Université de Pau et des Pays de l'Adour
UFR Lettres, Langues, Sciences Humaines
Département Histoire de l'Art

Le passage Pommeraye de Nantes.

Un passage aux multiples rôles

Tome 1



Mémoire de recherche, Master 1ère année

MOREAU Mathilde

Sous la direction de Mme Sabine Forero Mendoze

Illustration de couverture :

Jacques Demy au niveau de la galerie haute du passage Pommeraye, photographié par Agnès Varda sur le tournage de *Lola* en 1960.

Sommaire

Remerciements....6
Avant-propos....7
Introduction....10

Chapitre 1 : Le passage Pommeraye : Un passage couvert....15
I. Une invention entre intérêt privé et projet public....15
A. Le contexte géographique et historique....15
a. Un phénomène parisien....15
b. A la conquête de l'Europe....16
B. Le contexte économique....17
a. La fièvre spéculative....17
b. La société Pommeraye....18
c. La faillite de la société....18
C. Le contexte urbanistique....19
a. Une nouvelle conception de la ville....19
b. Un emplacement spécifique....20
c. Un tracé concret....20
II. Une brillante galerie commerciale....21
A. L'affirmation de la bourgeoisie....21
a. Une activité commerciale....21
b. Des habitats privés....23
c. Des divertissements publics....23
B. La mise en lumière....24
a. Un éclairage naturel....24
b. Un éclairage artificiel....25
C. Les sources d'influences....26
III. Une architecture au décor exubérant....27
A. L'escalier central....27
a. Une prouesse technique....27
b. Une prouesse artistique....28
B. La monumentalité de l'ensemble....29
a. Les façades intérieures....29
b. Le système d'accès....30
C. Le raffinement des détails....31
a. La place de la sculpture....31
b. La galerie des statues....32
c. Un ouvrage nantais....33

Chapitre 2 : Le passage Pommeraye : un décor de cinéma....35
I. Un décor réel....35
A. Jacquot de Nantes....35
1. Une enfance nantaise....35
2. Une enfance retrouvée....36
3. Un lieu de tournage....37
B. L'apparition du passage Pommeraye....38
1. Une architecture vivante....38

2. Une nature morte....38
B. Une réalité obscure....39
1. La lutte des classes....39
2. La prostitution....40
3. Le trafic louche....41
II. Un décor féerique....42
A. Rythme du temps....42
1. Un remède à l'ennui....42
2. L'horloge du passage Pommeraye....43
B. La mise en scène....44
1. La couleur....44
2. La musique....45
C. Jeu de miroirs....46
1. Récurrences....46
2. Les miroirs du passage Pommeraye....47
III. Un espace pour le cinéma....48
A. Une dimension scénographique....48
1. Un décor authentique....48
2. Un lieu de spectacle....49
B. L'envers du décor....50
1. Un cinéma révélateur....50
2. Un passage onirique....51
C. Arrêt sur image....52
1. La déambulation....52
2. Rencontres furtives....53
3. Un caractère éphémère....53

Chapitre 3 : Le passage Pommeraye : un sujet de réflexion....55
I. Un thème littéraire....55
A. La découverte des passages....55
a. Un espace littéraire....55
b. Un thème récurrent....56
c. L'abandon des passages....57
B. La redécouverte des passages....58
a. Une vision surréaliste....58
b. *Le livre des passages*....59
c. L'architecture utopiste....60
II. La manifestation onirique d'une époque....62
A. Des lieux nouveaux....62
a. Une nouvelle figure : le flâneur....62
b. Un nouveau concept : les magasins de nouveautés....63
c. Un nouveau matériau de construction : le fer....64
B. Des lieux ambigus....65
a. Un intérieur-extérieur....65
b. Le fétichisme de la marchandise....66
c. L'éternel retour....67
C. La dimension de l'éveil....68
III. Un passage cinématographique....69

A. Un autre regard sur le passage.....69
B. Une expérience du choc.....70
C. Un regard cinématographique sur le passage.....71

Conclusion.....73
Bibliographie.....75
Annexe.....78

Remerciements

Déjà, je tiens à adresser mes remerciements à Sabine Forero Mendoze, ma directrice de mémoire qui m'a suivie et aiguillée tout au long de ce travail.

Ensuite, je remercie Alain Naze, professeur d'esthétique à l'université de Quimper dont l'enseignement a du m'orienter sur ce sujet ; l'équipe du Fonds Anciens de la Médiathèque municipale de Nantes pour la plupart de la documentation ; le personnel des Archives de Nantes pour les plans et les cadastres ; l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes (ENSAN) pour les relevés photogrammétriques ; et Enora Rousset, étudiante en Master Patrimoine Architectural et Urbain du Moyen Age à l'époque contemporaine à l'Université Lyon 2 pour ses précisions sur le vocabulaire architectural et urbanistique.
Enfin, je tiens à exprimer ma reconnaissance à tous ceux qui ont répondu à mes questions et qui m'ont donné un avis critique.

Avant-propos

Ce mémoire propose d'aborder le passage Pommeraye de Nantes à travers plusieurs points de vue : architectural, cinématographique et philosophique. Pour ce faire, le plan s'organise en trois parties distinctes.

La première concerne l'étude du passage Pommeraye d'un point de vue architectural, le passage étant avant tout une construction. Cette partie intègre forcément son histoire, son urbanisme et sa décoration. J'ai loué un appartement à Nantes pour pouvoir me rendre le plus régulièrement possible au passage et pour avoir accès librement à la Médiathèque municipale ; la plupart des documents dont elle dispose étant fragiles et anciens, et consultables uniquement sur place. A ce propos, j'ai été étonnée par le manque de documentation concernant le passage Pommeraye. Celle qui existe repose d'avantage sur des articles de presse que sur des ouvrages d'histoire de l'art. C'est une première difficulté à laquelle j'ai été confrontée. Par contre, il bénéficie d'un site internet[1], qui présente de brèves rubriques sur son histoire, sur ses commerces et sur sa restauration. D'ailleurs, j'ai assisté à une visite guidée, organisée par la ville de Nantes pour présenter l'ensemble du projet de restauration. Ainsi, j'ai pu récolter des informations plus récentes et plus concrètes.

Si l'étude reste focalisée sur le passage Pommeraye, il ne faut pas omettre de le rattacher aux passage parisiens. C'est un avantage, puisque les ouvrages généraux sur les passages sont plus abondants que les ouvrages spécialisés sur le passage Pommeraye. L'un des plus important est « *Le passage, un type architectural du XIX^e^* » de Johan Friedrich Geist (1982), qui repose sur l'élaboration de tableaux typologiques répertoriant quelques 300 passages. J'ai pu en visiter quelques-uns à l'occasion d'un séjour à Paris. Mais, à cette période de l'année, l'association « passages et galeries[2] » n'a pas pu me proposer de visites.

La deuxième partie du mémoire porte sur l'analyse du passage Pommeraye d'un point

1 passagepommeraye.fr.

2 Une association créée en 1999, qui se donne pour objectif de faire connaître et de promouvoir les passages parisiens et qui propose des visites certaines qualifiées de visites sociales, d'autres de visites littéraires.

de vue cinématographique, le passage Pommeraye ayant marqué le cinéma de Jacques Demy. La ville est encore largement imprégnée par la personne du réalisateur. Pour preuve, la Médiathèque municipale porte son nom et possède une intense documentation le concernant. De plus, elle a organisé l'exposition « *Un nantais nommé Jacques Demy* », en 2010[3] . Celle-ci s'est accompagnée de spectacles, de projections et de conférences dans toute la ville. Les hommages au réalisateur se retrouvent jusqu'à Paris. La cinémathèque française de Paris a organisée l'exposition « *Le monde enchanté de Demy* », en 2013[4], pendant laquelle une rétrospective est présentée. La nécessité d'un travail de restauration sur l'intégralité des films de Jacques Demy a été entrepris par la société Ciné-Tamaris et la réalisatrice Agnès Varda. C'est une opportunité pour moi, comme pour le cinéma le Katorza de Nantes, qui est un des cinémas dans lequel se rendait Jacques Demy quand il était enfant. Depuis, l'équipe y propose des programmations et des animations en accord avec son œuvre. J'y ai été bénévole dans le cadre d'un festival[5]. Cette expérience m'a permis d'approcher de plus près l'univers si singulier du cinéaste, tout en me confortant dans l'admiration que je lui portais.

La troisième partie repose sur l'approche du passage Pommeraye d'un point de vue philosophique, les passages parisiens ayant nourri la philosophie de Walter Benjamin. Pendant ma troisième année de licence d'histoire de l'art, j'ai reçu des cours approfondis d'esthétique (de philosophie de l'art) de la part d'Alain Naze, qui portaient sur la position de Walter Benjamin vis à vis des notions d'art et de technique. J'ai essayé de les compléter par l'étude de celles de ville et de passage. Au fond, c'est bien cet enseignement qui m'a orienté sur ce sujet de mémoire. Mais, la deuxième difficulté à laquelle j'ai été confrontée est la complexité de la philosophie de Walter Benjamin. Pour en faciliter la compréhension je me suis appuyée, sur les conseils de Sabine Forero Mendoze, sur l'ouvrage « *Walter Benjamin, une vie dans les textes* » de Bruno Tackels (2009), qui prend la forme d'une sorte de biographie commentée. A cet écrit, s'ajoute une conférence de Jean Lacoste, rédacteur en chef de la « Quinzaine littéraire », autour de « *Paris vu par Walter Benjamin* »[6].

Ainsi, la confrontation de ces trois points de vue, qu'ils se confortent, se complètent ou

3 Catalogue de l'exposition « *Le monde enchanté de Demy* » de la Cinémathèque française de Paris, 2013.
4 Catalogue de l'exposition « Un nantais nommé Jacques Demy », Médiathèque municipale de Nantes, 2010.
5 Le festival Univerciné Italien, qui s'est déroulé du 25 février au 3 mars, et organisé par Gloria Paganini, la présidente de l'association Univerciné et la directrice du festival italien.
6 Jean LACOSTE, *Paris vu par Walter Benjamin (1939),* Institut Français de la Mode (IFM), 2014.

se contredisent, doit permettre de saisir toutes les facettes du passage Pommeraye de Nantes.

Introduction

> « Ces passages, nouvelle invention du luxe industriel, sont des galeries recouvertes de verre, lambrissées de marbre, qui traversent des blocs entiers d'immeubles dont les propriétaires se sont regroupés en vue de telles spéculations. De part et d'autre de ces galeries, qui reçoivent le jour d'en haut, s'alignent les boutiques les plus élégantes, en sorte qu'un pareil passage est une ville, un monde en miniature.[7] »

Cette définition des passages, tirée d'un guide illustré de Paris est reprise par Walter Benjamin dans « *Paris, capitale du XIX*e ». Elle fait figure de phrase d'accroche qui, en rassemblant les principales caractéristiques des passages du XIXe, introduit la réflexion du philosophe allemand, effectuée un siècle plus tard.

Conformes à cette définition, des centaines de passages sont construits en Europe au lendemain de la Révolution de 1789, la plupart d'entre eux à Paris dans les premières années du XIXe. En effet, c'est dans la capitale que se concentrent les premiers et les plus nombreux passages, qui correspondent à une situation historique et à une situation géographique bien déterminée. Toutefois, certains d'entre eux sont construits dans des villes de province. A Bordeaux est construit le passage Sarget et à Pau un passage rue des Carmélites. Mais, ce dernier n'est pas facile à trouver, à cause d'un manque d'indication.

Le passage Pommeraye de Nantes, lui, l'est d'avantage grâce à une signalisation qui prend la forme de panneaux d'intérêts culturels et touristiques. Aujourd'hui, les passages constituent une attraction à part pour les touristes (d'ailleurs, dans les guides touristiques ils sont regroupés dans la rubrique « curiosités »). Le passage est surmonté d'une large inscription en fer fixée à l'entrée : « Visitez le passage Pommeraye ». Mais, les lettres autrefois dorées sont désormais rouillées. Cette inscription ne se contente pas de signaler le passage, elle invite vivement à le visiter, comme si le passage était un espace muséal plus qu'un espace urbain : le passant ne passe plus dans un passage, il devient un visiteur qui visite

7 Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIXe siècle*, Jean Lacoste (trad.), Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 35.

un musée, dont l'entrée reste gratuite. C'est que l'intérieur est parfaitement conservé[8] : de la verrière, jusqu'aux devantures des boutiques, en passant par les sculptures. Ainsi, en plaçant des gardiens aux sorties le passage deviendrait un véritable musée du XIX[e]. Cet état de conservation exceptionnel permet de se rendre compte de la richesse de l'intérieur du passage Pommeraye, que la sobriété de l'extérieur ne laisse guère soupçonner. Quand on entre, l'effet de surprise est total.

Néanmoins, le passage Pommeraye n'est pas le premier passage construit à Nantes, puisque avant lui ont été construits le passage du Commerce (1795) et le passage d'Orléans (1827). Une quelconque comparaison entre ces trois passages seraie vaine. En effet, le passage Pommeraye répond à la volonté ambitieuse de rivaliser avec les passages parisiens et de les surpasser.

Dans ce dessein, l'architecte Arnaud Guillemet établit un premier projet de passage en 1827. Il n'aboutira pas immédiatement, mais sera repris ultérieurement par un certain Charles Guilloux, qui souhaite y installer un restaurant. Ce dernier confie le projet à l'architecte Hippolyte Durand-Gasselin (1808-1888), qui collabore avec Jean-Baptiste Buron. Le chantier s'étend sur trois ans, de 1840 à 1843 et le passage est ouvert au public le 4 juillet de cette même année. Ainsi, la construction du passage Pommeraye résulte d'une longue étude, dont le résultat reste relativement tardif. La date d'inauguration est commémorée par une inscription dans la pierre à l'intérieur du passage.

A cette date, le nantais Jacques Demy (1931-1990) n'est pas encore né. C'est plus tard qu'il sera fasciné par le passage Pommeraye, qu'il qualifie « d'espèce de galerie bizarre[9] », probablement parce qu'il le fréquentait dans la soirée et dans la nuit pour se rendre au ciné-club qui y était installé. Ainsi, c'est dans le passage Pommeraye que naissent les premiers rêves de cinéma du réalisateur.

Jacques Demy, qui a toujours accordé une grande importance au choix des lieux de tournage de ses films, en a tourné trois dans le passage Pommeraye : *Lola* (1961), *Les parapluies de*

8 Cet état de conservation étant un avantage pour étudier le passage de manière précise et exacte. Le manque de documentation n'étant plus une difficulté.

9 Camille TABOULAY, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, Cahiers du cinéma, Paris, 1996.

Cherbourg (1963) et *Une chambre en ville* (1982). Ce choix s'explique aussi bien par les souvenirs qu'évoque le passage, que par la richesse qu'il procure. Pourtant, le réalisateur n'a pas recours au film documentaire ni au film romanesque, mais bien à la fiction. Même si la frontière est parfois floue : dans *Lola* l'héroïne retrouve son ami d'enfance Roland Cassard, à qui Demy donne son âge et dresse un autoportrait. Avec Jacques Demy, incontestablement, le passage Pommeraye devient un décor de cinéma à part entière.

Si le passage Pommeraye apparaît de manière récurrente, c'est à chaque fois de manière différente. Dans le premier film des trois (et le premier long-métrage de Jacques Demy) l'accent est mis sur la légèreté et la richesse du lieu, tandis que dans les deux autres il est porté sur la gravité et la sobriété. Au cours de ces trois films, le passage Pommeraye semble se métamorphoser, grâce à la caméra et à différents procédés cinématographiques.

Nantes est la ville de l'enfance de Jacques Demy, quand Berlin est celle de Walter Benjamin, qui y naît en 1892. Mais, c'est à Paris que le philosophe s'installe à partir de 1926. Il éprouve une certaine fascination pour l'espace urbain de manière générale, et pour la capitale française de manière plus précise. On peut parler d'une « pensée urbaine » de Walter Benjamin. A partir de 1927, il mène une étude à la Bibliothèque nationale, qui restera inachevée en raison de sa fuite face aux troupes allemandes et de son suicide en 1940. L'ensemble de ses notes, rassemblées par l'éditeur allemand Rolf Tieldammn, sont parues sous le titre « *Das Passengerk* » (1982) (« *Paris, capitale du XIX^e^* » pour la traduction française)[10]. Toutefois, Walter Benjamin aura le temps d'en présenter deux exposés, le premier de 1935 et le second de 1939, durant lesquels il distribue en six chapitres les thèmes qu'il voulait aborder[11]. Cette étude devait constituer une « philosophie matérielle » de l'histoire de Paris du XIX^e^, au sens strict du terme. Pour Benjamin, les passages parisiens constituent l'élément architectural le plus important de la ville et de l'époque : le passage est un témoin parfait du Paris du XIX^e^.

De fait, la ville est marquée par de violentes transformations : l'essor de la construction architecturale, l'évolution de l'activité commerciale, l'affirmation de la classe bourgeoise, le

10 Ces notes sont regroupées entre elles sous forme de plusieurs chapitres.
11 La plupart des citations relevées seront relevées des phrases tirées de ces exposées, plutôt que des notes du livre.

triomphe du capitalisme, le développement des nouvelles technologies, l'apparition des foules, le processus d'urbanisation et la révolution industrielle... C'est en raison de ces dernières transformations que le passant sera éventuellement rapproché du citadin et de l'ouvrier, et le passage de la ville et de l'industrie.

L'étude de Walter Benjamin sur les passages parisiens peut être utilisée à propos du passage Pommeraye, d'une part parce qu'il correspond parfaitement aux passages parisiens, d'autre part parce qu'il présente un état de conservation précieux. Au travers des écrits de Walter Benjamin le passage Pommeraye devient un matériau de réflexion philosophique idéal.

Ainsi, les passages sont explicitement associés à la modernité. Or, d'après Walter Benjamin, la modernité est l'un des caractères qui les détermine comme espace fantasmagorique, c'est-à-dire comme espace capable de faire rêver le collectif. Il qualifie les villes « de villes de rêves » et les passages de « maisons de rêves » (terme par lequel il qualifie aussi les musées). D'ailleurs, le sous-titre « une féerie dialectique » était envisagé avant d'être délaissé.

En un sens, le passage partage avec le cinéma le pouvoir de faire rêver le passant et le spectateur. Ainsi, le passage Pommeraye filmé par Jacques Demy ne peut qu'accentuer cette dimension onirique. D'autant que le passage présente une architecture, une décoration et une activité commerciale qui renvoient à un certain mystère.

C'est pourquoi, une dernière partie s'attache à mettre en évidence le lien entre passage et cinéma, le passage comme appareil correspondant au XIX^{e} et le cinéma comme appareil correspondant au XX^{e} (quand le musée correspond au XVIII^{e})[12]. Il s'agit de démontrer que le cinéma est le médium le plus adapté pour rendre compte du passage. Cette partie s'appuie sur un autre ouvrage de Walter Benjamin, « *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique* » (1935)[13].

12 Jean Louis DEOTTE, *Qu'est ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, 2007. D'après le philosophe, à chaque époque correspond un appareil.

13 Walter Benjamin n'est pas le premier et le seul à établir ce lien, puisqu'il sera aussi établit par Siegfried Kracauer (1889-1966). Mais, il est préférable de rester concentrer sur Walter Benjamin. Il n'empêche que plusieurs hypothèses et interprétations sont possibles et que celles qui seront dégagées ne peuvent prétendre êtres les bonnes.

Ainsi, se pose la question suivante :

Dans quelle mesure l'architecture et la décoration du passage Pommeraye peuvent susciter une réflexion philosophique nourrie par les analyses de Walter Benjamin, tout comme elles ont constitué une source d'inspiration pour le cinéma de Jacques Demy ?

Chapitre 1 : Le passage Pommeraye : Un passage couvert

I. Une invention entre intérêt privé et projet public

A. Le contexte géographique et historique

a. Un phénomène parisien

Où et quand sont inventés les passages ?

Le phénomène de la construction des passages pourrait se répartir en plusieurs périodes distinctes ; celles-ci ont été définies par l'allemand Johann Friedrich Geist[14], historien de l'architecture.

La première période, avant 1820, correspondrait à l'invention des passages, à Paris. Dès 1786, Louis Philippe Joseph d'Orléans (1747-1793) entreprend un vaste projet à partir du Palais royal, qu'il confie à l'architecte Victor Louis (1731-1800). Ce projet consiste à border le jardin central d'arcades, dont le rez-de-chaussée serait loué à des commerçants et les étages à des habitants afin de payer ses nombreuses dettes. L'ensemble est complété par l'installation de cafés, de restaurants et de salles de spectacles. Mais, à cause d'un manque d'argent, le chantier s'interrompt : seuls trois côtés ont été construits et le quatrième n'est pas commencé. Ce dernier est recouvert de bois et de toiles pour protéger les fondations.

Ce sont ces galeries de bois qui viennent d'inventer le prototype des passages. C'est-à-dire, pour se détacher de la définition précédente, une forme (la galerie couverte) pour plusieurs fonctions (commerciale, d'habitation, de divertissement et de promenade) dans un but (le rapport). Toutefois, ce prototype reste quelque peu sommaire et ne définit pas la morphologie des passages construits ultérieurement, qui sont tous différents les uns des autres puisqu'ils correspondent à un type architectural, et non à un modèle architectural. Or, selon la distinction faite par Quatremère de Quincy dans son *Dictionnaire historique d'architecture* (1832) :

« Un type architectural ne représente pas tant l'idée d'une chose à copier ou à

14 Johann Friedrich GEIST, *Le passage : un type architectural du XIXe*, Pierre Mardaga Editeur, Bruxelles, 1982.

> imiter parfaitement que l'idée d'un élément qui doit lui même servir de règles au modèle […] Le modèle, entendu dans l'exécution pratique de l'art, est un objet qu'on doit répéter tel qu'il est ; le type est au contraire un objet d'après lequel chacun peut concevoir des ouvrages qui ne se ressembleraient pas entre eux. Tout est précis et donné dans le modèle ; tout est plus ou moins vague dans le type. »

Ceci étant, le succès des galeries de bois est immédiat. Elles correspondent parfaitement aux idées nouvelles qui gravitent à Paris et qui auront des répercussions sur le reste de la France et de l'Europe : Français et étrangers s'y pressent, dont nombre d'architectes pour en prendre modèle. Au succès des galeries, s'ajoute le succès du quartier, qui devient l'un des endroits les plus fréquentés de Paris.

Par la suite, sont construits le passage Feydeau (1791), le passage du Caire (1799), le passage des Panoramas (1800) et le passage Delorme (1808). Paris sera bientôt suivi de Londres, où sont construits la Royal Opera Arcade (1816) et la Burlington Arcade (1818). Le passage est un moyen d'affirmer sa puissance pour ces deux villes qui sont en concurrence permanente pour gagner le titre de capitale de l'Europe. Du reste, c'est la capitale anglaise qui contribuera au développement des passages puisque, dans la capitale française, le phénomène s'estompe à partir des années 1820, à cause d'une crise économique.

b. A la conquête de l'Europe

La deuxième période, 1820-1840, correspondrait au développement des passages[15]. A Paris sont construits la galerie Vivienne (1825), la galerie Vérot-Dodat (1826) et la galerie d'Orléans (1829), qui remplace par les galeries de bois. C'est à partir de cette période que le terme de « passage » est préféré à celui de « galerie », en référence aux galeries de bois. Tandis qu'en Italie on parle de « salons », en Angleterre de « colonnades » et en Australie de « boulevards ». Cette large terminologie inclut une certaine hiérarchie entre les passages. En effet, les passages gagnent en amplitude et en décoration, et se répandent dans la plupart des grandes villes de France et dans quelques capitales d'Europe et du monde.

15 Pour le moment il est préférable d'utiliser la notion de développement à celle de mode qu'utilise JF. Geist.

La troisième période, 1840-1860, correspondrait à la plus grande échelle des passages. C'est la période pendant laquelle est construit le passage Pommeraye de Nantes. A Trieste en Italie est édifié le Tergesto, à Hambourg en Allemagne le Silem's bazar (1845) et à Bruxelles en Belgique les galeries saint Hubert (1847).

La quatrième période, 1860-1880, correspondrait à la phase monumentale des passages. Si les passages parisiens sont les plus précoces, ils sont également les plus modestes. Ils ne font pas plus de 5m de large, 400m de long et 15m de haut. A l'inverse des grandes galeries italiennes qui sont plus tardives et plus monumentales et qui peuvent atteindre 55m de haut. A Milan, par exemple, est construite la galeria Victor Emuanuel II (1867) et en Allemagne la Kaisergalerie de Berlin (1869).

La cinquième période, 1880-1900, correspondrait à la tendance au gigantisme et au pastiche. Les dimensions deviennent impressionnantes et la décoration omniprésente. A Moscou en Russie sur la Place rouge est construit le Goum (1890) qui, par la réunion de trois passages, devient le plus grand complexe de passages construit au XIX^{e}.

B. Le contexte économique

a. La fièvre spéculative

Comment sont nés les passages ?

Pendant la Révolution, l'Assemblée Nationale décrète que tous les biens ecclésiastiques sont mis à la disposition de la Nation et que les hôtels particuliers sont confisqués aux émigrés. Or ces propriétés correspondent à des centaines d'hectares de terrains et d'immeubles. Elles sont achetées par des spéculateurs privés et deviennent des terrains privés qui sont divisés en parcelles.

C'est à partir de ces parcelles que sont construits les passages. Sachant que construire à partir d'un ensemble d'immeubles, plutôt qu'à partir d'un terrain vierge, permet de faire de larges économies. Le but étant d'assurer la rentabilité de la construction et un profit substantiel par la

location des appartements et des boutiques.

Les opérations immobilières d'initiative privée se multiplient. Nantes sera marquée par celle de Louis Graslin qui aboutit à la construction de la place et du théâtre qui portent son nom. Toutefois, si le passage ne relève pas de la compétence de la municipalité, celle ci doit donner son accord et contrôler l'ensemble des travaux.

b. La société Pommeraye

Charles Guilloux est rapidement rejoint par Louis-Ange-Hyacinthe Pommeraye (1806-1850). Ce dernier est un riche notaire qui fréquente les lieux d'affaires et s'installe à Nantes à partir de 1829. D'août 1837 à mars 1840, ils n'achètent pas moins de neuf immeubles mitoyens pour la somme considérable de 194 500 francs[16]. Le 15 juillet 1840 ils adressent une lettre écrite au maire pour présenter le projet de construction du passage Pommeraye. Celui-ci consulte l'architecture de la ville et l'architecte des Ponts et chaussées et accorde le permis de construire par un décret du 31 juillet 1840. Pourtant, l'initiative individuelle n'est plus à la mesure du projet envisagé. Le 5 juillet 1841 les deux hommes fondent la « Société Pommeraye et Cie », dont Louis Pommeraye est le gérant. La société doit permettre d'assurer la mobilisation des capitaux nécessaires à l'exécution des travaux, l'objectif étant de réunir un capital de 500 000 francs.

Ainsi, le passage doit presque plus au spéculateur qu'à l'architecte. C'est la raison pour laquelle il porte le nom de Pommeraye[17].

c. La faillite de la société

Un des risques de la spéculation est qu'elle mène à la faillite. Justement, à l'époque de la construction des passages, les faillites se multiplient presque autant que les opérations.

16 A la fortune de Louis Pommeraye s'ajoute celle de son mariage avec une riche aristocrate.
17 Mais d'autres passages peuvent être nommés en fonction de la ville, de la rue ou des bâtiments.

Pour le passage Pommeraye, les coûts conjugués des achats d'immeubles et des travaux dépassent vite le capital de départ. D'autant que les immeubles sont détruits pour être reconstruits et que les destructions coûtent, à elles seules, 36 000 francs. De fait, les travaux se poursuivent bien après l'inauguration du passage. L'assemblée générale des actionnaires doit envisager des emprunts importants. En 1847, le Baron Bailardel de Lareinty devient le créancier principal pour essayer de rétablir la situation. Mais la Société Pommeraye est dissoute par le tribunal le 16 février 1849. Louis Pommeraye est obligé de vendre tous ses biens. La faillite est totale : plus qu'une faillite professionnelle, c'est une faillite personnelle. Par la suite, le tribunal décide de vendre le passage en trois lots. C'est le baron Bailardel de Lareinty qui l'achètera dans son ensemble pour la somme de 240 000 francs, le 14 septembre 1851.

C. Le contexte urbanistique

a. Une nouvelle conception de la ville

Pourquoi sont nés les passages ?

Une nouvelle conception de la ville se fait jour qui repose sur une meilleure circulation et une meilleure hygiène. Sur ce point, Londres est en avance sur Paris. La ville du XIX^{e} s'inscrit dans un tissu urbain hérité des siècles passés. Les rues sont étroites et inégalement pavées, dépourvues d'égouts et de trottoirs. Les promenades et le lèche-vitrine sont désagréables pour le piéton. D'autant qu'à présent il partage cet espace avec les transports en commun. Certaines rues deviennent sales et dangereuses ; l'insalubrité et l'obscurité y règnent.

C'est à ces désagréments que les passages doivent apporter un remède. En effet, ils prennent la forme d'une voie de circulation publique couverte et réservée aux piétons. Mais il faut relativiser, puisque bruits et odeurs y restent plus ou moins présents. Ainsi, pour la construction du passage Pommeraye c'est l'argument hygiéniste qui est mit en avant dans la lettre du 15 juillet, Louis Pommeraye appartenant à une société philanthropique :

> « Le passage dont il s'agit devait contribuer à l'embellissement de notre ville d'une manière remarquable et rendre commerçant un quartier ignoré, n'ayant

> d'issues que par des cours malsaines, mal habitées et qui va se trouver transformé en un bazar composé de riches magasins, galeries, escaliers etc. Je pense monsieur le maire que vous m'accorder...[18] »

Cette lettre est appuyée par la monographie médicale des nantais Anges Guépin et Charles Eugène Bonamy, « *Nantes au XIX^e^* » (1835). Il faut dire que Nantes est une ville très pluvieuse et qu'une rue plus que les autres reste ignorée : la rue du Puits-d'Argent. C'est précisément cette rue que le passage Pommeraye doit doubler[19].

b. Un emplacement spécifique

Plus généralement, le passage Pommeraye doit relier la rue de la Fosse et la rue Crébillon[20]. La première correspond à la place du commerce, à partir de laquelle s'étend le port ; la deuxième à la place Graslin, sur laquelle s'installe le théâtre. Or Nantes se développe autour de ces deux places.

D'une manière générale, les passages se situent dans le centre des villes, et non dans les quartiers de la périphérie, puisque c'est dans le centre que se concentre la vie publique. A Paris, selon la même logique, les passages se regroupent sur la rive droite des bords de la Seine. Toutefois, il faut bien comprendre que les passages ne sont pas mobiles, qu'ils ne peuvent se déplacer en fonction de l'évolution de la vie sociale. Si les raisons de leur réussite dépend pour beaucoup de leur emplacement, il en de même pour les raisons de leur déclin.

c. Un tracé concret

Le tracé du passage dépend à la fois de la parcelle dans lequel il s'inscrit et de l'environnement dans lequel il prend place. Dans le cas du passage Pommeraye, ces contraintes entraîneront quelques difficultés dans la construction. Les architectes y seront

18 La correspondance entre la Société Pommeraye et la mairie de Nantes sont conservées aux Archives Nantes, dans le dossier de voirie, 101143.
19 Les plans et les cadastres de Nantes et du passage Pommeraye sont conservés dans ce même dossier.
20 D'autres passages peuvent relier une rue à une place, relier une rue à un bâtiment ou prolonger une rue.

confrontés dès le début des travaux. Comme la parcelle est étroite et longue et que le passage y occupe tout l'espace disponible, il mesure 134 m de long. Par rapport à l'environnement, les rues étant plus ou moins parallèles et le passage les reliant de façon perpendiculaire, il est lui-même plus ou moins régulier.

Le tout prend la forme de deux galeries : la galerie haute, dite la galerie Santeuil[21], qui débouche sur la rue Santeuil[22] et la galerie basse, dite la galerie de la Fosse[23] qui débouche sur la rue de la Fosse. Mais, en 1851, le baron Bailardel de Lareinty propose une liaison supplémentaire avec la rue du Puits-d'Argent. Cette troisième galerie intermédiaire est la galerie Régnier[24]. L'ajout de cette dernière galerie donne au passage Pommeraye un tracé tout à fait irrégulier en Y. Les trois galeries s'organisent de manière plus ou moins semblables. Pourtant, on peut déjà préciser que la galerie Santeuil reste la plus importante des trois, tant au niveau de la décoration que des dimensions.

Les travaux ne passent pas inaperçus dans les rues de Nantes. Le passage Pommeraye apparaît d'emblée comme une construction luxueuse au sein d'un quartier qui ne sera pas assaini, puisque la rue du Puits-d'Argent restera longtemps ignorée. Ainsi, il est légitime de se demander si le complexe projet public ne dissimule pas un simple intérêt spéculatif. Dans tous les cas, le passage apporte un confort et une sécurité que n'offre pas la rue. Pour autant, il ne cherche en aucun cas à rivaliser avec celle-ci, tout au contraire il s’articule par rapport à elle.
En guise d'épilogue, on rappellera que Louis Pommeraye mourra ruiné quelques années plus tard, loin de Nantes et sans voir l'aboutissement du passage. C'est presque une contradiction : la ruine de cet homme pour cette riche construction.

21 La galerie Santeuil est aussi appelée « galerie de la poste », en raison de la poste municipale qui y était installée.
22 La rue Santeuil se situe à proximité immédiate de la rue Crébillon.
23 La galerie Régnier est aussi appelée « galerie de la Bourse », du fait de la Bourse qui y était implantée.
24 La galerie Régnier prolonge la rue homonyme.

II. Une brillante galerie commerciale

A. L'affirmation de la bourgeoisie

a. Une activité commerciale

Si les galeries du passage Pommeraye s'organisent de manière plus ou moins semblable, c'est que les passages s'agencent de façon strictement identique. Le rez-de-chaussée du passage est occupé par les boutiques, qui s'alignent les unes à la suite des autres et se répartissent les unes en face des autres. Leur forme est aussi étroite et profonde que possible afin d'en installer le plus possible. Elles sont complétées par des réserves, des bureaux et des ateliers dans les étages et sont accessibles par une entrée qui donne directement dans le passage, à l'exception d'une des boutiques d'angle du passage, qui possède une seconde entrée donnant sur la rue. Ainsi, le passage fonctionne de manière continue par rapport à la rue.

A l'ouverture, le passage Pommeraye compte 66 boutiques : une chocolaterie (Gaillard et Cie), une boutique de statuettes et de garnitures de bureau (Mme Potin), une coutellerie (Saraméa), un magasin de parapluies (Mr Laymet), une bijouterie-horlogerie, une boutique de gravures, un chapelier, une épicerie fine, un magasin de rubans (Villeroy), une confiserie (Nicolas Marlet), une boulangerie (Maisdon), une charcuterie (Mr Julien)… L'activité commerciale y est particulièrement variée, nombreuse et luxueuse. Il devait exister une petite concurrence entre les différentes boutiques. D'autant qu'en 1850, le passage compte trois magasins de parapluies. Mais, c'est bien ensemble que tous ces commerces fonctionnent le mieux.

De fait, ils ont intérêt à se distinguer les unes des autres. Chaque boutique est surmontée d'un bandeau orné d'une enseigne sur laquelle est écrit son nom, en lettres dorées et majuscules, qui se détachent sur un fond rouge. Le peintre décorateur est Achille Légier. Les bandeaux alternent avec des peintures en trompes l'œil qui représentent des motifs d'angelots et d'entrelacs et qui gardent des couleurs rouge et doré[25]. On soulignera que le moindre élément devient un prétexte à la décoration. De plus, la boutique est précédée d'une vitrine, qui prend

25 Ces enseignes peintes peuvent être complétées par des enseignes en fer forgé de manière à ce que le passant puisse lire le nom de la boutique de n'importe quel angle du passage.

la forme d'une vitrine d'un seul tenant, divisée de manière horizontale en trois et, de manière verticale, en deux. La partie du milieu correspond à l'emplacement de la porte. La marchandise, disposée sur une table derrière cette vitrine, est visible que la boutique soit ouverte ou fermée. Ainsi, les enseignes et les vitrines jouent un rôle affirmé d'identification, en même temps que d'attraction.

Par le caractère luxueux de l'activité commerciale le passage s'adresse avant tout à la bourgeoisie. Toutefois, toutes les classes y sont représentées, puisqu'un des devoirs des passages est de lutter contre les mauvaises conditions de logements des classes populaires[26].

b. Des habitats privés

Le passage Pommeraye traversant un ensemble d'immeubles, une des difficultés rencontrée pendant sa construction concerne l'hostilité des habitants : certains refusent de quitter leurs logements, d'autres contestent la durée des travaux ou se plaignent des nuisances occasionnées. Une dizaine de procès les opposèrent à la société Pommeraye.

Les logements prennent place au-dessus des boutiques. Ce qui ne signifie pas qu'ils sont forcément occupés par les commerçants[27]. Ils se succèdent les uns et les autres, et sont placés les uns en face des autres. Une telle proximité ne peut que rapprocher les habitants, au point d'instaurer dans le passage une ambiance proche de celle d'un quartier. Les habitations sont accessibles de l'intérieur du passage, par des portes placées dans les angles du rez-de-chaussée qui desservent des escaliers se poursuivant dans les étages. Les portes reprennent les teintes rouges et dorées des bandeaux et des caissons. On notera que la répétition des couleurs participe à la création d'une impression d'homogénéité dans le passage. Mais, d'autres entrées sont situées à l'extérieur. Cette particularité du passage Pommeraye, par rapport aux autres passages, permet aux habitants une utilisation indépendante.

Aux appartements s'ajoutent des hôtels pour les passants qui ne seraient que de passage. La façade d'entrée de la galerie Santeuil était occupé par l'hôtel des colonies.

---

26 Il faut savoir que la particularité des passages anglais est de ne reposer que sur cette fonction commerciale, au détriment de la fonction d'habitation.

27 La location séparée des appartements et des boutiques ne peut qu'augmenter le profit pour le spéculateur.

c. Des divertissements publics

Les constructeurs ont prévu de rendre la traversée du passage aussi divertissante que possible, dans l'espoir d'attirer le plus large public et de faire du passant exceptionnel un habitué.

Les divertissements regroupent une multitude d'établissements : des cafés et des restaurants, des cercles de jeux, des librairies, des salles de réunions, des bains, des cabinets d'aisance, qui apportent un bien-être que n'offre pas la rue. Le restaurant de Charles Guilloux s'installe, lui, dans la galerie de la Fosse.

Parmi ces divertissements, une place particulière doit être accordée aux établissements de spectacle : les théâtres, les salles de concert, les cabarets, les cinémas, les salles de bals… Ils correspondent à de nouvelles pratiques urbaines. Certains passages sont construits par rapport à un théâtre, à l'image du passage de l'Odéon (1782). En l'occurrence, c'est le passage qui est construit pour les spectateurs du théâtre, et non le théâtre qui est construit pour les passants du passage[28]. D'autres donnent sur un théâtre, tel que le passage de l'Opéra (1822). D'autres encore se situent à proximité. C'est le cas du passage Pommeraye qui se trouve à proximité du théâtre Graslin, et dans lequel était, en plus, monté un petit théâtre qui offrait des spectacles de danses, de marionnettes et d'ombres chinoises.

Pour veiller à la bonne organisation de l'ensemble du passage Pommeraye, un règlement intérieur est publié par un arrêté municipal du 28 septembre 1843. Il reprend celui édicté pour les passages parisiens depuis 1811. Il interdit de cracher, de fumer, d'étendre du linge ou encore de mettre des fleurs aux fenêtres ; il oblige à balayer, éclairer et tenir fermé le passage le soir. Le respect du règlement est assuré par deux gardiens en uniforme civil qui se tiennent à chaque entrée.

28 C'est là un exemple d'un passage qui reçoit son nom par rapport à un établissement.

B. La mise en lumière

a. Un éclairage naturel

Une précision s'impose : le terme de passage couvert s'applique aussi bien aux passages couverts qu'aux passages non couverts, les premiers n'étant pas forcément un perfectionnement des seconds.

D'une manière générale, la couverture des passages prend la forme d'une verrière qui assure un éclairage zénithal et oblong. Son avantage est d'assurer la protection des passants face aux intempéries, tout en laissant passer la lumière. Mais, les premiers passages ne sont pas nécessairement couverts d'une verrière : ils peuvent l'être d'une charpente en bois et éclairés par des fenêtres percées dans les façades ou par des lucarnes placées sous le toit. Le premier éclairage zénithal oblong est celui du passage des Panoramas et le premier éclairage zénithal oblong continu celui du passage Delorme. La verrière contribue à faire du passage un type architectural autonome. Mais, comme elle dégage une réelle impression de légèreté et de finesse, elle lui permet de se fondre naturellement au sein de l'environnement.

La verrière du passage Pommeraye arbore des dimensions impressionnantes. Elle se divise en quatre parties plus ou moins égales qui correspondent aux quatre parties du passage, la verrière de la partie centrale étant la plus large. Celle de la galerie Santeuil est elle même subdivisée par une succession d'arcs doubleaux. C'est là un dispositif repris de la galerie Vivienne de Paris (1823). Chaque partie prend la forme d'une verrière en bâtière à deux versants symétriques, qui repose sur des nervures autoportantes[29]. Les plaques de verres rectangulaires sont ajustées d'un filament pour assurer l'aération du passage. L'ensemble est soutenu par une structure de fer, dont l'avantage de ne pas rouiller en profondeur.

Elle est complétée par des fenêtres en demi-lune placés aux extrémités de chaque galerie, et par un oculus situé à l'extrémité de la galerie de la Fosse. Cependant, certaines parties du passage restent obturées : les porches qui précédent chaque galerie et la partie intermédiaire entre la galerie Santeuil et le reste du passage sont couverts d'une voûte en pierre.

29 En revanche, pour les passages plus larges l'utilisation de la voûte vitrée sera plus adaptée.

b. Un éclairage artificiel

A cet éclairage naturel s'ajoute un éclairage artificiel. Celui-ci est primordial dans la mesure où les passages sont ouverts la nuit[30]. Cet éclairage se fait d'abord au gaz, puis à l'électricité. Il faut savoir que les premiers essais d'éclairage public ont été entrepris dans les passages, avant d'être étendus aux rues. Ainsi, l'usage du gaz est introduit en France en 1816 au passage Montesquieu. Cette innovation ajoute un confort au passant et renforce le rôle d'attraction des boutiques[31].

A Nantes, les premières installations sont effectuées au théâtre Graslin et sur l'ensemble de la place en 1838. Or, cette installation coïncide précisément avec la construction du passage Pommeraye. Mais, une autre difficulté pendant la construction sera de répartir la lumière d'une manière équitable dans l'ensemble du passage, dans la partie basse et dans la partie haute, d'autant que les surfaces à éclairer restent considérables.

Ainsi, l'éclairage s'y retrouve sous plusieurs types et à différents endroits : des becs de gaz sont fixées sur les murs latéraux des galeries, certains autour des colonnes de l'espace central et d'autres sont suspendus au plafond. Ils sont réalisés en fer forgé et prennent la forme de tiges florales, sur lesquelles prennent place des motifs figuratifs.

C. Les sources d'influences

De multiples comparaisons sont à faire entre les passages et d'autres constructions architecturales. Dans un premier temps nous allons nous arrêter sur les influences reçues par les passages (même si chaque passage reçoit une influence singulière). L'influence peut être envisagée selon trois angles : le caractère transitoire (les ponts, les tunnels…), la fonction commerciale (les arcades, les marchés couverts, les foires, les *exchanges* anglais…) et l'architecture (les galeries de châteaux, les galeries de musées (la galerie du Louvre (1805)),

30 Alors que le premier reste secondaire, seulement pour les quelques plantes qui y sont cultivées.
31 Quand il fallait nuancer sur la disparition des odeurs, celle du gaz devait sûrement se faire sentir.

les galeries à l'italienne…) Ainsi, les sources d'influences du passage sont multiples, de toutes les époques et tous les pays. Il faut s'arrêter sur les galeries de musées, qui reçoivent un éclairage zénithal pour mettre en lumière les tableaux exposées en hauteur et qui confirme donc que l'utilisation du terme « galerie » pour les passages renvoie bien à l'idée du développement de leur décoration.

Toutefois, la source d'influence la plus importante est incontestablement celle des bazars occidentaux. D'ailleurs, le terme « bazar » est un énième terme pour désigner les passages, il signifie « marché » en persan et trouve son équivalent dans le terme arabe « souk ». Cette influence est originale, puisqu'elle repose sur une architecture orientale adaptée à une architecture occidentale. La connaissance des bazars est permise par des reproductions de gravure dans des récits de voyage. Pour ne citer que les plus importants et les plus connus : le bazar d'Ispahan, d'Istanbul, de Damas, de Fès et de Boukhara, qui datent principalement du XVI^{e}. Cet intérêt pour l'Orient gagne l'Occident suite à la campagne d'Égypte de Napoléon de 1789-1799. On érige des obélisques, on édifie des pyramides et on utilise des motifs d'arabesques. Le passage du Caire (1799) est construit et nommé à la suite de cette expédition[32]. De plus, ses murs sont agrémentés de têtes de sphinx et ses balustrades sont recouverts de tapis.

Dans le passage Pommeraye, cette influence est flagrante puisqu'on y retrouve un certain nombre d'éléments propre aux bazars : le débordement des marchandises des boutiques sur l'espace de circulation[33], la prépondérance du commerce alimentaire et la largeur de l'espace central.

Malgré ces influences, le passage reste une nouveauté architecturale, qui correspond à de nouvelles envies et à de nouveaux besoins en matière de commerce. L'art rentre au service du commerce. Ainsi, d'une manière générale les passages sont richement décorés, le passage Pommeraye en particulier. En effet, il présente un décor sculpté en bas-relief qui est tellement important qu'il devient difficile de savoir où se termine l'architecture et où commence la sculpture. C'est là une différence fondamentale avec les bazars, dans lesquels le commerce

32 Cette-fois c'est un exemple d'un passage qui reçoit son nom par rapport à un événement historique.
33 C'est ce contre quoi doit lutter les vitrines.

prime sur l'architecture et sur la décoration.

III. Une architecture au décor exubérant

A. L'escalier central

a. Une prouesse technique

La principale difficulté, et non des moindres dans la construction du passage Pommeraye est due à la forte dénivellation du terrain. C'est une conséquence directe de la liaison entre la ville basse et la ville haute. D'autres passages ont été confrontés à cette même difficulté : la galerie Colbert et la galerie Vivienne. Dans le premier cas la différence a été rattrapée par une faible pente et dans le second par quelques marches de manière à construire un passage sur un niveau.

Pour le passage Pommeraye, il était impossible de construire un passage sur un seul niveau. En effet, la différence de niveau entre la galerie basse et la galerie haute est trop forte, puisqu'elle est de de 9,40 m. La solution était donc de construire un passage sur trois niveaux dont chaque niveau, qui correspondrait à une galerie, serait distribué par un escalier central monumental. Pour ce faire, une cage d'escalier de 11 m de large est installée dans la partie centrale du passage, qui est élargie aux deux tiers. C'est la largeur de cette partie centrale qui contrebalance l'étroitesse des galeries.

Il faut se rendre compte que le passage Pommeraye est le seul passage sur trois niveaux en Europe. Ainsi, il présente une organisation des plus originales et des plus ingénieuses. L'édification en hauteur permet d'augmenter le nombre de commerces et la place de la décoration, et d'offrir une vue surprenante sur l'ensemble du passage. C'est l'avantage de la galerie de la Fosse, qui, par rapport à la galerie Santeuil, est plus modeste.

Par ailleurs, Driollet et Pommeraye ont un différent sur l'utilisation des matériaux pour l'escalier et les galeries. Le promoteur envisage l'utilisation du bois, mais l'architecte juge ce

matériau trop fragile et trop dangereux, surtout en cas d'incendie, puisque le passage ne prévoit pas d'issues de secours. Il affirme qu'en utilisant le fer l'art y perdra, mais la solidité y gagnera. Finalement, la structure générale de l'escalier est faite en fonte (rampes, soutènement et contre marches) et les éléments d'assemblage en fer forgé (colonnes et balustrades). En revanche, les marches et les sols des coursives restent en bois de chêne. La fonte offre l'avantage d'être moins onéreuse que le fer forgé. Mais, ces choix de matériaux restent une des causes de l'augmentation des dépenses.

b. Une prouesse artistique

L'affirmation de Driolet doit être contredite : l'art n'y a rien perdu du tout. Les architectes ont su tirer profit de cet inconvénient pour le transformer en avantage. L'escalier prend la forme d'un escalier suspendu, c'est à dire d'un escalier qui ne repose pas sur une large structure, mais sur des petites colonnes. Sa forme contribue à donner à l'ensemble du passage Pommeraye légèreté et monumentalité, à la fois. L'escalier se compose de deux tronçons successifs, qui partent de la galerie de la Fosse pour aller jusqu'à la galerie Santeuil. Ils sont séparés par deux petits paliers intermédiaires et par un grand palier central, qui débouche sur la galerie Régnier. Au niveau de la galerie Santeuil, les rampes de l'escalier se poursuivent sous forme de balustrades et de balcons en formant une large mezzanine autour de la partie centrale. En somme, cette quatrième galerie prolonge la galerie haute[34].

Le fer forgé présente, lui, l'avantage d'être plus malléable et plus décoratif que la fonte. Ainsi, les chapiteaux des colonnettes sont surmontés de visages d'animaux sculptés ; les rampes sont ornées de motifs végétaux et animaliers, qui alternant avec des rinceaux ; les balustrades sont ponctuées de palmettes ; les faces latérales des marches sont agrémentées d'une suite de motifs floraux, animaliers et humains ; les extrémités des mains courantes sont coiffées d'une boule de bois poli. Le tout est rehaussé de quelques touches d'or.

34 Mais, pour certains, cette partie n’apparaît pas comme une galerie proprement dite.

B. La monumentalité de l'ensemble

a. Les façades intérieures

Les grands côtés des passages sont traités en façades symétriques et ordonnancées, qui se répètent les unes à la suite des unes. Chaque façade s'inscrit dans une travée verticale qui s'organise sur plusieurs niveaux d'élévation[35]. Le premier niveau est le plus important ; il est formé par les vitrines des boutiques, séparées les unes des autres par de larges pilastres saillants. Le deuxième est occupé par les entresols, qui prennent la forme de fenêtres en demi-lune et sont agrémentés d'un petit balcon de fonte. Une corniche saillante et dentelée interrompt l'élévation et constitue une limite visuelle qui souligne les différents niveaux, en même temps que les différentes fonctions du passage. Le troisième niveau est composé par les fenêtres des appartements, séparées les unes des autres par des colonnes engagées. Un simple entablement, qui supporte la verrière termine l'ensemble.

Chaque travée est délimitée par un système d'arcades. C'est là un autre élément repris de la galerie Vivienne. Ce système prend la forme d'arcs reposant sur des pilastres, qui délimitent les entresols et les boutiques. Les arcades lient entre eux tous les éléments architecturaux du passage et lui donnent unité et cohérence sur le plan architectural.

Les matériaux utilisés pour les murs intérieurs du passage sont un mélange de matériau léger (du tuffau) et de faux matériaux précieux (de l'or, qui souligne les lignes architecturales et fait écho aux détails décoratifs). Ce deuxième matériau contribue à enrichir la décoration. Mais, la mise en valeur du premier reste assurée par le traitement relativement lisse des surfaces.

b. Le système d'accès

Quant aux petits côtés, ils sont occupés par les accès, au nombre de trois : le premier donne sur la rue Santeuil, le deuxième sur la rue de la Fosse et le dernier sur la rue du Puits-

35 La galerie Santeuil étant la plus importante des trois galeries, c'est sur celle-ci que reposera la description des façades intérieures.

d'Argent. Leur sobriété ne jure pas avec les autres constructions du quartier. Néanmoins, ils reçoivent un traitement proportionnel à leur emplacement. C'est l'entrée de la rue Santeuil qui est considérée comme l'entrée principale. Elle prend la forme d'une arcade encadrée de larges pilastres saillants. L'ensemble est surmonté de deux niveaux de fenêtres ornées d'un arc cintré et agrémenté d'un petit balcon de fonte. Ainsi, l'entrée de la galerie Santeuil semble annoncer la galerie sur laquelle elle ouvre. Les deux autres entrées, qui sont considérées comme des entrées secondaires, sont plus étroites et moins décorées. Mais, sur toutes les entrées s'inscrit le nom du passage Pommeraye.

L'autre extrémité de la galerie Santeuil possède une deuxième entrée, qui débouche sur le reste du passage. La face qui donne sur celui-ci prend la forme d'une arcade monumentale, surmontée d'un entablement interrompu par une volute et encadré par deux figures allégories sculptées en bas relief. De façon plus flagrante que la première, cette entrée retrouve le motif de l'arc de triomphe. C'est sur cet entablement qu'est inscrite la date de construction et d'inauguration du passage Pommeraye.

Chaque entrée est suivie d'un porche d'entrée, qui marque la transition entre la rue et le passage. La nuit, les portes sont fermées par d'imposantes grilles de fer. C'est un des devoirs des gardiens que d'ouvrir et de fermer le passage.

D'une manière générale, les revêtements des sols des passages sont toujours soignés, parfois revêtus d'un dallage de marbre ou de mosaïques avec un motif ornemental. C'est le reflet de la volonté de produire une décoration qui aille du sol au plafond. Mais, le sol original du passage Pommeraye reste inconnu dans son ensemble. Dans les années 1980, il sera remplacé par un sol en opus incertum, réalisé avec de petits moellons en pierre, de dimensions et de formes irrégulières. Le sol se caractérise par deux bandes tracées à une cinquantaine de centimètres parallèlement aux façades intérieures. Leur couleur rouge les rend particulièrement visible. Ces bandes symbolisent un trottoir fictif qui insiste sur la continuité de la rue dans le passage en signalant l'espace de circulation du passage et en limitant les étalages des marchandises[36].

36 Mais, cette limite visuelle ne devait pas être plus efficace que celle, palpable, des vitrines.

Ainsi, l'ensemble de la composition des façades intérieures et les systèmes d'accès du passage restent fidèles au style néoclassique. Toutefois, le passage Pommeraye présente la particularité, par rapport aux autres passages, d'être construit à la frontière de deux styles, le style néoclassique et le style éclectique. Le néoclassicisme est perceptible dans la sobriété et la monumentalité de l'architecture, l'éclectisme est visible dans la richesse et le raffinement de la décoration.

C. Le raffinement des détails

a. La place de la sculpture

Le décor sculpté du passage Pommeraye est en stuc[37], et recouvre les plafonds et les murs pour créer des ornements. Ainsi, dans la galerie Santeuil, les arcs qui séparent sa verrière sont ornés de motifs végétaux sur leurs faces latérales et de caissons à motifs floraux sur leurs faces inférieures. Ce dernier motif est identique à celui qui orne la voûte de la partie intermédiaire entre la galerie Santeuil et le reste du passage. L'archivolte des entresols est ornée de feuilles d'acanthes finement ajourées et interrompus par une large volute. Cette archivolte est semblable à celle des arcades de l'entrée de la galerie Santeuil et des arcades qui séparent les différentes parties du passage.

Toutefois, la décoration ne se concentre pas uniquement dans cette galerie et se poursuit dans l'ensemble du passage. Dans la galerie de la Fosse, l'oculus est cerclé d'une couronne de lauriers et flanqué de deux chevaux ailés, les vitrines des boutiques sont séparées par des meneaux ornés de petits chapiteaux dorés qui représentent des visages et les fenêtres en demi-lune sont parsemés d'entrelacs. D'autres éléments architecturaux sont richement moulurés : les fenêtres des appartements de la galerie centrale, les entablements des porches, les chapiteaux des mezzanines, les faces latérales des coursives, les attaches des suspentes… De plus, une des entrées privées contraste avec la discrétion des entrées publiques.

Ainsi, l'ensemble du décor du passage Pommeraye, qu'il soit peint, en fonte ou en stuc, à motifs figuratifs ou géométriques, se caractérise par la profusion et la diversité.

37 Un enduit de marbre, de chaux et de craie.

b. La galerie des statues

Il n'est pas rare que les passages soient ornés de statues, qui sont des statues à caractère symbolique pour souligner la destination commerciale du passage. Par exemple, au centre de la rotonde de la galerie Vivienne est placée la statue de Mercure, le dieu du commerce.

Dans le passage Pommeraye, l'ensemble du passage est supporté par un total de 20 larges colonnes cannelées en pierre calcaire, dont certaines sont surmontées de statues en terre cuite disposées sur un socle. Elles sont l'œuvre du sculpteur Jean-Baptiste Joseph Debay (11803-1862). Ainsi, les statues prennent place dans la partie centrale du passage et lui donne son nom : la « galerie des statues ». Quatre d'entre elles se retrouvent sur le palier central de l'escalier, au niveau intermédiaire.

Elles sont toutes des allégories des différents arts et métiers, et sont reconnaissables par leurs attributs et leurs attitudes : le Commerce (avec un sac), l'Industrie (avec un marteau et une enclume), l'Agriculture (avec une germe de blé et charrue), les Beaux-Arts (en méditation et avec un buste de nu), les Sciences (en train de lire et avec une mappemonde), le Commerce maritime (les cheveux au vent). Chacune existe en plusieurs exemplaires. Certaines soulignent la fonction commerciale du passage, d'autres insistent sur le dynamisme de la ville, tant à la fois commerciale, industrielle, portuaire, scientifique, artistique… Par ailleurs, les statues servent de supports à un autre et dernier type d'éclairage, dont les tiges florales en fer forgé s'inclinent au dessus de leur tête.

De fait, si la galerie haute apparaît comme la plus importante des trois galeries c'est en grande partie grâce à cette partie centrale, pour les dimensions grâce à l'escalier et pour la décoration grâce aux statues.

c. Un ouvrage nantais

Le passage Pommeraye, est réalisé à la gloire de Nantes, et par des artistes, des artisans et des entreprises nantaises.

Ainsi, le second architecte, Jean-Baptiste Buron, est membre de la Commission départementale des bâtiments civils et il a réalisé plusieurs bâtiments à Nantes. Ensuite, chaque entrée était ornée d'un portrait du promoteur Louis Pommeraye, peut-être à sa demande. L'installation du gaz, elle, est confiée à la Société du gaz de Nantes. Quant à l'escalier, il est conçu par le menuisier-modeleur Lotz et fondu par les fonderies Voruz en 1843 à Nantes[38]. D'ailleurs, une inscription est lisible sur l'escalier : « Escalier sorti des ateliers de Voruz aîné-Nantes-1843[39] ». Enfin, l'ensemble du décor sculpté du passage est confié à deux sculpteurs nantais. Le premier, Jean de Bay réalise deux bustes en bronze nichés sous les ouvertures cintrées qui ornent les deux portiques de la galerie Santeuil sur la console de la clé de voûte. Ces bustes sont ceux des architectes Jean Baptiste de Ceineray et Mathurin Crécy, les deux grands architectes actifs à Nantes au XVIII[e][40]. C'est là une manière de placer les deux architectes du passage Pommeraye dans leur lignée. À ces deux bustes répond un troisième, situé au niveau de la galerie de la Fosse, celui de Pierre Haudaudine, un négociant et homme politique nantais. Le deuxième sculpteur est Guillaume Grootaers (1816-1882)[41]. Il réalise une série de huit médaillons en stuc entre les entresols dans la galerie Santeuil, qui représentent les profils des célébrités de la région : Du Couëdic, Abeilard, Duguesclin, de Saint-Aignan, Cassard, Rabelais, Olivier de Clisson et Dumoustier[42].

Ainsi, les détails sur l'histoire du passage qui ornent l'extérieur se poursuivent largement à l'intérieur en s'intégrant à la décoration et en permettant au passant d'en avoir connaissance.

La volonté qui a précédé à l'édification du passage Pommeraye est largement atteinte :

38 A partir des années 1830 ces fonderies réalisent des œuvres artistiques en plus des productions industrielles.
39 Mais, cette inscription aurait été rajoutée à posteriori.
40 Ils aménagent l'ensemble de la place Graslin en 1780, entre autres.
41 Guillaume Grootaers est l'auteur du fronton du Muséum d'Histoire Naturelle de Nantes.
42 Aucune inscription ne précisant qui sont ces différents personnages, ces informations sont tirées « d'Impression d'un journaliste de 1850 » (Fonds Anciens de la Médiathèque municipale de Nantes).

les passages parisiens sont surpassés ; la galerie Vivienne par la galerie Santeuil notamment. Cette réussite, autant commerciale qu'architecturale, repose sur l'attractivité de l'environnement du passage conjuguée à son attractivité propre. En effet, celui-ci a réussit à homogénéiser des éléments hétérogènes, à unifier des fonctions diverses et à harmoniser des styles différents. Au moment de l'ouverture, un journal nantais présente le passage comme « un des plus monuments de notre cité, celui que peut-être on indiquera le premier aux étrangers, qui l'admireront plus que ceux-la qui en jouiront avec l'égoïsme ordinaire de la localité[43] ». Ainsi, il devient le lieu favori des étrangers et des nantais, d'un nantais en particulier, le cinéaste Jacques Demy.

43 « Nantes au quotidienne », n° 58, octobre 2005 (Archives de Nantes).

Chapitre 2 : Le passage Pommeraye : un décor de cinéma

I. Un décor réel

A. Jacquot de Nantes

1. Une enfance nantaise

Jacques Demy ne se privera pas d'affirmer qu'il a tout connu et qu'il se souvient de tout à Nantes. C'est à 13 ans qu'il achète sa première caméra en 9,5 mm, dans une des boutiques du passage Pommeraye : l'« Hidalgo de Paris ». Ainsi, si c'est dans le passage Pommeraye que naissent ses premiers rêves de cinéma, c'est également dans le passage qu'ils se concrétisent.

Jacques Demy naît à Pontchâteau[44] et grandit à Nantes, dans le quartier du marché de Talensac. Il est issu d'un milieu populaire : son père est garagiste et sa mère coiffeuse à domicile, quand elle n'aide pas son mari à servir l'essence. Il a un frère et une sœur plus jeunes que lui. L'été, la famille loue une maison dans un village, à proximité de la ville. Les parents de Jacques sont des amateurs d'opéra, qu'ils vont écouter au théâtre Graslin, de spectacles de marionnettes auxquels ils assistent au théâtre Guignol, et de films qu'ils vont voir au cinéma le Katorza. Le fils y prend goût à son tour et monte son propre cinéma, dans le grenier du garage, pour sa famille et ses amis. Le premier film qu'il réalise repose sur un événement qui l'a particulièrement traumatisé : les bombardements de septembre 1943 sur Nantes. De plus, Jacques Demy s'initie à la peinture à l'huile et à l'aquarelle, écrit des ébauches de romans et chante des airs de comédies musicales.

Finalement, c'est vers le cinéma qu'il choisit de s'orienter. Ce choix est audacieux, puisque son père ne l'encourage pas et insiste pour qu'il reprenne le garage familial. Il trouve un juste milieu en s'inscrivant au collège technique tout en assistant aux cours du soir de l'école des Beaux-Arts de Nantes. Là, il se lie avec un groupe de jeunes passionnés de cinéma, dont fait partie un certain Bernard Evein. Le problème est que les cours de cinéma ne s'enseignent qu'à Paris. A 18 ans, Jacques Demy est contraint de quitter Nantes pour monter à la capitale. Il est admis à l'école technique de photographie et de cinéma de Vaugirard, où il

44 Une commune de Loire-Atlantique, située à une trentaine de kilomètres de Nantes.

retrouve Bernard Evein. Il y réalise son film de fin d'études, film qu'il a lui-même écrit, réalisé, interprété et monté. On a coutume de classer Jacques Demy dans le mouvement de la Nouvelle Vague, dont il est proche des membres. D'ailleurs, c'est grâce au soutien de Jean-Luc Godard qu'il pourra réaliser *Lola*[45]. Jacques Demy passe deux ans à Paris avant de retourner à Nantes. Il est plaisant d'imaginer que, pendant ce séjour, il en a peut-être profité pour comparer le passage nantais aux passages parisiens...

2. Une enfance retrouvée

De retour à Nantes, Jacques Demy tourne les trois films qui nous intéressent : *Lola* (1961), *Les parapluies de Cherbourg* (1963) et *Une chambre en ville* (1982). Auxquels s'ajoute un quatrième : *Le sabotier du Val de Loire* (1955)[46]. Il élabore les scénarios et imagine les décors à partir de ses souvenirs. C'est ce que montre Agnès Varda dans son film *Jacquot de Nantes* (1991), dans lequel elle mêle des images qui retracent l'enfance de son mari à des images qui apparaissent dans les films du réalisateur[47]. Ainsi, *Une chambre en ville* repose sur les grèves des métallurgistes des chantiers navals de la Loire pendant l'été 1955 à Nantes, à laquelle Guilbaud participe ; et *Les parapluies de Cherbourg* parle de la guerre d'Algérie de 1954, à laquelle Guy est envoyé.

A Nantes, il filme sur de nombreux lieux publics : l'Eldorado (devenu la Cigale), le marché du Bouffay, le port de Commerce, le magasin Decré (devenu les Galeries Lafayette), le Casino, le cinéma le Katorza, le pont transbordeur, la cathédrale, les cafés, les rues, les quais ; et dans quelques lieux privés : les appartements des personnages. Certes, quelques-unes de ces scènes d'intérieur sont tournées en studios parisiens. En revanche, toutes les scènes d'extérieur sont tournées directement dans la ville. Nantes devient un décor réel et naturel, que Jacques Demy qualifie de décor « baroque » et « moderne »[48]. La volonté de tourner en extérieur est un point qui le rapproche de la Nouvelle Vague, quoique les autres membres préfèrent les rues de la capitale à celles des villes de province.

45 Mais pour des raisons de budget, le résultat du film ne sera pas celui voulu.
46 Ce court métrage est considéré comme le premier vrai film du réalisateur.
47 Ce film, réalisé à la demande de Jacques Demy permet de constituer une sorte de biographie et de filmographie de ce dernier.
48 Camille TABOULAY, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, Cahiers du cinéma, Paris, 1996.

Quand Jacques Demy ne tourne pas à Nantes, il tourne à Cherbourg, à Nice, à Rochefort, à Los Angeles... Ces villes sont toutes des villes portuaires, dont l'ouverture vers le large suscite les rêves d'évasion du spectateur, comme ceux des personnages, qui restent rarement à Nantes : dans *Lola,* Lola part vers les États Unis et Roland Cassard pour les Pays Bas.

3. Un lieu de tournage

Si ce sont *Lola*, *Une chambre en ville* et *Les parapluies de Cherbourg* qui nous intéressent, c'est parce que des scènes sont tournées dans le passage Pommeraye ; pour *Lola* et *Une chambre en ville* plusieurs scènes du début à la fin, pour *Les parapluies de Cherbourg* une scène seulement (comme le titre l'indique, le reste du film se déroule à Cherbourg).

De fait, le passage Pommeraye pourrait se rapprocher d'un studio de cinéma. Ce rapprochement repose sur son espace plus ou moins clos, qui contraste avec les espaces ouverts de la ville. Cette clôture a un avantage : elle permet aux voix des acteurs et du réalisateur de porter suffisamment. La largeur de l'espace central et l'étroitesse des galeries peuvent même créer des intonations étonnantes. Au niveau de la prise de son, le tournage est possible. En revanche, au niveau de l'image il devient plus compliqué, à cause de l'importance de la décoration et de l'architecture du passage Pommeraye. Le hors-champ reste inévitable[49]. De plus, le plateau de tournage ne présenterait non pas une surface plane, mais plutôt trois plateaux superposés. Toutefois, les progrès techniques du cinéma permettent de contourner ces obstacles : l'invention de la grue permettra de faire des prises de vue verticales depuis une certaine hauteur, depuis les trois niveaux ; et celle du dolly[50], des prises de vues horizontales sur plusieurs mètres, sur les trois galeries. Quant à la caméra légère, elle permettra à ces mouvements de rester amples et fluides dans l'ensemble du passage Pommeraye.

49 Bien que le hors-champ présente l'avantage de susciter la curiosité et l'imagination du spectateur.
50 Un support de caméra sur roues ou sur rails.

B. L'apparition du passage Pommeraye

1. Une architecture vivante

C'est dans *Lola* que l'accent est mis sur la richesse et la légèreté du passage Pommeraye, dans lequel il apparaît trois fois. Les deux premières scènes se passent uniquement dans la galerie basse au rez-de-chaussée, la troisième convoque la galerie des statues de l'étage, celle qui présente la décoration la plus riche.

A cette richesse décorative s'ajoute une foule de passants, dont font partie Lola et Roland. Leur silhouette se dessine de manière nette, tandis que celle de la foule se montre plus floue. C'est là une manière de mettre en évidence les principaux personnages. L'allure du passage Pommeraye se forme de manière relativement nette également. Le monument acquiert un statut semblable à celui des protagonistes. C'est qu'il joue un rôle particulièrement important dans l'intrigue de ce film. D'autres passants immobiles seraient incarnés par les statues. Mais Roland et Lola n'ont pas l'air de se rendre compte qu'ils ne sont pas seuls. Ici, le passage instaure une autre forme de transition dans l'espace. Par ailleurs, pendant la dernière scène, Roland peine presque à accéder et à se déplacer dans le passage, encombré par cette foule, décidément trop nombreuse.

De plus, la caméra semble entretenir un rapport intime avec le passage Pommeraye par l'utilisation de la caméra-épaule, qui suit activement Roland. Ce point de vue subjectif fait que la caméra, en même temps que le spectateur, devient elle-même une passante du passage. C'est sans aucun doute l'un des plus hauts effets de réalisme que puissent apporter le cinéma.

Le tout est clair et lumineux, grâce à l'éclairage naturel qu'apporte la verrière, les effets d'ombre et de lumière étant accentués par l'utilisation du noir et blanc.

2. Une nature morte

Dans *Une chambre en ville,* l'accent est mis sur la gravité et la sobriété du passage Pommeraye, dans lequel il apparaît de manière évidente à deux reprises, et à travers lesquelles les scènes se répètent à l'identique. D'une part, la répétition se joue au niveau de la mise en scène : Édith Langlois descend les escaliers de la galerie haute pour rejoindre son mari dans sa boutique de télévisions, au niveau de la galerie Régnier. D'autre part, elle est engendrée par

le cadrage qui est serré sur le personnage et sur l'escalier, de sorte que le passage semble se résumer à ce seul élément architectural. Cette absence de perspective du passage symbolise l'absence de perspective de l'avenir du couple d'Edith. Mais le cadrage serré n'exclut pas le cadrage éloigné. Cet éloignement est une manière de dire que la caméra a pris ses distances par rapport au passage Pommeraye.

Cette fois, le passage est relativement sombre. Les torches allumées laissent à penser qu'il est tôt le matin, ou tard le soir. Dans tous les cas, une partie de la journée pendant laquelle le passage n'est pas le plus animé : les boutiques sont fermées, les habitants sont couchés, les divertissements terminés et la verrière inutile. C'est ce qui expliquerait la quasi-absence de passants : seuls deux ou trois se pressent sans s'attarder. L'unique animation du passage repose sur les télévisions allumées dans la boutique, qui représentent les seules marchandises du passage. Mais, le mari d'Edith finira par les éteindre.

A travers l'apparition ou la disparition du passage Pommeraye dans ces deux films, une évidence surgit : le passage est fait pour accueillir et retenir la foule, autant par ses activités diverses, que par son architecture fermée. Quand la foule est absente, le passage meurt. Ainsi, dans *Une chambre en ville,* il apparaît presque mort, jusqu'à entraîner le suicide du mari d'Edith dans sa propre boutique du passage.

B. Une réalité obscure

1. La lutte des classes

La lutte des classes est un thème important dans les films de Jacques Demy, aussi sombre qu'il puisse être. Cela est le cas dans *Une chambre en ville*, où il est le support du film. Dans une scène, les CRS qui contrôlent d'un côté s'opposent violemment aux métallurgiste qui manifestent de l'autre. La lutte est autant idéologique que physique. Ces images pourraient presque être assimilées à des images d'archives, d'autant qu'elles sont les seules images en noir et blanc du film.

De plus, Guilbaud loge chez Mme Langlois, une bourgeoise, et mène une histoire d'amour avec sa fille, Edith. Ainsi, la lutte des classes dépasse le contexte public pour atteindre un contexte plus privé. La situation se retrouve dans *Les Parapluies de Cherbourg,*

puisque Guy, un ouvrier, mène une histoire d'amour avec Geneviève, une commerçante d'une boutique de parapluies. Cette boutique, installée dans la rue, n'est pas sans rappeler les boutiques de parapluies installées dans le passage Pommeraye. Mais, pendant l'absence de Guy, Geneviève cédera à Roland Cassard, devenu riche diamantaire.

Le choix de ce thème n'est pas anodin de la part du réalisateur, qui reste fidèle au milieu dont il est issu et se moque des bourgeoises, qui sont toutes plus ruinées les unes que les autres dans ses films. Mais, c'est d'avantage au XIX^{e} que le concept de la lutte des classes marque l'ensemble de la société. En effet, la représentation des différentes classes sociales dans les passages débouche indéniablement sur une confrontation. Dès lors, les passages parisiens deviennent le lieu stratégique du conflit entre les classes sociales. Le conflit le plus important est l'insurrection et les combats des barricades (1830-1848), dont plusieurs furent dressées dans les passages par les classes opprimées. Chaque classe essaye d'utiliser et de modifier le passage à son avantage. L'urbanisme prends une dimension politique.

2. La prostitution

La prostitution est un autre thème sombre qui est important dans les films de Jacques Demy. La femme elle-même y occupe toujours une place primordiale en incarnant souvent le personnage principal. Il faut dire que le réalisateur choisit bien ses actrices : Lola est jouée par Anouk Aimée, Geneviève par Catherine Deneuve et Edith par Dominique Sanda. Or, ces actrices présentent un trait commun : la sensualité.

C'est cette sensualité qui trouble leur personnage pour les confondre avec des prostituées. Cela est manifeste avec Lola, qui est danseuse dans le cabaret la Cigale, mène une relation avec un marin, cache ses guêpières et ses dentelles, prend des attitudes et fait des mimiques. Mais, c'est le personnage d'Edith qui est le plus troublant : elle se balade nue sous son manteau de fourrure, arbore un maquillage extravagant, reçoit de l'argent de son mari et se donne à Guilbaud dans un hôtel. Cette femme passe de la sensualité à l'érotisme. Pour cette bourgeoise ruinée et malheureuse, faire quelque chose qui ne se fait pas dans sa classe est un moyen de gagner de l'argent et d'être plus heureuse.

Les passages présentent eux-mêmes un caractère sensuel qui pourrait les rapprocher de la prostituée : leur architecture serait le corps nu d'Edith et leur décoration son manteau et son maquillage. La sensualité du passage Pommeraye serait soulignée par les statues de la galerie haute, leur corps nu, leurs cheveux bouclés et leurs poses déhanchées.

D'une manière générale, la prostitution est une activité présente, pour ne pas dire omniprésente dans les passages. D'ailleurs, le terme de passage sous-entend l'idée de passe. Les prostituées occupaient des maisons closes dans les étages et dans les rues adjacentes. A Nantes, si la rue du Puits-d'Argent fut ignorée, c'est qu'elle était la rue où se concentraient les filles publiques et où les scandales se multipliaient. Les commerces font que l'argent ne manque pas dans les passages. Mais, en 1830, sur l'ordre d'un préfet de police les prostituées furent proscrites des passages.

Toutefois, si cette activité est présente dans les passages, c'est surtout parceque ces derniers sont des lieux secrets, qui échappent complètement à la vue du ciel et partiellement à celle de la rue. Le client et la prostituée y sont à l'abri des regards et des jugements.

3. Le trafic louche

C'est cet anonymat qui est propice à des trafics, pouvant être qualifiés de louches. Le passage Pommeraye en a connu un certain nombre. L'un d'entre eux concerne une boutique de rubans, dont le vendeur était accusé de profiter de certains femmes. Cette affaire a abouti à un procès auquel l'ensemble des commerçants des boutiques du passage ont pris part. D'ailleurs, leur engagement prouve l'ambiance de solidarité qui pouvait régner dans un passage. Mais l'affaire la plus importante reste celle de la rumeur de la traite des blanches dans les années 1960. Jacques Demy avait le projet de faire un film autour de cette deuxième affaire : *Le bruit qui court*. Il aurait été son quatrième film à être tourné dans le passage Pommeraye. Déjà, dans *Lola,* les deux personnages, au niveau de la galerie haute du passage, y font une référence discrète.

Mais, c'est une autre affaire qui occupe *Lola*. Si Roland se rend dans le passage c'est

qu'il a rendez-vous pour une offre d'emploi dans la boutique d'un coiffeur qui se situe au rez-de-chaussée. La lumière de la boutique, plus angoissante que celle du passage, semble annoncer un revirement de situation. L'emploi proposé se révèle n'être qu'un trafic de diamants. C'est un comble quand on sait que Roland deviendra un riche diamantaire par la suite. Pour cette affaire, Roland doit changer de nom, c'est-à-dire devenir lui-même anonyme.

Par ailleurs, dans *Une chambre en ville*, sans aller jusqu'à parler de trafic, la boutique de télévisions de la galerie Régnier est le lieu des conflits et des disputes du couple. Ce dernier élément confirme que, dans les films de Jacques Demy, la galerie basse du passage Pommeraye est d'avantage associée à l'obscurité que la galerie haute.

Le cinéma de Jacques Demy met en évidence une certaine réalité du passage Pommeraye, une réalité obscure, grave, presque glauque que semble occulter la richesse de l'architecture et de la décoration. De cette manière, le passage Pommeraye semble faire écho au cinéma de Jacques Demy, dont les thèmes sombres sont adoucis par une mise en scène plus légère. En effet, ce dernier pensait qu' : « un film léger parlant de choses graves vaut mieux qu'un film grave parlant de choses légères[51]. »

II. Un décor féerique

A. Rythme du temps

1. Un remède à l'ennui

Tous les personnages des films de Jacques Demy s'ennuient, à un moment ou à un autre. Ce sentiment est lié aux vies banales et sans surprises qu'ils mènent. De surcroît, c'est ce qui en fait des histoires réalistes. Mais, tous les personnages n'ont pas une manière identique d'appréhender l'ennui. D'un côté, Roland le constate et se plaint de s'ennuyer de la province. Les villes de province étant peut-être plus propice à l'ennui que la capitale, du fait d'un manque d'activités. D'ailleurs, il choisit de se réfugier devant un film projeté au Katorza[52]. D'un autre côté, Lola fuit l'ennui en s'agitant en permanence pour donner

51 Catalogue de l'exposition « *Le monde enchanté de Demy* » de la Cinémathèque française de Paris, 2013.
52 En associant Roland au cinéma de son enfance, Jacques Demy perfectionne l'autoportrait qu'il dresse de lui.

l'impression qu'elle ne s'ennuie pas justement. Mais, c'est aussi pour ne pas être en retard. De fait, elle propose une autre utilisation du passage Pommeraye : celle du raccourci pour le passant pressé. L'agitation permanente de Lola est renforcée par l'agitation permanente de la caméra. Pourtant, le procédé cinématographique le plus adapté pour appuyer l'ennui serait le ralenti. Celui-ci est utilisé pour une autre scène, celle de la fête foraine et fait ressentir une parenthèse féerique dans la réalité.

En revanche, tous les personnages ont une façon identique de remédier à l'ennui, grâce au passage Pommeraye. Celui-ci semble susciter chez eux un élan de motivation et d'intérêt soudain. En effet, il pourrait « pimenter » le cours de leur vie, par les nombreux divertissements qu'il propose, les différentes boutiques qui y sont installées et l'ensemble architectural et décoratif qu'il offre. Cette dernière activité reste accessible la plupart du temps, puisque le passage est ouvert tout les jours de la semaine, le dimanche compris. En ce qui concerne Roland, son remède serait plus particulièrement Lola, qu'il ne rencontre que dans le passage Pommeraye et qui le remplit de joie. L'assimilation de la femme à la prostituée conduit implicitement à l'assimilation de la femme à la marchandise, la prostituée étant la vendeuse de sa propre marchandise.

2. L'horloge du passage Pommeraye

Distrait, le passant pourrait ne pas se rendre compte du temps qui passe dans le passage Pommeraye. C'est sans compter sur la verrière, parfaitement transparente et incolore, qui procure une lumière différente en fonction des saisons, du jour, du temps, des heures. Mais, un repère plus fiable que la verrière existe : l'horloge du passage Pommeraye. Elle se trouve dos à la galerie de la Fosse, face à la galerie Santeuil, en haut de la galerie des statues. D'ailleurs, cette galerie était aussi appelée « galerie de l'horloge ». Elle surplombe l'ensemble du passage, d'autant qu'elle se situe sur un piédestal de presque un mètre de haut, lui-même reposant sur un socle. Elle prend place sous un arc brisé, encadré de pilastres largement moulurés. Dans le passage Pommeraye, cet élément, par définition pratique, devient esthétique. Le piédestal est orné d'un losange sculpté en bas-relief et l'horloge est entourée de deux statues de Jean Debay. Ces statues sont celles de deux enfants qui représentent le jour et

la nuit, autrement dit des allégories du temps. Le premier est couronné d'un soleil, brandis un flambeau et est accompagné d'un coq, qui est le symbole solaire ; le second porte un croissant de lune au front, semble endormit et est assister de l'oiseau de Minerve, qui prend son envole au crépuscule. L'ensemble se découpe sur une ouverture à l'air libre[53]. Mais, deux volets de bois la protègent l'hiver contre les intempéries. En définitive, on peut dire que cette horloge est le seul repère dans un lieu qui semble instaurer une parenthèse dans le temps et dans l'espace, et qui semble même presque lui échapper[54].

Dans les films de Jacques Demy, cette horloge n'apparaît pas de manière évidente. Mais, le temps qui passe est rappelé au spectateur par les pendules des appartements et l'alternance des saisons. De plus, dans *Les parapluies de Cherbourg,* il est scandé par la division de l'intrigue en trois parties distinctes, à la manière d'actes d'opéras : le départ, l'absence et le retour.

Ceci-étant, l'ennui des personnages, comme celui du spectateur, est un état qui leur permet de s'abandonner plus facilement à la dimension féerique du cinéma de Jacques Demy...

B. La mise en scène

1. La couleur

Si Jacques Demy utilise des décors réels, il n'hésite pas à les réaménager pour mettre en place des décors dignes de ce nom. Le décorateur et coloriste est le fameux Bernard Evein (1929-2006)[55]. Les murs des appartements, des cafés, des rues sont garnis de papiers peints de couleurs. La fonte noire du marché du Bouffay est entièrement repeinte de peinture bleue. Paradoxalement, ces décors réels finissent par donner l'impression de décors de studio. Mais, la mise en place du décor ne s'arrête pas là. Les papiers peints des murs sont assortis aux costumes des personnages[56], et font partie intégrante du décor. Avec la couleur, on commence à basculer dans le domaine de la féerie. D'autant qu'elles sont vives, saturées, presque irréelles, et utilisées de manière symbolique. En effet, chaque couleur figure l'émotion ou le

53 C'est un autre moyen que le filament pour aérer le passage.
54 La plupart des passages en comportent une horloge (le passage Verdeau, le passage Bourg l'Abbé...).
55 Il faut savoir que Bernard Evein est aussi décorateur de théâtre, en plus d'être décorateur de cinéma.
56 Les costumes, eux, sont dus à Jacqueline Moreau.

tempérament d'un personnage : le symbole de la féminité est le rose ; le noir, symbole de la mort, est porté par Roland pour annoncer la mort prochaine du passage Pommeraye ; et le blanc, qui symbolise le rêve, est présent sur la robe de danse de Lola, dont le rêve est d'être danseuse.

Ainsi, les costumes des personnages contribuent à donner de la couleur aux scènes du passage Pommeraye dans les films de Jacques Demy, tout comme les vêtements des passants lui en donnent dans la réalité. Celui-ci n'est que faiblement coloré, puisqu'il ne repose que sur les couleurs des deux matériaux principaux : le beige du tuffeau et le rouge de la peinture[57]. Cette bichromie pourrait tendre vers la polychromie, en prenant en compte le noir de la ferronnerie et le doré des détails. De fait, dans *Les parapluies de Cherbourg* et dans *Une chambre en ville,* si les images du film bénéficient de couleurs vives, celles du passage Pommeraye, elles, présentent des couleurs assez ternes. Par ailleurs, si *Lola* est en noir et blanc, l'image est tellement contrastée qu'elle confère l'illusion de la couleur. Le tout est plus ou moins accentuée en fonction de la lumière que procure la verrière.

2. La musique

C'est le compositeur Michel le Grand (né en 1932) qui est l'auteur des musiques des films de Jacques Demy. Dans *Lola*, la musique n'est pas accompagnée de chants, à l'exception d'une scène pendant dans laquelle Lola chante et danse à la fois[58] . En revanche, *Les parapluies de Cherbourg* et *Une chambre en ville* sont entièrement chantés et considérés comme des films musicaux. Avec la musique, on bascule définitivement dans le domaine de la féerie. Cette musique mêle des notes d'opéra et de jazz[59], tandis que les paroles reposent sur les dialogues des personnages. Le risque pourrait être de tomber dans le ridicule. Mais, chaque scène reste parfaitement crédible. A l'image de la scène de la manifestation d'*Une chambre en ville*, pendant laquelle ouvriers et policiers chantent en chœur afin de donner plus de voix à leurs revendications et à leurs interdictions. Ce thème sombre est bien adoucis par

57 D'autres passages sont bien plus colorés, ne serait-ce que par l'utilisation de matériaux et de motifs différents pour les sols.
58 La chanson est écrite par Agnès Varda.
59 Ce genre musical souligne le caractère infiniment moderne du cinéma de Jacques Demy.

cette mise en scène plus légère.

La musique a été composée avant le tournage et rajoutée après sur l'image. Mais, il n'empêche qu'elle acquiert autant d'importance que l'image. Ainsi, le son et la musique reste complémentaires dans les films de Jacques Demy, de la même manière qu'ils le sont dans la réalité. En effet, la ville du XIX^{e} est toujours bruyante et rarement silencieuse. D'ailleurs, à l'entrée du passage Pommeraye se tenait un violoniste, dont l'instrument préparait à l'ambiance féerique du passage. Or, dans le passage, les accès permettent au moindre bruit de la rue de se répandre à l'intérieur. Dans *Lola,* aux paroles de Lola et de Roland prononcées dans le passage viennent se mêler les bruits des automobiles et rumeurs de la rue. Toutefois, le passage Pommeraye peut être plus calme, à condition qu'il ne vive pas et que le passant ne s'y trouve pas. Dans *Une chambre en ville* le seul bruit du passage est celui des hauts talons d'Edith, qui claquent sur les marches en bois de l'escalier et qui résonnent sous l'effet de la clôture de l'espace.

C. Jeu de miroirs

1. Récurrences

> « Mon idée est de faire 50 films qui seraient tous liés les uns aux autres et dont les sens s'éclaireront mutuellement à travers des personnages communs. »

Cette idée est celle de Jacques Demy[60] . Les personnages communs sont ceux de Roland Cassard et de Lola, dont l'arrivée aux États-Unis fait l'objet d'un autre film : *Model Shop* (1969). Ainsi, *Lola, Les parapluies de Cherbourg* et *Model Shop* constituent une véritable trilogie. Mais, une ellipse s'opère entre ces différents films pour susciter encore un peu plus l'imagination du spectateur. Il faut noter que dans *Lola*, le personnage de Lola se rapproche de deux autres personnages, dont le rapprochement avec une jeune fille est flagrant, puisque elle a le même rêve : devenir danseuse. Ces trois personnages sont trois individualités que Lola est, a été ou sera. C'est une manière de faire qui évite de perdre du temps à donner une biographie de Lola, puisque le film se passe sur trois jours.

60 *Op. cit.*

Aux personnages communs, s'ajoutent des thèmes communs et des lieux communs. Un thème est celui de la relation mère-fille. Ainsi, la figure maternelle est privilégiée, alors que la figure paternelle est négligée, voire méprisée. Cette négligence peut s'expliquer par l'absence d'encouragement perçue par Jacques Demy de la part de son propre père. Toutefois, un clin d'œil à ce souvenirs est fait : dans *Les parapluies de Cherbourg* Guy est garagiste et a le rêve de devenir patron d'un garage.

Quant au lieu commun, ce n'est autre que celui du passage Pommeraye. Il devient un leitmotiv pour le réalisateur et un fil conducteur pour le spectateur. Or, dans le cadre d'une pièce de théâtre, la répétition d'éléments communs doit faire en sorte d'en donner perfectionner la représentation. Ainsi, Jacques Demy chercherait à donner la meilleure présentation possible du passage, celle de son enfance. Ici, la récurrence devient le signe d'une forme de nostalgie.

2. Les miroirs du passage Pommeraye

Le passage Pommeraye présente lui-même une structure répétitive, par la répétition des trois niveaux, celle des trois galeries et celle des façades symétriques. Elle est renforcée par des miroirs disposés régulièrement sur les piliers saillants qui séparent les vitrines des boutiques et dont la forme s'adapte à eux au point d'apparaître longue et étroite. Cette disposition donne une impression de profondeur, d'ouverture et de luminosité au passage ; elle instaure l'illusion d'une perspective. Sol et verrière créent deux lignes fuyantes, quand les accès, eux, créent le point de fuite. Mais, cette perspective reste timide et étouffée, à cause de l'étroitesse des galeries. Toutefois, elle l'est moins que dans la plupart des autres passages, du fait de la largeur de la galerie des statues.

Tous ces miroirs renvoient la propre image du passage Pommeraye, dont les marchandises et les décorations semblent se multiplier à l'infini. Mais, c'est surtout le reflet des passants et des passantes qui est renvoyé, auquel s'ajoute celui que renvoient les vitrines des boutiques. On peut déjà mettre en évidence le jeu théâtral des passants, qui cherchent tant

à voir qu'à être vu. De fait, les visages qui ornent les meneaux des vitrines et des miroirs pourraient être ceux de masques de théâtre. La comparaison entre le passant et l'acteur devient percutante quand le fils de Lola, à la fois acteur et passant, joue à se regarder dans un des miroirs du passage. D'ailleurs, il le fait pour passer le temps : le passage Pommeraye est son remède à l'ennui à lui aussi.

Mais, quand les personnages des films de Jacques Demy ne se regardent pas dans les miroirs du passage, ils le font dans leurs appartements, qui en sont tous largement pourvus. Ceux des appartements bourgeois sont particulièrement grands, nombreux et décorés. Ils sont accrochés aux murs ou posés sur les meubles. Ainsi, ils servent à la mise en place du décor dans les films de Jacques Demy. D'autant que les miroirs créent un effet visuel des plus intéressants au cinéma.

Jacques Demy fusionne son intérêt pour le cinéma et pour le passage Pommeraye, en s'appuyant sur la réalité du lieu pour mettre en place le décor féerique des trois films. S'il se rapproche de la Nouvelle Vague par la notion de réalisme, il s'en détache par celle de féerie. C'est ce qui fait que son univers est si singulier. Les liens qui ont été mis en évidence entre ces films et le passage ont permis d'insister sur un certain nombre d'éléments, et notamment sur le caractère quelque peu théâtral du passage et des passants.

III. Un espace pour le cinéma

A. Une dimension scénographique

1. Un décor authentique

La conjugaison d'un décor réaliste et d'un décor féerique peut réclamer la construction d'un décor de la part du réalisateur. C'est le cas du pont transbordeur de Nantes, avec lequel s'ouvre le générique d'*Une chambre en ville*, qui est reconstitué puisque ce dernier a été démonté en 1958 et le film, lui, tourné quelques années plus tard. Cette reconstitution est

permise par le recours à un trucage cinématographique : le *glass shot*[61].

Mais, il faut établir une distinction fondamentale entre l'utilisation du pont transbordeur et celle du passage Pommeraye : le premier relève de la construction d'un décor artificiel, tandis que le second n'a pas subi la moindre transformation : il ne s'agit ni d'une construction, ni d'un réaménagement. Le passage Pommeraye est plus qu'un décor réel, il est un décor authentique.

Les apparitions du passage Pommeraye dans *Lola* en constituent des preuves manifestes, ne serait-ce que par la luminosité qu'apporte la verrière. Mais ce n'est pas tout. La continuité entre les scènes dans le passage et les scènes hors du passage instaurée par le son est complétée par l'image : une première fois Roland semble sortir du café pour rentrer directement dans le passage, une deuxième il est dans le passage tandis qu'il aperçoit Lola dans la rue et une troisième, il s'attarde carrément dans la rue avant de rentrer dans le passage. En revanche, dans *Les Parapluies de Cherbourg* l'utilisation du cadrage serré exclut toute vision de la rue, bien qu'elle reste sous-entendue par les allées et venues du personnage.

2. Un lieu de spectacle

L'utilisation du passage Pommeraye de manière authentique est justifiée, puisqu'il donne naturellement l'illusion d'un décor de cinéma, qui tient de près celui d'un théâtre[62].

En effet, l'architecture du passage Pommeraye est proche de celle d'un théâtre : les galeries pourraient être comparées à des scènes, les coursives à des coulisses, la mezzanine à des balcons, les statues à des ouvreuses… D'ailleurs, l'une des statues allégoriques de la galerie des statues est l'allégorie du spectacle et se distingue des autres en prenant place dans les angles et en tenant sa torche en équilibre sur le menton. En poursuivant dans le même sens, on pourrait voir dans l'ensemble des galeries des scènes sur lesquelles jouent les comédiens. Le rôle de ces derniers seraient tenus par les passants : leurs vêtements seraient des costumes, leurs poses des performances, les échanges avec les commerçants des répliques… L'attitude

61 Le *glass shot* consiste à filmer une peinture d'un élément, du pont en l'occurrence, sur une plaque de verre.
62 Au delà du fait que les établissements de spectacles y occupent une place importante.

du passant n'est pas très éloignée de celle du comédien, puisqu'il se met littéralement en scène pendant son passage. C'est le coté ostentatoire du passage. D'ailleurs, dans les films de Jacques Demy les acteurs poussent le jeu à l'extrême. L'ensemble de la pièce serait mis en lumière par l'éclairage de la verrière et des torches, qui seraient les projecteurs. Quant aux marches de l'escalier, elles serviraient de gradins aux spectateurs, à défaut d'y trouver des bancs adéquats. En effet, il n'est pas prévu de s'asseoir dans le passage, seulement de marcher.

B. L'envers du décor

1. Un cinéma révélateur

Si on accepte l'idée que le passage Pommeraye est utilisé de manière authentique, il est permis de s'appuyer sur la théorie de Siegfried Kracauer, qui affirme :

> « Le film est pleinement lui-même lorsqu'il enregistre et révèle la réalité matérielle. Or cette réalité comporte nombre de phénomènes qui ne sont guère perceptibles que grâce à la capacité qu'à la caméra de les saisir au vol. Et comme tout médium privilégie les choses qu'il est le seul à pouvoir rendre, on peut s'attendre à ce que le cinéma soit mu par le désir de représenter la vie matérielle en ce qu'elle a de fugitif, de plus éphémère. La foule des rues, les gestes involontaires, les impressions passagères sont ses mets de choix […] Je postule donc que les films sont fidèles au medium dans la mesure où ils explorent le monde que nous avons sous les yeux.[63] »

Autrement dit, le cinéma a la capacité, non seulement de représenter la réalité, mais plus encore de la révéler par le biais d'effets cinématographiques qui lui sont propres. C'est ce que Kracauer appelle la « tendance réaliste du film » et ce qu'il associe à la notion de « caméra-réalité ». Par conséquent, le cinéma de Jacques Demy révèle la réalité du passage Pommeraye, mais seulement celle du passage, les autres éléments n'étant pas utilisés de manière authentique. Cette révélation peut concerner : les détails de la décoration grâce aux gros plans, ou encore l'énormité de l'architecture par une vue panoramique, la caractère éphémère du passage par la capture, l'inconscient par le trucage, le fortuit par l'instantané… Ainsi, tous ces éléments qui échappent aux yeux du passant dans la réalité, surgissent aux yeux du spectateur au cinéma. Toutefois, cette réalité est relativement subjective, puisqu'elle

63 Siegried KRACAUER, *Théorie du film, La rédemption de la réalité matérielle*, Flammarion, Paris, 2010, p. 13.

reste celle du réalisateur.

2. Un passage onirique

En gardant l'idée de l'authenticité du passage Pommeraye, il est autorisé de se concentrer sur un autre aspect de la théorie de Kracauer, qui poursuit :

> « On peut à bon droit dire des films vraiment cinématographiques qu'ils ressemblent par moment à du rêve ; mais ces moments n'ont rien à voir avec ceux où ces films s'évadent au royaume de l'imaginaire et de la fantasmagorie mentale. Les plus oniriques au contraires sont ceux où la caméra se concentre sur les phénomènes de la vie réelle […] Peut être que le film se rapproche le plus du rêve quand il nous submerge sans ménagement sous la présence crue d'objets naturels ? Comme si la caméra venait tout juste de les extirper de la matrice de l'existant matériel et que le cordon ombilical entre l'image et la réalité n'avait pas encore été tranché. Il y a dans l'immédiateté abrupte et dans la véracité choquante de telles images quelque chose qui justifie qu'on les assimile à des images de rêve.[64] »

En d'autres mots, c'est quand la réalité est la mieux révélée qu'elle s'apparenterait le plus à un rêve. Dans le cinéma de Jacques Demy, ce serait le passage Pommeraye qui s'apparenterait le plus à un rêve, et non les autres éléments, qui présentent pourtant un décor féerique. Ce rêve pourrait se manifester sous l'effet de la verrière, qui sous-entend une ouverture vers l'extérieur et qui procure une lumière particulière dans le passage. Les arcs de la verrière de la galerie Santeuil ne créent pas de violents contrastes, mais plutôt des jeux subtiles d'ombres et de lumière. Ainsi, le rêve susciter chez le spectateur, comme chez le passant serait un rêve d'évasion. D'ailleurs, dans *Lola*, si Roland se rends dans le passage Pommeraye c'est pour assouvir son rêve d'évasion, puisque l'emploi offert nécessite des échanges avec l'Afrique du Sud[65].

C'est plus précisément dans *Une chambre en ville* que le passage Pommeraye qui s'apparente le plus à un rêve, dans lequel il ne présente plus la moindre décoration : ni celle du cinéma, ni la sienne. La théorie devient plus difficile à saisir. D'autant que c'est dans ce film que les personnages rêvent le moins et qu'ils réalisent le moins leurs rêves. Seules les statues

64 *Op. Cit.* p. 244.
65 D'ailleurs, des scènes auraient du y être tournées et le film aurait dû s'appeler *Un billet pour Johannesbourg*.

allégoriques du passage semblent rester rêveuses, par leurs regards tournés dans une direction identique, celle de la galerie basse, à l'exception de l'allégorie du spectacle qui reste concentrée sur la verrière.

C. Arrêt sur image

1. La déambulation

> « Il y avait forcément un personnage qui marchait longuement dans la rue comme dans *A bout de souffle, Le signe du Lion, Cléo, Lola*… […] Mais marcher pour moi c'est quelque chose de très profond. Une personne qui marche, c'est quelqu'un qui avance comme *La femme de nulle part* de Delluc, comme Charlot et Paulette Godard à la fin *Des temps modernes* ou Mona qui marche vers la mort.[66] »

Agnès Varda fait remarquer que la déambulation est un mouvement commun aux films de la Nouvelle Vague, quoique la plupart des réalisateurs restent fidèles aux rues de la capitale parisienne. A l'instar de Jean Luc Godard dans *A bout de Souffle* (1960) et de François Truffaut dans *Les 400 coups* (1569), qui fait longuement marcher Jean Pierre Léaud, sur une plage cette fois-ci.

Dans les films de Jacques Demy, les personnages déambulent à peu près partout, que ce soit dans les rues ou dans les intérieurs[67] . Leur déambulation n'implique pas forcément de destination précise. Quand Roland dit s'ennuyer, il joint les gestes à la parole et adopte une démarche nonchalante. Mais, quand il aperçoit Lola dans la rue, il quitte le passage pour se lancer à sa poursuite dans la rue. À ce moment précis, il donne un sens à sa déambulation, qui ressemble plus à une course qu'une marche.

Toutefois, c'est la troisième apparition du passage Pommeraye dans *Lola* qui nous intéresse le plus. Lola et Roland déambulent du rez-de-chaussée à la galerie des statues, en passant par la galerie Régnier, autrement dit dans quasiment tout le passage. Lola ne manque pas à son agitation permanente, puisqu'elle tourne sur elle-même. L'effet de déambulation est accentué

66 Suzanne LIANDRAT-GUIGUES, *Modernes flâneries du cinéma*, De l'incidence éditeur, Lille, 2009.
67 Par ailleurs, Jacques Demy représente un autre mouvement : celui de la danse, que Lola exerce au cabaret.

par l'utilisation du travelling[68]. Ainsi, le cinéma de Jacques Demy, plus que de représenter et révéler la réalité du passage Pommeraye, l'accentue. Mais, ce procédé cinématographique entraîne une perte de repères pour le spectateur, qui ne sait plus dans quelle partie du passage les personnages se trouvent. D'autant plus si le spectateur n'a jamais vu le passage dans la réalité et qu'il le découvre à travers cette scène.

En revanche, dans *Une chambre en ville* les personnages ne déambulent absolument plus. La marche d'Edith n'est qu'une succession de pas. Dans ce cas, l'absence de déambulation est soulignée par un cadrage fixe.

2. Rencontres furtives

Dans les films de Jacques Demy, tous les personnages ont un rêve en commun : ils rêvent d'amour et de rencontres amoureuses. C'est un rêve que le passage Pommeraye pourrait voir se réaliser : son ouverture le soir permet des rencontres cachées, son éclairage artificiel instaure une ambiance plus intime, ses coursives induisent la furtivité des regards, l'étroitesse des galeries force une certaine proximité…

De fait, les trois apparitions du passage Pommeraye dans *Lola* correspondent à trois rencontres furtives entre Lola et Roland, chacun arrivant et repartant presque toujours par la direction opposée : Roland vers la rue Crébillon, Lola vers le quai de la Fosse. La première fois, la bousculade des deux personnages insiste sur le caractère fortuit de la rencontre, la deuxième Lola ne se rendra pas compte de la rencontre et la troisième Lola cherche Roland pour lui dire adieu. Ainsi, le passage s'apparenterait à un labyrinthe dans lequel les personnages se cherchent et se trouvent. Lola se retourne une dernière fois pour garder une image intacte du passage en mémoire. L'adieu des personnages sera un adieu du passage Pommeraye.

A ces trois rencontres dans le passage, s'ajoute une quatrième, le long des quais du port de Commerce. Mais, à son tour, c'est Roland qui ne s'en rendra pas compte. C'est une preuve que

68 Un mouvement de caméra qui accompagne les personnages en mouvement.

les rencontres fortuites ne peuvent se faire que dans le passage. A moins que le hasard soit forcé, comme le fait Edith, qui interpelle Guilbaud dans la rue après s'être entretenue avec une voyante, ou comme le font les ouvriers qui se donnent rendez-vous dans un café après les manifestations. Ainsi, on dira que dans *Une chambre en ville* les rues et les cafés deviennent les lieux de vie que le passage Pommeraye n'est plus.

3. Un caractère éphémère

Dans *Les parapluies de Cherbourg* la scène du passage Pommeraye est précédée d'un regard caméra de Geneviève qui semble interpeller le spectateur, comme pour lui annoncer une rupture à venir. La rupture vient : à l'oreille, la musique de Lola et à l'image, la galerie haute du passage Pommeraye. Mais, cette fois-ci, la caméra n'en fait pas un tour complet et le mouvement est interrompu aux tiers. Faire un tour complet serait inutile : le passage apparaît définitivement mort. Cette image n'est pas un *flash back*, puisque Roland ne visualise pas le passage tel qu'il l'a connu, il le visualise tel qu'il l'imagine sans Lola. Cette imagination est rendu par le biais du montage cinématographique. Ainsi, la mort du passage Pommeraye est une conséquence directe de la mort de l'amour de Roland pour Lola. A croire que, pour lui, c'était précisément cette passante qui faisait vivre le passage, et non la foule. D'ailleurs, il prononce ces mots : « Autrefois, j'ai aimé une femme. Elle ne m'aimait pas, elle s'appelait Lola ». Le passage Pommeraye appartient désormais au passé.

A cet égard le cinéma de Jacques Demy apparaît comme un témoignage précieux de ce que le passage Pommeraye a été. Celui-ci a la particularité à la fois un décor authentique et propice au rêve. Mais, son authenticité fait que sa transformation de films en films ne peut être permise que par celle des scénarios. En effet, le passage Pommeraye constitue le centre de gravité autour duquel gravitent plusieurs personnages, plusieurs histoires, plusieurs styles… Ainsi, il devient autant un sujet cinématographique qu'un décor cinématographique, comme il le deviendra en littérature.

Chapitre 3 : Le passage Pommeraye : un sujet de réflexion

I. Un thème littéraire

A. La découverte des passages

a. Un espace littéraire

Les passages sont de véritables espaces littéraires, en étant à la fois le refuge et la source d'inspiration des hommes de lettres. En effet, s'y concentrent toujours un certain nombre de librairies, de lieux de débats, de cabinets de lecture et de maisons d'éditions. Dans le passage Pommeraye, plusieurs grandes librairies se sont succédées : la librairie Beaufreton, dans l'espace central et la librairie Bélanger, à l'entrée de la galerie haute. Celle-ci sera la dernière librairie installée dans le passage. De plus, les passages abritent souvent quelques cafés, qu'ils soient des cafés-librairies ou de simples cafés. Or, librairies et cafés sont largement fréquentés par les écrivains : les premiers pour la lecture, les deuxièmes pour l'observation. Les écrivains sont des observateurs, qui puisent leur inspiration dans ce qu'ils ont sous les yeux.

De ce point de vue, le passage Pommeraye semble contenir tous les éléments indispensables pour nourrir une intrigue policière : les coursives seraient le terrain des courses poursuites, les portes les éventuelles cachettes, les passants les criminels, les sculptures les quelques témoins… Ainsi, l'architecture et la décoration du passage pourraient être qualifiées de mystérieuses. Ici, certains des motifs figuratifs renverraient à des motifs de monstres et autres créatures fantastiques. L'écrivain-observateur devient un véritable détective.

Toutefois, le genre littéraire qui s'impose au XIX^{e} concerne les physiologies, des caricatures sur les mœurs et les comportements d'un groupe social. Celles qui seront écrites dans les passages porteront sur la foule des passants. Il faut savoir que Walter Benjamin en sera particulièrement amateur. Ainsi, on retiendra que la littérature produite dans les passages ne concerne pas uniquement le thème du passage et intègre celui de la foule, de la ville, des rues, des monuments, des commerces… Mais, tous ces thèmes contribuent à apporter des renseignements importants sur les passages proprement dit.

b. Un thème récurrent

Ainsi, les passages constituent un thème récurrent dans la littérature du XIX^e^, dont ils sont contemporains. Certains des écrits méritent d'être cités, de manière plus ou moins détaillée en fonction de leur importance.

Ludwig Börne (1786-1837) est un écrivain allemand qui trouve la galerie d'Orléans somptueuse et splendide[69]. A l'inverse d'Honoré de Balzac qui dans *Les illusions perdues* (1837) regrette les galeries de Bois[70]. Il faut se rendre compte que sur le plan littéraire l'étranger a un rôle important, puisqu'il apporte un regard extérieur et différent. Émile Zola dans *Thérèse Raquin* (1867) campe un personnage qui loue une boutique et un appartement dans le passage du pont Neuf de Paris, et dans *Nana* (1879) une prostituée qui fréquente les classes supérieures dans le passage des Panoramas. On notera que le thème de la prostitution dans les passages est de nouveau abordé par un artiste. La récurrence du thème des passages se poursuit certainement dans la littérature du XX^e^. En effet, Louis Ferdinand Céline dans *Mort à crédit* (1936) décrit le passage de Choiseul de Paris, dans lequel il a grandi puisque sa mère y tenait une boutique de tissus. Mais, l'auteur semble l'associer à des mauvais souvenirs d'enfance.[71] Ainsi, l'image des passages à cette période, qu'elle se rattache à un courant réaliste ou romantique, est une image plutôt négative. Celle-ci n'est pas sans rappeler celle que livrait Jacques Demy dans *Une chambre en ville*.

Quant à Edgar Allan Poe, dans la nouvelle *L'homme des foules* (1840)[72], il se penche sur l'homme des foules des rues de Londres, qui peut être rapprochée à celui des passages londoniens. En effet, le thème de la foule est le plus implicitement lié au passage. Charles Baudelaire s'y intéresse également dans le recueil de poème *Le spleen de Paris* (1868) et dans le poème *A une passante* (1857)[73]. Certes, l'auteur ne mentionne toujours pas les passages.

69 Impression rapportée de R.M. Schaper, *Der Gläserne Himmel*, Athenäum, Francfort-sur-le-Main, 1988.
70 Honoré de Balzac à travers Lucien, son personnage principal.
71 Il convient de citer Céline dans cette partie, qui correspond plus à la littérature du XIX^e^, qu'à celle du XXe dans la façon de traiter le thème du passage.
72 Edgar Allan POE, « L'homme des foules », *Nouvelles histoires extraordinaires*, Garnier-Flammarion, Paris, 1965, p. 95.
73 Charles BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, « A une passante », Librairie Générale Française, 1972, p. 223.

Mais, les thèmes abordés dans le premier pourraient être ceux des passages, quand le titre du second pourrait renvoyer à leur public. C'est ce qui fait que Baudelaire bénéficiera d'une place à part chez Walter Benjamin. Ce dernier a traduit *Tableaux parisiens* en 1928, rédigé *Sur quelques thèmes baudelairiens* (1939) et lui consacre un chapitre dans *Paris, capitale du XIX*[e][74]. D'après Benjamin, la ville prend une dimension lyrique et poétique avec Baudelaire, le poète créant la figure du flâneur, que le philosophe reprendra et développera.

c. L'abandon des passages

Si le succès des passages a été relativement rapide, leur histoire le sera tout autant. En effet, d'après JF. Geist, la période à partir de 1900 correspondrait au déclin des passages[75]. Celui-ci se ferait au profit de deux éléments.

Le premier élément est le percement des boulevards parisiens sous l'impulsion du baron Haussmann, qui prennent la forme d'un système de larges artères rectilignes bordées d'immeubles collés les uns aux autres. On parle d'« haussmanisation de Paris »[76]. Le projet est présenté comme une opération de transformation, d'embellissement et de modernisation de la ville. Haussmann cherche à effacer la ville historique pour en faire une ville moderne, avec une meilleure circulation et une meilleure hygiène. Ainsi, ce projet semble reprendre celui des passages. Il faut se rendre compte que ces derniers ont perdu leur légitimité par rapport aux rues, qui sont désormais pavées et dont les trottoirs sont aménagés. Mais, finalement, il s'en distingue considérablement, puisque le projet des boulevards dissimule le but stratégique d'éviter les barricades. De fait, les classes se séparent : l'ouvrier se déplace en périphérie, tandis que le bourgeois reste le centre. L'urbanisme prend une dimension plus politique que jamais, d'autant que chaque boulevard est ouvert par des cérémonies spectaculaires organisées par le préfet. Il faut savoir que Walter Benjamin critique les boulevards haussmanniens et témoigne d'un profond intérêt pour les barricades, peut-être en réaction au milieu bourgeois

74 Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX*[e] *siècle*, Jean Lacoste (trad.), Paris, Éditions du Cerf, 1989, « J. Baudelaire », p. 247- 405.
75 *Op. Cit.*
76 Nantes n'est pas concerné de manière directe par ce phénomène, quoiqu'une de ces rues, le boulevard de Strasbourg puisse y faire penser.

dont il est issu[77].

Le deuxième élément qui profite du déclin des passages est la construction des gares. La première gare construite est l'Euston Station à Londres (1835). À Paris, sont construites la Gare du Nord (1845) et la Gare de l'Est (1849), qui deviennent les principales entrées de la ville[78]. Les gares font partie de ces constructions architecturales à comparer avec les passages, puisque les passages ont exercés une grande influence sur celles-ci. Cette influence est discernable à la fois par rapport à l'architecture, puisque les gares prennent la forme d'une longue galerie couverte d'une verrière soutenue par une structure de fer ; à la fonction commerciale, puisqu'elles y abritent de nombreuses boutiques ; et au caractère transitoire, puisqu'elles sont des espaces de transition par excellence.

Cependant, au niveau de cette transition, il existe une différence fondamentale entre les passages et les gares : quand le passage reliait une rue à une rue, la gare relie un quartier à un quartier, une ville à une ville, un pays à un pays. De cette façon, les gares, plus que les boulevards, opèrent un changement d'échelle radical et ouvrent sur une plus large perspective.

B. La redécouverte des passages

a. Une vision surréaliste

La ville, plus que les passages, est un motif cher aux surréalistes. Ces derniers sont à l'origine d'un grand mouvement de réévaluation de la ville, celle de Paris bien sûr, mais celle de Nantes également. En effet, André Breton, dans *Nadja* (1928), suppose :

> « Nantes : peut-être avec Paris la seule ville de France où j'ai l'impression que peut m'arriver quelque chose qui en vaut la peine, où certains brûlent pour eux-mêmes de trop de feux […], où pour moi la cadence de la vie n'est pas la même qu'ailleurs, où un esprit d'aventure au-delà de toutes les aventures habite encore certains êtres, Nantes, d'où peuvent encore me venir des amis [...]»

Cette supposition se confirme, puisque c'est à Nantes qu'il fait une rencontre décisive pour le mouvement : celle de Jacques Vaché. Ce dernier est à l'origine de la création d'un

77 *Ibid*. « E. Haussmanisation, combats de barricades », p. 145-172.
78 Celle de Nantes sera construite dans ces mêmes années.

groupe nantais, considéré comme le précurseur du surréalisme. Les deux hommes devaient se retrouver pour des balades occasionnelles dans le passage Pommeraye, étant donné que l'activité urbaine préférée des surréalistes reste la déambulation au hasard. Celle-ci n'est pas sans rappeler celle qu'exerce Roland Cassard dans *Lola* de Jacques Demy. Mais, chez eux, la déambulation dépasse la simple activité physique et devient un véritable exercice intellectuel, qu'ils associent à l'inconscient et aux rêves, deux autres motifs qui leurs sont chers.

De fait, le passage Pommeraye se retrouve sous la plume de plusieurs écrivains, aux influences plus ou moins surréalistes : Marcel Schneider, Jacques Baron, Julien Gracq, Jean Sarment[79], et sous le crayon de Jacques Tardi[80]. Quant à Pieyre de Mandiargues, dans l'une de ses nouvelles intitulée *Le passage Pommeraye*[81], il dresse une description d'un commerce : celui de l'« Hidalgo de Paris », qui est également évoqué par Yves Cosson dans le poème « *Chez Hidalgo* » (1965) et auquel s'ajoute le poème « *Pommeraye* » (1982). Ainsi, cette boutique n'a pas retenue que l'attention de Jacques Demy.

Ainsi, la littérature du XX^{e} donne une nouvelle image du passage. Celui-ci ne constitue plus un simple thème littéraire, mais fait naître une complexe réflexion philosophique.

b. Le livre des passages

Sans conteste, pour notre étude, c'est l'écrit de Walter Benjamin qui reste le plus important. Son intérêt pour les passages trouve son origine dans *Le paysan de Paris* (1924) de Louis Aragon, qu'il traduit et publie. Dans la première partie du livre, Aragon, fidèle à ses compagnons surréalistes, déambule au hasard dans le passage de l'Opéra[82] et s'accorde une pause dans le Café Certa, où se réunissaient les surréalistes[83]. Le fil directeur de ce livre est la crainte de l'auteur face à la destruction du passage par les boulevards haussmanniens. Mais,

79 Ces auteurs sont mentionnés dans M.M de la GARANDERIE, « *Présence de Nantes* », dans *Annales de Bretagne*. Tome 72, numéro 3, 1965. pp. 445-448.1965, Persée.
80 Jacques TARDI, *La mort du soldat inconnu,* Futuropolis, Paris 1991.
81 Pieyre de MANDIARGUES, Le musée noir, « *Le passage Pommeraye* », 1946.
82 Contrairement à Balzac, c'est bien Aragon qui est dans le passage puisque le livre est écrit à la première personne du singulier.
83 La deuxième partie du livre étant consacré à un autre lieu de Paris : les Buttes-Chaumont, créées sous l'impulsion d'Haussmann.

cette crainte n'empêche pas l'irrémédiable, puisque le passage sera détruit en 1925.

Le texte d'Aragon est précédé d'une « Préface à la mythologie moderne ». Ces termes annoncent explicitement les thèmes développés par Walter Benjamin. D'ailleurs, le philosophe cite le passage de l'Opéra à de nombreuses reprises. Il s'y ajoute la mention de plusieurs autres passages parisiens et de quelques passages allemands, dont la Kaisergalerie de Berlin, qui intéressera également d'autres intellectuels allemands, tels que Franz Hessel, Karl Krauss et Kracaueur.

Si *Paris, capitale du XIX*e est l'écrit le plus important pour notre étude c'est parce que le philosophe y livre des chiffres précis, des anecdotes amusantes et des jugements esthétiques[84]. Son approche du passage est à la fois littéraire, philosophique, économique, politique et sociologique. De fait, elle se nourrit d'autres sources : l'architecte Sigfried Giedion, l'économiste Karl Marx, l'homme politique Auguste Blanqui, le sociologue Georg Simmel, le caricaturiste Grandville et l'utopiste Charles Fourier.

c. L'architecture utopiste

Après avoir vu les influences reçues par les passages, nous allons poursuivre sur les influences exercées par les passages sur d'autres constructions architecturales. Cette influence se fait d'abord sentir sur des constructions qui leurs sont contemporaines ou postérieures. L'influence peut se jouer au niveau de l'architecture (les bâtiments d'expositions (dont le Crystal Palace de Joseph Paxton (1851)), les hôpitaux, les prisons, les bibliothèques, les usines, les nefs de l'« Île des Machines » de Nantes[85]…) ou au niveau du caractère transitoire (les gares, les métros…). En revanche, le public visé n'est plus celui des passages, puisqu'à chaque construction correspond un public qui lui est propre.

Ensuite, cette influence est sensible dans la réalisation de projets, qui n'ont pas forcément débouchés sur des constructions, comme c'est le cas des projets de nature utopique, nombreux dans la seconde moitié du XIXe. Cette fois, l'influence est d'avantage recevable par

84 Il faut savoir que Walter Benjamin était traducteur et critique littéraire.
85 Un ancien entrepôt réaménagé en centre culturel.

rapport à l'organisation de l'espace et au système de distribution par l'intérieur. Le panoptique de Jeremy et Samuel Bentham (1780), la ville moderne d'Etienne Cabet (1840), le Great Victorian Way de Joseph Paxton (1855), le palais de cristal dans le parc saint Cloud de Owen Jone (1860), l'architecture de verre de Paul Sheerbart (1914)… sont manifestement marqués par l'architecture du passage.

Toutefois, les utopies de ce siècle privilégient les systèmes moraux et sociaux, destinés à des ensembles d'habitations collectifs. Celle qui empreinte le plus au passage est le phalanstère du français Charles Fourier, dont il fait part dans *Le nouveau monde industriel et sociétaire* (1822) et dans *Traité de l'association domestique-agricole* (1822). Mais, c'est son discipline Victor Considerant (1808-1893) qui fournit une description plus claire et laisse un plan du phalanstère. Celui-ci prend la forme d'une grande rue-galerie qui dessert des salles de distraction et des logements répartis sur trois niveaux et éclairés par des fenêtres donnant sur une cour intérieure. Le tout résulte d'un ensemble de bâtiments à usage communautaire, mesurant plus de 1 200 m de long et pouvant abriter plus de 2 000 sociétaires. La plupart des tentatives d'application ont échoué (à l'exception du familistère de Guise (1858) et de celui de Godin (1880)). Walter Benjamin ne manque pas d'insister sur cette filiation[86] :

> « Dans les passages, Fourier a vu le modèle architectural du phalanstère. […] Les passages, qui se sont trouvés primitivement servir à des fins commerciales, deviennent chez Fourier des maisons d'habitation. Le phalanstère est une ville faite de passages.[87] »

Ainsi, l'architecture du XIX[e] est marquée par la diversification des archétypes architecturaux, dans laquelle le passage joue un rôle essentiel. La forme spécifique du passage fait autant rêver les architectes que les passants. D'après Walter Benjamin, le deuxième caractère qui contribue à faire du passage un espace fantasmagorique est leur ambiguïté, le premier étant leur modernité. En effet, le passage résulte d'un certain nombre de progrès, qui donnent au passant un grand nombre d'illusions.

86 *Op. Cit.,* « W. Fourier », p. 635-665.
87 *Ibid.,* p. 49.

II. La manifestation onirique d'une époque

A. Des lieux nouveaux

a. Une nouvelle figure : le flâneur

Walter Benjamin fait du flâneur[88] la figure allégorique de la modernité, et même la plus haute expression de la modernité. Cette nouvelle figure correspond à une nouvelle pratique urbaine, qui est une des fonctions du passage : la flânerie. Mais, pour le moment elle n'a été mentionnée que brièvement, sous le terme de promenade ou de déambulation. Or, la flânerie s'avère bien différente de ces deux dernières. La promenade est une pratique qui se rattache au XVIII^{e}, s'adresse uniquement au corps et se déroule dans des lieux en contact avec la nature. Tandis que la flânerie, elle, se pratique au XIX^{e} et s'adresse à l'esprit : le flâneur flâne dans les lieux les plus urbains, les plus animés, les plus peuplés, comme le sont les passages. Le fait qu'ils soient des lieux couverts d'une verrière et réservés aux piétons en font des lieux idéaux. C'est là que le flâneur naît.

Le flâneur du passage est multiple : il est bohème, dandy, étudiant, curieux, observateur, badaud, bourgeois, populaire… Mais le flâneur idéal serait le poète, l'artiste, l'intellectuel. C'est ce rassemblement de plusieurs identités dans un seul lieu qui créé la foule. Autrement dit, la foule est le moyen par lequel le flâneur existe. Or, c'est précisément l'impression de foule et le sentiment de sécurité du passage, qui encourage le passant à s'abandonner aux fantasmagories de la ville : « Le flâneur cherche un refuge dans la foule. La foule est le voile à travers lequel la ville familière se meut pour le flâneur en fantasmagorie[89] ». La multiplicité identitaire du flâneur va de pair avec celle de la flânerie. Dans les passages, deux parcours sont possibles, grâce au double sens de circulation linéaire qu'ils proposent. Mais, dans le passage Pommeraye les possibilités de parcours deviennent infinies, grâce aux différents niveaux, à l'escalier central et aux coursives. Ce dernier s'apparente bien à un véritable labyrinthe. Le mouvement du flâneur reste relativement lent. De fait, dans le passage Pommeraye les paliers de l'escalier permettent de faire des pauses tandis que les arcs de la verrière scandent chacun des pas. Pour autant, le flâneur ne profite pas forcément des commerces et des divertissements du passage, puisque sa flânerie reste

88 *Ibid*, M. Le flâneur, p. 434-173.
89 *Ibid*, Exposé de 1939, p. 54.

hasardeuse, au point que pour certains elle se rapproche de l'oisiveté et apparaisse comme une perte de temps.

b. Un nouveau concept : les magasins de nouveautés

D'après Walter Benjamin, l'apogée du commerce de tissus est le premier facteur pour le développement des passages. Or, dès la fin du XVIII[e], ce nouveau genre de commerce s'exerce dans les magasins de nouveautés[90]. Le premier d'entre eux est le magasin Pygmalion, qui ouvre en 1793, rue saint Denis, à Paris. Quelques années plus tard, des centaines seront ouverts dans le même quartier. Il faut se rendre compte que les nouveaux magasins sont ceux de Paris, qui sont incarnés dans les passages parisiens par les boutiques.

Ces magasins proposent des marchandises de détail, de spécialité et de luxe. Quatre types de commerces de luxe apparaissent, dont les commerces d'articles de décoration, de comestibles et d'articles en tous genres. Sur le plan commercial, l'étranger joue un rôle important, puisqu'il est le destinataire privilégié du commerce de luxe. De plus, les marchandises sont rares et curieuses, et par leur qualité et par leur rareté. C'est ce qui fait qu'elles restent relativement secondaires. Pour conquérir la clientèle les commerçants inventent de nouvelles techniques commerciales, que l'ont qualifieraient aujourd'hui de publicités, mais qui, à l'époque sont désignés sous le mot de « réclames », qui est lui-même un mot nouveau. De fait, le flâneur devient un consommateur potentiel et le but de sa flânerie deviendrait la consommation.

A cet égard, les boutiques du passage Pommeraye constituent des exemples privilégiées. De plus, le tant convoité « Hidalgo de Paris » du passage Pommeraye n'était rien d'autre qu'un cabinet dentaire qui vendait des articles de farces et attrapes. Ainsi, au même titre que l'architecture, le commerce du passage Pommeraye pourrait être qualifié de mystérieux.

Les magasins de nouveautés sont les précurseurs des grands magasins. Ainsi, les boutiques des passages font le lien entre les marchés et les grands magasins en quelque sorte. Le premier grand magasin est le « Bon Marché », conçu par Aristide Boucicaut en 1852. Il est

90 *Ibid.*, « A. Passages, magasins de nouveautés, calicots », p. 65-88. Il s'agit du premier chapitre du livre.

suivi du « Magasin du Louvre » et de « La belle jardinière ». Mais, ces magasins ne se concentrent pas uniquement à Paris : il en existe aussi à Londres. La concurrence semble persister entre les deux villes. Cependant, les magasins de nouveautés et les grands magasins se distinguent grandement. Ces derniers présentent des espaces plus grands et proposent des marchandises plus courantes et plus variées. Le commerce a clairement pris le dessus sur l'architecture.

c. Un nouveau matériau de construction : le fer

D'après Walter Benjamin, la deuxième condition du développement des passages est la mise au point de la construction en fer[91]. Ce matériau est utilisé pour des édifices transitoires et utilitaires : les gares, les halls d'expositions, les serres et les passages. Le fer permet la diversification des genres architecturaux, en même temps qu'il assure la reproduction d'un type architectural identique. En un sens, le passage, constitue au XIX^{e}, un archétype architectural, comme l'était, dans un tout autre registre, la cathédrale au Moyen Age. On peut filer ce parallèle entre un lieu profane et un lieu sacré, entre le passage et l'église : le porche du passage serait le porche de l'église, la galerie serait la nef, les boutiques les chapelles, les grandes arcades les boutiques et les entresols, les fenêtres hautes les fenêtre des appartements, la charpente la verrière… Mais on peut aussi rapprocher le passage du temple. D'ailleurs l'expression « temples du commerce » est employée pour parler des passages. Ce rapprochement est tout à faire fondé pour le passage Pommeraye, puisque la forme triangulaire de la verrière évoque un fronton, que les statues et les colonnes se superposent et qu'il reçoit une influence orientale. Ainsi, les passages seraient une nouvelle architecture, en même temps qu'ils chercheraient à imiter une architecture ancienne.

Mais, le fer, utilisé au XIX^{e} offre de nombreux avantages sur le bois, utilisé à la période antique, ou sur la pierre, utilisée à la période médiévale. Il est solide, indestructible, malléable et élégant à la fois. Telle est la raison pour laquelle il est utilisé de manière abondante dans le passage Pommeraye : pour l'escalier, pour les becs de gaz et pour les balcons des appartements et des entresols. Toutefois, dans tous les passages il est utilisé pour

91 *Ibid*., « F. Construction en fer », p. 172-190.

la structure de la verrière. Celle-ci est sans nul doute l'élément technique le plus élaboré des passages. Elle correspond aux progrès des nouvelles techniques de construction, de la métallurgie et du verre. Ces progrès permettent de construire des verrières de plus en plus grandes et de plus en plus hautes, et dans une moindre mesure des vitrines de boutiques de plus en large. C'est l'explication de la phase monumentale que connaissent les passages. Par ailleurs, une première ambiguïté est soulevée : le matériau le plus solide, qu'est le fer est associé au matériau le plus fragile, qu'est le verre.

B. Des lieux ambigus

a. Un intérieur-extérieur

« Une rue couverte », « un intérieur à plusieurs », « des intermédiaires entre la rue et l'extérieur[92] »… Les diverses expressions employées par Walter Benjamin soulignent le haut degré de cette ambiguïté de l'ambiguïté caractéristique de l'espace du passage, qui est étroitement liée à son statut, puisqu'il est une construction privée sur un espace public. Concrètement, le caractère ambigu repose sur l'architecture intérieure du passage, qui s'apparente à l'architecture extérieure de la rue. Il en résulte une certaine surprise pour le passant qui croit quitter la rue, mais s'y retrouve de nouveau[93]. Deux éléments architecturaux principaux sont à prendre en compte : les façades intérieures, qui ressemblent aux façades extérieures[94] et les portes, qui jouent le rôle de sorties et d'entrées à la fois et dont la désignation est elle-même ambiguë. Dans cas du passage Pommeraye cette ambiguïté est renforcée par d'autres éléments : les miroirs, l'escalier, les coursives, les étages et les balcons des appartements extérieurs, comme intérieurs. De fait, ces derniers permettent aux propriétaires d'avoir une vue sur le passage, comme il en a une sur la rue.

Il faut surtout insister sur le rôle joué par la décoration : les passages, en général et le passage Pommeraye, en particulier, sont presque aussi richement décorés que des appartements bourgeois. A l'époque, la bourgeoisie porte un intérêt croissant à l'art nouveau,

92 *Ibid*., « I. L'intérieur, la trace », p. 230-247.
93 Même si les passages offrent plus de conforts et de sécurité que la rue.
94 Même si les façades intérieurs, à l'abri de la pluie, restent plus soignée et plus achevées que les façades extérieures.

le « modern style », qui remplace les formes traditionnelles de l'art et qui lui permet d'aménager son intérieur de tapis en tissus, de sièges en velours et de mobiliers en fer. Pour Walter Benjamin, c'est une manière pour le bourgeois de créer des espaces intérieurs semblable à des réfugies :

> « Le particulier qui ne tient compte que des réalités dans son bureau demande à être entretenu dans ses illusions par son intérieur. Cette nécessité est d'autant plus pressante qu'il ne songe pas à compléter les réflexions qu'il consacre à ses affaires par des réflexions sur sa fonction sociale. Dans l'aménagement de son cadre de vie privé il refoule ces deux préoccupations. [95]»

Ainsi, les fantasmagories de l'espace public et extérieur de la ville sont complétées par celles des espaces privés et intérieurs des appartements. Mais, c'est sans doute aussi une façon pour le bourgeois de laisser sa trace. De fait, les intérieurs bourgeois s'opposent aux architectures de verre, qui, elles, sont censées ne laisser aucune trace. Autrement dit, le passage s'oppose à ces propres appartements. Dans tous les cas, le verre est un matériau lui même ambigu, puisqu'il opacifie les rapports entre extérieur et intérieur, en même temps qu'il les rends visibles.

b. Le fétichisme de la marchandise

Walter Benjamin s'inspire de la théorie qu'introduit Karl Mars dans le Capital (1867)[96]. Il s'en inspire, non pas pour en faire une critique de la production de la marchandise, plutôt pour en dénoncer la présentation. Pour y arriver il s'appuie sur le cas des expositions universelles[97], dans lesquelles chaque pays est représenté par une marchandise dont le but est montrer sa puissance. Au cours des premières expositions, le processus de production de la marchandise est entièrement visible, puisque les visiteurs sont des ouvriers à l'origine de cette production. Mais, au cours des suivantes, les ouvriers sont rejoints par les bourgeois, qui ne font que vendre et consommer. La production de la marchandise n'est plus visible.

Si le caractère fétichiste de la marchandise se développe dans les expositions universelles, il apparaît dans les passages, où, cette-fois, chaque marchandise représente une

95 *Ibid.,* Exposé de 1935, p. 41.
96 *Ibid*., « X. Marx », 665- 685.
97 *Ibid.,* « G. Expositions, publicité, Grandville », p. 190-220.

boutique. En effet, dans les passages l'espace de la production de la marchandise est nettement séparé de celui de sa commercialisation : la production se fait dans les entresols aux étages, et le commerce dans la boutique au rez-de-chaussée. Or, dans cette boutique, la marchandise, semble constituer un spectacle à part entière. Si l'on poursuit la comparaison entre l'architecture du passage Pommeraye et celle d'un théâtre, on peut dire que le flâneur serait susceptible de troquer son rôle d'acteur pour celui de spectateur, de prendre place dans les galeries pour regarder les marchandises, disposées sur une table et exposée derrière une vitrine, semblables à une scène et à un rideau. D'ailleurs, la vitrine créée une certaine distance entre le consommateur et le commerçant, soit entre le consommateur et l'objet de son désir. Le passant se laisse d'avantage distraire, qu'apprendre et acheter, et les passages deviennent d'avantage des lieux de divertissement et de spectacle, que des lieux d'instructions et de commerces. Ainsi, le culte célébré dans ces « temples du commerce » est celui de la marchandise, quoique cette admiration soit plus proche de l'aliénation[98].

c. L'éternel retour

La notion d'éternel retour[99] est peut-être le point le plus ambiguë dans le livre de Walter Benjamin, puisqu'il peut-être approché de différentes manières. Mais, la manière la plus évocatrice est de l'approcher à travers la mode[100].

Le quatrième et dernier type de commerce de luxe qui apparaît est le commerce d'articles de mode, qui se développe à partir du commerce de soieries. Ces articles concernent les accessoires les plus variés : les étoffes, les bijoux, les chapeaux… et dans les matériaux les plus divers : en laine, en crinoline, en cachemire[101]... Le vêtement le plus bourgeois est celui qui est fabriqué en soie. Le tout est orienté par un goût nouveau pour le sport chez les femmes. Les tenues adaptées pour faire du vélo, pour monter à cheval et pour flâner dans les passages apparaissent, quand celles qui auraient gênées cette activité disparaissent. Ainsi, la mode du XIX^{e} est celle des boutiques des passages, pour les françaises comme pour les

98 Le fétichiste extrême serait incarné par le collectionneur.
99 *Ibid.,* « D. L'ennui, l'éternel retour », 126-145.
100 *Ibid.,* « B. Modes », p. 88 – 107.
101 Ce tissu est une preuve de l'intérêt porté par l'Occident pour l'Orient dans tous les domaines.

étrangères.

Mais, si la mode pourrait se définir comme quelque chose de nouveau, en fonction d'une ville et d'une époque, elle pourrait aussi se définir comme quelque chose d'éphémère. En effet, puisque celle-ci un moyen pour les classes supérieures de se distinguer des classes inférieures, et que dès que les classes inférieures l'adoptent, les classes supérieures en trouvent une autre.

Or, ces deux définitions de la mode pourraient correspondre à celles des passages : quelque chose de nouveau et d'éphémère à la fois ; nouveau au début du XIX^{e}, éphémère dès la fin du XIX^{e}. Le passage est une mode en soit.

C. La dimension de l'éveil

Après le rêve dans lequel est plongée la foule du passage, celle-ci doit faire face à l'éveil, c'est-à-dire basculer d'un état inconscient à une prise de conscience. Mais, les passants, qui sont encore dans le rêve sont incapable d'y faire face. Ainsi, c'est la tâche que Walter Benjamin se donne tout au long de son étude, en endossant le rôle de l'historien-interprète. D'ailleurs, il reproche à Aragon de s'en tenir au domaine du rêve et de ne pas atteindre cette dimension de l'éveil. Pour Walter Benjamin, il s'agit d'interpréter l'image onirique produite pas les passages au XIX^{e} en image dialectique au XX^{e}, l'image dialectique étant un concept qui consiste à donner un sens historique à une époque déterminée. Cette interprétation consiste à intégrer le passé dans le présent pour que le rêve corresponde à un « Maintenant » et le passé à un « Autrefois ». Il devient significatif d'associer l'Autrefois de Walter Benjamin à celui que Roland Cassard prononce face à la mort du passage Pommeraye dans *Les parapluies de Cherbourg*. En effet, le personnage aurait réussit à sortir du rêve dans lequel le passage Pommeraye l'avait plongé dans *Lola* et à faire place à l'éveil dans *Les parapluies de Cherbourg*.

Mais, comment réussir à intégrer le passé dans le présent ? Grâce au nom, qui constitue la seule trace présente des passages passés : les noms qui surmontent les entrées des passages, ceux qui les peuplent et ceux qui s'y trouvent autour. Dans le cas du passage Pommeraye, ces

noms font partie intégrante du lieu : le nom du passage inscrit à l'entrée en fer forgé (un matériau qui a ici un autre avantage, celui de se perpétuer dans le temps), les noms en or et en majuscules des boutiques inscrits sur les devantures, le nom du passage et les noms des rues adjacentes sur les panneaux de signalisation.

Par ailleurs, ces noms associés aux passages peuvent être mis en lien avec ceux qui sont associés au cinéma. Les films de Jacques Demy étaient annoncés sur les affiches par une succession de noms résumant à eux seuls le film. Ainsi, le spectateur qui rêve au cinéma s'éveille de la même façon que le passant qui rêve dans le passage.

III. Un passage cinématographique

A. Un autre regard sur le passage

L'apparition des passages coïncide avec la diffusion des panoramas. Le premier panorama construit à Paris datant de 1822. On en retrouve dans le passage du Caire, dans le passage Montmartre et dans le passage des Panoramas, qui doit son nom aux deux qui l'entourent. C'est un énième divertissements et spectacles que les passages proposent. Un panorama prend la forme d'une grande peinture circulaire, qui présente souvent des effets de perspective, de mouvements et de lumière et qui est parfois accompagné de musique. Walter Benjamin en donne une explication :

> « Le citadin, dont la supériorité politique sur la campagne s'exprime à maintes reprises au cours du siècle, tente à présent d'introduire la campagne dans la ville. Dans les panoramas la ville s'élargit en paysage, comme plus tard elle le fera, plus subtilement, pour le flâneur.[102] »

Pourtant, aucun ne se trouve dans le passage Pommeraye, qui rassemble toutes les conditions requises : la mezzanine permet un certain recul, les balustrades une distance, les étages une surélévation… Ceci étant, les panoramas instaure une certaine ouverture sur le passage et inaugure le début d'un changement perceptif pour le passant. C'est ce qui en fait le précurseur de la photographie et du cinéma[103].

---

102 *Ibid.,* Exposé de 1935, p. 38.
103 *Ibid.,* « Y. La photographie », p. 685-704.

B. Une expérience du choc

Dans un premier temps, la mise en évidence du lien entre passage et cinéma se fera à partir de cette première citation de Walter Benjamin, extraite de « L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique » :

> « […] celui qui se recueille devant une œuvre s'y abîme ; il y pénètre comme ce peintre chinois dont la légende raconte que contemplant son tableau achevé il y disparut. Au contraire la masse distraite recueille l'œuvre d'art en elle. Les édifices en sont les exemples les plus évidents. De tout temps, l'architecture a été le prototype d'une œuvre d'art perçue à la fois de façon distraite et collective […] La réception par la distraction de plus en plus sensible aujourd'hui dans tous les domaines de l'art, et symptôme elle-même d'importantes mutations de la perception, a trouvé dans le cinéma l'instrument qui se prête le mieux à son exercice[104]. »

Cette citation fait ressortir plusieurs choses. Déjà, le passage et le cinéma apparaissent comme deux lieux immersifs, qui font que le flâneur et le spectateur absorbe leur environnement tout en étant absorbé par lui. C'est ce qui fait qu'ils y sont particulièrement sensibles et sans en être forcément conscient, autrement dit qu'ils y rêvent.

Ensuite, passage et cinéma rassemblent un public collectif, puisqu'à la foule de passants du passage correspond la foule de spectateurs du cinématographe. L'impression de foule est renforcée par l'espace plus ou moins clos du lieu. Par opposition au visiteur de musée qui est seul face à un tableau. Or, ce public de masse réclame une production de masse. En effet, les marchandises doivent être produites en nombre, quand les œuvres filmiques peuvent être reproduites.

Enfin, passage et cinéma convoque une perception distraite (« zerstreuung »). C'est une perception non focalisante, inattentive et inconsciente. Par opposition au visiteur de musée qui est dans une attitude de recueillement (« sammlung »), qui renvoie à une perception focalisante, attentive et consciente.

Or, Walter Benjamin poursuit :

---

104 Alain NAZE, « Un cinéma des passages – les fantasmagories du cinéma de Jacques Demy », *Appareil*, 2015.

> « Le film est la forme d'art qui correspond à la vie de plus en plus dangereuse à laquelle doit faire face l'homme d'aujourd'hui. Le besoin de s'exposer à des effets de choc est une des hommes aux périls qui les menacent. Le cinéma correspond à des modifications profondes de l'appareil perceptif, celles mêmes que vivent aujourd'hui, à l'échelle de la vie , le premier passant venu dans une rue de grande ville, à l'échelle de l'histoire, n'importe quel citoyen d'un État contemporain.[105] »

Ainsi, la succession rapide des images auxquelles sont confrontés le passant et le citadin relève d'une expérience du choc. La comparaison la plus frappante est le défilement des images du montage cinématographique auquel est confronté le spectateur et celui des produits de la chaîne de montage industrielle pour l'ouvrier. Cette fragmentation visuelle rend impossible l'attachement du regard et l'association des idées. Par opposition au visiteur du musée qui peut fixer son regard et associer ses idées face à un tableau. Toutefois, dans le passage Pommeraye les paliers de l'escalier qui permettent aux passants de faire des pauses pourraient les autoriser à attacher leur regard.

C. Un regard cinématographique sur le passage

Dans un second temps, la démonstration que le cinéma est le médium le plus adapté pour rendre compte du passage se fera à partir de cette autre citation de Walter Benjamin, extraite de « *Paris, capitale du XIXe* » :

> « Ne tirait-on pas un film passionnant du plan de Paris ? Du développement de ses différentes figures dans une succession temporelle ? De la condensation d'un mouvement séculaire embrassant des rues, des boulevards, des passages, des places, dans l'espace d'une demi-heure ? Et que fait d'autres le flâneur ?[106] »

Pourtant, l'image statique du médium photographique pourrait suffire à rendre compte de l'architecture statique des passages. D'autant plus du passage Pommeraye, qui accorde une place important à la sculpture, autre élément statique. Mais, l'unité statique des passages est largement remise en cause par la flânerie. C'est bien une image en mouvement qu'il faut pour rendre compte du mouvement des passages, le cinéma n'étant que l'aboutissement de la

105 Anne BOISSIERE, « Apparence et jeu, valeur cultuelle et valeur d'exposition chez Walter Benjamin », *Apparence(s)*, 2007.
106 *Op. Cit.* p. 685.

photographie. Ainsi, le cinéma peut révéler l'immobilité de l'architecture du passage, en même temps que la mobilité de la foule.

Dans ces conditions il devient facile de comprendre que Jacques Demy réussisse à rendre compte du passage Pommeraye, et de la flânerie de Roland et de Lola dans *Lola.* Mais, si la ville à travers la caméra ne peut qu'accentuer le rêve du spectateur, la ville à travers la caméra ne peut également qu'accentuer l'expérience du choc.

Pour finir, il est possible de mettre en évidence un lien entre passage, cinéma et *Paris, capitale du XIX*^{e}, puisque ce livre est lui-même marqué par la fragmentation : parce qu'il se compose de multiples citations, remarques, anecdotes ou encore observations d'une part ; et d'autre part parce qu'il a été commencé, arrêté, repris et finalement inachevé. Le tout est réuni au sein d'une seule et unique production littéraire. En ce sens, ce livre pourrait être considéré comme la reconstitution de ces fragments, comme pourraient être considéré la production cinématographique du film et la construction architecturale du passage.

Conclusion

Parmi les centaines de passages construits au XIX^{e}, la plupart sont détruits aujourd'hui (le passage Feydeau, le passage Delorme ou encore le passage Montesquieu) et parmi ceux qui subsistent certains présentent un état de conservation médiocre, quand d'autres se sont modernisés. A l'image de la fredrichstrassenpassage de Berlin, qui a troqué le verre et le fer contre du béton armé. Or, la modernisation des passages est l'expression même de leur déclin. Celle-ci repose sur un arrêté de la police des bâtiments qui interdit d'utiliser du fer dans les espaces intérieurs à cause des risques d'incendies. Ainsi, les passages auraient perdu leur « aura », pour reprendre un terme de Walter Benjamin.

Quant au passage Pommeraye, il a subit quelques dégradations suite aux bombardements de la seconde guerre mondiale : la verrière est endommagée et quelques corniches ont été ébréchées : auxquels s'ajoutent les endommagements des centaines de passants qui le fréquentent chaque jour. C'est pourquoi il fait l'objet d'une vaste campagne de restauration, autant pour des raisons de sécurité que d'esthétique. Le but est de retrouver l'état d'origine du passage. On va jusqu'à vieillir les nouveaux matériaux, le verre miroirs. Cette restauration est menée par des artisans et des entreprises spécialisées. Ils interviennent sur les parties intérieures et extérieures du passage, sur la verrière, les menuiseries, les sculptures, les sols, les ferronneries, les mezzanines… Mais, cette intervention se fait phase par phase pour ne pas déranger les passants, les habitants et les commerçants puisque le passage reste ouvert pendant les travaux.

Cette restauration s'accompagne de la construction d'une nouvelle galerie. Celle-ci débouchera au niveau intermédiaire du passage, face à la galerie Régnier. Elle doit rester en accord avec l'ensemble du passage : elle sera sur trois niveaux, pour 3500 m carré de commerces et une vingtaine de logements.

Le passage Pommeraye est classé aux Monuments Historiques depuis 1976. Ainsi, ces travaux sont placés sous le contrôle du conservateur des bâtiments de France et des monuments historiques et de la direction de la Ville de Nantes. Mais, il semblerait que les travaux aient

prit un certain retard[107]…

L'ensemble des travaux menés autour du passage Pommeraye confirme le regain d'intérêt pour les passages au XX^e^. D'ailleurs, chaque année, dans le cadre de l'événement du « Voyage à Nantes[108] », le passage est l'objet d'une manifestation culturelle qui vise à promouvoir la ville de Nantes.

Il ne s'agit que d'une confirmation, puisque le cinéma de Jacques Demy et l'étude de Walter Benjamin l'ont amplement prouvé ; le premier autour passage nantais en particulier, le deuxième autour des passages en général. Ainsi, les deux hommes développent une nouvelle approche du passage qui repose sur une approche intellectuelle et qui met l'accent sur le rapport à la ville, à la modernité, au passé, au cinéma…. Et garde pour fil directeur la notion de fantasmagorie, qu'elle soit parfaitement authentique ou qu'elle ne soit qu'illusion. Ainsi, il est facile d'imaginer que si Walter Benjamin avait eu le temps de poursuivre son étude et l'occasion de flâner dans le passage Pommeraye, l'architecture et la décoration de celui-ci aurait pu lui servir d'étude de cas.

En définitive, le passage Pommeraye dépasse un aspect purement architectural pour devenir un décor de cinéma ou un sujet de réflexion. Dans tous les cas, il acquiert une destinée qui n'était pas forcément la sienne.

Par ailleurs, ce regain d'intérêt pour les passages se poursuit au XXI^e^. En effet, l'utopie de Charles Fourier sera concrétisée par le Corbusier (1887-1965) et deviendra une utopie urbaine. Ainsi, en 1922, l'architecte créé le premier plan pour « Une ville contemporaine de 3 millions d'habitants », dans lequel la ville ne serait qu'un grand ensemble d'habitation.

107 Par ailleurs, des sondages archéologiques ont entraîné la découverte du manoir du Bouvet du XVIe enseveli sous le passage Pommeraye.

108 Cet événement se déroule du 3 au 30 août 2015 autour des lieux culturels de la ville.

Bibliographie

Ouvrages généraux :

-Jean-Claude DELORME et Anne-Marie DUBOIS, *Passages couverts parisiens,* Paris, Éditions Parigramme, 1996
-Johann Friedrich GEIST, *Le passage : un type architectural du XIXe*, Pierre Mardaga Editeur, Bruxelles, 1982
-Bertrand LEMOINE, *Les passages couvertes en France*, Paris, 1989
-Patrice DE MONCAN, *Les passages en Europe*, Les éditions du Mécène, Paris, 1993

Ouvrage spécialisés :

-André PERON, *Le passage Pommeraye*, Coiffard libraire éditeur, Nantes, 1996

-Raphaël LEFEVRE, *Une chambre en ville de Jacques Demy*, Yellow Now, Liège, 2013
-Siegried KRACAUER, *Théorie du film, La rédemption de la réalité matérielle*, Flammarion, Paris, 2010
-Jean-Pierre BERTHOME, *Jacques Demy, Les racines du rêve*, L'Atalante éditeur, Nantes, 1982
-Olivier PERE et Marie COLMANT, Jacques Demy, éditions de la Martinière, Paris, 2010
-LAYANI Jacques, Jacques Demy un portrait personnel, L'Harmattan, Paris, 2014
-Camille TABOULAY, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, Cahiers du cinéma, Paris, 1996
-Suzanne LIANDRAT-GUIGUES, *Modernes flâneries du cinéma*, De l'incidence éditeur, Lille, 2009

-Walter BENJAMIN, *Paris capitale du XIXe siècle*, Jean Lacoste (trad.), Paris, Éditions du Cerf, 1989
-Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*, éditions Allia, Paris, 2013
-Walter BENJAMIN, *Petite histoire de la photographie*, éditions Allia, Paris, 2012
-Bruno TACKELS, *Walter Benjamin : Une vie dans les textes : biographie,* Arles, Éditions Actes Sud, 2009
-Jean Louis DEOTTE, *Qu'est ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, L'Harmattan, Paris, 2007
-Philippe SIMAY, *Capitales de la modernité, Walter Benjamin et la ville, éditions de l'éclat*, Paris, 2005

Articles internets :

-Jean-François POIRIER, « PASSAGES, *architecture* », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 31 janvier 2015. URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/passages-architecture/
-M.M de la GARANDERIE, « *Présence de Nantes* », dans *Annales de Bretagne*. Tome 72,

numéro 3, 1965. pp. 445-448.1965, Persée, consulté le 2 janvier 2015 URL : web/revues/home/prescript/article/abpo_0003-391x_1965_num_72_3_2289 : DOI : 10.3406/abpo.1965.2289

-Alain NAZE « Un cinéma des *passages* – les fantasmagories du cinéma de Jacques Demy », *Appareil* [En ligne], 12 | 2013, mis en ligne le 12 décembre 2014, consulté le 20 novembre 2014. URL : http://appareil.revues.org/1549 ; DOI : 10.4000/appareil.1549
-Anne BOISSIERE, « Apparence et jeu, valeur cultuelle et valeur d'exposition chez Walter Benjamin », *Apparence(s)* [Online], 1 | 2007, Online since 24 May 2007, Connection on 03 March 2015. URL : http://apparences.revues.org/48

Périodiques :

-*Le passage Pommeraye (1843)*, Bulletin de la société archéologique et historique de Nantes et de la Loire inférieure, 1943, t. 83
-Les journées du patrimoine, septembre 1994, Crédit Agricole (Médiathèque municipale de Nantes)
-P. R, « Le passage Pommeraye Impression d'un journaliste », *la Gazette de Nantes*, 1850, N° spécial 026460,
-Henri FRANCOIS, « Le centenaire de l'ouverture du passage Pommeraye », *Bulletin de la vie artistique nantaise*, 1943, 2ème trimestre, p. 2-3
-Pascale VESTER, « Le passage Pommeraye une rue tout droit sortie du XIXe », *Nantes au quotidien*, oct. 2005, n° 58, p. 29-31
-L'ensemble du dossier de presse issue de Presse-Océan sur le passage Pommeraye réunit par la Médiathèque municipale de Nantes

-Jean-Pierre BERTHOME, « Nantes et le cinéma, Dix films pour une ville », *Ar Men,* n°23, p. 4-21, oct. 1989
-Catalogue de l'exposition « *Le monde enchanté de Demy* », Cinémathèque française de Paris, 2013.
-Catalogue de l'exposition « Un nantais nommé Jacques Demy », Médiathèque municipale de Nantes, 2010.

Films :

-Jacques DEMY, *Lola*, Ciné-Tamaris, 1961
-Jacques DEMY, *Une chambre en ville*, Ciné-Tamaris, 1963
-Jacques DEMY, *Les parapluies de Cherbourg*, Ciné-Tamaris, 1982
-Jacques DEMY, *Model Shop*, Ciné-Tamaris, 1969
-Agnès VARDA, *Jacquot de Nantes,* 1991
-Agnès VARDA, *L'univers de Jacques Demy*, 1993

Œuvres littéraires :

-Louis ARAGON, *Le paysan de Paris*, Éditions Gallimard, Paris, 1926

-Charles BAUDELAIRE, *Le spleen de Paris : petits poèmes en prose*, Le livre de Poche, 2003
-Charles BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, Librairie Générale Française, Paris, 1972
-Louis-Ferdinand CÉLINE, *Mort à crédit,* Éditions Gallimard, Paris, 1952
-Edgar Allan POE, « L'homme des foules », *Nouvelles histoires extraordinaires*, Garnier-Flammarion, Paris, 1965

Bande dessinée :

-Jacques TARDI, *La mort du soldat inconnu*, Futuropolis, Paris, 1991

Documentaire :

-Jacques LEVY, *Urbanité/s,* Chôros, 2013

Conférence :

-Jean LACOSTE, *Paris vu par Walter Benjamin (1939),* Institut Français de la Mode (IFM), 2014

Annexe

« La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! - Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ! »

« A une passante », Charles Baudelaire (1821-1867), *Les Fleurs du mal*, 1857