

ABONNEMENTS
S'adresser rue de la Pompe, 5
BRUXELLES

ADMINISTRATION
Boulevard du Heintaut, 139
Bruxelles

L'ÉMULATION

PUBLICATION MENSUELLE DE LA SOCIÉTÉ CENTRALE

D'ARCHITECTURE

DE BELGIQUE

BUREAUX : RUE DE LA POMPE, 3, BRUXELLES

ANNONCES & RÉCLAMES
A FORFAIT
S'adresser rue de la Pompe, 5
BRUXELLES

DIRECTION — RÉDACTION
Rue des Quatre-Bras, 5
Bruxelles

— DÉPOSÉ —

— DÉPOSÉ —

— 7 —

SOMMAIRE

L'architecture. D. — L'art officiel et les finances. ERNAL.
Le nouvel Hôtel-de-Ville de Paris. — Incendies des théâtres.

L'ARCHITECTURE ⁽¹⁾

L'architecture, l'art de composer, de régler et de décorer les édifices d'après les principes du beau, est le plus ancien des arts plastiques. Enfant de la nécessité, elle était simple à sa naissance, elle s'épanouit insensiblement, au fur et à mesure du développement d'une civilisation naissante pour atteindre cet art qui a pour but la représentation idéale de la nature inorganique.

Les monuments répandus sur la surface du globe ont contribué certainement pour une large part à faire connaître l'histoire des différents peuples; ils sont même la seule et unique source pour reconstituer celle de certains peuples de l'antiquité. Moins périssables que la plupart des productions des autres arts, ils sont, pour ainsi dire, les seuls documents restants des sociétés éteintes dont ils nous font voir la vie intime et nous montrent les différents degrés de développement et de civilisation.

La plupart des conceptions que l'architecture interprète ne sont pas purement esthétiques, mais doivent souvent leur origine à un but pratique. La religion, la bienfaisance, la politique, le commerce et l'industrie, la guerre, etc., etc., exigent nombre de constructions où la destination et la solidité occupent le premier rang, tandis que l'esthétique y occupe une place moins importante.

Que l'on ne s' imagine pas que les parties purement artistiques de ces monuments soient un luxe superflu; nullement, il faut qu'elles ne soient pas en opposition avec le caractère de la destination, car la beauté obtenue aux dépens du vrai cesserait d'être belle.

Quelquefois la destination pratique d'un monument en peut favoriser le caractère artistique, parce que cette destination peut être pour l'architecte une riche source d'idées qui l'aideront à donner le caractère voulu.

Pour la plupart des sentiments, des sensations, des impressions que l'architecte doit éveiller dans sa création, la nature lui donne, sans conteste, le plus beau modèle. Les différents tableaux de la nature lui ont fait comprendre que la grandeur suprême unie à la simplicité de surface, au sérieux, à l'élevé, produisent sur le spectateur des impressions puissantes. L'espace infini de la mer, l'interminable étendu du désert, la prodigieuse hauteur des montagnes en sont la preuve.

Partant de cette contemplation (?), l'architecte qui aura à faire exécuter une grande et sérieuse conception, n'atteindra point le but en employant des petites dimensions, des surfaces chargées et quantité de lignes brisées. Les pyramides, la face unie des murs de granit des temples égyptiens, élevés, sans aucune interruption, jusqu'à une hauteur de 23 à 30 mètres, éveillent chez chaque visiteur des idées d'admiration. D'abord par leurs étonnantes dimensions, ensuite par leur extrême simplicité de lignes. Si les faces des pyramides étaient décorées par de riches motifs d'architecture, ou si ces murs nus des temples étaient divisés ou interceptés par des pilastres, des arcs, des ouvertures, afin d'y introduire de la lumière, la beauté en serait certes plus grande, mais la sensation qu'ils produisent aujourd'hui serait amoindrie.

Les différentes créations de la nature apprennent également à l'architecte qu'en général les lignes droites et les arêtes vives expriment l'idée de force et d'énergie, tandis que la courbe, la ligne brisée et la décoration expriment plutôt l'idée de douceur, de faiblesse, de tendresse. L'enfance, la jeunesse des animaux et des plantes nous montrent des contours arrondis et onduleux; les mêmes animaux, les mêmes plantes, arrivés au degré de perfection, nous donnent des formes droites et vives (2).

L'arbre fort et droit qui, frappé par l'ouragan, se brise et ne plie point, nous produit bien l'idée de force et d'énergie, tandis que le petit roseau légèrement courbé, pliant à tout zéphir, provoque un sentiment de tendresse et de douceur. Les rudes métaux, les rochers fûtement escarpés et, en général, toutes les matières minérales et durables sont terminées par des arêtes vives. Dès lors, si l'architecte veut exprimer la force et l'énergie, il devra employer la ligne droite, les surfaces nues et les angles vifs.

Ni la coupole de Saint-Pierre à Rome, ni Sainte-Sophie à Constantinople, ni le Panthéon à Paris, ni Saint-Paul à

— 8 —

Londres, avec leurs contours arrondis et brisés, ne sauraient produire chez nous cette impression de force, d'élévation que nous donnent les formes droites et raides des temples de Thèbes et de Poestum, ni même celle que peuvent faire naître ces vaisseaux gothiques avec leurs rangées de piliers qui semblent s'élever droit vers le ciel. Aussi, jamais l'artiste ne cherchera à interpréter l'image de la fierté par une conception à formes rondes; plutôt que de nous toucher le cœur, elle s'écartera sous le poids des sombres et lourdes masses nécessaires pour arriver à la grandeur. Le Panthéon d'Agrippa à Rome, le plus grand travail de l'architecture romaine, en est un exemple. Cet édifice avec ses immenses murs cylindriques, simple d'ordonnance, possède incontestablement un caractère grand et majestueux; il est loin de nous impressionner autant que cette fièvre, cette énergique cathédrale gothique qui nous frappe d'admiration; non, il manque d'élégance, de vivacité.

L'impression produite chez le spectateur, par un ouvrage d'architecture, dépend beaucoup des rapports des trois principales dimensions : la hauteur, la largeur et la profondeur. Quand nous entrons dans la basilique de Saint-Pierre à Rome, ce vrai temple gigantesque des temps modernes, nous sommes moins frappés d'étonnement par ces grandes dimensions que lorsque nous pénétrons dans une église gothique. D'où vient cette différence? Cette cathédrale ogivale n'est cependant qu'une chapelle comparativement à Saint-Pierre et elle nous touche pourtant plus. Ce sont les rapports des grandes masses. Saint-Pierre éveille l'idée du gigantesque, parce que les trois grandes dimensions sont quasi les mêmes et se neutralisent pour ainsi dire. La hauteur est énorme, ainsi que la largeur et la profondeur. Quand nous comparons à l'échelle humaine ces anges, en apparence mignons, qui portent le béni, nous nous apercevons que ce sont des géants; après avoir parcouru le monument, un commencement de fatigue nous fait constater qu'il couvre une superficie réellement immense; lorsqu'on compare le prêtre à l'autel sur lequel il officie, on est convaincu de l'énorme élévation des colonnes et des piliers et l'on voit que la coupole est un travail de géant. Cependant il a fallu d'abord une comparaison, un calcul, pour arriver à se faire une idée exacte de ces dimensions. Si le vaisseau avait un quart en moins en largeur, immédiatement la hauteur et la profondeur gagneraient de valeur, et l'ensemble produirait l'impression de grandeur à première vue.

Les églises du moyen âge de l'époque ogivale sont la preuve vivante que si l'une des principales dimensions est relativement petite (ici c'est la largeur), de suite les autres gagnent de grandeur et paraissent plus importantes qu'elles ne le sont en réalité. Les monuments des anciens peuples de l'Orient nous donnent aussi plus ou moins une prédilection pour un des trois grands rapports. Chez eux cette prédilection naquit de leur sentiment religieux et de leur caractère intime. Chez les Indiens, la grande profondeur de la plupart de leurs temples creusés dans le roc est indubitablement l'émanation de leur caractère profond, sombre et entreprenant.

La largeur dominante dans l'architecture égyptienne était une conséquence de leur goût de sévérité et de durée. L'Égyptien désirait avant tout l'impérissable : de là ces masses et cette stupéfiante largeur. La grande pyramide de Chéops, par exemple, a une largeur de 233 mètres sur une hauteur de 146. C'est dans les monuments religieux de l'époque ogivale que la hauteur a trouvé son grand triomphe; dans ces hautes tours qui s'élèvent vers le ciel, ainsi que dans la plupart des autres détails où la hauteur domine; dans ces vaisseaux très-étroits comparativement à la hauteur, ce qui rend celle-ci encore plus apparente. Dans tout cela l'inspiration de la vie n'est pas à méconnaître; le sentiment qui animait les architectes et les prêtres est sans aucun doute le reflet de l'esprit religieux de la chrétienté d'alors qui reportait tout au ciel.

Dans l'art grec aucune dimension domine, les rapports sont l'émanation de l'esprit du beau et non celle d'un symbole religieux. Aussi, chez aucun peuple, l'architecture (jugée au point de vue purement esthétique) n'a réalisé ses idées plus parfaitement. De quelle gaie simplicité, de quelle sage et noble beauté sont revêtues ces créations helléniques; c'est, pour ainsi dire, une musique de lignes, dont l'étude nous adoucit, nous ennoblit, nous civilise et nous développe les sentiments du beau.

Le caractère d'une construction dépend aussi de la présence du plus ou moins d'ouvertures; c'est pour l'architecte un facteur principal. Beaucoup de portes, de fenêtres, d'arcades, etc., convient involontairement le spectateur à y porter ses regards; le bâtiment lui semble accessible et hospitalier; il se présente à ses yeux comme un séjour agréablement par l'abondance de lumière, dont les habitants aiment la lumière et la société. Si, au contraire, les portes et les fenêtres y sont réduites au strict nécessaire et que la surface des murs y prenne le rôle prépon-

— 9 —

dérant, une sensation de crainte, de tristesse s'emparera de lui; il sera saisi par cette sévérité qu'il identifiera au personnage si bien enfoncé qui cherche si peu à voir ou à être vu.

Cette sensation de sévérité s'accroît en raison de la diminution des ouvertures et s'adoucit en rapport de l'augmentation, de telle sorte que l'on peut conclure que le plus ou moins de fenêtres donne la gaieté et la sévérité au caractère de l'édifice.

Dans les bâtiments destinés à servir de réunion d'agrément, l'architecte laissera le grand rôle aux ouvertures, pour autant toutefois qu'elles ne nuisent ni à la solidité ni à la beauté de la bâtisse. Les théâtres, les salles de concert, les musées et les locaux de sociétés devront être dans les mêmes conditions pour gagner le caractère gai et souriant. Les couvents, les corps de garde, les prisons, les forts auront de grandes surfaces unies, car ils devront produire sur nous l'idée d'isolement, de justice sévère et de crainte.

En diminuant les ouvertures, le kiosque deviendra maison; la maison, couvent; le couvent, fort; le fort, prison; la prison deviendra mausolée; là tout est surface, c'est là le maximum, c'est la mort.

S'il faut pour chaque art plastique un certain esprit d'ordre et de régularité, dans l'architecture surtout il est indispensable pour produire du beau; l'architecte sans esprit d'ordre et de régularité ne parviendra jamais à donner à ses conceptions l'expression du repos, de la clarté; il sera toujours enclin à introduire dans son travail le désordre et la surcharge, les deux grands ennemis du beau.

Au point de vue pratique, l'architecture exige aussi ces qualités, elles facilitent le travail et procurent des avantages économiques.

Plusieurs autres lois d'esthétique régissent les ouvrages de notre art : l'harmonie, la symétrie, les proportions. L'harmonie des formes est pour l'architecture ce que l'harmonie des tons est pour la musique. Si dans un édifice ou une construction quelconque les proportions et l'accord entre les différentes formes existent, alors cette architecture est, pour ainsi dire, une musique pétrifiée et devient pour nous une symphonie. (Sic.)

Les détails architectoniques empruntés aux différents styles et appliqués à un même monument produisent souvent un ensemble sans harmonie.

Si l'on combine une façade de manière qu'un trumeau en occupe le milieu, notre sentiment du beau sera blessé, parce que par instinct nous voulons que l'axe d'un des motifs architectoniques corresponde avec l'axe de l'ensemble.

La même remarque est applicable pour un pont; une arche occupera l'axe de la rivière, car la pile au milieu produirait encore un aspect désagréable.

Les lois de la symétrie et des proportions sont de très grande importance. Sans une sévère symétrie, on parviendra difficilement à donner un aspect monumental à un ensemble. L'art classique l'observe scrupuleusement. La plupart des créations de la nature, et l'homme surtout, ont servi de modèle ou ont conduit les idées de l'artiste. Tous les détails de l'ordonnance : colonne, pilastre, porte ou fenêtre, nous donnent aussi bien que l'homme même la symétrie par rapport à l'axe vertical, tandis que les parties inférieures et supérieures diffèrent entre elles. La scrupuleuse symétrie exigée pour toute construction devant avoir un caractère monumental, devient nuisible pour certains autres projets et jure avec la destination et l'entourage. Dans des villas ou autres bâtiments, complètement entourés d'une nature poétique et pleine de contraste, cette symétrie serait un non-sens.

Parmi les choses d'une nature pratique qui, depuis les temps les plus reculés, ont eu une influence sur le développement et le caractère de l'architecture chez les différents peuples, il faut surtout considérer le climat, la nature du sol et les matériaux.

Cet esprit de longue durée, cette monotonie qui caractérise l'art égyptien et qui (comme nous l'avons déjà dit) est une émanation de la vie intime, était évidemment rehaussé par la situation et le climat du pays. L'immobile ciel d'azur, le Nil, si intéressant avec ses inondations régulières et périodiques, l'air d'un calme constant, ce soleil éternel et le voisinage du désert infini, devaient bien certainement faire un peuple calme et sérieux chez lequel se développerait un art aussi invariable, aussi monotone que le pays lui-même. La nature du sol égyptien, notamment l'absence de la roche (3), était aussi d'une grande influence sur le développement de l'architecture.

Nous pourrions citer également bon nombre d'exemples de l'art oriental où le climat, le sol et les matériaux régissent l'architecture. C'est ainsi que l'absence de la roche, mais la pré-

(3) Erreur! tous les monuments égyptiens sont en granit ou en calcaire, ceux de la Nubie où il y a de la roche, sont en briques cuites au soleil. (Note de la rédaction.)

(1) Extrait et traduit du journal hollandais *De Opmerker*.
(2) Eh! eh! Pas chez la femme, n'est-ce pas? (Note de la rédaction.)

sence de bonnes terres argileuses sont cause que les Chaldéens et les Assyriens employaient, pour leurs constructions, la pierre artificielle ou la brique cuite. Les temples de l'Inde ont eu sans doute pour germe les antres naturels que l'on y rencontre en abondance dans les montagnes et qui très probablement servaient d'asiles aux premières créatures humaines. Chez les Chinois, la simple tente des peuples bergers et patriarches, a été le prototype de leur architecture à toits en forme de tentes.

Les monuments ou tas de pierres brutes et informes des Aztèques et des Celtes ont tous plus ou moins dépendus du climat, du sol et des matériaux.

Les bâtisses en terrasses qui caractérisent l'ancienne architecture orientale n'auraient jamais pu se reproduire dans un climat pluvieux; même en Grèce on couvrait les temples d'une toiture légèrement inclinée pour conduire les eaux du ciel.

Cette courte considération nous montre la diversité et la complication des lois auxquelles les travaux architectoniques sont soumis. Des quelques exemples historiques cités plus haut, il résulte combien il est instructif d'étudier les ouvrages de l'ancien Orient, l'art classique et le moyen âge. Une étude approfondie en devient de plus en plus nécessaire pour l'architecte. La quantité de monuments relevés et dessinés, ou les fragments qui en restent, les nombreuses découvertes archéologiques faites par les hommes les plus célèbres et publiées ensuite facilitent considérablement cette étude.

A ce point de vue, notre époque se trouve dans des circonstances beaucoup plus favorables que la renaissance du x^v siècle. L'existence de ces belles créations grecques était complètement inconnue à un Brunelleschi, un Bramante, un Vignole, qui croyaient voir tout l'art classique dans le souvenir d'une époque de décadence de l'empire romain et dans quelques beaux exemples corinthiens.

Les deux ordres grecs si distingués : le dorique si puissant et si fier, l'ionique si attrayant, sortaient de leurs mains tels que les écrits de Vitruve le leur avaient enseignés. Que n'auraient pu produire ces maîtres qui, malgré l'imperfection des sources où ils puisaient, ont néanmoins produit plusieurs chefs-d'œuvre, s'ils avaient pu puiser à la source pure!

Si la renaissance du x^v siècle n'était, à vrai dire, qu'un retour de l'art abâtardi des Romains, le xix^e siècle sait et doit produire mieux. Pour cela qu'il se garde d'imitations serviles d'ouvrages existants, qu'il tâche plutôt d'en comprendre l'esprit, qu'il prenne des monuments anciens, encore en partie debout, la grande idée qui les a fait concevoir.

A ce point de vue surtout, l'étude de l'art ancien est importante pour le jeune architecte, et lorsqu'il aura compris les différentes pensées que nous offrent les anciens monuments, la valeur de ses propres créations s'en ressentira infailliblement.

La mélancolie saisissante que reflètent les anciens temples indiens; ce sentiment de stabilité, ces pensées sérieuses et élevées de l'art égyptien; les simples et attrayantes conceptions dans lesquelles l'artiste hellénique voulait exprimer le beau idéal; le penchant outré vers le luxe et la volupté que montrent les monuments romains; la richesse, la bizarrerie qu'affiche ce fantastique art mauresque; la lourdeur de l'architecture romane; l'élévation passionnée des monuments gothiques, tout cela forme un trésor d'idées différemment interprétées dans lequel l'architecte peut puiser à cœur joie.

Si donc l'architecte est bien pénétré de ces arts anciens, il verra qu'ils nous offrent bien des motifs qu'il pourra appliquer, sans crainte, après les avoir modifiés quelque peu; mais pour cela il est nécessaire de comprendre ces monuments et de connaître les influences qui se rapportaient à leur création.

Cette ignorance est cause que dans toute l'Europe, de Paris jusqu'à Rome, l'on a élevé dans un soi-disant style néo-grec, néo-romain ou autres fantaisies, des constructions qui feraient rire les anciens Grecs et Romains et qui jurent avec nos mœurs et notre climat.

Une maison pompéienne, par exemple, peut être charmante sous un ciel de Naples, pour un peuple d'il y a deux mille ans et ne point convenir à notre climat et à notre temps. Les maisons du moyen âge, malgré toutes les convenances dans le sens de l'époque, ne sauraient être appropriées ni à nos besoins sociaux ni à l'esprit d'aujourd'hui. Cependant, il est certain que notre siècle a produit plusieurs œuvres, tant dans le sens classique que dans d'autres, qui sont dignes d'attention.

Si plusieurs de ces monuments, malgré toute leur beauté, ne sont pas exempts de quelque servilité ou fanatisme, dans d'autres, au contraire, nous remarquons avec satisfaction que l'auteur ne s'en tient pas à une école limitée, mais qu'il a tâché de s'inspirer des vrais principes du beau, du vrai et du bon.

D.
(Traduit du *De Opmerker*, par F. V.)

Laissant à l'auteur de cet article extrait du journal hollandais *De Opmerker*, toute l'intégralité de ses dissertations, le traducteur a cherché à conserver autant qu'il était possible la forme originale et parfois bizarre de certaines phrases; — nous avons cru utile de faire connaître à nos lecteurs que certaines idées de rationalisme en architecture sont partagées par nos confrères de Hollande.

L'art officiel et les finances

Nous trouvons, sous ce titre, dans un journal bruxellois, la *Gazette*, un article dans lequel l'auteur, M. L. Solvay, indique, comme l'un des moyens de combler les déficits du Trésor public, une réforme radicale de l'enseignement officiel des beaux-arts.

Comme toujours, il n'est question que de peintres et de sculpteurs; nous constatons ce fait et nous en déduisons la conclusion logique que les architectes ne sont pas rangés encore dans la catégorie des *budgetivores*.

C'est, certes, une idée originale que celle que nous rappelons ci-dessus, et nous pensons que nos concitoyens (nous ne parlons pas des intéressés) la repousseront tous d'un accord unanime.

La Belgique a un renom artistique incontesté; c'est un devoir pour ses gouvernants de le soutenir (noblesse oblige), et nous pourrions, en cherchant quelque peu, trouver des moyens plus vrais d'une économie bien entendue.

M. Solvay lui-même, en relisant son article, trouvera, dans

son argumentation, la preuve que, pour le moment, il n'est pas possible de réduire au budget les sommes affectées à l'enseignement officiel.

En effet, que l'on encourage moins, mais que l'on encourage mieux, dit-il. — La quantité n'importe guère, c'est la qualité qui importe.

Quant à cela, nous sommes du même avis; mais quant à dire que un peu de découragement même ne ferait pas mal, nous ne voyons là qu'une fantaisie paradoxale; à moins que l'auteur de l'article cité plus haut n'entrevoie toute une génération d'artistes bien rentés et qu'il n'ait reconnu l'absence totale de sens artistique à tous ceux dont les auteurs n'ont pas trouvé un Pactole dans l'art de pétrir ce que l'on nous vend pour du pain sur le comptoir du marchand, épicier, tailleur ou cordonnier.

L'article qui nous occupe contient quelques... vivacités, telles que : *L'État n'est pas un bureau de mendicité, l'entretien des ouvriers de la brosse et de l'ébauchoir.*

Les gros mots, pas plus que les... vivacités, ne prouvent absolument rien. S'il y a des abus, et nous pensons qu'il s'en présente, attaquez-les donc hardiment, citez-les, précisez, mais ne faites pas peser sur la généralité des artistes une humiliante suspicion.

Nous avions pensé trouver, à la fin de cet article, l'indication d'un moyen pratique qui permettrait de supprimer radicalement les allocations du budget des beaux-arts, sans nuire au mouvement artistique belge.

Heureusement, son auteur n'a rien encore d'un dictateur et il ne pourra décréter que :

« Toute œuvre remarquable d'un artiste belge appartient de droit au pays. Il lui sera remboursé les dépenses faites pour « cadre, toile, couleurs, pinceaux et modèles, s'il est peintre; « terre, plâtre, ébauchoirs et tabourets, s'il est sculpteur. En « plus, il lui sera accordé une indemnité équivalente à ce que « peut gagner un homme fort et vigoureux en pesant du sucre, « du café, en aulant des étoffes ou enfin en travaillant au « pétrin. »

L'article se termine par une conclusion tout inattendue :

« Voilà pourquoi nous avons combattu et nous combattons l'idée saugrenue d'un Panthéon qu'on a voulu, qu'on veut peut-être encore élever à Kockelberg et qui n'aurait d'autre utilité pratique que celle de servir de pâture à tous les appétits en éveil. » (Textuel.)

Utilité pratique!

Nous avouons être assez peiné d'entendre un critique d'art parler d'utilité pratique à propos d'un Panthéon; si la colonne du Congrès n'était qu'à l'état de projet, on se demanderait aussi quelle en serait l'utilité pratique, sans doute.

Hélas! que cela devient terre à terre, et que ce langage sied peu aux gens qui parlent d'art.

Utilité pratique! le monument du Roi?

Ah! Messieurs, parlez donc d'utilité pratique quand il s'agit de bien retro, de cabines pour stations d'omnibus, etc. Mais tâchons d'élever notre esprit à un ordre d'idées supérieur quand il s'agit de monuments tels que le Panthéon, lors même que ce serait pour en combattre l'idée.

Il ne sert à rien de crier avec les aveugles pour nier la lumière.

Le nouvel Hôtel-de-Ville de Paris

Au moment où le nouvel Hôtel-de-Ville va être inauguré, quelques rapides indications sur le monument qu'il remplace seront sans doute intéressantes.

On avait attribué l'Hôtel-de-Ville au Boccador et à Dominique de Cortone.

La critique contemporaine a établi d'une façon indiscutable que le véritable auteur de l'Hôtel-de-Ville de 1533 fut Pierre Chambiges, « maître des œuvres de maçonnerie de la ville de Paris et du roy. »

Dominique de Cortone avait seulement construit une première façade à la maison de ville.

On sait que la galerie des fêtes contenait des peintures de Delacroix, Lehman, Schöffler, Laurent Jan, Cabanel, Gosse, Benouville, Horace Vernet, Ingres, Riesener, Müller, etc.

Ce furent là, malheureusement, des pertes irréparables. On regrettera toujours aussi la perte des archives et de la bibliothèque, anéanties dans l'incendie de 1871.

C'est le 23 juillet 1872 que le concours pour la reconstruction de l'Hôtel-de-Ville fut ouvert. Soixante-six projets furent alors présentés. On sait que le projet qui obtint la préférence fut celui de MM. Ballu et de Perthes.

C'est celui qui, exécuté, va être inauguré le 14 juillet.

Le Monument

On a pu se demander pourquoi le nouvel Hôtel-de-Ville, dont l'entrée principale est dans l'axe de l'avenue Victoria, n'a pas été reconstruit perpendiculaire à cette avenue.

La réponse est simple :

Ce n'était pas à l'Hôtel-de-Ville à se mettre perpendiculaire à l'avenue Victoria; c'était, au contraire, l'avenue Victoria, venue longtemps après l'édifice municipal, qui aurait dû se mettre dans l'axe en question. La reconstruction de l'Hôtel-de-Ville, commencée en 1873, ne sera entièrement terminée qu'en 1884.

Actuellement, les bâtiments de l'Hôtel-de-Ville occupent une surface de 8,500 mètres carrés. Ils contiennent 368 salles de dimensions très diverses. La surface consacrée aux services est de 25,454 mètres carrés. Cette surface est encore trop petite, et le conseil municipal a dû voter dernièrement l'annexion de la caserne Lobau à l'Hôtel-de-Ville. L'insuffisance des locaux provient notamment du développement qu'a pris le service de l'enseignement primaire, par suite de la création de nouvelles écoles et de la laïcisation de celles qui existaient.

La salle Saint-Jean, beaucoup plus large que l'ancienne, a été pourvue d'une loggia ou galerie qui lui servira pour ainsi dire de ceinture, et ses deux rangées de colonnes, au lieu de reposer sur le parquet, comme autrefois, sont montées sur piédestal, ce qui donne à la salle un aspect plus gracieux et

plus élégant. Une loggia semblable entoure également la grande salle des fêtes, située directement au-dessus.

Au premier et au deuxième étage, on a ménagé une large galerie qui contourne tout le palais, mettant en communication les différents services de chaque étage, de telle sorte qu'il ne sera plus nécessaire, pour aller d'une aile dans une autre, de descendre un escalier et d'en monter un second; cette heureuse modification sera très appréciée par les personnes ayant affaire dans les bureaux. Mentionnons encore, au rez-de-chaussée, une magnifique galerie vestibule qui n'existait pas précédemment. Elle est éclairée d'un côté par des baies donnant sur la place, et de l'autre par trois grandes ouvertures faisant face à la cour Louis XIV. Son plafond cintré, tout en pierre, et les douze colonnes de six mètres de hauteur en pierre de la Côte-d'Or, aussi belle que le marbre, en feront une pièce d'une extrême magnificence et de tout point remarquable.

La Décoration

Les statues qui décorent extérieurement l'Hôtel-de-Ville sont toutes des statues de Parisiens. On a considéré qu'il ne fallait pas convertir la maison municipale en une sorte de Panthéon français et y faire figurer toutes les grandes renommées du pays, quel que fût leur lieu d'origine.

A elle seule la statuaire a absorbé, dans le devis du nouvel Hôtel-de-Ville, une somme de 1,213,660 francs.

Le grand motif de l'horloge est une des parties les plus importantes de la décoration extérieure du monument.

C'est à peu près le motif de l'horloge de l'ancien Hôtel-de-Ville. En effet, la condition prescrite aux architectes, de reproduire la façade du Boccador, entraînait celle de restituer, dans la mesure du possible, les sculptures qui venaient autrefois s'étayer à la partie centrale du monument. Deux figures ailées couronnent le fronton supérieur de l'horloge; elles sont dues à M. Charles Gauthier.

Au-dessous, la statue assise, représentant la ville de Paris, est de M. Gauthier.

De chaque côté du cadran, deux figures couchées sur des demi-frontons, représentent la Seine à gauche et la Marne à droite. Ces figures sont l'œuvre de M. Aimé Millet.

Enfin, une double composition encadre le cadran à droite et à gauche. D'un côté le Travail, de l'autre la Science, avec enfants et attributs divers. Auteur : M. Miolle.

Ces deux statues ont remplacé celles qui s'appuyaient autrefois sur le cadran de l'horloge, et qui représentaient la Justice et la Force terrassant des esclaves. Au lieu du glaive, on a voulu mettre au fronton du palais municipal le livre et l'outil. Le grand motif de l'horloge coûte 60,000 francs.

Statistique des Dépenses

Un peu de statistique maintenant sur les dépenses de reconstruction. On sait que 21 millions avaient été affectés à cette œuvre; 19 millions ont déjà été dépensés.

Ces dépenses se répartissent ainsi :

Maçonnerie, terrasse, égouts, 12,851,242 francs; charpente, 678,366 francs; serrurerie, quincaillerie, 2,233,567 francs; couverture et plomberie d'art, 887,658 francs; plomberie des eaux et du gaz, 264,761 francs; menuiserie, 1,014,111 francs; menuiserie décorative, 158,246 francs; fumisterie, 13,970 francs; chauffage et ventilation, 1,090,299 francs; sculpture d'ornement, 1,318,504 francs; parage, asphalte, granit, 96,982 francs; peinture, vitrerie, tenture, 643,406 francs; peinture décorative, 228,028 francs; dorure, 177,149 francs; miroiterie, 13,689 francs; marbrerie et stucs, 518,636 francs; régie, 587,075 francs; honoraires et frais d'agence, 1,013,511 francs.

Incendies des Théâtres

Depuis l'effroyable incendie du théâtre de Vienne, on est devenu plus vigilant. Plusieurs journaux ont recommandé quelques soins à prendre, en attendant mieux.

En Prusse, le chancelier de Bismarck a admis la manière de voir de l'*Académie d'architecture*, qui ordonne :

1° Grande distance entre les théâtres et les constructions voisines;

2° De gros murs, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, et des toits en fer; rendre incombustibles les bois qui sont inévitables;

3° Séparation de la scène, tant de l'espace occupé par les spectateurs que de celui occupée par les employés du théâtre, par de bons murs et des portes de fer se fermant automatiquement;

4° Le rideau de fer, qui a rendu d'incontestables services dans les derniers temps, quoique l'utilité en soit contestée, sera maintenu. Il empêche le passage de la fumée et des gaz nuisibles dans la salle et diminue l'effroi des spectateurs lorsque le feu éclate sur la scène;

5° Les escaliers doivent être droits et sur voûtes et comme les ordonnances de Paris le prescrivent; ils auront 1^m50 de largeur à l'étage supérieur et deviendront plus larges en descendant, suivant les exigences de la sécurité;

6° La largeur des couloirs sera déterminée suivant le nombre des places;

7° Pour l'ensemble des sorties vers la rue, il faut compter sur un minimum de 6 mètres pour 1,000 personnes et sur un élargissement de 0^m60 par centaine en plus;

8° Point de vestiaires dans les couloirs;

9° Les escaliers seront autant que possible éloignés de la scène;

10° Des échelles de fer seront attachées aux façades;

11° Les tuyaux à gaz seront de fer et se diviseront en trois systèmes entre eux : a) pour la salle; b) pour la scène, et c) pour le départ du personnel;

12° Dans toutes les parties du bâtiment il y aura une canalisation d'eau à forte pression, et si celle-ci devient insuffisante aux étages supérieurs, il convient d'établir des réservoirs sous les combles;

13° Point de poêles; un chauffage central;

14° Dans tous les théâtres existants, le courant d'air de la scène est conduit vers la salle, où le lustre avec l'ouverture qui lui est réservée dans le grenier attirent tout l'air; la flamme et la fumée sont de la sorte appelées vers les spectateurs, et on conduit ainsi l'air par une direction contraire, vers le toit en conséquence. Remplacer le gaz par la lumière électrique.