la page Facebook du personnage le 21 juillet 2009. « Miranda is awesome! that red hair is fabulous! ».

¹³ Commentaire publié sur le *paperblog* le 13 juin 2010. « On aime son look pretty et toujours chic, alors craque pour ses petites tenues citadines, so perfect ».

¹⁴ Commentaire posté sur Facebook en 15 juin 2010 « I could call Every episode from the outfit alone! I adore Carrie's style. SATC truly helped me realize long ago that risk-taking is what fashion is all about ».

références au conte de *Cendrillon* sont nombreuses : de la lecture de l'histoire (*Carrie* la raconte à la fille de *Charlotte - Lily*) à la demande en mariage de *Mr. Big* à *Carrie* (Il ne lui donne pas une bague de mariage, il pose une chaussure sur ses pieds comme symbole de son engagement). Il y a aussi des références aux films romantiques *The Way We Were* (Pollack, 1973) et *Meet me in St-Louis* (Minelli, 1944). Ainsi qu'à certains livres qui ont du succès auprès des femmes comme *Breakthrough* de Suzanne Sommers sur la santé et les hormones ou l'histoire d'amour tragique d'Emily Brontë, *Wuthering Heights*. Il est intéressant de noter que le livre *Big Love Letters of Great Men* cité dans le premier film n'existait pas. L'œuvre qui réunit des lettres d'amour des personnes illustres a été créé spécialement pour le film, à la grande déception des spectatrices qui le demandaient dans les librairies. C'est alors que l'éditeur de livres britannique Pan Macmillan a décidé de le créer. Le livre *Big Love Letters of Great Men* a été lancé en 15 août 2008, moins de 3 mois après le lancement du film.

La musique qui accompagne les scènes dédiées à la liberté de la femme, à l'amour ou aux simples moments de bonheur en compagnie d'amis fait aussi référence à la culture populaire féminine : *Girls Just Wanna Have Fun* de Cindy Lauper, *Bad Girls* de Donna Summer, *Single Ladies* de Beyoncé, *Confide in me* de Kylie Minogue, *Respect* d'Aretha Franklin et *No regrets* d'Edith Piaf.

Mais, l'univers féminin est surtout présenté par le personnage de *Carrie Bradshaw*. La construction dense du personnage de *Carrie Bradshaw* est une des clés du succès de *Sex and the City*. Elle personnifie l'image de la femme telle que les médias la construisent dans l'actualité. Sa réalité est ancrée dans l'univers médiatique de diverses façons. Elle a des rapports avec tous les sujets vus comme féminins par les médias, et principalement dans les magazines féminins : la mode, la consommation, l'amitié, la présence sur le marché du travail,

les relations amoureuses, la pratique du sexe avec liberté, l'engagement social, la possibilité de fréquenter les lieux en vogue (bars, restaurants, magasins, cafétarias, etc.), les *baby showers*, la pratique des activités populaires (Yoga, course, pilates, etc.) et les villes à la mode (*New York*, Hollywood, Paris, Dubaï, les Caraïbes). De plus, sa présence dans les médias est massive. Elle s'inscrit dans plusieurs médias : journaux, magazines, télévision, internet, téléphonie, cinéma, livres et même dans des médias extérieurs (publicité sur l'autobus). Alors, *Carrie Bradshaw* est un icône médiatique qui incarne l'image des femmes dans l'actualité. Comme le fait remarquer Nilza Vilaça (2009, p. 24),

Que les individus cherchent à s'identifier aux icônes médiatiques devient aujourd'hui un lieu commun. L'espace de la passerelle, de la scène, de l'écran se confond peu à peu avec le réel et une société de simulacres acquiert des accents positifs dans la considération d'appropriations créatives de style de vie, par le biais de la consommation.

Nous avons vu dans ce chapitre que SATC fait usage de différentes ressources pour provoquer la reconnaissance et conséquemment rapprocher le public féminin. Des représentations des sujets construits dans la sphère féminine en passant par la construction des personnages ancrés dans l'univers médiatique. Surtout, le personnage principal incarne l'image de la femme construite par les médias dans l'actualité. Dans le chapitre suivant, nous procéderons à une analyse approfondie de la construction et de la transformation des personnages de la télévision au cinéma.

CHAPITRE 4

La caractérisation des personnages dans le passage d'un média à l'autre

Dans le but de favoriser la relation spectateur-personnage, ce chapitre montre que les différences de nature entre ces deux produits médiatiques que sont la série télévisuelle et le film de cinéma sont bien exploitées par *Sex and the City*, surtout pour ce qui a trait à la construction des personnages. De plus, il montre comment la série et le film amènent les spectatrices à se positionner comme amie confidente du personnage principal.

4.1 La construction des personnages à la télévision

Malgré la transformation qu'ont vécue tous les personnages principaux pendant la série dont nous avons parlée dans le chapitre précédent, c'est la transformation de Carrie qui suscite le plus de discussions.

Au début de la série, la jeune femme est présentée comme une femme ordinaire. Pour la rapprocher du spectateur, à rebours de la posture de star, *Sex and the City* propose une héroïne qui semble réelle. Proximité qui passe par la mise en scène des coulisses du théâtre social dans lequel nous jouons tous (elle pète au lit ; elle se fait éclabousser alors que son image s'étale en grand sur les bus ; etc.).

N'importe qui peut être *Carrie*. Elle nous ressemble. Elle subit des vexations. Parfois elle est magnifique, mais elle peut être aussi épouvantable. Elle donne des conseils sur les relations amoureuses, mais elle n'est même pas un exemple de bonheur en amour. Le

personnage principal de SATC réunit les conventions repérées par Annete Kuhn (1986, p.126), susceptibles de rapprocher le public féminin :

The pleasure for the female spectator of films this kind lies in several possible identifications: with a central character what is not only also a woman, but who may be similar in some respects to the spectator herself; or with a narrative voice enunciated by a woman character; or with fictional events which evoke a degree of recognition, or with a resolution that constitutes a 'victory for the central character'.

Les spectatrices construisent une relation amicale avec l'héroïne. Une relation privilégiée lorsqu'on ne partage pas juste ses secrets, mais aussi ses vexations. Alors, la relation du public avec les personnages de la série, spécialement avec le personnage principal, vise le positionnement comme amie et confidente¹. Ce positionnement privilégié et intime est aussi provoqué par la narration.

Les informations relatées par la narratrice viennent autant de son rôle comme personnage qui raconte sa propre histoire, que de celui d'amies confidentes qui racontent les situations dramatiques vécues par elles. La narratrice n'a que ce type d'informations en raison de sa proximité avec les autres personnages. La façon dont le narrateur a accès à ces informations est pertinente, étant donné que la majorité des cas décrits dans la série concerne

¹ En ligne. <<http://www.tribute.ca/reviews/sex-and-the-city/15250/>>. « I watched the series. Considered all the girls as my friends. Loved the movie. Is not a let down. I felt like I was with old friends going out for a night. Loved all 4 beautiful women. Would see again and again but will definitely buy the dvd when it comes out. Worth the wait ». Jusqu'au 24 novembre 2010, 241 personnes ont laissé des commentaires dans le site après la diffusion de cette critique.

la sphère intime des personnages, comme leur relation avec le sexe et l'amour, leur état psychologique et émotionnel, ainsi que ce qu'ils pensent et ressentent. Au moment où elle partage les sentiments, les attentes et les secrets des personnages, la narratrice devient amie intime et complice des spectateurs. Dans ces conditions, la narration de SATC, favorise le positionnement du public comme confidente/amie privilégiée (une cinquième femme virtuelle et invisible aux côtés de *Carrie*)².

Même si elle est caractérisée comme une femme commune, les chroniques de *Carrie* lui donnent une certaine notoriété dans les rues de *Manhattan*. Elle est parfois identifiée dans les rues, ainsi que décrite comme une icône. Au cours de la série, *Carrie Bradshaw* connaît une vraie métamorphose.

Sa garde-robe devient encore plus exclusive et extravagante. Les robes de haute-couture la différencient de femmes communes. La garde-robe du personnage a été une marque de la série et un élément de composition métaphorique de la transformation de *Carrie Bradshaw* comme une *star* dans les films, tel que le remarque Waheeda Harris (2010, p. 17)

In 2008, when *Sex and the City: The movie* hit screens around the globe, it became the ultimate girl's night out. During the movie, Carrie is in a *Vogue* Magazine fashion shoot to showcase her wedding and wears Vivienne Westwood, Lavin, Carolina Herrera, Vera Wang and Christian Dior dresses, fulfilling many of our fantasies of trying on wedding dresses by top labels. Many handbags stole scenes, causing a flurry at many retail boutiques as fans sought to copy the looks: an Eiffel tower bag by timmy Woods,

² Commentaire posté sur le coopyblogger le 19 février 2010. , « I love the way Carrie writes, the voice over is so fresh and to the point. I would have loved her to have been a blogger and if we have a good look around the fashion blogs, I am sure we can find our own real life Carrie! ² En ligne. < <http://www.copyblogger.com/sex-and-the-city-blogging/>>.

a Chanel large CC white tote, a Fendi To You leather and feather evening bag or an I love NY bag by Gucci.

Cette influence du personnage de Carrie Bradshaw ainsi que de l'actrice *Sarah Jessica Parker* se montre dans la multiplication des produits portant son nom comme plusieurs fragrances³ et lignes des vêtements et surtout dans les nombreuses chroniques à son sujet parues sur internet⁴ et dans les magazines féminins⁵.

Dans la saison trois, *Carrie* a une rencontre avec un producteur hollywoodien – l'acteur *Matthew McConaughey* dans son propre rôle — qui prétend vouloir faire un film basé sur ses chroniques. Après avoir eu des problèmes financiers au cours de la série, elle achète son appartement à la saison quatre. Dans la même saison, elle commence à écrire des chroniques pour le magazine *Vogue*. Elle publie son premier livre, une compilation de ses chroniques, à la cinquième saison. À la sixième saison, on découvre que son livre est un *best-seller* mondial. Elle commence à figurer dans les pages sociales des grands journaux.

Dans la saison finale, elle déménage à Paris pour vivre avec son petit ami : un peintre de renommée mondiale qui l'a introduite dans le cercle des artistes des beaux-arts. Mais, au lieu de jouir d'une vie de rêve, *Carrie* découvre qu'elle n'appartient pas à ce monde. Elle parle très peu français et se retrouve souvent seule. Elle tombe dans l'entrée de la maison *Dolce &*

³ Lovely, The Lovely Collection, Covert et SJP NYC.

⁴ Carrie Bradshaw's Most Memorable Fashion Moments. Look. En ligne <<http://www.look.co.uk/fashion/carrie-bradshaw%E2%80%99s-most-memorable-fashion-moments>>. Sex And The City: Carrie Bradshaw's 20 Most Memorable Fashion Moments. En ligne <<http://www.fashionist.ca/2010/05/sex-and-the-city-carrie-bradshaws-20-most-memorable-fashionmoments.html>>.

⁵ For fans, Carrie Bradshaw's influence had an immediate impact on their wardrobes. The first must-have was the nameplate necklace. The simple gold script spelling "Carrie" inspired us to wear our own version, whether we were small-town or big-city residents. Next came Ray-Ban sunglasses, silk flower pins, bold accessories like large belts and multi-strand necklaces and of course, the shoes. Who can forget the shoes? Or the fact that Carrie stored the overflow of her shoe collection in her oven? (Harris 2010, p.16)

Gabbana et elle perd son collier fétiche avec son nom, une marque du personnage depuis le début de la série. Symboliquement, elle perd son identité : la femme romantique, moderne, indépendante et *New Yorker*. Et comme dans un conte de fées, à la fin de la série, elle est sauvée pour son prince charmant, son amour de toujours, *Mr. Big*.

Semblable à son personnage, l'ascension de l'actrice *Sarah Jessica Parker* est aussi imposante. Quand la série était diffusée, elle fut sélectionnée⁶ au *Golden Globe* et aux *Emmy Awards* pour le prix de la meilleure actrice dans une série télévisée. Elle a gagné en 2000, 2001, 2002 et 2004 (*Golden Globe*) et 2001 et 2004 (*Emmy Awards*). À partir du succès de la série, elle est devenue une « *star* » et une icône de la mode. Elle est devenue aussi productrice de la série dès la troisième saison et coproductrice des films. *Sarah Jessica Parker* est à côté d'Angelina Jolie à la première place de la liste des actrices les mieux payées de Hollywood en 2011, selon le magazine Forbes :

Parker still makes most of her money off of *Sex and the City*. She earns big from reruns of the TV show thanks to her dual role as star and producer, and the second movie, which hit screens in 2010, performed pretty well. It wasn't as big a hit as the first movie (which earned \$415 million) but it brought in a respectable \$290 million. True to the values of Carrie Bradshaw, Parker has become a beauty icon. She makes money from her successful line of perfumes including *Lovely*, *Covet* and *NYC*, which brought in \$18 million in 2010, and she recently started helping design clothes for the fashion line *Halston*. (Pomerantz, 2011).

⁶ Wikipedia. S.d. Sarah Jessica Parker. En ligne. Wikipedia. <http://en.wikipedia.org/wiki/SarahJessica_Parker>.

Sarah Jessica Parker qui vit à New York comme *Carrie Bradshaw* a acquis le statut d'icône de la Ville, une espèce de Woody Allen en jupe, ou mieux, en robe de griffe et en chaussures *Manolo Blahnik* – la plus grande faiblesse du personnage. Son image est tellement attelée au personnage, qu'elle est presque devenue un être hybride, fortifié et diffusé par la presse. Comme remarque Waheeda Harris (2010, p.16)

In 2004, with the end of the series, Sarah Jessica Parker was honored by the Fashion Design Council of America with its Fashion Icon award, recognizing the influence of her character as well as Parker's personal fashion style as she regularly graced red carpets and magazine covers.

Il est désormais difficile de distinguer *Carrie* de *Sarah*. En revanche, comment un personnage et l'acteur qu'il incarne se confondent-ils à un tel point que le public et les médias ne peuvent plus les dissocier ? Comme le dit Bérénice Bonhomme (2011, p.186), « L'acteur fournit un corps au rôle, permet au personnage de s'incarner corporellement à l'image ». Selon Morin, « les personnages de film contaminent les vedettes. Réciproquement, la *star* elle-même contamine ses personnages ». (1970, p.47) Ainsi, le cinéma et dans le cas de *Sarah Jessica Parker* et *Carrie Bradshaw* aussi la télévision constituent les lieux par excellence de l'ambiguïté réalité-fiction, ne serait-ce que par la fusion obligée du visage d'un comédien en chair et en os avec l'identité du personnage qu'il incarne.

Many of the characters in Soap Operas are so well established that they appear as if they would exist outside the series. Their characteristics

combined with the acting and personal attributes of the actors and actresses portraying them are established over years of appearing in series, and this has the effect of creating characters who appear as if they would exist outside the series. (Hobson, 2008, p.29)

La singularité du processus de contamination entre *Sarah Jessica Parker* et *Carrie* vient du fait que *Sarah* c'est *Carrie*, mais c'est aussi *Candice Bushnell*. De plus, la transformation de *Sarah* en vedette de Hollywood a influencé la starification du personnage de *Carrie* qui devient lui aussi de plus en plus glamour, ce qui évoque par ailleurs le processus de vedettariat qui touche l'écrivain elle-même en tant qu'auteur à succès, dont le prestige est renforcé par les adaptations télévisuelles et cinématographiques du roman issu de ses chroniques.

Le rôle de *Carrie Bradshaw* marque *Sarah Jessica Parker* au point de lui « coller » à la peau, comme l'affirme Martine de Gaudemar « L'acteur abandonne bien ses vêtements, comme le maître stoïcien invite chacun de nous à le faire, mais il n'abandonne pas le personnage qu'il est et qui lui colle à la peau » (2011, p.162).

Comme le rapport au cinéma et à la télévision est populaire, seul compte le rôle, et donc, après le succès de *Sex and the City*, la référence directe à l'actrice *Sarah Jessica Parker* ou à ses qualités professionnelles est rare. Son rôle le plus connu rend confus le spectateur qui ne se souvient pas de l'actrice en tant que telle, mais de son personnage de *Carrie Bradshaw*.

De plus, on retrouve deux fois en SATC une construction dédoublée. La première de l'auteur qui assiste à la mise en scène de la représentation de sa propre vie. Et la deuxième, l'actrice qui est devenue le personnage qu'elle incarne, à partir de la grande identification de l'actrice et de son rôle, comme avalisé par Edgar Morin, « La star est plus qu'un *acteur*

incarnant des *personnages*, elle s'incarne en eux et ceux-ci s'incarnent en elle. Et eux, en retour, s'incarnent en elle. Elle est la réincarnation ubiquiste et universelle. » (1970, p. 64). Il s'agit d'une construction hybride.

L'« icône – star – hybride » *Sarah/Carrie* fut reproduite sur la page de couverture du livre *Sex and the City* réédité en 2001⁷ après le succès de la série télévisée. La première édition du livre avait, elle, la photo du véritable auteur sur sa couverture. C'est une hybridation double – de l'actrice avec le personnage auteur et du média livre avec le média télévisuel.

En parlant de construction hybride, on trouve chez Todorov (1981, p. 98) l'idée que le discours n'est pas une instance homogène, mais une « entité traversée par la présence de l'autre ». La théorie de l'énonciation de Gérard Genette (1972) permet de comprendre qu'un texte abrite toujours un énonciateur – un personnage fictif responsable de l'énonciation. Dans le cas de SATC, l'instance énonciative est intra-diégétique - le personnage de la diégèse assume un rôle de narrateur parce qu'il fait partie de l'histoire. *Carrie* est le personnage-narrateur qui prend la place de l'énonciateur des chroniques ; il est alors facile pour elle de se substituer à l'instance énonciatrice du livre qu'elle personnifie à la télé. C'est pourquoi l'hybridation marche.

À l'exception de *Carrie* qui termine la série selon ses rêves, les autres personnages sont satisfaits à la fin par une situation qu'ils avaient pourtant rejetée durant toute la série. La libertine *Samantha* finit la série dans une relation stable. La chrétienne *Charlotte* qui a rêvé à l'amour éternel et à un mariage parfait s'est mariée deux fois, la dernière selon le rite d'une autre religion. Et *Miranda*, qui a toujours refusé la possibilité d'un mariage et qui ne voulait pas avoir d'enfants, termine la série mariée avec un enfant.

⁷ Les pages de couverture des livres sont disponibles dans l'annexe II.

4.2 La transformation des personnages au cinéma

La série *Sex and the City* est reconnue pour briser les paradigmes sexuels, en montrant des femmes qui parlent et qui pratiquent le sexe en toute liberté. Au cinéma, une décennie après le début de la série télévisée, le mariage est le nouveau centre d'attention pour ces quatre femmes, qui anciennement ne recherchaient que des satisfactions immédiates. Du temps de la série, les personnages étaient plus jeunes — ainsi que les actrices qui les interprètent. Peut-être, ce changement de priorités est-il inévitable avec l'arrivée de l'âge. Ou à l'intérieur d'un processus de transformation des personnages de la série pour le monde symbolique du cinéma, le niveau de libération sexuelle féminine, naguère sujet de distinction et objet de qualification de la série, n'était pas désiré par la production du film.

Le film commence par une brève rétrospective des situations dans lesquelles les quatre personnages principaux ont été dans le dernier épisode de la série, diffusée au début de 2004. Cette ressource montre clairement le passage du temps entre la fin de la série et le film. De plus, il présente les personnages déjà connus par la série à un nouveau public. À partir de ce résumé initial, il est possible pour le spectateur de cinéma de comprendre la diégèse. Même s'il ne connaît pas les épisodes de la série télévisée, le public apprend que quatre ans après la diffusion de l'épisode final de la série, les personnages principaux ont pris différentes directions dans la vie.

Miranda a de la difficulté à concilier le travail et le mariage avec le rôle de mère, pendant que *Charlotte* profite de sa vie de rêve, avec son mari et sa fille adoptive. *Samantha* arrive à 50 ans et vit loin de New York. Elle a déménagé à Los Angeles à cause de son rôle de

petite amie et d'agente d'un comédien à succès de Hollywood. Pour la première fois, elle reste fidèle à son compagnon, malgré toutes les tentations qui se présentent à elle. Fréquemment, elle retourne à la *Big Apple* pour retrouver ses amies.

À 42 ans, *Carrie* a déjà publié trois livres à succès et est heureuse avec *Mr. Big* quand ils décident de se marier. Le rituel du mariage est accepté comme une transaction d'affaires. Ils achètent un appartement ensemble et elle a besoin de garantir ses droits sur la propriété en cas d'une séparation. Le couple s'est mis d'accord sur une cérémonie du mariage simple et intime. Cependant, *Carrie* l'organise comme une fête traditionnelle. Un grand événement diffusé par les médias et avec de nombreux invités. C'est alors le début des problèmes entre eux.

Plus magnifique que jamais, le personnage de *Carrie* assume complètement au cinéma son rôle de *Star*. Elle change de vêtements 81 fois pendant le film. *Carrie* fait la page de couverture du magazine *Vogue* avec une entrevue spéciale autour de son mariage. Sa robe de mariage est offerte comme cadeau par la célèbre couturière anglaise *Vivienne Westwood*.

Insatisfait et tourmenté par les fantômes de la désillusion de ses deux premiers mariages, *Mr. Big* s'enfuit de la cérémonie. Les quatre amies décident de voyager ensemble pour supporter *Carrie* dans ce moment de souffrance. Le film met l'accent sur l'amitié entre les personnages et change de perspective sur les sujets abordés par la série : l'amour, la consommation et principalement, le sexe. Toute la liberté et l'indépendance que les personnages avaient démontré au cours de la série sont éclipsées par l'idée que les femmes doivent accepter les bévues commises par les hommes pour faire en sorte que l'amour marche.

Après avoir surmonté les sentiments d'humiliation, de vexation et de frustration, *Carrie* commence à réfléchir au fait que son enthousiasme pour la tradition lui a fait oublier

les sentiments et les désirs de son fiancé. *Miranda* se sépare de *Steve* quand elle découvre que son mari l'a trahi, mais décide de lui pardonner à la fin. *Samantha* découvre qu'elle n'est pas contente et met fin à sa relation monogamique. Finalement, *Charlotte* tombe enceinte. *Carrie* pardonne à *Mr. Big* et ils décident de se marier au cours d'une cérémonie discrète et réservée.

Le film se termine avec les quatre amis qui se réunissent une fois de plus pour célébrer le cinquantième anniversaire de *Samatha* et boire des *cosmopolitans* dans un restaurant à la mode. Même si elles rencontrent des problèmes, la vie des quatre amies est surtout plus prestigieuse dans le film. Vêtements de haute-couture, appartements et maisons de millionnaires, voyages, fêtes, vedettes de cinéma. Il n'existe plus de préoccupations financières. Elles sont des individus privilégiés, comme les vedettes. Les personnages incarnent en effet l'idéal de réussite américain, l'*American Dream*⁸, où l'individu voit sa propre excellence récompensée par le succès économique et la reconnaissance sociale. En passant au cinéma, SATC bascule davantage dans l'imaginaire, comme le fait remarquer Edgar Morin (1956, p. 14), « C'est le film qui s'est élancé, toujours plus haut, vers un ciel de rêve, vers l'infini des étoiles - des "stars" -, baigné de musique, peuplé d'adorables et de démoniaques présences, échappant au terre à terre dont il devait être, selon toutes apparences, le serviteur et le miroir ». Les spectatrices du film *Sex and the City* (King, 2008) sont donc invitées à se projeter dans un personnage pour vivre comme une autre, dans un style de vie de rêve, très éloigné de ce qu'elles connaissent. Ce statut des individus privilégiés est encore plus évident dans le deuxième film.

⁸ « Life should be better and richer and fuller for everyone, with opportunity for each according to ability or achievement regardless of social class or circumstances of birth ». Adams, James Truslow. 1931. *The Epic of America*. New York: Atlantic Monthly Press. p.214.

L'histoire se déroule deux ans après le premier film. Les protagonistes se découvrent impliqués dans les règles traditionnelles du mariage et de la maternité. *Carrie Bradshaw* fait face à la routine du mariage, après avoir profité d'une vie pleine de prétendants et de séduction. *Charlotte*, fatiguée de la routine de mère à temps plein, se sent coupable d'être stressée et impatiente avec ses deux petites filles, tandis qu'elle vit la vie dont elle a toujours rêvée. *Miranda* commence à repenser son mode de vie. Elle n'est plus tellement heureuse dans le grand cabinet où elle travaille. *Samantha*, en crise avec l'arrivée de la ménopause, s'embarque dans une poursuite anti-âge pour continuer à vivre des aventures sexuelles.

Le film est plein de paysages à couper le souffle, des scènes en mouvement lent, des images aériennes de *New York* et du désert. Les costumes sont aussi encore plus extravagants. De plus, une foule de vedettes du cinéma y ont participé : Liza Minelli, Myles Cyrus, Penélope Cruz et Jennifer Hudson. *Sex and the City 2* (King, 2010) présente l'utopie d'une vie luxueuse où des hommes magnifiques et des vacances de rêve peuvent simplement tomber du ciel.

En face de l'ennui de la vie quotidienne, les personnages mettent de côté leurs problèmes personnels en s'embarquant dans une aventure luxueuse dans l'une des destinations les plus exotiques de la planète : Abou Dhabi, la capitale des Émirats arabes unis. C'est le conte de fées adapté à la société de consommation dans la postmodernité. Une « fée marraine » sous la forme de Cheikh arabe « sauve » les femmes des complications de la vie de mère, travailleuse et épouse, pour les emmener dans le monde somptueux du Moyen-Orient. Pour résoudre leurs conflits intérieurs, le côté « femme indépendante » rentre en conflit avec celui de « femme traditionnelle ». Pendant ce voyage d'expériences et de découvertes, *Carrie* embrasse un autre homme (*Aidan*, son ex). De retour à *New York* pour l'attendu *happy end*, sa

punition vient en forme de bague de mariage. Obligée par son mari, elle commence à porter ce symbole du mariage traditionnel, après avoir refusé à plusieurs reprises de le faire.

Les revers de fortune consentis par les personnages de *Sex and the City* (1998-2003) tout au long de la série ont installé le passage de la série au cinéma. Pour le personnage central, *Carrie Bradshaw*, ce parcours est encore plus évident. Elle passe de la femme ordinaire au mythe. Cela se voit dans ses vêtements, son pouvoir financier et sa position professionnelle.

Dès la construction des personnages à la façon d'aborder les sujets, en passant par les paramètres formels et stylistiques, *Sex and the City* fait usage de différentes stratégies dans le but de rapprocher le public féminin, de positionner les spectatrices en amie et confidente du personnage principal. Mais, il est important de différencier la stratégie que vise le positionnement de la spectatrice comme confidente/amie privilégiée de *Carrie* et la stratégie visant l'identification de la spectatrice avec les personnages, car cela ne produit pas les mêmes effets et n'a pas les mêmes conséquences. Ainsi, être l'amie virtuelle d'un personnage permet de conserver son indépendance d'esprit, de pouvoir juger le personnage, de le percevoir comme un être complexe ou une caricature. L'identification, au contraire, ne permet pas cette distance. L'identification consiste à se reconnaître dans une autre, et permet de réinventer sa vie selon une autre, de la réévaluer à l'aune de cet autre que l'on pourrait être. Dans le prochain chapitre, vous connaîtrez jusqu'à quel point les personnages sont des modèles d'identification pour les spectatrices.

CHAPITRE 5

Les relations entre les spectatrices et les personnages

À partir de la question du sujet postmoderne basé sur les théories de Stuart Hall, nous abordons dans ce chapitre la question de l'identification du public avec les personnages de *Sex and the City*. Un processus engendré par la participation affective du spectateur, ce qui produit des modèles d'identification divisée selon notre étude en cinq fonctions sociales.

5.1 Les modèles d'identification

Dans le monde contemporain, il est impossible de parler de l'identification sans aborder la question du sujet. Le rapide changement social par rapport aux structures de travail, aux classes sociales, aux familles et aux identités nationales a offert divers choix d'identités. Il n'existe plus une identité unique et cohérente liée à l'appartenance à des nationalités, des religions, des langues, des ethnies ou des modèles de classe. Selon la théorie de Stuart Hall, les identités fragmentées et décentrées ont créé un sujet post-moderne à multiples facettes :

The subject, previously experienced as having a unified and stable identity, is becoming fragmented; composed not of a single but of several, sometimes contradictory or unresolved identities ... This produces the post-modern subject, conceptualised as having no fixed, essential or permanent identity. Identity becomes a moveable feast, formed and transformed continuously in relation to the ways we are represented or addressed in the cultural system which surrounds us. (1992, p.275).

Pour mieux comprendre sa théorie, il faut connaître les trois conceptions d'identité qu'il propose : le sujet de l'illuminisme ; le sujet sociologique ; et le sujet post-moderne. Le sujet de l'illuminisme était fondé sur la conception d'un individu centré, unifié, doté de capacités de raison, de conscience et d'action, dont le centre était tourné vers un noyau intérieur, qui émergeait pour la première fois lors de la naissance et se développait tout au long de la vie. C'est-à-dire que le sujet était toujours le même pendant toute sa vie, quelque soit ses relations avec plusieurs personnes de différentes cultures. La notion de sujet sociologique, plus complexe, se constitue dans la relation avec d'autres personnes. L'identité est formée dans la médiation des valeurs et des symboles entre l'individu et la société en général. Et c'est dans le processus de changement rapide des références qu'apparaît le sujet postmoderne. Le sujet post-moderne n'est pas défini biologiquement, mais historiquement. Il n'y a pas d'identité fixe ou permanente, il y a des identités différentes à des moments différents. Cette pluralité est possible à cause de la mondialisation, comme l'affirme Nizia Villaça (2008, p.23),

La globalisation apporte donc, dans son sillage, une ouverture des processus d'identité, une grande variété de « positions de sujet ». Dans les sociétés de la modernité tardive, la conception d'identité est plus troublante et provisoire, caractérisés par les ruptures, la discontinuité et les glissements, au contraire des sociétés, traditionnelles qui perpétuaient le passé. Différents points du globe sont mis en interconnexion, délogeant le système social de ses relations spatio-temporelles traditionnelles, provoquant de nouvelles articulations et une conception ouverte d'identité. Plus la vie sociale ne passe par l'intermédiation du marché global de styles, de lieux et d'images, des voyages internationaux, des images des médias et des systèmes de communication, plus les identités semblent fluctuer librement dans une espèce de supermarché culturel.

Dans SATC, les références d'appartenance des personnages à *New York* – ville marquée par la coexistence et l'interaction de nombreuses cultures - sont présentes dans plusieurs chapitres de la série. Cependant, il ne faut pas oublier que l'identité n'est pas unifiée, ni née avec l'individu, elle est construite et confirmée sur le plan culturel. Alors, il est possible pour le spectateur de s'identifier avec les personnages et les aspects présentés de la culture de la *Big Apple*, même si il ne connaît pas personnellement la ville¹, parce que, d'un point de vue sociologique post-moderne, toutes les grandes villes occidentales produisent le même type de sujet.

Au cœur du processus de réception médiatique à partir des modèles d'identification, la psychosociologie reconnaît comme fondamentales la reconnaissance et la projection d'une part, et l'internalisation d'autre part. L'individu manifeste valeurs, aptitudes, nécessités, désirs et tendances cognitives à partir des caractéristiques et de l'interaction avec les autres, dans ce cas, avec la diégèse et les personnages.

Pour ne pas seulement se contenter de répéter ce que les médias féminins colportent à ce sujet, il est essentiel de comprendre plus profondément ce qui se passe avec ces « modèles » d'identification. Pour Hans Robert Jauss (1978) sur l'esthétique de la réception, « la transmission de normes sociales par l'exemplarité de l'art permet de disposer d'une marge de

¹ *Scrap* laissé sur Facebook le 31 août 2009. « Il processo di identificazione con le protagoniste è per una spettatrice abbastanza naturale, credo, e non è difficile comprendere l'océanico successo della produzione, legata ai dialoghi disincantati, schietti e alle tematiche ben lontane dalle obsolete 'telenovelas'. Le donne sono cambiate da tempo e *Sex & the city* è probabilmente uno dei serial che meglio le racconta. New York può essere Milano, Roma o Casalpusterlengo, le vicende delle protagoniste sono tutto sommato universali e contribuiscono a creare quell'amicale spirito di gruppo che in noi maschietti è forse un po' più spontane » . « Le processus d'identification avec le personnage principal et le public est assez naturel, je crois, et il n'est pas difficile de comprendre le succès mondial de la production, liée à des dialogues désabusés et à des questions loin d'être obsolètes comme dans les 'téléromans'. Les changements vécus par les femmes est probablement l'un des meilleures sujets que *Sex and the City* aborde. New York peut être à Milan, Rome ou à Copenhague. Les idéaltypes représentés par les protagonistes sont universels et contribuent à créer l'esprit d'équipe amicale et spontanée. (notre traduction).

liberté et en même temps de s'identifier avec un modèle » (Jauss cité dans Pasquier, 1998, p.101).

Selon Edgar Morin, c'est la participation affective du spectateur qui active des processus d'identification imaginaire à un produit dans notre vie réelle.

Le processus de projection-identification qui sont au cœur du cinéma sont évidemment au cœur de la vie (...) la projection/identification (participation affective) joue sans discontinuer dans notre vie quotidienne, privée et sociale (...) Nous jouons un rôle dans la vie, non seulement pour autrui mais aussi et surtout pour nous-mêmes. Le costume (ce déguisement), le visage (ce masque), les propos (ces conventions), le sentiment de notre importance (cette comédie), entretiennent dans la vie courant ce spectacle donné à soi et aux autres, c'est-à-dire les projections/identifications imaginaires. Dans la mesure où nous identifions les images de l'écran à la vie réelle, nous projections/identifications propres à la vie réelle se mettent en mouvement. (1956, p. 97).

Les personnages de *Sex and the City* ne sont pas des figures politiques ou religieuses reconnues, ni des artistes très célèbres, ni même des héroïnes traditionnelles. Mais ils sont des modèles qui influencent les spectatrices. Pourquoi ces personnages sont-ils devenus des modèles à suivre ? Parce que les femmes ont toutes entendu des histoires semblables de leurs amies et ont reconnu en celles que vivaient ou racontaient les personnages quelque chose d'elles-mêmes.

5.1.1 Les modèles d'identification à partir de la participation affective du spectateur

La participation affective du spectateur incite la mise en route des processus cognitifs d'identification selon différentes fonctions sociales. À partir de l'analyse des commentaires écrits sur internet, nous avons réparti ces modèles d'identification-projection sur cinq fonctions : la fonction de rêve, la fonction de conseil, la fonction d'exemple, la fonction communautaire et la fonction mimétique.

La fonction de rêve montre la représentation idéalisée de la vie : les aspects de mythe et d'imaginaire collectif. L'histoire de toutes les sociétés cultivent des mythes qui sont apparus comme expression d'une culture, ont été perpétués dans l'imaginaire collectif et ont été revisités par le cinéma, comme le remarque Michel Serceau (2009, s.p.) :

Le cinéma de grande consommation n'a jamais été en effet, contrairement à certaines assertions, un opium du peuple ou un divan du pauvre, mais un miroir de la psyché collective. Les grands cinéastes classiques, dont certains étaient déjà des auteurs, savaient, en utilisant les genres et les codes du spectacle, donner corps à l'imaginaire collectif. Et ce sans le ravalier ni le mépriser : ils revisitaient les grands mythes.

La fonction de conseil représente les recommandations, les suggestions pour la vie que fournissent les personnages. Cette fonction apparaît principalement parce que le spectateur est positionné en amie et confidente tout comme les personnages le sont entre eux.

La fonction d'exemple a un aspect d'incitation. Elle permet de représenter la vie idéale, c'est-à-dire les modèles de vie à suivre pour le public : les personnages fonctionnent alors comme des « miroirs » pour les spectateurs.

Les évaluations morales que font les spectateurs relève de la fonction communautaire. La relation intime entre le public et les personnages présuppose un sentiment d'appartenance à un groupe. Le public féminin évalue la moralité d'un acte des personnages non seulement par rapport au motif et aux circonstances, mais aussi par rapport aux normes qui assurent l'harmonie du groupe dans la diégèse. C'est-à-dire, la cohérence de chaque acte avec le rôle de chaque personnage dans l'histoire, comme le démontre François Jost, « En sorte que la vérité d'une action ne se juge plus par simple comparaison avec notre monde, mais en fonction de la cohérence de l'univers créé avec les postulats et les propriétés qui le fondent » (2007, p.30).

Enfin, nous parlerons de la fonction mimétique qui représente l'identification avec ceux qui sont semblables à nous. « Personnage qu'on voit dans sa quotidienneté et qui est partagé entre ses désirs et ses contradictions humaines » (Jost, 2007, p. 110). Il ne faut pas oublier que cette construction des personnages semblables à nous est une caractéristique commune au genre.

La fiction raconte les faits et gestes de personnages qui nous ressemblent, qui vivent dans les mêmes lieux (appartements, bureaux, universités), qui éprouvent le même type de sentiments, mais qui se retrouvent dans des situations plus ou moins inhabituelles ou qu'ils gèrent de façon plus ou moins inattendue. Cette tripartition en fonction du degré de fictionnalisation recoupe partiellement la typologie textuelle : - l'accent sur la diégèse est l'apanage des séries, - les *soap operas* font découler les situations de la psychologie des personnages. (Jost 2007, p. 110).

Tout d'abord, nous avons constaté que beaucoup des femmes remettent en question leurs positionnements et leurs comportements à partir de la réception de ce produit médiatique.

Plusieurs personnes affirment avoir changé de vie² à cause de *Sex and the City*. D'autres affirment avoir le « courage » de parler sur des sujets auparavant « interdits ». Une étude américaine publiée en juin 2011 au *Journal of Communication* a découvert que les participants³ étaient deux fois plus enclins à discuter sur des questions sexuelles après avoir regardé une discussion semblable dans la série. « One of the powerful things about entertainment programming is that it can get people talking about important issues that they might not otherwise talk about » affirme Emily Moyer-Gusé⁴, la chercheuse responsable de l'étude de l'Université d'Ohio. Dans cette étude, les chercheurs ont passé une des trois versions d'un même épisode de *Sex and The City*, montée spécialement pour l'occasion. Dans une version, les personnages Samantha et Miranda parlent avec des amis, des médecins et des partenaires sexuels sur des maladies sexuellement transmissibles (chlamydia et VIH). D'autres participants ont regardé une version qui abordait le thème, mais sans les discussions des personnages. Le troisième groupe de participants a regardé un épisode complètement différent de *Sex and the City*, sans relation avec des maladies sexuellement transmissibles. Après avoir regardé l'épisode, les participants ont répondu à un questionnaire qui a mesuré leur identification avec les personnages. De plus on a demandé aux participants s'ils discutent sur des maladies sexuellement transmissibles avec leurs proches. À ce moment, il n'y avait aucune différence apparente dans les réponses des trois groupes. Mais deux semaines plus tard, 46 %

²When *Sex and the City* premiered June 6, 1998, I was still a junior in high school. I had never written a column (Elle est devenue une journaliste et chroniqueuse). I had never been to New York City. My idea of fashion was a Northface jacket and a pair of Mavi jeans. And yet, as silly as it sounds - and for someone who thinks most television is more or less imbecilic, it sounds very silly indeed - *Sex and the City* changed my life forever. It's strange ... I've had the boxed set of dvds sitting on my shelf for years, the first few seasons since I became a dating columnist for my college newspaper more than six years ago. I invested in the hundred plus dollar pink velvet covered complete set when I graduated and moved to New York as an actual Carrie Bradshaw. En ligne sur le site < <http://julia.nonsociety.com/post/36181087>>.

³ 243 étudiants universitaires à l'âge moyen de 20 ans.

⁴ En ligne. <<http://www.communicationstudies.com/sex-and-the-city-characters-influence-interpersonal-communication-about-sexual-health>>.

de ceux qui avaient regardé la première version ont indiqué qu'ils avaient discuté sur le sujet avec leur partenaire. Par contre, seulement 21 % de ceux qui ont regardé la deuxième version et 15 % de ceux qui ont regardé la troisième version ont eu de telles discussions. Curieusement, tous les participants ont dit que c'était improbable de discuter sur des maladies sexuellement transmissibles avec leurs partenaires. Mais après l'épisode, les participants des deux premiers groupes se sont montrés plus intéressés à avoir une conversation sur le sexe et ces maladies. « Those who identified with the characters were less likely to find faults with the story and were more likely to feel like they could talk about their sexual history, just like they saw on the program » declare Moyer-Gusé⁵.

Comme nous l'avons montré dans le chapitre 2, la forme plurielle de la représentation de la femme dans la série, avec ses profils distincts, favorise l'identification du public⁶ avec les personnages et les situations dramatiques vécues par eux. Nous revenons ici à ce même sujet pour donner des exemples de cette identification, basés sur des fonctions sociales.

Parler de sexe et des désirs est particulièrement difficile pour *Charlotte*. Elle vit chaque expérience amoureuse dans le but du mariage. *Charlotte* réprime le sexe occasionnel, mais s'avère aussi avoir des aventures sexuelles. Par contre, elle se sent embarrassée d'avoir eu des relations sans engagement. Dans son rôle de femme traditionnelle, elle est parfois rejetée dans les commentaires des spectateurs à cause de sa dépendance aux hommes. Ses préférences classiques, sans l'audace reconnue des autres personnages, peuvent la rendre moins

⁵ En ligne. <<http://www.communicationstudies.com/sex-and-the-city-characters-influence-interpersonal-communication-about-sexual-health>>.

⁶ Commentaire publié sur Facebook le 14 janvier 2008. « As silly as the show could be sometimes, I know a lot of women who very strongly identify with one particular character and would thusly respond to headlines written according to these archetypes. I'm a Charlotte, no doubt about it ».

intéressante. Cependant, c'est vraiment cette caractéristique de *Girl next door*⁷, d'une femme que nous rencontrons facilement dans la vie, qui fait que le personnage est souvent cité comme semblable aux spectatrices. Alors, nous plaçons *Charlotte York* comme représentante de la fonction mimétique.

Samantha Jones n'a pas peur d'admettre qu'elle est comme les hommes, toujours en quête du plaisir. Dans l'épisode 7 de la deuxième saison, elle donne son avis sur le mariage, « I don't understand why women are so obsessed with getting married? I mean married people just want to be single again, if you're single the world is your smorgasbord ». Dans les conversations entre amies, le rôle de *Samantha* est facilement reconnu : dire ce que les autres personnages n'ont pas le courage de verbaliser, surtout quand le sujet est le sexe. Elle raconte ses expériences en détails et incite ses amis à envisager seulement ce que les relations ont de meilleur : le sexe. Or, malgré sa quantité de partenaires, elle n'est pas vue par les spectatrices comme libertine. Elle est admirée pour sa liberté et plutôt contemplée comme un modèle à suivre⁸, ce qui représente la fonction d'exemple. Beaucoup de témoignages ont aussi mentionné le désir intérieur d'agir comme *Samantha*. Cependant, la mise en pratique n'est pas toujours évidente. Ces spectatrices rêvent d'agir comme elle⁹, mais ne sont pas capables de le faire. *Samantha Jones* est un mythe, un « être » inaccessible. Alors, elle symbolise aussi la fonction de rêve.

Miranda Hobbes personnifie la sceptique et la rationnelle. Elle peut pratiquer du sexe juste pour le plaisir, ou même s'engager avec quelqu'un, dès que cela ne touche pas sa carrière

⁷ Stéréotype culturel et sexuel américain qui désigne une femme à la féminité modeste et non prétentieuse. En ligne. < http://en.wikipedia.org/wiki/Girl_next_door >.

⁸ Commentaires postés sur Facebook le 16 février 2009 et le 8 décembre 2008 « I absolutely love Sam!!! She's my role model » et « Samantha yo quiero ser como tu cuando sea grande!!! ». Soit « je veux être comme tu dans le future ». (notre traduction).

⁹ Commentaires publiés sur Facebook le 9 septembre 2009 et le 3 décembre 2009 « I am dreaming about to do like she did » et « Well done! I wish I could do the same to some guys ».

ou son individualité. Parmi les commentaires sur internet, le pragmatisme, le succès professionnel et la résistance à l'engagement du personnage de *Miranda*, sont des aspects très prisés par les spectatrices¹⁰, ce qui illustre la fonction d'exemple. Cependant, elle est encore plus appréciée à cause de sa camaraderie¹¹ avec ses amies. Les conseils qu'elle donne aux autres personnages, principalement à *Carrie Bradshaw*, sont vus comme des recommandations pour la vie. C'est un exemple de la fonction de conseil. Le personnage de *Miranda Hobbes* est devenu une référence en matière de conseils pour la vie, une référence même cultivée par la presse spécialisée¹².

En ce qui concerne les représentations de la masculinité, *Mr. Big* était la figure du séducteur, du pouvoir et de la virilité dans SATC, qualités chez un homme qui sont exaltées par les 4 femmes. Mais, beaucoup de spectatrices admettent que l'homme « idéal » est plus proche d'*Aidan*, le personnage que *Carrie* a rejeté. *Aidan* était affectueux, attentionné et fidèle. Alors, dans la majorité des commentaires, des femmes ne comprennent pas la raison pour laquelle *Carrie* le rejette et parfois l'accusent de ne pas le mériter¹³. Ce qui correspond à une évaluation morale représentée par la fonction communautaire.

Carrie Bradshaw est un chapitre à part. Dans le rôle du personnage principal, elle est la plus admirée et la plus populaire parmi les *fans* de la série. Les paroles et les vêtements du personnage sont sujet de plusieurs *blogues* et *fan pages*. Par mois, environ 3 000 personnes

¹⁰ Commentaire laissé sur Facebook le 1er juin 2009. « You're the hardworker without feelings, I want to be like you Love you forever!!!! ».

¹¹ Commentaire posté sur le *Facebook* du personnage Miranda Hobbes le 8 avril 2009 « She is of practical character with a quality of a damn straight forward & a caring friend... and over and above she just finds her way thru all the difficulties:) simply love u ».

¹² En ligne. < <http://www.glamourparis.com/culture/livre-a-lire/diaporama/rencontre-avec-candace-bushnell/2533/image/299903>> . « Au moment où la conversation dérive sur les relations hommes/femmes, elle délivre un conseil digne de Miranda Hobbes : "Jeunes Femmes, soyez indépendantes, ayez une carrière, prenez soin de vous car on ne peut plus compter sur les hommes!" »

¹³ Commentaire publié sur *Twitter* du 27 juin 2012, « Watching repeats of Sex and The City, I'm not sure Carrie ever deserved Aiden. Lovely lovely Aiden ».

laissent des commentaires sur les pages *Facebook* du personnage. Dans sa première page parue sur ce réseau social, elle a plus de 100 000 amis. Une recherche sur le site *Peekyou* donne 280 profils créés pour ce personnage.

Pour bien montré l'identification du public féminin avec *Carrie*, il faut rappeler que le personnage principal de la série est une représentante légitime du postmodernisme¹⁴. *Carrie* représente l'adhésion de la femme contemporaine à l'idéal romantique. Dans cette nouvelle réalité, elle combine les réalisations dans le domaine public avec la satisfaction dans la sphère privée. Représentante légitime du post-modernisme, elle reflète la confusion, le doute, l'identité fragmentée, les facettes multiples et les identités coexistent. *Carrie* affirme que le mariage n'est pas son objectif. Son plus grand désir est l'engagement, la fidélité et l'intimité avec le partenaire. Même si elle répète le discours féministe que le mariage est une institution qui détruit l'individualité et l'autonomie, dans l'épisode 37 de la première saison, quand son amoureux révèle qu'il n'a pas l'intention de se remarier, elle tombe en crise. En dépit de son scepticisme sur le mariage, elle a encore une attente intime de se marier. Comme l'explique bien Beauvoir (1949, p. 235) sur la persistance des femmes au rêve du mariage « Le fait qui commande la condition actuelle de la femme, c'est la survivance têtue dans la civilisation neuve qui est en train de s'ébaucher des traditions les plus antiques ».

Cette indécision qui caractérise *Carrie* est également constatée lorsque les questions telles que la maternité, la monogamie et le sexe occasionnel sont abordées. Alors que les autres personnages assument leurs opinions sur les thèmes discutés par rapport aux stéréotypes qu'ils représentent, *Carrie* ne prend pas de position, préférant rester en tant que spectatrice, qui commente les opinions des autres par le biais de la satire. Ce comportement dans les

¹⁴ Sujet abordé dans le premier chapitre.

discussions entre amis est très pertinent pour caractériser son altérité par rapport à ses amies et révèle l'insécurité et la complexité du personnage.

Personnage principal. Héroïne de la série. Icône médiatique. Sujet hybride. À l'instar du sujet postmoderne de Stuart Hall, *Carrie Bradshaw* personnifie toutes les fonctions sociales basées sur les modèles d'identification avec les personnages. Surtout identifié comme icône¹⁵, le personnage est un mythe pour plusieurs admirateurs de la série. Elle représente la femme idéale, un individu privilégié qui occupe une place que nous ne sommes pas capables d'atteindre. Alors, elle est une représentante fidèle de la fonction de rêve¹⁶.

Très appréciées, les paroles du personnage renforcées par la narration, sont aperçues comme des conseils¹⁷. *Carrie Bradshaw* est aussi une espèce de conseillère dans l'histoire. C'est à elle que les autres personnages en appellent pour demander des conseils ou pour raconter un problème. Ses chroniques sont basées sur des recommandations au sujet des relations amoureuses.

Bien plus que le rôle d'amie, confidente et conseillère et son statut de mythe, *Carrie Bradshaw* est aussi un exemple¹⁸ pour les spectatrices qui veulent devenir une femme comme elle. Son côté femme ordinaire la fait rentrer dans le monde du possible. C'est faisable de suivre ce modèle pour sa propre vie, même si le quotidien du personnage est loin du commun.

¹⁵ Sujet abordé dans le chapitre précédent.

¹⁶ Commentaires publiés sur Facebook le 2 avril 2009 et le 1^{er} août 2009. « É fabulosa, sexy, estilo e humor...mítica!!!! » - Elle est fabuleuse, sexy, a du style et d'humeur... mythique (notre traduction) et » « Fabulous Carrie, I love you with all my life! ».

¹⁷ Commentaire laissé sur Facebook le 29 novembre 2010, « More sex columnist narration, about the lessons of love, from Carrie, would have made it perfect. So well-written and it portrays true life lessons. ».

¹⁸ En ligne. <<http://www.tribute.ca/reviews/sex-and-the-city/15250/>>. Commentaire posté après la critique du film le 1 novembre 2010. « Adoro a este personaje, me ha hecho reir y llorar las miles de veces que volvi a ver la biblia de las cuarentonas modernas, Sex and the City. Grande Carrie !!! ». « J'adore ce personnage, elle m'a fait rire et pleurer des milliers de fois où je l'a vu. La Bible des quarantaines modernes, Sex and the City. Grande Carrie!!! ». (notre traduction).

Enfin, la fonction mimétique est représentée par la vraisemblance¹⁹. Le personnage de *Carrie* a été construit à partir des ressemblances²⁰ avec les femmes de l'actualité.

Ce chapitre a montré les mécanismes utilisés par SATC dans le but de la construction d'une relation privilégiée entre les personnages et le public féminin. Une relation d'identification, engendré par la participation affective du spectateur et reposant sur la construction des personnages ancrés dans l'univers féminin consacré par les médias dans l'actualité.

¹⁹ La vraisemblance est abordée dans le chapitre 1 et la reconnaissance dans le chapitre 3.

²⁰ Commentaire publié sur Facebook le 29 novembre 2010. « Her personality is just like what you would find in the world ».

CONCLUSION

Les personnages de SATC représentent l'idéaltype de la femme américaine new-yorkaise et post-moderne. Cette femme qui a la liberté de choix et qui peut tout faire. Elle fait du magasinage, vit librement sa vie sexuelle, fréquente des places célèbres, atteint ses objectifs professionnels, et même surmonte avec courage et panache les déceptions et les maladies. Cependant, en contradiction avec son indépendance, elle cherche toujours une relation amoureuse stable. « Underneath the modern exterior its view of sexual relationships seems dreadfully old-fashioned » (Hanks cite dans Akass et McCabe, 2004, p.13).

Malgré l'intention d'exalter la liberté de la femme célibataire dans l'actualité, il est possible de remarquer des traces du conservatisme patriarcal. Trois des amies exercent des professions proches de celles qui, dans le sens commun, sont rapportées au monde féminin (agente de relations publiques, journaliste et galeriste). L'homosexualité apparaît avec une certaine fréquence, mais on établit soigneusement que l'hétérosexualité est la meilleure option. Le mariage n'est pas une obligation, mais les personnages sont toujours à la recherche de l'homme idéal.

Sex and the City joue tout le temps un « double-jeu ». C'est d'ailleurs une ressource utilisée pour cibler le plus grand public féminin possible. Par conséquent, la série et le film présentent un vaste panorama de paradoxes concernant la valorisation de la futilité et de l'utilité, le mixte de femmes traditionnelles et post-modernes, de personnages complémentaires et contradictoires, de personnages qui représentent des femmes ordinaires et des célébrités.

Appuyé sur des stratégies de marketing qui visent les femmes, *Sex and the City* représente l'émancipation féminine en combinant les sujets idéologiquement construits dans l'univers féminin de la consommation. L'exploitation des thèmes féminins tels que les relations amoureuses et sexuelles, l'amitié et la mode favorise la reconnaissance du public féminin déjà lecteur de magazines féminins construits sur ces thèmes. Pour impliquer le public féminin, la franchise fait usage de la remédiation, de la convergence de médias, notamment à travers le personnage central *Carrie Bradshaw* qui personnifie l'image de la femme construite par les médias dans l'actualité.

Au-delà de la reconnaissance, SATC a mis en place des mécanismes susceptibles de générer de l'intimité et de l'identification, responsables de la construction d'une relation solide entre spectateur et personnage : Une relation d'intimité - suggérée par des paramètres formels et stylistiques – qui favorise le positionnement des spectatrices comme amie des personnages ; et une relation d'identification qui est engendrée par la participation affective du spectateur. À partir de l'analyse de données collectées, nous avons classé ces modèles d'identification selon cinq fonctions sociales : la fonction d'exemple, la fonction de conseil, la fonction mimétique, la fonction de rêve et la fonction communautaire.

En plus d'incarner l'image de la femme construite par les médias dans l'actualité, le personnage central *Carrie Bradshaw* provoque l'identification du public féminin dans toutes les fonctions sociales mentionnées, et suscite d'autres mécanismes d'implication comme le positionnement des spectatrices en tant qu'amie et confidente. Cela en fait le personnage clé du succès de la série.

Cependant, l'incitation est plus sur le plan de la pensée que proprement sur celui de l'action. Aucune femme intervenant sur les forums n'affirme qu'elle a changé drastiquement son positionnement. Aucune n'est devenue plus libérée sexuellement à cause de Samantha ; ni a commencé à acheter inéluctablement comme Carrie ; ou a cherché un mariage à tout prix comme Charlotte. SATC ne fonctionnait pas juste comme une ressource d'inspiration ou d'information, la majorité du public féminin utilisait la série comme un outil de connaissance de soi. La franchise a permis de réaffirmer l'identité des femmes célibataires. Malgré le refus de faire du mariage leur principal objectif, elles confirment leur désir d'avoir un homme fort et déterminé à leur côté, de constituer une famille et de faire partie du monde des « couples heureux ». Ce phénomène de masse est devenu le porte-drapeau de la femme postmoderne qui a déjà les mêmes droits que les hommes mais qui ne renonce pas pour autant à l'amour romantique.

Enfin, dès l'épisode pilote de la série et ce jusqu'aux films, la relation spectateur-personnage est élaborée à travers l'usage de plusieurs stratégies telles que : la reproduction médiatique, la reconnaissance des sujets, la vraisemblance, et principalement la construction d'une relation d'intimité et d'identification des spectatrices avec les personnages. C'est donc bien cette relation qui est au cœur du succès de la série et des films.

Cette étude peut servir de base pour d'autres recherches qui portent sur les relations entre la télévision et le cinéma américain contemporain, à partir de l'histoire des films basés sur des séries télévisées. L'angle d'approche utilisé par cette recherche est inédit dans l'archéologie des films adaptés des séries télévisées : les rapports culturels et médiatiques impliqués dans le passage d'un média à l'autre et dans la construction des personnages, et qui a consacré *Sex and the City* comme un phénomène global. En plus d'ajouter de nouvelles

pistes à des études médiatiques, ce travail contribue à la recherche sur la culture populaire, le post-féminisme et l'intermédialité.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Akass, Kim, et Janet McCabe. 2004 (dir.). *Reading Sex and the city*. New York: I. B. Tauris.
- Ardoino, Jacques. 1984. « Les jeux de l'imaginaire et le travail de l'éducateur ». *Pratiques de formation-Analyses*, n° 8 (mars), p. 12.
- Aristote. 1990. *Poétique*. Paris : Librairie générale française.
- Beauvoir, Simone de. 1949. *Le deuxième sexe*. Tome 1 « Les faits et les mythes ». Paris : Librairie générale française. Paris : Gallimard.
- Bonhome, Bérénice. 2011. *Claude Simon, la passion cinéma*. Québec : Septentrion.
- Bourdon Jérôme. 2000. *Introduction aux médias*. Paris : Montchrestien.
- Brinsdon, Charlotte. (dir.). 1986. *Films for Women*. London : BFI Publishing.
- Burch, Noël. 2000. « Double speak. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien. ». *Réseaux*, vol. 18, n°99, pp. 99-130.
- Byers, E. Sandra. 1988. « Effects of sexual arousal on men's and women's behavior on sexual disagreement situations ». *Journal of Sex Research*, n° 235, p.235-254.
- Casetti, Francesco. 2008. *Les théories du cinéma depuis 1945*. Paris : Armand Collin.
- Delcourt, Jacques. 2001. « Les convergences entre économie et culture ». Dans *Cinéma, et Audiovisuel, Nouveaux médias – La convergence : un enjeu européen*, p.275-302. Paris : L'Harmattan.
- Delorme, Stéphane. 2010. « Le vent souffle où il veut ». *Cahiers du cinéma*, n.658 (juillet-août), p.5.
- Gaudemar, Martine de. 2011. *La voix des personnages*. Paris : Les éditions du Cerf.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Editions du Seuil
- Gibson, Janine. [Env. 2003]. « Miranda, my hero: single women may feel betrayed by Sex in the City, but not new mums. There's never been a truer portrait of modern motherhood on TV ». En ligne. <<http://www.guardian.co.uk/media/2003/feb/21/broadcasting.comment>>.

- Giddens, Anthony. 2004. *La transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*. Paris : La Rouergue/Chambon.
- Gill, Rosalind. 2007. « Postfeminist media culture: elements of a sensibility ». *European journal of cultural studies*, vol. 2, n° 10, p. 147-166.
- Gledhill, Christine. 1997. « Genre and gender: the case of soap opera ». Dans *Representation: Cultural representations and signifying practices*. p. 337-384. London: Sage.
- Hall, Stuart. (dir.). 1992. *Modernity and its Futures*. P. 274-295. London : Polity Press / The Open University.
- _____, _____. (dir). 1996. « The question of cultural identity». Dans *Modernity : an introduction to modern societies*. Cambridge : Blackwell.
- _____, _____. 2003. « Encoding/Decoding ». Dans *Media and Cultural Studies: Keywords*. Malden : Blackwell.
- Harris, Waheeda. 2010. « SJP is back in the CITY ». *Tribute*, vol. 27, (may/june), p.16-17.
- Hobson, Dorothy. 2008. « Aspects of the soap opera and other stories ». Dans Solange Davin and Rhona Jackson (edi.), *TV and criticism*, p. 25-35. Chicago: Intellect Bristol.
- Isbister, Georgina C. 2009. « Chick Lit : A postfeminist Fairy Tale ». En ligne. *Working papers on the web*. <<http://extra.shu.ac.uk/wpw/chicklit/isbister.html>>.
- Jauss, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- Jost, François. 2005. *Comprendre la télévision*. Coll. « Cinéma 128 ». Paris : Armand Collin.
- _____, _____. 2007. *Introduction à l'analyse de la télévision*. Paris : Ellipses.
- Kato, Dick. 2003. *Séries TV au cinéma*. Paris : Dreamland.
- Kuhn, Annete. 1986. *Hollywood and new womens cinema*. Dans: *Films for Women*. London : BFI Publishing.
- Limoges, Jean-Marc. S.d. *Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain : Pour une distinction de termes trop souvent confondus*. Laval : Université de Laval.

- Louchart, Aurélie. 2009. « La lingerie : porter la culote ». En ligne. Evene.fr - Juin 2009. <<http://www.evane.fr/celebre/actualite/lingerie-symbole-femme-string-2077.php>>.
- McRobbie, Angela. 2004. « Post-Feminism and Popular Culture ». *Feminist Media Studies*, vol. 4, n° 3, p. 255–264
- Mercier, Andrée. 2009. « La vraisemblance : état de la question historique et théorique ». *En ligne. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n° 2. <<http://tempszero.contemporain.info/document393>>.
- Moine, Raphaëlle. 2004. « Remake et citation : L'exemple de *Breathless* (Mc Bride, 1983), remake américain post-moderne d'*À bout de souffle* (Godard, 1959) ». Dans *Emprunts et citations dans le champ artistique*, p.101-112. Paris : L'harmattan.
- Morin, Edgar. 1956. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris : Minuit.
- _____, _____. 1970. *Les stars*. Paris : Éditions du Seuil.
- Pasquier, Dominique. 1998. « Identification au héros et communautés de téléspectateurs : la réception d'"Hellène et les garçons" ». *Hermès*, n° 22, p. 101-109.
- Pomerantz, Dorothy. 2011. « Hollywood's Highest-Paid Actresses ». En ligne. <<http://www.forbes.com/sites/dorothypomerantz/2011/07/05/hollywoods-highest-paid-actresses/>>.
- Radway, Janice. 1984. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. North Carolina : University of North Carolina Press.
- Rollet, Cyrille. 2006. *Physiologie d'un sitcom américain: voyage au coeur de Growing Pains*. 2 tomes. Paris: Harmattan.
- Sabouraud, Frédéric. 2006. *L'adaptation : le cinéma a tant besoin d'histoires*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Serceau, Michel. 2009. *Le mythe, le miroir et le divan: pour lire le cinéma*. Lille : Septentrion.
- Sikes, Gini. 1998. « *Sex and the Cynical Girl: A Gentler Approach New York Times* ». Section 2. 5 avril, p. 37.
- Skovmand, Michael. 2008. « The culture of post-narcissism post-teenage, pre-midlife singles culture in – *Seinfeld*, *Ally McBeal* and *Friends* ». Dans Solange Davin and Rhona Jackson (edi.), *TV and criticism*, p. 89-100. Chicago: Intellect Bristol.
- Sohn, Amy. 2004. *Sex and the city: kiss and tell*. New York: Pocket Book.

Subers, Ray. 2010. « 2010 Preview: Sex and the city 2 ». En ligne.
<<http://boxofficemojo.com/news/?id=2652>>.

Todorov, T. 1981. *Mikhail Bakhtin: le principe dialogique*. Paris : Éditions du Seuil.

Tozzi, Elina. 2007. *Sex and the City: Feminism and mass culture (empowerment & consumerism)*. Mémoire de maîtrise, Amsterdam, Université d'Amsterdam.

Villaça, Nizia. 2008. « Mode et identité dans le contemporain ». *Sociétés*, vol. 4, n° 102, p.23-29.

ANNEXES

ANNEXE I
Liste des épisodes

SAISON 1	
« Illustration retirée » Fig. 1 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 1 (1-01) : Sex and the City Exhibition : 06.06.98 Réalisation : Susan Seidelman Scénariste : Darren Star Synopsis : Lors des 30 ans de <i>Miranda</i> , les filles débattent de leurs recherches de l'homme idéal. Elles vont faire le vœu d'arrêter de le chercher et de voir le sexe comme un homme. <i>Samantha</i> passe la nuit avec un homme, dont <i>Charlotte</i> a refusé les avances car elle ne voulait pas passer la nuit avec un homme dès la première rencontre.
« Illustration retirée » Fig. 2 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 2 (2-01) : Models and Mortals Exhibition : 06.06.98 Réalisation : Alison Mclean Scénariste : Darren Star Synopsis : <i>Miranda</i> fait la grossière erreur de sortir avec un homme complètement obsédé par les tops models. <i>Samantha</i> décide de sortir avec un artiste qui filme ses ébats sexuels avec des mannequins grâce à une caméra. Quant à <i>Carrie</i> , elle passe la nuit avec un mannequin, le protégé de son meilleur ami homo, mais continue tout de même à flirter avec <i>Mr Big</i> .
« Illustration retirée » Fig. 3 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 3 (3-01) : Bay of Married Pigs Exhibition : 21.06.98 Réalisation : Nichole Holofcener Scénariste : Darren Star Synopsis : <i>Carrie</i> est invité par un couple dans les Hamptons. Au petit matin, elle se trouve face à face avec le mari qui ne porte pas de caleçon. Lorsqu'elle relate les faits à sa femme, celle-ci met <i>Carrie</i> dehors. Du coup les quatre filles s'interrogent : "les célibataires font-ils peur aux couples?"
« Illustration retirée » Fig. 4 <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 4 (4-01) : Valley of the Twenty-Something Guys Exhibition : 28.06.98 Réalisation : Alison Mclean Scénariste : Michael Patrick King Synopsis : <i>Samantha</i> organise l'ouverture d'un nouveau club branché. Elle sort avec le cuisinier, <i>Jon</i> , âgé d'une vingtaine d'années. <i>Samantha</i> et <i>Jon</i> présentent un dénommé <i>Sam</i> à <i>Carrie</i> .
« Illustration retirée » Fig. 5 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 5 (5-01) : The Power of Female Sex Exhibition : 05.07.98 Réalisation : Susan Seidelman Scénariste : Jenji Kohan Synopsis <i>Carrie</i> va à un rendez-vous avec un architecte français qui, après avoir passé une nuit avec elle, lui laisse 1000 dollars. Ce qui l'entraînera à s'interroger sur le fait d'utiliser sa sexualité dans un but d'enrichissement personnel.
« Illustration retirée » Fig. 6 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 6 (6-01) : Secret Sex Exhibition : 12.07.98 Réalisation : Michael Fields Scénariste : Darren Star Synopsis : Combien d'entre nous ont-ils couché avec des personnes qu'ils auraient honte de présenter à leurs amis? Telle est la question de cet épisode. <i>Mr Big</i> ne présente pas <i>Carrie</i> à un couple d'amis qu'ils croisent, et l'invite pour la deuxième fois dans un restaurant chinois très discret. Elle finit donc par penser qu'il a honte d'elle.
« Illustration retirée » Fig. 7 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-	Épisode 7 (7-01) : The Monogamist Exhibition : 19.07.98 Réalisation : Darren Star Scénariste : Darren Star Synopsis : <i>Carrie</i> aimerait entretenir une relation monogame avec <i>Mr Big</i> ,

2003). © HBO	alors que <i>Samantha</i> refuse d'en avoir une avec son agent immobilier. <i>Carrie</i> est choquée en voyant <i>Mr Big</i> avec une autre femme. Elle va alors flirter par dépit avec un écrivain du nom de <i>Jared</i> .
« Illustration retirée » Fig. 8 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 8 (8-01) : Three's a Crowd Exhibition : 26.07.98 Réalisation : Nichole Holofcener Scénariste : Jenny Bichs Synopsis : Surprise, <i>Carrie</i> découvre non seulement que <i>Mr Big</i> a été marié, mais qu'en plus ils faisaient ménage à trois avec son ex-femme. Elle se sent rabaissée quand elle rencontre l'ex <i>Mrs Big</i> , cette dernière est belle, sexy, intelligente, et elle réussit dans la vie. Le petit ami de <i>Charlotte</i> souhaite introduire une autre personne dans leur couple.
« Illustration retirée » Fig. 9 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 9 (9-01) : The turtle and the Hare Exhibition : 02.08.98 Réalisation : Michael Fields Scénariste : Susan Kolinsky Synopsis : <i>Mr Big</i> avoue à <i>Carrie</i> que plus jamais il ne se remariera. Choquée puis perturbée, <i>Carrie</i> en parle à <i>Stanford</i> son confident et son meilleur ami. Il la demande alors tout de suite en mariage, pour qu'il puisse hériter de l'argent de sa grand-mère!!
« Illustration retirée » Fig. 10 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 10 (10-01) : The Baby Shower Exhibition : 09.08.98 Réalisation : Susan Seidelman Scénariste : Terri Minsky Synopsis : Les filles pensent à leur futur, leurs enfants, leurs maris. <i>Carrie</i> subit un retard menstruel, mais elle ne sait pas vraiment si elle voudrait que le test soit positif ou négatif. <i>Charlotte</i> , quant à elle, a peur de ne pas avoir la fille pour qu'elle souhaite de tout son cœur.
« Illustration retirée » Fig. 11 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 11 (11-01) : The Drought Exhibition : 16.08.98 Réalisation : Mathew Harrison Scénaristes : Michael Green and Michael Patrick King Synopsis : Depuis quelques semaines <i>Carrie</i> et <i>Mr Big</i> ne font plus du tout l'amour. La raison semble être qu'elle a pété au lit, ce qui la laisse dans la honte et le doute le plus complet. Elle va alors tout raconter à ses amies de toujours. <i>Miranda</i> lui dit que ce n'est pas grave, et que comparé à elle c'était de la rigolade.
« Illustration retirée » Fig. 12 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 12 (12-01) : Oh Come All Ye Faithfull Exhibition : 23.08.98 Réalisation : Matthew Harrison Scénariste : Michael Patrick King Synopsis : <i>Mr Big</i> présente <i>Carrie</i> à sa mère comme une amie, ce qui la pousse à se poser des questions sur leur couple. <i>Miranda</i> se retrouve dans les bras d'un catholique, qui juste après avoir fait l'amour, va sous la douche. <i>Charlotte</i> consulte plusieurs voyantes pour connaître son avenir sentimental-marital.
SAISON 2	
« Illustration retirée » Fig. 13 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 13 (1-02) : Take Me Out to the Ballgame Exhibition : 06.06.99 Réalisation : Allen Coulter Scénariste : Michael Patrick King Synopsis : Après avoir rompu avec <i>Big</i> , <i>Carrie</i> , qui a du mal à accepter cette situation, sort avec la nouvelle star de l'équipe des Yankees. Mais lorsque son regard croise par hasard celui de <i>Big</i> , la jeune femme a tôt fait de comprendre qu'elle n'en a pas terminé avec lui, et qu'entre eux la flamme n'est pas encore morte.
« Illustration retirée » Fig. 14 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-	Épisode 14 (2-02) : The Awful Truth Exhibition : 13.06.99 Réalisation : Allen Coulter Scénariste : Darren Star

2003). © HBO	Synopsis : <i>Samantha</i> ne parvient pas à penser à autre chose qu'à une certaine partie de l'anatomie de son petit ami. De son côté, <i>Carrie</i> pense inviter <i>Mr. Big</i> à son anniversaire. Elle imagine sans doute passer un bon moment en agréable compagnie. La suite des événements semble toutefois lui donner tort. Que n'a-t-elle réfléchi plus tôt aux conséquences de ses actes ?
« Illustration retirée » Fig. 15 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 15 (3-02) : The Freak Show Exhibition : 20.06.99 Réalisation : Allen Coulter Scénariste : Jenny Bicks Synopsis : Après une série d'expériences pour le moins malheureuses, <i>Carrie</i> n'a plus une très bonne opinion des hommes. Elle est persuadée que tous les représentants de la gent masculine sont dotés d'un "truc bizarre".
« Illustration retirée » Fig. 16 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 16 (4-02) : They Shoot Single People, Don't They? Exhibition : 27.06.99 Réalisation : Allen Coulter Scénariste : Michael Patrick King Synopsis : Lorsque les filles se retrouvent sans petits amis, elles discutent de leur célibat. <i>Carrie</i> commence à apprécier son statut de femme seule et accepte que sa photo illustre un article sur les célibataires de Manhattan. <i>Samantha</i> fixe un rendez-vous à <i>William</i> dans un club pour célibataires afin de discuter avec lui de leur possible avenir ensemble.
« Illustration retirée » Fig. 17 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 17 (5-02) : Four Women and a Funeral Exhibition : 04.07.99 Réalisation : Allen Coulter Scénariste : Jenny Bicks Synopsis : Après avoir assisté aux obsèques d'un styliste de mode dont elle se sentait très proche, <i>Carrie</i> commence paradoxalement à envisager son futur de manière positive et décide de relancer sa relation avec <i>Mister Big</i> . Mais celui-ci voit-il encore les choses de la même façon ?
« Illustration retirée » Fig. 18 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 18 (6-02) : The Cheating Curve Exhibition : 11.07.99 Réalisation : John Collis Scénariste : Darren Star Synopsis : Le groupe de filles débat de la fidélité et de l'adultère. Chacune y va de sa théorie et l'illustre par des exemples tirés de sa vie personnelle. La discussion est animée. Au beau milieu de cette joute oratoire, <i>Carrie</i> annonce qu'elle sort à nouveau avec <i>Mister Big</i> .
« Illustration retirée » Fig. 19 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 19 (7-02) : The Chicken Dance Exhibition : 18.07.99 Réalisation : Victoria Hochberg Scénariste : Cindy Chupack Synopsis : Pour certains, New York est une ville cynique. Elle n'est pas la plus romantique des Etats-Unis. C'est ce que semble penser <i>Carrie</i> : son idylle avec <i>Mr. Big</i> ne cesse en effet de connaître de multiples rebondissements. Pourtant, elle continue de croire au coup de foudre. Elle passe d'ailleurs de plus en plus de temps avec son compagnon.
« Illustration retirée » Fig. 20 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 20 (8-02) : The Man, The Myth, The Viagra Exhibition : 25.07.99 Réalisation : Victoria Hochberg Scénariste : Michael Patrick King Synopsis : Tirant un trait sur les déchirements passionnels de leur liaison précédente, <i>Carrie</i> et <i>Big</i> ont entamé leur nouvelle aventure d'une manière plus sûre et plus sereine. Leurs amis, voyant cela, se posent des questions. <i>Carrie</i> n'en a cure et continue d'opposer un visage rayonnant de bonheur aux doutes de ses copines.
« Illustration retirée » Fig. 21 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 21 (9-02) : Old Dogs, New Dicks Exhibition : 01.08.99 Réalisation : Alan Taylor Scénariste : Jenny Bicks Synopsis : Peut-on changer un homme ? On peut toujours essayer en tout cas. Bien qu'elle soit plutôt heureuse de sa relation avec <i>Mister Big</i> , <i>Carrie</i> a décidé de lui faire perdre quelques-unes de ses plus agaçantes habitudes, sans se faire

	trop d'illusions toutefois.
« Illustration retirée » Fig. 22 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 22 (10-02) : The Caste System Exhibition : 08.08.99 Réalisation : Allison Anders Scénariste : Darren Star Synopsis : <i>Miranda</i> invite <i>Steve</i> à une fête dans son cabinet d'avocats. Mais celui-ci n'a pas les moyens de se payer le costume indispensable pour la sortie. <i>Mr. Big</i> et <i>Carrie</i> sont conviés de leur côté à une fête très branchée sur Park Avenue. Or la jeune femme ne supporte ni la prétention ni le luxe.
« Illustration retirée » Fig. 23 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 23 (11-02) : Evolution Exhibition : 15.08.99 Réalisation : Pam Thomas Scénariste : Cindy Chupack Synopsis : Maintenant qu'elle va chez <i>Mr. Big</i> de façon régulière, <i>Carrie</i> tente de s'imposer dans sa vie en laissant certains de ses effets personnels dans l'appartement. Elle espère ainsi marquer symboliquement son attachement à ce lieu. <i>Charlotte</i> passe beaucoup de temps en compagnie d'un pâtissier qui manque singulièrement de qualités masculines.
« Illustration retirée » Fig. 24 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 24 (12-02) : La Douleur Exquise! Exhibition : 21.06.98 Réalisation : Allison Anders Scénariste : Ollie Levy and Michael P. King Synopsis : Dans une relation amoureuse, comment savoir quand assez est assez? <i>Carrie</i> se pose la question lorsque <i>Mr Big</i> lui annonce qu'il part pour plusieurs mois à Paris. Elle ne comprend pas pourquoi il s'obstine à toujours prendre des décisions seuls.
« Illustration retirée » Fig. 25 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 25 (13-02) : Games People Play Exhibition : 29.08.99 Réalisation : Michael Spiller Scénariste : Jenny Bicks Synopsis : <i>Carrie</i> rencontre <i>Seth</i> dans la salle d'attente de sa psychologue. <i>Samantha</i> sort avec un passionné de sport, qui ne "transforme l'essai" que lorsque son équipe gagne. <i>Charlotte</i> s'inscrit à un club de bridge afin de rencontrer un gentil garçon. <i>Miranda</i> joue les voyeuses en observant un homme qui habite en face de chez elle.
« Illustration retirée » Fig. 26 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 26 (14-02) : The Fuck Buddy Exhibition : 05.09.99 Réalisation : Allan Taylor Scénariste : Darren Star Synopsis : L'homme-objet est une personne dont on use et abuse à des fins très spécifiques. <i>Carrie</i> l'a bien compris, surtout depuis qu'elle vient de se séparer de <i>Big</i> . <i>Charlotte</i> se trouve libérée par cette idée et décide de sortir avec plusieurs compagnons, simultanément, sans s'investir de manière trop affective. <i>Carrie</i> préfère se lancer dans une relation durable avec son amant.
« Illustration retirée » Fig. 27 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 27 (15-02) : Shortcomings Exhibition : 12.09.99 Réalisation : Dan Algrant Scénariste : Terry Minsky Synopsis : <i>Carrie</i> a fait une rencontre. Fascinée par un jeune écrivain qu'elle fréquente depuis peu, elle finit par céder à ses avances. Les deux tourtereaux forment un beau couple et <i>Carrie</i> envisage l'avenir de manière radieuse. Pourtant, quelque chose la gêne. La famille de l'artiste se révèle quelque peu envahissante.
« Illustration retirée » Fig. 28 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 28 (16-02) : Was It Good For You? Exhibition : 19.09.99 Réalisation : Dan Algrant Scénariste : Michael Patrick King Synopsis : <i>Charlotte</i> pleure sur l'épaule de <i>Carrie</i> : son dernier amant s'est endormi tandis qu'ils faisaient l'amour. Elle est désormais convaincue d'être nulle au lit. <i>Samantha</i> ne doute pas un instant de son pouvoir sexuel : deux gays lui ont même récemment demandé de coucher avec elle.

<p>« Illustration retirée » Fig. 29 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO</p>	<p>Épisode 29 (17-02) : Twenty-Something Girls vs. Thirty -Something Women Exhibition : 26.09.99 Réalisation : Darren Star Scénariste : Darren Star Synopsis : Les filles passent leurs vacances d'été dans un cottage des Hamptons. Elles sont invitées à une soirée par <i>Greg</i>, un jeunot, auquel <i>Charlotte</i> fait croire qu'elle n'a que 27 ans. Lors de la fête, <i>Carrie</i> découvre que <i>Big</i> a une nouvelle petite amie, <i>Natascha</i>.</p>
<p>« Illustration retirée » Fig. 30 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO</p>	<p>Épisode 30 (18-02) : Ex and the City Exhibition : 03.10.99 Réalisation : Michael Patrick King Scénariste : Michael Patrick King Synopsis : Dans les rues de Manhattan, <i>Carrie</i> et <i>Miranda</i> se retrouvent nez à nez avec <i>Steve</i>. Au lieu de le saluer, <i>Miranda</i> s'enfuit, paniquée... Se demandant s'il est réellement possible de devenir amie avec un ex, <i>Carrie</i> se résout à appeler <i>Big</i>. Tous deux conviennent de déjeuner ensemble.</p>
SAISON 3	
<p>« Illustration retirée » Fig. 31 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO</p>	<p>Épisode 31 (1-03) : Where's There's Smoke... Exhibition : 04.06.00 Réalisation : Michael Patrick King Scénariste : Michael Patrick King Synopsis <i>Carrie</i> emmène les filles à Staten Island où elle est membre du jury à un concours de pompiers. Elle y rencontre un politicien divorcé, mais hésite à s'engager. <i>Charlotte</i> croit trouver le prince charmant, quand celui-ci s'emporte contre un jeune homme sans raison.</p>
<p>« Illustration retirée » Fig. 32 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO</p>	<p>Épisode 32 (2-03) : Politicaly Erect Exhibition : 11.06.00 Réalisation : Michael Patrick King Scénariste : Darren Star Synopsis : <i>Carrie</i> poursuit sa relation avec le politicien <i>Bill Kelley</i>, jusqu'à ce qu'il lui révèle un fantôme compromettant. <i>Charlotte</i> organise une soirée spéciale pour dénicher son futur mari. <i>Samantha</i> rencontre un homme aussi petit qu'efficace au lit. Les choses se précisent entre <i>Miranda</i> et <i>Steve</i> : ce dernier lui propose une relation exclusive.</p>
<p>« Illustration retirée » Fig. 33 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO</p>	<p>Épisode 33 (3-02) : Attack of the Five Foot Ten Woman Exhibition : 18.06.00 Réalisation : Pam Thomas Scénariste : Cindy Chupack Synopsis : Le brunch du dimanche est ruiné lorsque, en lisant les annonces de mariages dans le journal, les filles tombent sur une photo de <i>Mr. Big</i> et <i>Natasha</i>. L'abattement de <i>Carrie</i> s'accroît lorsque, par hasard, elle croise <i>Natasha</i> en faisant du shopping.</p>
<p>« Illustration retirée » Fig. 34 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO</p>	<p>Épisode 34 (4-03) : Boy, Girl, Boy, Girl... Exhibition : 25.06.00 Réalisation : Pam Thomas Scénariste : Jenny Bicks Synopsis : <i>Charlotte</i> invite les filles au vernissage de l'expo d'un artiste qui photographie des Drag Kings (femmes habillées en homme). Elle se transforme aussi en garçonne pour le photographe. <i>Carrie</i> sort avec <i>Sean</i>, un jeune homme de 26 ans qu'elle a rencontré lors d'une fête pour le lancement d'un magazine. Bientôt, elle apprend que <i>Sean</i> est bisexuel.</p>
<p>« Illustration retirée » Fig. 35 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO</p>	<p>Épisode 35 (5-03) : No Ifs, Ands or Butts Exhibition : 09.07.00 Réalisation : Nichole Holofcener Scénariste : Michael Patrick King Synopsis : <i>Carrie</i> tombe sous le charme d'<i>Aidan Shaw</i> et lui achète une création. Mais pour séduire ce designer de meubles, elle doit se lancer un défi : il ne supporte pas la cigarette et il faut donc qu'elle arrête. <i>Charlotte</i> sort avec un homme qui, en guise de baiser, lui léchouille le visage.</p>
<p>« Illustration retirée » Fig. 36 : Photogramme de la</p>	<p>Épisode 36 (6-03) : Are we sluts? Exhibition : 16.07.00</p>

série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Réalisation : Alisson Anders Scénariste : Cindy Chupack Synopsis : <i>Carrie</i> coule des jours heureux avec <i>Aidan</i> , mais celui-ci semble rebuté à l'idée de finir au lit. <i>Carrie</i> se pose des questions car ils sortent déjà ensemble depuis une semaine et demie. <i>Miranda</i> apprend qu'elle a la chlamydia, une maladie sexuellement transmissible bénigne... mais qui l'oblige à contacter ses anciens partenaires !
« Illustration retirée » Fig. 37 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 37 (7-03) : Drama Queen Exhibition : 23.07.00 Réalisation : Alisson Anders Scénariste : Darren Star Synopsis : Après trois semaines de relation avec <i>Aidan</i> , <i>Carrie</i> panique car tout semble parfait. <i>Samantha</i> découvre les joies du sexe sous Viagra au point de devenir accro. <i>Charlotte</i> tient à rencontrer le proche célibataire d'un couple d'amis, afin de se marier. Mais après le rendez-vous, <i>Charlotte</i> chute en rue et fait la connaissance de <i>Trey</i> : c'est le coup de foudre.
« Illustration retirée » Fig.38 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 38 (8-03) : The Big Time Exhibition : 30.07.00 Réalisation : Alisson Anders Scénariste : Jenny Bicks Synopsis : <i>Samantha</i> panique à l'idée de la ménopause. Alors qu'elle file le parfait amour avec <i>Aidan</i> , <i>Carrie</i> est ébranlée par le retour de <i>Mr. Big</i> dans sa vie. <i>Steve</i> estime qu'il est temps d'avoir un bébé, mais <i>Miranda</i> a du mal avec la personnalité infantile de <i>Steve</i> et atteint les limites de la patience.
« Illustration retirée » Fig. 39 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 39 (9-03) : Easy Come, Easy Go Exhibition : 06.08.00 Réalisation : Charles McDougall Scénariste : Michael Patrick King Synopsis : La rupture entre <i>Miranda</i> et <i>Steve</i> est rendue ardue par le fait qu'ils continuent de vivre ensemble, le temps que <i>Steve</i> trouve un nouvel appartement. <i>Charlotte</i> découvre le talon d'achille de <i>Trey</i> , ce qui va leur permettre de se fiancer. Mais ça ne se passe pas du tout comme elle se l'était imaginé
« Illustration retirée » Fig. 40 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 40 (10-03) : All or nothing Exhibition : 13.08.00 Réalisation : Charles McDougall Scénariste : Jenny Bicks Synopsis : <i>Aidan</i> part quelques jours en Pennsylvanie. Du coup, <i>Carrie</i> a tout le temps de repenser à sa nuit torride avec <i>Mister Big</i> . Elle se demande si elle essaie de tout avoir : le fiable <i>Aidan</i> et le sauvage <i>Big</i> .
« Illustration retirée » Fig. 41 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 41 (11-03) : Running with Scissors Exhibition : 20.08.00 Réalisation : Dennis Erdman Scénariste : Michael Patrick King Synopsis : Voilà trois semaines que <i>Carrie</i> entretient une liaison avec <i>Mr. Big</i> . Leurs ébats amoureux deviennent répétitifs et <i>Carrie</i> se culpabilise de n'être que "l'autre femme". Ce que découvre avec stupeur <i>Charlotte</i> , en pleins préparatifs de mariage.
« Illustration retirée » Fig. 42 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 42 (12-03) : Don' t Ask, Don' t Tell Exhibition : 27.08.00 Réalisation : Don Algrant Scénariste : Cindy Chupack Synopsis : A 34 ans, <i>Charlotte</i> s'apprête à se marier. Le jour venu, elle peut enfin faire l'amour avec <i>Trey</i> , mais découvre que celui-ci a parfois des "pannes". <i>Carrie</i> finit par révéler son adultère à <i>Aidan</i> .
« Illustration retirée » Fig. 43 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 43 (13-03) : Escape from New York Exhibition : 10.09.00 Réalisation : John D. Coles Scénaristes : Becky Edwards and Michael P. King Synopsis : Pour un projet d'adaptation au cinéma de ses chroniques, <i>Carrie</i> , accompagnée de <i>Samantha</i> et <i>Miranda</i> , se rend à Los Angeles. <i>Samantha</i> fait la connaissance de <i>Garth</i> , un "modèle pour godemichés", acteur porno et... poète ! <i>Carrie</i> rencontre l'assistante de production du film, puis <i>Matthew McConaughey</i> . <i>Miranda</i> se sent dépassée par le sex appeal affiché des "filles

	locales".
« Illustration retirée » Fig. 44 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 44 (14-03) : Sex and Another City Exhibition : 17.09.00 Réalisation : John D. Coles Scénariste : Jenny Bicks Synopsis : <i>Carrie, Samantha</i> et <i>Miranda</i> profitent de leur deuxième semaine sous le soleil de Los Angeles. Elles sont bientôt rejointes par <i>Charlotte</i> , qui supporte mal les problèmes sexuels que vit son couple.
« Illustration retirée » Fig. 45 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 45 (15-03) : Hot Child in the City Exhibition : 24.09.00 Réalisation : Michael Spiller Scénariste : Allain Heinberg Synopsis : <i>Samantha</i> est engagée par la très capricieuse <i>Jenny</i> , fille de treize ans d'un riche restaurateur pour organiser sa bar-mitsva. <i>Jenny</i> est si New-yorkaise et assoiffée de sexe que <i>Samantha</i> commence à se demander s'il existe des différences entre la <i>Jenny</i> de 13 ans et elle-même.
« Illustration retirée » Fig. 46 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 46 (16-03) : Frenemies Exhibition : 01.10.00 Réalisation : Michael Spiller Scénariste : Jenny Bicks Synopsis : <i>Carrie</i> mène un séminaire sur la façon de rencontrer un homme, et s'interroge sur sa véritable connaissance du sujet. <i>Miranda</i> sort avec <i>Jim</i> , un ex de <i>Carrie</i> . Celle-ci l'a prévenue que c'est un salaud mais <i>Miranda</i> veut vérifier par elle-même.
« Illustration retirée » Fig. 47 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 47 (17-03) : What Goes Around Comes Around Exhibition : 08.10.00 Réalisation : Allen Coulter Scénariste : Darren Star Synopsis : Toujours frustrée sexuellement, <i>Charlotte</i> fantasme sur le jardinier de la famille <i>McDougal</i> . <i>Samantha</i> reçoit des tonnes d'appels destinés à un homonyme, <i>Sam Jones</i> . <i>Miranda</i> sort avec un policier qui attire tous les regards. Lorsque <i>Carrie</i> , de son côté, croise <i>Natasha</i> par hasard dans un restaurant, la culpabilité remonte à la surface.
« Illustration retirée » Fig. 48 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 48 (18-03) : Cock-a-Doodle-Do! Exhibition : 15.10.00 Réalisation : Allen Coulter Scénariste : Michael Patrick King Synopsis : <i>Samantha</i> est excédée par le bruit que font des prostitués transsexuels toutes les nuits en bas de chez elle. <i>Carrie</i> et <i>Miranda</i> revoient <i>Aidan</i> et <i>Steve</i> , leurs anciens compagnons... qui ont de nouvelles copines. Séparée de <i>Trey</i> , <i>Charlotte</i> a regagné son appartement de célibataire.
SAISON 4	
« Illustration retirée » Fig. 49 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 49 (1-04) : The Agony and the 'Ex'-tacy Exhibition : 03.06.01 Réalisation : Michael Patrick King Scénariste : Michael Patrick King Synopsis : <i>Carrie, Miranda, Samantha</i> et <i>Charlotte</i> s'interrogent sur leur statut de célibataire. <i>Charlotte</i> , dont la relation avec <i>Trey</i> bat de l'aile, remet de nouveau sur le tapis le problème de leur vie sexuelle. <i>Miranda</i> préfère se moquer de sa solitude pour ne pas en pleurer.
« Illustration retirée » Fig. 50 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 50 (2-04) : The Real Me Exhibition : 03.06.01 Réalisation : Michael Patrick King Scénariste : Michael Patrick King Synopsis : <i>Carrie</i> fait face à une crise d'identité quand on lui propose d'être top model le temps d'un prestigieux défilé de mode. <i>Samantha</i> n'a pas ce problème avec son corps et se prête au jeu des photos de nu pour sa collection personnelle.
« Illustration retirée » Fig. 51 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-	Épisode 51 (3-04) : Defining Moments Exhibition : 10.06.01 Réalisation : Allen Coulter Scénariste : Jenny Bicks

2003). © HBO	Synopsis : <i>Carrie</i> trouve que sa relation amicale avec <i>Big</i> n'a jamais été aussi bien. Mais quand il semble ennuyé par Ray King, un musicien de jazz qui drague <i>Carrie</i> , celle-ci se rend compte qu'ils doivent définir leur relation. <i>Samantha</i> se rapproche sensiblement de <i>Maria</i> , une artiste-peintre brésilienne et lesbienne.
« Illustration retirée » Fig. 52 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 52 (4-04) : What's Sex Got to Do With It Exhibition : 17.06.01 Réalisation : Allen Coulter Scénariste : Nicole Avril Synopsis : <i>Carrie</i> découvre les talents de <i>Ray</i> au lit, mais souhaite approfondir sa relation par de réelles conversations. Malheureusement, quand elle arrive à parler avec lui, il ne semble s'intéresser qu'à sa musique. <i>Samantha</i> , qui a pourtant de l'expérience dans le domaine du sexe, a droit à une nouvelle éducation sexuelle auprès de son amante, <i>Maria</i> .
« Illustration retirée » Fig. 53 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 53 (5-04) : Ghost Town Exhibition : 24.01.01 Réalisation : Michael Spiller Scénariste : Allain Heinberg Synopsis : <i>Carrie</i> et <i>Miranda</i> voient ressurgir dans leurs vies des fantômes du passé : <i>Aidan</i> et <i>Steve</i> ... qui ouvrent un bar ensemble ! Décidée à ne pas gâcher sa deuxième chance avec <i>Trey</i> , <i>Charlotte</i> voit d'un mauvais oeil l'omniprésence de <i>Mme MacDougal</i> et son influence sur leur vie conjuguale.
« Illustration retirée » Fig. 54 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 54 (6-04) : Baby, Talk is Cheap Exhibition : 01.07.01 Réalisation : Michael Spiller Scénariste : Cindy Chupack Synopsis : <i>Carrie</i> tente de redevenir intime avec <i>Aidan</i> , dont elle est toujours amoureuse, mais il lui dit qu'elle lui a brisé le coeur. <i>Charlotte</i> et <i>Trey</i> envisagent sérieusement d'avoir un enfant mais, après un repas avec un couple qui a trois enfants, ils sont un peu refroidis.
« Illustration retirée » Fig. 55 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 55 (7-04) : Time and Punishment Exhibition : 08.07.01 Réalisation : Michael Engler Scénariste : Jessica Bendinger Synopsis : <i>Carrie</i> a peur qu' <i>Aidan</i> ne soit pas capable de lui pardonner sa relation avec <i>Big</i> . <i>Miranda</i> se bloque le cou en pleine dispute avec <i>Charlotte</i> . Celle-ci étonne les filles en leur annonçant qu'elle quitte sa galerie d'art afin de se consacrer à son futur enfant ainsi qu'à de nouvelles activités comme la décoration.
« Illustration retirée » Fig. 56 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 56 (8-04) : My Motherboard, My Self Exhibition : 15.07.01 Réalisation : Michael Engler Scénaristes: Julie Rottenberg and Elisa Zuristky Synopsis : La mère de <i>Miranda</i> a été victime d'une crise cardiaque et <i>Miranda</i> doit se rendre d'urgence à Philadelphie. Le lendemain sa mère meurt.
« Illustration retirée » Fig. 57 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 57 (9-04) : Sex and the Country Exhibition : 22.07.01 Réalisation : Michael Spiller Scénariste : Allain Heinberg Synopsis : <i>Miranda</i> apprend par l'intermédiaire d' <i>Aidan</i> que <i>Steve</i> souffre d'un cancer de la prostate. <i>Carrie</i> voyage à la champagne avec <i>Aidan</i> .
« Illustration retirée » Fig. 58 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 58 (10-04) : Belles of the Bawl Exhibition : 29.07.01 Réalisation : Michael Spiller Scénariste : Michael Patrick King Synopsis : <i>Steve</i> se sent en danger et moins mâle depuis qu'il n'a plus qu'un testicule. La masculinité de <i>Trey</i> est également mise à l'épreuve quand <i>Charlotte</i> lui dit qu'elle a besoin de faire un test sur son sperme car elle n'a toujours pas réussi à tomber enceinte. <i>Big</i> appelle <i>Carrie</i> pour trouver du réconfort, ce qui énerve <i>Aidan</i> .
« Illustration retirée » Fig. 59 : Photogramme de la	Épisode 59 (11-04) : Coulda, Woulda, Shoulda Exhibition : 05.08.01

série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Réalisation : David Frankel Scénariste : Jenny Bicks Synopsis : <i>Miranda</i> révèle à <i>Carrie</i> qu'elle est tombée enceinte après avoir eu un rapport non protégé avec <i>Steve</i> . <i>Charlotte</i> ne réussit pas à tomber enceinte.
« Illustration retirée » Fig. 60 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 60 (12-04) : They Just Say Yes Exhibition : 12.08.01 Réalisation : David Frankel Scénariste : Cindy Chupack Synopsis : <i>Carrie</i> annonce à <i>Aidan</i> qu'elle va devoir déménager car elle ne veut pas acheter son appartement. Il lui propose de l'acheter et de l'agrandir pour qu'ils puissent vivre ensemble. <i>Charlotte</i> se prépare à adopter un enfant chinois.
« Illustration retirée » Fig. 61 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 61 (13-04) : The Good Fight Exhibition : 06.01.02 Réalisation : Charles McDougall Scénariste : Michael Patrick King Synopsis : <i>Carrie</i> panique lorsqu' <i>Aidan</i> commence à emménager car son espace vital est peu à peu envahi. <i>Samantha</i> , quant à elle, est déterminée à ce que sa relation avec <i>Richard</i> se cantonne au boulot et au sexe. <i>Miranda</i> se demande si elle devrait faire l'amour alors qu'elle est enceinte.
« Illustration retirée » Fig. 62 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 62 (14-04) : All That Glitters.. Exhibition : 13.01.02 Réalisation : Charles McDougall Scénariste : Cindy Chupack Synopsis : Toutes les filles vont dans un club gay et <i>Carrie</i> rencontre un homosexuel avec qui elle devient ami. <i>Samantha</i> prend de l'ecstasy et dit à <i>Richard</i> qu'elle l'aime, révélation surprenante de sa part. Rien ne va plus pour <i>Charlotte</i> dans son couple et <i>Trey</i> , son mari décide de partir.
« Illustration retirée » Fig. 63 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 63 (15-04) : Change of a Dress Exhibition : 20.01.02 Réalisation : Alan Taylor Scénaristes: Julie Rottenberg and Elisa Zuristky Synopsis : Alors qu' <i>Aidan</i> est prêt pour un mariage rapide, <i>Carrie</i> commence à paniquer. <i>Miranda</i> ne ressent rien pour le bébé qu'elle porte, alors que tout le monde autour d'elle est enthousiaste. <i>Samantha</i> réalise que <i>Richard</i> la trompe tandis qu'elle lui reste fidèle.
« Illustration retirée » Fig. 64 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 64 (16-04) : Ring a Ding Ding Exhibition : 27.01.02 Réalisation : Alan Taylor Scénariste : Amy B. Harris Synopsis : <i>Aidan</i> déménage et demande à <i>Carrie</i> de lui racheter l'appartement ou bien de le vendre. Elle n'a pas assez d'argent donc va voir <i>Mr Big</i> pour lui demander son aide. <i>Samantha</i> se rend compte que ce n'est pas <i>Richard</i> mais son assistante qui signe les cartes des cadeaux qu'il lui envoie.
« Illustration retirée » Fig. 65 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 65 (17-04) : A 'Vogue' Idea Exhibition : 03.02.02 Réalisation : Martha Coolidge Scénariste : Alan Heinberg Synopsis : <i>Carrie</i> écrit son premier article pour <i>Vogue</i> . <i>Richard</i> suggère à <i>Samantha</i> de faire ménage à trois avec une serveuse comme cadeau d'anniversaire. <i>Charlotte</i> décide d'organiser le <i>baby shower</i> pour le futur bébé de <i>Miranda</i> .
« Illustration retirée » Fig. 66 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 66 (18-04) : I Heart NY Exhibition : 10.02.02 Réalisation : Martha Coolidge Scénariste : Michael Patrick King Synopsis : <i>Carrie</i> apprend que <i>Mr Big</i> déménage en Californie et elle décide de réessayer de sortir avec lui. Mais pendant leur dîner, elle reçoit un coup de téléphone de <i>Miranda</i> qui lui annonce qu'elle a des contractions. <i>Samantha</i> a des problèmes avec <i>Richard</i> , elle le surprend avec une autre femme. <i>Samantha</i> apprend qu'elle était vraiment amoureuse de lui.

SAISON 5	
« Illustration retirée » Fig. 67 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 67 (1-05) : Anchors Away Exhibition : 21.07.02 Réalisation : Charles McDougall Scénariste : Michael Patrick King Synopsis : A l'occasion de la semaine navale, New York accueille des centaines de marins venus de tout le pays. <i>Charlotte</i> tente de reprendre sa vie en main après l'échec de son mariage, <i>Carrie</i> se sent perdue en pensant à <i>Mr Big</i> et à <i>Aidan</i> , <i>Samantha</i> se défoule, et <i>Miranda</i> s'angoisse.
« Illustration retirée » Fig. 68 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 68 (2-05) : Unoriginal Sin Exhibition : 28.07.02 Réalisation : Charles McDougall Scénariste : Cindy Chupack Synopsis : L'éditeur de <i>Carrie</i> lui annonce qu'il souhaite créer un livre regroupant ses meilleurs articles, la rédaction de son introduction pousse <i>Carrie</i> à réfléchir sur elle-même. <i>Miranda</i> approfondit le lien familial. <i>Samantha</i> décide pardonner <i>Richard</i> .
« Illustration retirée » Fig. 69 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 69 (3-05) : Luck Be an Old Lady Exhibition : 04.08.02 Réalisation : John Coles Scénaristes : Julie Rottenberg and Elisa Zuristky Synopsis : Pour l'anniversaire de <i>Charlotte</i> , <i>Carrie</i> souhaite que les quatre amies se réunissent et fêtent ses 36 ans comme il se doit. Mais <i>Charlotte</i> refuse de considérer son âge, <i>Miranda</i> est complexée et lunatique, et <i>Samantha</i> suit <i>Richard</i> à Las Vegas.
« Illustration retirée » Fig. 70 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 70 (4-05) : Cover Girl Exhibition : 11.08.02 Réalisation : John Coles Scénaristes : Michael Patrick King and Judy Toll Synopsis : La couverture proposée par les éditrices de <i>Carrie</i> est une catastrophe à laquelle la jeune femme tente de remédier en cherchant la tenue parfaite avec l'aide de <i>Samantha</i> . <i>Charlotte</i> et <i>Miranda</i> tiennent à se sortir de leur problème respectif: un mariage de princesse à l'eau, et une grossesse qui a laissé des traces.
« Illustration retirée » Fig. 71 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 71 (5-05) : Plus One is the Loneliest Number Exhibition : 18.08.02 Réalisation : Michael Patrick King Scénariste : Cindy Chupack Synopsis : Pour la soirée de lancement du livre de <i>Carrie</i> , chacune des filles fait face à son "plus un". <i>Carrie</i> est désespérément seule au soir de cette grande victoire. <i>Miranda</i> accepte sa maternité et <i>Charlotte</i> officialise son divorce.
« Illustration retirée » Fig. 72 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 72 (6-05) : Critical Conditional Exhibition : 25.08.02 Réalisation : Michael Patrick King Scénariste : Alexa Junge Synopsis : <i>Carrie</i> est perturbée par les critiques que l'on peut lui faire, que ce soit à propos de son livre ou sur sa vie personnelle. <i>Miranda</i> commence à perdre pieds coincée entre sa maternité et son travail qui exigent le meilleur d'elle-même.
« Illustration retirée » Fig. 73 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 73 (7-05) : Big Journey Exhibition : 01.09.02 Réalisation : Michael Engler Scénariste : Michael Patrick King Synopsis : <i>Carrie</i> est invitée à une présentation de son livre en Californie. Espérant y retrouver <i>Mr Big</i> , elle part pour San Francisco en compagnie de <i>Samantha</i> , blasée de New York. <i>Charlotte</i> reçoit la visite surprise de son chauve et moite avocat qui lui amène les papiers du divorce.
« Illustration retirée » Fig. 74 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 74 (8-05) : I Love a Charade Exhibition : 08.09.02 Réalisation : Michael Engler Scénaristes: Michael P. King and Cindy Chupack Synopsis : Les filles se rendent aux Hamptons, pour participer au mariage de

	Bobby Fine, un ami homosexuel de <i>Carrie</i> avec une femme. <i>Carrie</i> retrouve l'écrivain <i>Jack Berger</i> , cette fois célibataire. <i>Charlotte</i> se rapproche sensiblement d' <i>Harry</i> , tout comme <i>Miranda</i> de <i>Steve</i> . <i>Samantha</i> se sent toujours mal et en colère suite à la fin de sa relation avec <i>Richard</i> .
SAISON 6	
« Illustration retirée » Fig. 75 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 75 (1-06) : To Market, To Market Exhibition : 22.06.03 Réalisation : Michael Patrick King Scénariste : Michael Patrick King Synopsis : Après maintes tentatives, <i>Carrie</i> parvient enfin à fixer une date pour un rendez-vous avec son ami, l'auteur <i>Jack Berger</i> . <i>Charlotte</i> tombe amoureuse d' <i>Harry</i> , tandis que <i>Miranda</i> finit par avouer qu'elle a succombé au charme de <i>Steve</i> .
« Illustration retirée » Fig. 76 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 76 (2-06) : Great Sexpectations Exhibition : 29.06.03 Réalisation : Michael Patrick King Scénariste : Cindy Chupack Synopsis : La relation entre <i>Carrie</i> et <i>Jack</i> se déroule très bien, les amants semblent s'entendre parfaitement. <i>Samantha</i> va dîner dans un restaurant ne proposant que des plats de viande crue mais s'intéresse plus au serveur qu'au menu. <i>Miranda</i> tente de surmonter sa solitude. <i>Charlotte</i> prend rendez-vous avec un rabbin pour préparer sa conversion au judaïsme.
« Illustration retirée » Fig. 77 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 77 (3-06) : Great Present Exhibition : 06.07.03 Réalisation : David Frankel Scénariste : Jenni Bicks Synopsis : <i>Carrie</i> se rend pour la première fois dans l'appartement de <i>Jack Berger</i> , entamant une nouvelle étape dans leur relation. <i>Miranda</i> continue à cacher ses sentiments à <i>Steve</i> car elle n'est pas sûre de vouloir s'engager. Quant à <i>Samantha</i> , elle est obligée d'attendre le serveur auquel elle avait fixé rendez-vous.
« Illustration retirée » Fig. 78 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 78 (4-06) : Pick-A-Little, Talk-A-Little Exhibition : 13.07.03 Réalisation : David Frankel Scénaristes : Julie Rottenberg and Elisa Zuristky Synopsis : <i>Carrie</i> se froisse avec <i>Berger</i> pour une remarque insignifiante sur son nouveau livre. <i>Charlotte</i> organise son premier repas de <i>sabbath</i> . <i>Samantha</i> et <i>Jerry</i> mettent en scène leurs fantasmes délirants.
« Illustration retirée » Fig. 79 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 79 (5-06) : Lights, Camera, Relationship Exhibition : 20.07.03 Réalisation : Michael Engler Scénariste : Michael Patrick King Synopsis : Afin de célébrer dignement le succès de son livre, <i>Carrie</i> décide d'aller avec <i>Jack Berger</i> chez Prada pour faire un peu de shopping. L'aura de <i>Carrie</i> éclipse un peu <i>Berger</i> , qui apparaît sous son plus mauvais jour. <i>Samantha</i> continue sa relation amoureuse avec <i>Jerry</i> , et n'hésite pas à se rendre à Brooklyn pour le voir jouer. <i>Miranda</i> et <i>Steve</i> passent toute une soirée ensemble.
« Illustration retirée » Fig. 80 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO	Épisode 80 (6-06) : Hop, Skip And A Week The Post-it Exhibition : 27.07.03 Réalisation : Michael Engler Scénariste : Amy B. Harris Synopsis : La relation entre <i>Carrie</i> et <i>Jack</i> se détériore. <i>Charlotte</i> commet une petite maladresse à la synagogue, ce qui attire l'attention de l'assemblée sur elle. <i>Miranda</i> ressent de plus en plus de pression dans son rôle d'avocat et de mère célibataire. Conjuguer ces deux activités sans devenir schizophrène est une réelle difficulté.

<p>« Illustration retirée » Fig. 81 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO</p>	<p>Épisode 81 (7-06) : Always Sticks Twice Exhibition : 03.08.03 Réalisation : Alan Taylor Scénariste : Liz Tuccillo Synopsis : <i>Berger</i> quitte <i>Carrie</i> par un post-it qu'il laisse. <i>Charlotte</i> est ravie de son engagement à <i>Harry</i>, et les filles prennent lors d'une partie bar shopping de robes de mariée. <i>Samantha</i> pense qu'elle et <i>Smith</i> sont vers un engagement rapide quand il lui appelle sa petite amie.</p>
<p>« Illustration retirée » Fig. 82 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO</p>	<p>Épisode 82 (8-06) : The Catch Exhibition : 10.08.03 Réalisation : Alan Taylor Scénariste : Cindy Chupack Synopsis : <i>Miranda</i> se retrouve dans une situation plus qu'embarrassante. En effet, elle se trouve sous son lit lorsque <i>Steve</i> et sa petite amie arrivent de façon tout à fait inattendue dans la chambre. <i>Charlotte</i> est tout affairée aux préparatifs de son mariage avec <i>Harry</i>, mais rien ne semble se dérouler comme prévu.</p>
<p>« Illustration retirée » Fig. 83 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO</p>	<p>Épisode 83 (9-06) : A Woman's Right to Shoes Exhibition : 17.08.03 Réalisation : Tim Van Patten Scénariste : Jenny Bicks Synopsis : <i>Miranda</i>, qui se fait du souci pour son enfant, s'aperçoit bientôt qu'il souffre de la varicelle. <i>Carrie</i> et <i>Stanford</i> sont conviés par des amis à une petite fête pour célébrer la future naissance de leur bébé.</p>
<p>« Illustration retirée » Fig. 84 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO</p>	<p>Épisode 84 (10-06) : Boy, Interrupted Exhibition : 24.08.03 Réalisation : Alan Taylor Scénariste : Cindy Chupack Synopsis : <i>Carrie</i> est ravie de recevoir un coup de téléphone d'un certain <i>Jeremy</i>, qui fut son petit ami durant les années lycée. Tous deux se retrouvent pour dîner, dans une atmosphère parfaitement détendue. C'est alors que <i>Jeremy</i> lui fait une révélation bouleversante.</p>
<p>« Illustration retirée » Fig. 85 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO</p>	<p>Épisode 85 (11-06) : The Domino Effect Exhibition : 07.09.03 Réalisation : David Frankel Scénaristes : Julie Rottenberg and Elisa Zuristky Synopsis : <i>Big</i> est de retour à New York seul, ce qui n'enchant pas <i>Carrie</i>. Pourtant elle réalise qu'elle ne peut pas vraiment se passer de lui. <i>Miranda</i> poursuit sa relation avec le docteur <i>Robert Leeds</i> et se demande comment faire pour le présenter à <i>Steve</i>.</p>
<p>« Illustration retirée » Fig. 86 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO</p>	<p>Épisode 86 (12-06) : One Exhibition : 14.09.03 Réalisation : David Frankel Scénariste : Michael Patrick King Synopsis : <i>Carrie</i> et <i>Charlotte</i> visitent une galerie d'art et font la rencontre de l'artiste russe <i>Alexander Petrovsky</i>. Ce dernier entame la discussion avec les jeunes femmes et ne cache pas son attirance pour <i>Carrie</i>. Il ne tarde pas à l'appeler pour lui proposer un rendez-vous en tête-à-tête.</p>
<p>« Illustration retirée » Fig. 87 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO</p>	<p>Épisode 87 (13-06) : Let There Be Light Exhibition : 04.01.04 Réalisation : Michael Patrick King Scénariste : Michael Patrick King Synopsis : <i>Carrie</i> se décide à franchir un pas supplémentaire avec <i>Petrovsky</i> en acceptant de passer la nuit chez lui. Elle passe une nuit magnifique mais découvre avec surprise que l'appartement de l'artiste lui sert aussi de bureau pendant la journée.</p>
<p>« Illustration retirée » Fig. 88 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO</p>	<p>Épisode 88 (14-06) : The Ick Factor Exhibition : 11.01.04 Réalisation : Wendy Stanzler Scénaristes : Julie Rottenberg and E.Zuristky Synopsis : Entre <i>Carrie</i> et <i>Alexander Petrovsky</i>, les relations semblent être toujours au beau fixe. Elle éprouve une certaine gêne face à l'affection débordante que lui témoigne son compagnon.</p>

<p>« Illustration retirée » Fig. 89 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO</p>	<p>Épisode 89 (15-06) : Catch-38 Exhibition : 18.01.04 Réalisation : Michael Engler Scénariste : Jenny Bicks Synopsis : Son horloge biologique rappelle à <i>Carrie</i> qu'elle n'a plus vingt ans et qu'elle devrait songer sérieusement à la maternité. La jeune femme éprouve un besoin grandissant de pouponner à son tour. Pourtant, cette envie la bouleverse, car la relation avec <i>Alexander</i>, si elle se consolide, n'en reste pas moins récente.</p>
<p>« Illustration retirée » Fig. 90 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO</p>	<p>Épisode 90 (16-06) : Out of the Frying Pan Exhibition : 25.01.04 Réalisation : Michael Engler Scénariste : Cindy Chupack Synopsis : Dans le groupe des quatre amies, la tendance est au changement radical : alors que <i>Miranda</i> s'attache davantage aux désirs et aux attentes de <i>Steve</i> qu'aux siennes, <i>Samantha</i> adopte un look radicalement différent. <i>Charlotte</i> vit des moments bien éprouvants. En effet, elle vient d'apprendre qu'elle ne pourra pas avoir d'enfant.</p>
<p>« Illustration retirée » Fig. 91 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO</p>	<p>Épisode 91 (17-06) : The Cold War Exhibition : 01.02.04 Réalisation : Julian Farino Scénariste : Aury Wallington Synopsis : Pour préserver sa relation avec <i>Alexander</i>, <i>Carrie</i> évite toute tension avec lui. <i>Samantha</i> fait circuler une cassette vidéo au contenu douteux. <i>Miranda</i>, visiblement épanouie par sa nouvelle vie, emménage dans sa nouvelle maison.</p>
<p>« Illustration retirée » Fig. 92 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO</p>	<p>Épisode 92 (18-06) : Splat Exhibition : 08.02.04 Réalisation : Julian Farino Scénaristes : Jenny Bicks and Cindy Chupack Synopsis : Depuis très longtemps <i>Carrie</i> ne se trouvait pas dans un tel degré d'harmonie avec une personne du sexe opposé, comme avec <i>Alexander</i>. Mais elle vient d'apprendre qu'il déménage à Paris.</p>
<p>« Illustration retirée » Fig. 93 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO</p>	<p>Épisode 93 (19-06) : An American Girl in Paris (Part Une) Exhibition : 15.02.04 Réalisation : Tim Van Pattern Scénariste : Michael Patrick King Synopsis : Avant de partir à <i>Paris</i>, <i>Carrie</i> se heurte à <i>Big</i> en sortant de chez elle. Elle lui fait clairement comprendre qu'elle souhaite le voir sortir définitivement de sa vie. <i>Carrie</i> veut réunir une dernière fois ses fidèles amies, <i>Samantha</i>, <i>Miranda</i> et <i>Charlotte</i>, et les invite toutes les trois au restaurant. Lors du dîner, les quatre filles se rendent compte que le départ de <i>Carrie</i> aura un impact important sur leurs vies et va changer leurs relations.</p>
<p>« Illustration retirée » Fig. 94 : Photogramme de la série <i>Sex and the City</i> (1998-2003). © HBO</p>	<p>Épisode 94 (20-06) : An American Girl in Paris (Part Deux) Exhibition : 22.02.04 Réalisation : Tim Van Pattern Scénariste : Michael Patrick King Synopsis : À <i>Paris</i>, <i>Carrie</i> apprend qu'<i>Alexander</i> accorde plus d'importance à l'art qu'à ses compagnes. <i>Charlotte</i> et <i>Harry</i> finalement reçoivent de bonnes nouvelles sur l'adoption. La mère de <i>Steve</i> déménage chez lui et <i>Miranda</i> à cause de sa maladie. <i>Mr Big</i> voyage à <i>Paris</i> pour rencontrer <i>Carrie</i>.</p>

ANNEXE II

Les pages de couverture du livre *Sex and the City*

ILLUSTRATION	DESCRIPTION
« Illustration retirée »	Fig 94 : Première édition du livre. <i>Sex and the City</i> (Candance Bushnell, 1997)
« Illustration retirée »	Fig 95 : Page de couverture de la deuxième édition du livre <i>Sex and the City</i> (Candance Bushnell, 2001). Publié après le succès de la série

ANNEXE III**Liste des sites Internet analysés**

- Blogspot** - <http://carries-questions.blogspot.ca/>
- Blogspot** - <http://awkwardsexandthecity.blogspot.ca/>
- Blogspot** - <http://fledglingjourno.blogspot.ca/2008/11/carrie-bradshaw-myth.html>>.
- Blog Uloop** - <http://blog.uloop.com/2012/ucsantacruz/how-sex-and-the-city-ruined-my-life/6456/>
- Canalblog** - http://beautymodeuse.canalblog.com/archives/mes_it_girls/index.html
- Carrie Bradshaw is full of it** - <http://www.carriebradshawisfullofit.com/>
- Carries Diary** - <http://www.carriesdiary.com/>
- Carrie Style** - <http://carriesstyle.tvheaven.com/>
- Copy blogger** - <http://www.copyblogger.com/sex-and-the-city/>
- Copy blogger** - <http://www.copyblogger.com/sex-and-the-city-blogging/>
- Ehow** - http://www.ehow.com/how_4575843_like-charlotte-york-sex-city.html
- Fab Sugar** - <http://www.fabsugar.com/Miranda-Hobbes-Sex-City-Style>
- Facebook** - <http://www.facebook.com/pages/Samantha-Jones>
- Facebook** - <http://www.facebook.com/pages/Miranda-Hobbes>
- Facebook** - <http://www.facebook.com/sexandthecity2>
- Facebook** - <http://www.facebook.com/Sexandthecity>
- Facebook** - <http://www.facebook.com/pages/Sex-and-the-City-2/>
- Facebook** - [http://www.facebook.com/pages/Sex-and-The-City-3 FanPage3/](http://www.facebook.com/pages/Sex-and-The-City-3-FanPage3/)
- Facebook** - <http://www.facebook.com/pages/Charlotte-York-sex-and-the-city/>

Facebook - <http://www.facebook.com/pages/Carrie-Bradshaw/>

Fan Forum - www.fanforum.com/

Fan page list - <http://fanpagelist.com/user/sexandthecity>

Fan pop - <http://www.fanpop.com/spots/sex-and-the-city>

Fashionist - <http://www.fashionist.ca/2010/05/sex-and-the-city-carrie-bradshaws-20-most-memorable-fashion-moments.html>

Glamour Paris - <http://www.glamourparis.com/culture/livre-a-lire/diaporama/rencontre-avec-candace-bushnell/2533/image/299903>

Glamour USA - <http://www.glamour.com/entertainment/blogs/obsessed/2012/06/28-ways-sex-and-the-city-would.html>

Harper Collins - <http://files.harpercollins.com/HCCchildrens/OMM/Media/Miranda.pdf>

Hypnoweb - <http://sex-and-the-city.hypnoweb.net/filles/charlotte-york.16.65/>

Julia Non Society - <http://julia.nonsociety.com/post/36181087>

Look - <http://www.look.co.uk/fashion/carrie-bradshaw%E2%80%99s-most-memorable-fashion-moments>

Marie Claire UK - <http://www.marieclaire.co.uk/celebrity/best/6756/10/charlotte-york-fashion-moments-sex-and-the-city-fashion-kristin-davis-fashion.html>

My space - <http://www.myspace.com/singleundfabelhaft>

Paperblog - <http://www.paperblog.fr/3438642/j-ai-enfin-vu-sex-and-the-city-2/>

Paperblog - <http://www.paperblog.fr/2804605/sex-the-city-2-carrie-on/>

People - <http://www.people.com/people/archive/article/0,20133302,00.html>

Sex and the City fan - <http://sexandthecityfan.org/>

Sex and the City – fan - <http://www.sexandthecity-fan.de/>

Sky Rock - <http://carrie-and-city.skyrock.com/>

Style blog - <http://styleblog.ca/tag/sex-and-the-city/>

Time - <http://www.time.com/time/specials/packages/completelist/0,29569,1651341,00.html>

Tribute - <http://www.tribute.ca/reviews/sex-and-the-city/15250/>

Tumblr - <http://iheartsexandthecity.tumblr.com/>

Twitter - <http://twitter.com/QuotesfromSATC>

Well helled blog - <http://www.wellheeledblog.com/2008/03/27/what-sex-and-the-city-taught-me-about-love-life-and-money/>

Word press - <http://saradobie.wordpress.com/2012/03/08/who-misses-sex-and-the-city/>

ANNEXE IV

Liste des séries télévisées citées

Ally McBeal (1997 – 2002)

Beverly Hills 90210 (1990-2000)

Bewitched (1964-1972)

Breaking Bad (2008-)

Buffy the Vampire Slayer (1997-2003)

Charlie's Angels (1976-1981)

Crossing Jordan (2001-007)

Dr. Who (1963-1989)

Ellen (1994-1998)

Friends (1994-2004)

Get Smart (1965-1970)

I Dream of Jeannie (1965-1970)

I love Lucy (1951-1957)

Law & Orde : SVU (1999-)

Lipstick Jungle (2008-2009)

Living single (1993-1998)

Lost in space (1965-1968)

Mad about you (1992-1999)

Mad Man (2007-)

Mary Tylor Moore (1970-1977)

Melrose Place (1992 – 1999)

Miami Vice (1984-1989)

Mission Impossible (1966-1973)

Powerpuff Girls (dessin animé, 1998 – 2004)

Seinfeld (1989 - 1998)

Sex and the City (1998-2004)

Stargate SG-1 (1997 -2007)

Starsky & Hutch (1975-1979)

Star Trek (The Original Series, 1966-1969)

The Wire (2002-2008)

Without a trace (2002-2009)

X-Files (1993-2000)

ANNEXE V

Liste des films cités

An unmarried woman (Mazursky, 1978)

Bewitched (Ephron, 2005)

Bridget Jones's Diary (Maguire, 2001)

Bridget Jones : The Edge of Reason (Maguire, 2004)

Charlie's Angels (McG, 2000)

Charlie's Angels: Full Throttle (McG, 2003)

Dr. Who and the Daleks (Flemyng, 1965)

Footloose (Ross, 1984)

Get Smart (Segal, 2008)

Girlfriends (Weill, 1978)

Il était une fois en Amérique / Unce upon a time in America (Leone, 1984)

Julia (Zinnemann, 1977)

La porte du paradis / Heaven's Gate (Cimino, 1980)

Le Parrain / The Godfather (Coppola, 1972)

Lost in space (Hopkins, 1998)

Meet me in St-Louis (Minelli, 1944)

Miami Vice (Mann, 2006)

Mission Impossible versus the mob (Stanley, 1968)

Mulan (film d'animation, 1998)

Police Academy (Wilson, 1984)

Pretty Woman (Marshall, 1990)

Sex and the City: the movie (King, 2008)

Sex and the City 2: the movie (King, 2010)

Stargate (Emmerich, 1994)

Starsky & Hutch (Phillips, 2004)

Star Trek (Wise, 1979)

Thelma & Louise (Scott, 1991)

The Devil Wears Prada (Frankel, 2006)

The Way We Were (Pollack, 1973)

X-Files (Bowman, 1998)