

Strand 1. The Filmed City: Art Nouveau and Cinema

Art Nouveau en transition (*The Danish Girl*, Tom Hooper, 2015)

Cyril Barde
Université Paris VIII

Résumé

Cet article s'intéresse aux références à l'architecture Art Nouveau dans le film *The Danish Girl* de Tom Hooper (2015) qui raconte la vie de la première femme transgenre à avoir accompli une transition. Pour Hooper, l'Art Nouveau est la manière d'exprimer cinématographiquement la coïncidence entre l'essor artistique du Paris du début du XX^e siècle, la subversion de l'ordre du genre et la révolution intime du peintre Einar Wegener dont la métamorphose en Lili Elbe s'accomplit au sein et au rythme des volutes Art Nouveau. Nous étudierons la mise en scène de cette éclosion en resituant les choix du réalisateur dans l'histoire longue de la réception de l'Art Nouveau qui apparaît, à bien des égards, comme un style de (la) transition et du trouble de l'identité.

Mots clés: Art Nouveau ; genre ; transgenre ; Hooper ; Bruxelles ; Horta ; Art Déco

Abstract

Art Nouveau in Transition (*The Danish Girl*, Tom Hooper, 2015)

This article deals with the presence of Art Nouveau architecture in *The Danish Girl*, by Tom Hooper (2015). This film tells the story of the first male to female transition surgery. According to Hooper, Art Nouveau enables to show, by cinematographic means, the link between artistic modernity of Paris in the early XXth century, the subversion of gender order, and the transformation of the painter Einar Wegener into Lili Elbe. We will study the representation of this metamorphosis in the Art Nouveau scenery which appears as a design of transition and identity trouble.

Keywords: Art Nouveau; gender; queer; Hooper; Brussels; Horta; Art Deco

The Danish Girl est un film réalisé par Tom Hooper en 2015 qui s'appuie sur le livre de l'écrivain américain David Ebershoff (publié en 2001) également intitulé *Danish Girl*. Il s'agit plus précisément d'un biopic qui raconte la vie du peintre danois Einer Wegener, devenu une figure transgenre dans les années 1910-1920 et connu sous le nom de Lili Elbe. La métamorphose d'Einar en Lili va cependant plus loin puisqu'elle est la première personne dans l'histoire à avoir changé de sexe grâce à une opération chirurgicale. L'issue de cette première transition est tragique puisque Lili Elbe décède à la suite d'un rejet de la greffe d'utérus. Pour raconter cette histoire, le film accorde un rôle crucial aux lieux et aux atmosphères dans lesquels évoluent les personnages. L'architecture contribue de manière décisive à la création de ces atmosphères. La présence de lieux emblématiques de l'Art Nouveau dans la partie centrale du film ne doit donc rien au hasard et constitue un choix cinématographique qu'il convient d'interroger. Le réalisateur Tom Hooper a évoqué dans divers interviews la genèse de ce recours aux formes et aux lieux de l'Art Nouveau :

And then we go to Paris, where I met Lana Wachowski, and she said: Why don't you use 'Art Nouveau' as the backdrop for Lili's emergence? She said, because 'Art Nouveau' is a rejection of the masculine, the embrace of the curved feminine design and explosions of color... So the hegemony of the masculine was ultimately rejected¹

Une femme propose donc à Tom Hooper d'utiliser les arabesques et les lignes d'un style architectural traditionnellement associées au féminin. Ces quelques mots disent la triple révolution, du moins la triple évolution que les courbes Art Nouveau sont censées représenter, condenser et articuler dans le film : la révolution intime d'Einar Wegener devenu Lili Elbe ; la révolution esthétique opérée par l'Art Nouveau et la révolution sociopolitique qui subvertit les rôles de genre traditionnels.

¹ Anne THOMPSON, "How 'The Danish Girl' made it to the screen after a 15-year Odyssey", *IndieWire*, 7 décembre 2015. <<http://www.indiewire.com/2015/12/how-the-danish-girl-made-it-to-the-screen-after-a-15-year-odyssey-175620/>>. Consulté le 4 mai 2018. "Puis nous allons à Paris, où je rencontre Lana Wachowski, qui me dit : Pourquoi n'utilises-tu pas 'l'Art Nouveau' comme toile de fond pour la naissance de Lili ? Elle ajoute : Parce que 'l'Art Nouveau' est un rejet du masculin, l'enlacement d'un style aux courbes féminines, des explosions de couleurs... L'hégémonie du masculin était totalement rejetée." [Je traduis].

L'Art Nouveau au tournant du film : corps et décors

Il est utile de situer précisément l'apparition de l'Art Nouveau dans le film. Le récit de la vie de Lili Elbe est structuré en trois grandes phases, qui correspondent aux trois parties du film. La première partie est consacrée à la vie du couple de peintres Einar et Gerda Wegener, à Copenhague, dans les années 1900. C'est l'époque de la vie conforme à la norme sociale, de la vie "straight". Le réalisateur dit, dans le making-of du DVD, qu'il a été sensible à une certaine forme d'austérité qui se dégage de la ville de Copenhague, et qu'il a souhaité rendre dans le film. Les décors disent cette austérité et ce conservatisme : ils sont dominés par des couleurs froides, des teintes grises et pâles, en particulier dans l'appartement du couple (3 : 37 - 7 : 16 - 40 : 34). Cependant, dès les premières minutes du film, le trouble identitaire d'Einar est suggéré. Le jeune peintre semble en effet fasciné par les robes des danseuses de l'opéra, attiré par les tissus et les matières qui subliment les corps et les gestes féminins. Un jour, alors que Gerda doit terminer le portrait d'une danseuse sans son modèle, elle demande à son mari de porter la robe du modèle absent. Ainsi commence la transformation d'Einar en Lili, qui apparaît d'abord comme un jeu pour le couple, mais un jeu dont les conséquences vont vite devenir de plus en plus profondes et sérieuses puisqu'elles vont révéler à Einar ce qui n'était au début qu'un pressentiment confus : son corps d'homme est en inadéquation avec son identité profonde, intime, féminine. La première apparition publique de Lili Elbe, que Gerda présente comme la cousine de son époux, a lieu à l'occasion du bal des artistes donné à l'Académie des Beaux-Arts de Copenhague. La scène est tournée au château de Charlottenborg, près de Copenhague. L'arrivée du couple par le grand escalier néo-Renaissance est significative de la rigidité des valeurs et des normes sociales dans lesquelles les personnages sont pris et auxquelles la métamorphose d'Einar peut se heurter (27 : 16). Le plan large présente le couple seul, au seuil de l'escalier aux lignes raides et à la géométrie rigoureuse. Ce plan, pris en plongée, place également les personnages sous le regard scrutateur, voire inquisiteur, de la société danoise, puisqu'ils sont observés par leurs collègues artistes en haut des marches.

La deuxième partie du film – sa partie centrale – se déroule dans le Paris des années 1910, où le couple a emménagé pour plusieurs années. L’art de Gerda y est enfin pleinement reconnu. Ses toiles ne sont que des variations sur un sujet unique et fascinant : Lili. Paris est donc la ville d’un double épanouissement et d’un double tournant : l’essor artistique de Gerda, et la véritable naissance de Lili – son “émergence” comme le dit Tom Hooper – qui supplante progressivement Einar. C’est donc pour évoquer ce Paris cosmopolite et creuset artistique des années 1910 que le réalisateur a décidé de filmer des intérieurs d’immeubles et de restaurants Art Nouveau, qui en réalité sont tous situés à Bruxelles. Pour Hooper, l’Art Nouveau est la manière d’exprimer cinématographiquement cette conjonction, cette coïncidence entre la modernité artistique qui fleurit à Paris et la modernité politique du geste de Lili Elbe, qui fleurit elle aussi dans les lignes coup de fouet de l’Art Nouveau. Il faut alors entendre les mots “révolution” et “tournant” au sens propre, et je dirais au sens visuel de ces termes. Dès ses prémices, la métamorphose d’Einar en Lili est d’emblée associée au langage visuel de la courbe. La première transformation d’Einar en Lili est signée, visuellement, par l’arabesque du foulard que Gerda fait tournoyer dans un mouvement accentué par le travelling (23 : 46). Plusieurs scènes dans l’appartement parisien insistent sur la gestuelle de Lili, toute en courbe et en rondeur : Lili tourne sur elle-même, enroule un foulard autour du cou de Gerda, incline la tête comme si tout son corps était pris dans un devenir-arabesque (1 : 06 : 57). Bien avant l’opération chirurgicale, le corps d’Einar est devenu corps de Lili, corps-arabesque, corps-volute accordé aux décors Art Nouveau qui marquent la période parisienne. Ainsi la maison Horta est-elle choisie pour servir de décor à la maison d’Hans, l’ami d’enfance d’Einar, installé à Paris comme marchand d’art. Aux teintes sombres et froides de Copenhague, le bureau de Hans oppose les couleurs chaudes, l’espace fluide et lumineux de la salle à manger conçue par Horta (58 : 09). XXX (Fig. 1)

Hooper choisit aussi l’hôtel Hannon, construit en 1903-1904 par l’architecte Jules Brunfaut, pour filmer le vernissage de l’exposition des œuvres de Gerda Wegener. Le plan large met en valeur l’extraordinaire escalier du hall principal (1 : 08 : 11). XXX (Fig. 2) Les amples mouvements de voiles des personnages féminins sur la fresque de Paul-Albert Baudouin rappellent les mouvements de foulard, les tournolements de Lili que nous avons vus précédemment. Ces fresques, la couple, les chantournements du fer forgé de la rampe rythment un espace comme enroulé sur lui-même. Le mouvement est souligné et accentué par

le mouvement de la caméra. Cet escalier courbe s'oppose bien sûr à la rigidité de l'escalier de l'Académie des Beaux-Arts de Copenhague. Il s'oppose également à un troisième escalier, qui apparaît dans la troisième et dernière partie du film.

Dans cette troisième période (qui se situe dans les années 1930), Lili a quitté Paris pour se rendre à Dresde, où elle s'apprête à subir les deux opérations : la première doit lui ôter ses organes masculins, la seconde (celle qui lui est fatale) vise à lui greffer un appareil génital féminin. Lorsque Lili arrive à la clinique du docteur Warnekros, elle emprunte un escalier qui se distingue des deux premiers (1 : 27 : 42). Beaucoup plus léger et aéré que celui de Copenhague, il ne renvoie plus au carcan des normes de genre comme l'escalier. Droit, sans chantournement (contrairement à l'escalier Art Nouveau de l'hôtel Hannon), il désigne moins le nœud d'un trouble de l'identité que le dénouement promis et permis par la chirurgie. Plus généralement, la clinique apparaît dans le film comme un espace clair et épuré, un lieu d'hygiène certes, mais également le lieu de la clarification de l'identité de Lili Elbe, le lieu d'une remise en place, d'une rectification d'une erreur de la nature. Le motif de l'escalier a guidé ce rapide parcours d'un bout à l'autre du film. S'il me semble si décisif dans le film, c'est que l'escalier, comme espace de passage, de liaison et de transition, rejoint précisément la problématique du film.

Transitions, troubles et confusions

L'Art Nouveau, situé entre le moment « Copenhague » et le moment « Dresde », est donc l'architecture privilégiée de la transition : transition entre des espaces et des périodes de la vie de Lili, transition des identités et des genres, transition esthétique aussi. L'Art Nouveau intéresse Tom Hooper en ce qu'il propose un art de la métamorphose qui résonne avec la problématique identitaire de Lili Elbe. C'est d'ailleurs dans l'hôtel Max Hallet de Victor Horta qu'a lieu la rencontre du couple Wegener avec le docteur Warnekros, qui propose d'opérer la métamorphose. Là encore, l'espace est inondé par la lumière que les verrières font pénétrer dans la pièce. Les plantes à l'arrière-plan suggèrent également ce retour à l'ordre naturel, cette mise en conformité du corps de Lili avec son identité profonde. Pourtant, l'Art Nouveau n'est pas seulement filmé comme l'expression d'un processus vital heureux et

solaire. Les espaces Art Nouveau sont aussi envisagés comme des lieux du double et du trouble, lieux d'une transition progressive et difficile qui concerne autant Lili que Gerda.

Pour comprendre cela, il est utile de revenir sur la réception de l'Art Nouveau dès les années 1890. Dès son apparition, l'Art Nouveau est dénoncé par ses détracteurs comme un art de la confusion des formes et des identités. Or, autour de 1900, deux figures incarnent parfaitement ces identités incertaines, insaisissable et mouvantes : le juif et l'homosexuel. Je ne m'arrêterai pas sur l'Art Nouveau considéré comme style cosmopolite et style juif. Je renvoie sur ce point aux travaux des historiens de l'art qui l'ont bien montré et à l'ouvrage récent de Sophie Basch, intitulé *Rastaquarium. Marcel Proust et le modern style*². Je voudrais en revanche revenir sur la perception de l'Art Nouveau comme un style brouillant, voire inversant les catégories de genre. Ce style nouveau qui se veut organique et féminin a tôt fait de devenir un style efféminé dès qu'il est associé à des individus masculins. L'androgyme, le travesti, la lesbienne ou l'inverti sont les figures de cette identité sexuée trouble, dont les corps semblent aussi déformés que les meubles du "modern style", comme le nomment souvent ses contempteurs qui souhaitent insister sur son caractère cosmopolite. Louis Bertrand, dans *Les Bains de Phalère* (1910), évoque les "formes inverties"³ de l'hôtel Poséidon de Phalère, échantillon de "modern-style germanique"⁴. Quelques années plus tard, dans le sillage des réactions au triomphe des artistes munichois au Salon d'automne, Léandre Vaillat définit le "modern-style" comme un "style macaronique, où il suff[it] pour passer maître de prendre à rebours les formes lentement élaborées par les compositions de plusieurs siècles"⁵. Il ajoute un peu plus loin : "Le plus souvent, le modern-style n'a fait que renverser les formes anciennes et ses 'créations' ne sont que des invertis..."⁶. Le 20 novembre 1900, Émile Boissier fustige déjà les "Batylles modernes", véritables types de la décadence fin-de-siècle. Il les présente comme des "Antinoüs efféminés du boulevard, aux traits flétris par de clandestines luxures, visages follement dantesques de matrones vicieuses [...] dandinant des

² Sophie Basch, *Rastaquarium. Marcel Proust et le "modern style"*. *Arts décoratifs et politique dans À la recherche du temps perdu*, Turnhout, Brepols, 2014.

³ Louis BERTRAND, *op. cit.*, p. 43.

⁴ *Ibid.*

⁵ Léandre VAILLAT, "L'art décoratif moderne. À propos du Salon d'automne". Article repris dans *Les Conférences*, A13, T2, 1913, p. 156.

⁶ *Ibid.*

hanches malades sous les volutes indiscretes d'un pardessus raccrocheur⁷". Si la mention de la volute et l'ondulation du déhanchement peuvent déjà apparaître comme des références discrètes aux formes émollientes de l'Art Nouveau, la suite du texte précise cette assimilation d'un style de vie à un style décoratif :

[...] ils rêvent aussi d'un luxe bizarre et cosmopolite, de tortues aux carapaces gemmées d'améthystes et de topazes, de meubles et de fauteuils dont les formes incommodes s'incurvent en spirales inélégantes. Leur fantaisie a fait naître des bijoux sans caractère, qu'ils estiment nouveaux, des bagues larges comme des bracelets, pesantes et dénuées de grâce.⁸

L'Art Nouveau, ici amalgamé avec la décadence littéraire, est l'un des principaux motifs du travestissement en ce qu'il revêt les corps masculins de formes (volute, spirale) et d'objets (bijoux) qui les dénaturent et singent la féminité.

Si le film ne reprend en aucun cas ce discours violent à l'encontre de l'Art Nouveau et de l'homosexualité ou des personnes transgenre, il hérite d'un imaginaire qui associe les formes de l'Art Nouveau à une identité de sexe troublée et instable. Prenons par exemple la scène de la première exposition de Gerda à Paris. C'est toujours l'hôtel Hannon qui sert de cadre (53 : 17). Le premier plan large est très significatif. Einar, debout dans l'encadrement de la porte, à l'arrière-plan, est doublement opprimé. D'une part, l'espace est encombré par la foule et les tableaux. D'autre part, les toiles exposées sont toutes des portraits d'Einar en Lili. Le jeune homme, en pleine crise d'identité, est donc confronté à la démultiplication de son identité féminine, qu'il considèrera bientôt comme sa véritable essence. La lumière translucide et tamisée filtrée par les vitraux est aussi une lumière de l'entre-deux, de l'incertain et de l'indéterminé. Le plan poitrine qui suit (53 : 19) utilise les jeux de reflets permis par l'architecture du lieu. Le dédoublement d'Einar dans le miroir expose toute la problématique identitaire du personnage. Paradoxalement, le miroir ne reflète qu'un faux Einar, un masque social masculin. Les véritables miroirs de la pièce sont en fait les tableaux qui donnent à voir l'identité authentique du personnage, non pas Einar mais Lili. Le réalisateur utilise un jeu de reflets intéressant plus tard dans le film. Einar, qui vient d'être agressé dans la rue en raison de son apparence "d'inverti", trouve refuge chez Hans, son ami d'enfance devenu marchand d'art. La scène a lieu dans la maison de Victor Horta. Avant

⁷ Émile BOISSIER, "Les Bathylles modernes", *Les Partisans*, 20 novembre 1900, p. 57.

⁸ *Ibid.*

même l'arrivée d'Einar, un plan qui montre Hans en pleine discussion avec des clients indique quel parti le réalisateur souhaite tirer des nombreux jeux de reflets grâce à l'agencement des vitres, vitrines et miroirs de la maison Horta (1 : 17 : 34 et 1 : 17 : 38). Dans les plans qui suivent, le dédoublement du visage d'Hans reçoit, comme en écho, celui du visage d'Einar, défiguré par les coups et comme entaillé par la vitre (1 : 17 : 41 + 43). Les retrouvailles des amis d'enfance, dont la relation n'est pas dénuée d'ambiguïté, fait resurgir un passé qui se superpose à la situation présente et qui se traduit visuellement par ce dédoublement des visages. L'usage nouveau et magistral du verre dans l'architecture Art Nouveau est ici merveilleusement mis au service de la représentation d'identités mouvantes et multiples, de leurs transitions et de leurs possibles reconfigurations.

Les circonvolutions de l'Art Nouveau peuvent aussi être utilisées pour figurer la confusion des sentiments des personnages, leurs hésitations et leurs errances. C'est le cas de deux escaliers aux rampes chantournées. Ils servent de cadre au ballet amoureux de Hans et Gerda. Le couple Einar-Gerda, en effet, se distend à mesure que Lili supplante Einar. Gerda cependant reste fidèle à Lili qu'elle continue d'aimer et de soutenir malgré les épreuves. Elle résiste tant bien que mal aux sirènes de Hans, qui lui fait une cour assidue. Le plan 1 : 09 : 14 oppose le couple Gerda-Lili en crise, représenté sur la toile, à la naissance possible du couple Gerda-Hans. Entre les deux, les arabesques de fer forgé de l'escalier disent aussi bien la métamorphose des êtres et des sentiments que les méandres compliqués des relations humaines. Mais lorsque Hans lui prend la main, Gerda se refuse et se dérobe. Quelques heures plus tard, après s'être une nouvelle fois disputée avec Lili, Gerda se trouve sur un autre escalier Art Nouveau, celui de la maison Horta, logement de Hans dans la fiction. Les choses vont plus loin cette fois : après une étreinte et un baiser furtifs, Gerda se ressaisit et quitte Hans en redescendant l'escalier. Une fois de plus, la ferronnerie Art Nouveau sert le langage cinématographique : Gerda (1 : 13 : 12 et 1 : 12 : 27) et Hans (1 : 13 : 17) semblent tous deux prisonniers du réseau arabesque. XXX (Fig. 3) Tout se passe comme si les courbes, qui renvoient métonymiquement à l'émancipation de Lili et à son corps nouveau, emprisonnaient son entourage, menaçaient de l'étouffer. Le plan en contre-plongée, le fort contraste entre l'ombre et la lumière rappellent certaines images du cinéma expressionniste (1 : 13 : 17) et

rejoignent certaines analyses de Lucy Fischer dans son ouvrage *Cinema by design*⁹. Elle y étudie notamment l'usage de décors et références Art Nouveau dans les films d'horreur en rappelant que les formes et motifs de l'Art Nouveau furent souvent associées par ses détracteurs à des sensations d'oppression et d'emprisonnement, précisément parce qu'il joue de la confusion entre les formes et les genres. Il semble bien que le réalisateur s'appuie aussi sur le malaise que peuvent inspirer, dans certains contextes, ces intérieurs Art Nouveau et qu'il suggère l'ambivalence de leurs courbes.

L'architecture Art Nouveau on le sait, tend à brouiller les frontières entre l'intérieur et l'extérieur. Or, le film de Tom Hooper exploite largement ce brouillage pour faire des espaces Art Nouveau une transition entre l'espace privé, intime, et l'espace public. Plusieurs pièces initialement destinées par les architectes à l'usage privé deviennent dans le film des espaces publics ou semi-publics. C'est le cas du bureau de Hans – espace de réception et de transaction – installé dans ce qui est normalement la salle à manger privée de la maison Horta. C'est aussi le cas de l'hôtel Max Hallet, transformé dans le film en restaurant pour la scène de la rencontre avec le docteur Wanekros. De manière significative, quelque chose de très intime se formule dans un lieu public.

Le brouillage de la frontière entre l'intérieur et l'extérieur est manifeste lors de la scène tournée au Fasltaff (1 : 01 : 31). XXX (Fig. 4) Hans invite Gerda à dîner (Einar est attendu mais ne viendra pas). Les grandes baies de la brasserie qui se reflètent dans les miroirs assurent une transition entre intérieur et extérieur. Cette confusion redouble et souligne la confusion de la relation entre Hans et Gerda. Si cette relation est d'abord d'ordre professionnel – Gerda demande à Hans d'introduire Einar dans le monde de l'art parisien – elle s'oriente progressivement vers une relation amoureuse et plus intime. L'architecture Art Nouveau rejoint ainsi une problématique centrale des personnages du film, qui entrelace le privé et le public, l'intime et le politique. Dans ce film, les émotions et les sentiments des personnages dépassent la seule sphère privée. Ils ont des implications politiques, au sens large du terme. La transition de Lili engage la société tout entière en interrogeant le fondement des rôles de genre, en interrogeant aussi le sens du couple Gerda-Lili, qui demeure un couple

⁹ Lucy FISCHER, *Cinema by design. Art Nouveau, modernism and film history*, New York, Columbia University Press, 2017.

marié. Le passage par l'architecture est peut-être une manière pour le réalisateur de suggérer ce débordement de l'intime sur le public et le politique, sans le traiter de manière frontale et didactique et en restant toujours au plus près des personnages, de leur subjectivité. Enfin, la problématique de Lili consiste bien à faire coïncider son identité intime, telle qu'elle la ressent au plus profond d'elle-même, et son apparence extérieure. La manière de filmer l'Art Nouveau peut également entrer en résonance avec cette dualité, avec cette recherche de cohérence entre un sentiment profond et l'apparence physique.

Un Art Nouveau fantasmé

Il ne faut pas oublier, malgré tout, que l'Art Nouveau mis en scène dans le film est un Art Nouveau fantasmé, à double titre. D'abord, nous l'avons dit, les lieux Art Nouveau qui apparaissent à l'écran ne sont nullement parisiens mais bruxellois. Tom Hooper fait de Paris, capitale culturelle et artistique des années 1910, la capitale de l'Art Nouveau qu'elle n'a jamais été. En effet, on compte peu de véritables immeubles Art Nouveau à Paris si l'on excepte les réalisations de Guimard. En outre, l'Art Nouveau n'a plus très bonne presse dans les années 1910 et 1920, en particulier en France. Raymond Escholier, dans *Le Nouveau Paris* paru en 1913, n'hésite pas à ranger le "Modern Style", "art baroque et anarchique qui sévit, aux environs de 1900¹⁰", parmi les vieilleries dignes de figurer dans un musée des erreurs esthétiques. Considéré comme un style désuet, un ornementalisme outrancier, une esthétique de pacotille, ce qu'on appelle alors le "style 1900" n'incarne plus la modernité artistique alors que s'annonce déjà l'Art Déco, qui est à la fois son héritier et son antithèse. Volontairement ou non, c'est aussi cette transition entre Art Nouveau et Art Déco que Tom Hooper donne à voir dans son film. Hans vend et expose dans la maison Horta des toiles classiques, qui n'ont rien à voir avec l'avant-garde. Les toiles exposées par Gerda dans l'hôtel Hannon relèvent quant à elles plus d'une esthétique Art Déco, évoquent davantage les créations de Tamara de Lempicka que celles de l'Art Nouveau ou du Symbolisme. Autre indice : après avoir subi sa première opération, Lili rentre quelques mois à Copenhague. Elle trouve un emploi de vendeuse dans un grand magasin dont le décor est caractéristique du style Art Déco (1 : 34 :

¹⁰ Raymond ESCHOLIER, *Le Nouveau Paris. La Vie artistique de la cité moderne*, Paris, Éditions Nilsson, 1913, p. 24.

14). Encore une fois, l'Art Nouveau apparaît comme une transition, une charnière entre les époques et entre les styles. L'Art Déco et ses lignes plus droites, plus anguleuses s'accordent quant à eux assez bien avec ce qu'on a appelé un "retour à l'ordre". Cependant, ce retour à l'ordre ne signifie pas pour Lili un retour à l'ordre moral, la conformité aux normes sociales mais bel et bien une remise à l'endroit de ce que la nature avait fait à l'envers, non pas une révolte contre la nature mais une réconciliation avec sa véritable nature. L'Art Nouveau a permis une éclosion, une émergence à laquelle il ne survit pas. Il se donne donc à voir dans le film comme la forme d'une gestation, d'une germination, d'une transformation dont les lignes "coup de fouet" expriment les élans autant que les tourments.

Curriculum Vitae

Cyril BARDE
Université Paris VIII

- 2013-2017 Doctorant en littérature française à l'Université Paris VIII
- Thèse en préparation : « La Littérature et l'Art Nouveau : de Mallarmé à Proust. Histoire, imaginaire, poétiques » (sous la direction de Jean-Nicolas Illouz)
- 2012-2013 Obtention d'un contrat doctoral ENS de Lyon – Paris VIII
- 2011-2012 Admis à l'Agrégation de Lettres Modernes (rang : 5e)
- 2009-2011 Master Recherche Lettres modernes (ENS de Lyon) – mention Très Bien
- Mémoire de Master 2 : « Jean Lorrain, écrivain Art Nouveau ? Littérature et arts décoratifs autour de 1900 »
- Mémoire de Master 1 : « Territoires du masculin dans La Curée (Émile Zola), Monsieur de Bougrelon (Jean Lorrain) et Monsieur Vénus (Rachilde) »
- 2008-2009 Admis à l'École Normale Supérieure de Lyon (rang : 31e)
- Licence de Lettres modernes (Université Lyon II) – mention Très Bien
- 2006-2008 CPGE littéraire (Lycée Saint-Sernin, Toulouse)
- 2005-2006 Baccalauréat Littéraire (Lycée d'Arsonval, Brive) – mention Très Bien