Felinarele Parisului. Expoziție fotografică

Laurent CHRZANOVSKI, Alain JOLY

Alain Joly, înzestrat cu o mare inteligență și cu o imensă sensibilitate, este autorul acestor magnifice fotografii. Alain a știut să captureze o anumită atmosferă pariziană, redată cu multă subtilitate și emoție. În plină zi sau în plină noapte, aceeași preocupare pentru detaliu, pentru compoziția umbrelor și a luminilor, face din aceste clișee o operă în adevăratul sens al cuvântului. O anumită nostalgie se degajă din aceste fotografii, conferindu-le un iz de mister și de viață decupată din spațiul cețos.

Prezentarea axială sau diagonală a acestor subiecte exprimă dorința lui Alain de a pune în evidență o compoziție riguroasă, pe care o stăpânește perfect.

Sensibilitatea sa permite astfel stabilirea unui dialog de o extremă finețe între subiectul său și mediul în care se află. Am avut imensa plăcere de a-l acompania pe Alain în căutarea felinarelor Parisului, apoi am decis, mânat de o prietenie profundă și de o puternică admirație, să-i aduc un omagiu prin realizarea acestei cărți, martoră a unui demers original și reflectare a marii sale personalități.

Arh. Alain Grataloup

Parisul, de la orașul tenebrelor la „Orașul Luminii”

În Europa creștină, mulți seniori încearcă, prin edictarea de decrete, să promoveze iluminatul urban. Ele vor rămâne însă literă moartă, după modelul ordinului dat de Sfântul Ludovic (1258), care, prin intermediul prefectului Parisului, obligă burghezii să-și ilumineze fațada cu o oală de foc.

Exemplul Parisului ilustrează în ce măsură capitalele europene devin, la căderea nopții, veritabile curți ale miracolelor împânzite de locuri dosnice periculoase. Odată cu apusul soarelui, nici poliția însăși nu mai îndrăznește să se aventureze pe străzi, lăsând orașe întregi pe mâna tâlharilor care săvârșeau acolo, fără a fi pedepsiți, majoritatea fărădelegilor, de la furtișaguri până la asasinate. Neputința autorităților politice atinge apogeul atunci când, ca reacție la numeroasele uciderii comise în cartierul Châtelet, regele Filip al V-lea cere ca, în fiecare noapte, să fie aprinsă o lumânare mare de seu în fața statuii Fecioarei de la Porte du Châtelet.

Apoi, mai mulți monarhi continuă să îndemne locuitorii să aprindă lumânări la ferestre dar fără succes. Pe întreg continentul, un veritabil punct de cotitură în istoria iluminatului urban la scara unei națiuni l-a constituit domnia lui Ludovic al XIV-lea. Chiar dacă motivația principală rămâne tot lupta împotriva nesiguranței, e interesant de observat în ce măsură nu doar statul, ci și întreprinzători privați, sesizează dintr-o dată un beneficiu în această decizie.

Prima inițiativă în acest sens e, într-adevăr, pur antreprenorială: în 1662, abatele Laudati de Caraffa obține de la Regele Soare patente care îi conferă privilegiul de a crea puncte pentru purtătorii de făclii și de felinare care, în schimbul unui salariu, escortau parizienii care se deplasau noaptea.

Cinci ani mai târziu, în 1667, apare iluminatul public suportat de stat. La Reynie, locotentent de poliție din Paris însărcinat de Colbert, dorește securizarea Parisului și a marilor orașe ale regatului conform devizei „lumină și siguranță”: obține de la rege un decret prin care devine obligatoriu iluminatul străzilor în Paris, iar apoi, în 1697, și în cele mai mare treizeci de orașe din Franța.

La Reynie, în virtutea eficienței dar și pentru ai fi pe placul lui Ludovic al XIV-lea, uniformizează toate

felinarele, le marchează cu blazonul regal şi le suspendă în centrul străzilor. Sarcina e uriaşă, deoarece felinarele adăpostesc o lumânare mică al cărei fitil trebuie scurtat la fiecare oră. Un număr considerabil de angajaţi primesc această sarcină, cu atât mai mult cu cât, la câteva luni după intrarea în vigoare a decretului, în Paris se găseau 2736 de felinare dispuse pe 917 străzi. În ceea ce priveşte gestionarea administrativă a acestui sistem inovator, este important de remarcat că iluminatul este la originea primei taxe directe colectate de la locuitorii unui mare oraş francez în Vechiul Regim, „taxa de gunoi şi de lumânări", veniturile asigurând întreţinerea salubrităţii şi a iluminatului străzilor capitalei.

Sistemele de iluminat stradal evoluează rapid: felinarul cu reverber este inventat în 1744, intensificând direcţionarea luminii în jos. Apoi, începând cu 1759, pentru a înlătura problema calităţii slabe a grăsimilor animale, contele Charles-Marie-Antoine de Sartine, locotenent al poliţiei din Paris, înlocuieşte treptat lumânările cu lămpi cu ulei, care răspândeau o lumină mai bună şi ardeau mai mult, necesitând mult mai puţină întreţinere.

Lăsat până atunci în grija statului, iluminatul public şi nevoile sale în creştere trezesc din ce în ce mai mult interesul persoanelor private. Astfel, în 30 mai 1769, însuşi inventatorul felinarului cu reverber, Bougeois de Châteaublanc, în asociere cu un consilier regal şi cu un bancher, obţine de la Ludovic al XV-lea o concesiune care îi va asigura monopolul în privinţa iluminatului în oraşul Paris pentru o durată de douăzeci de ani.

Din 1816, în Paris începe să fie introdus iluminatul cu gaz, cu o întârzere netă în comparaţie cu Londra. Debutul iluminatului cu gaz, stârnind cupiditatea investitorilor privaţi şi acuzând întârzierea administraţiei publice, e foarte dificil.

Între 1819 şi 1836, nu mai puţin de şase societăţi se vor angaja în această acţiune, cu toate complicaţiile pe care acest lucru le implică. În ciuda unei delimitări stricte, încă din 1822, a perimetrilor urbani fixaţi de stat pentru fiecare întreprindere de distribuţie, autorităţile şi-au dat repede seama că sistemul nu era viabil în forma în care se găsea atunci. Astfel, după mai multe decrete regale care vizau definirea situaţiilor de monopol şi îmbunătăţirea funcţionalităţii reţelei, Baronul Haussmann ia decizia, în 1855, să fuzioneze cele şase întreprinderi, creând *Compania pariziană de iluminat şi de încălzire prin gaz*.

Efectele acestei raţionalizări aveau să fie impresionante, aşa cum o demonstrează numărul de felinare cu reverber din Paris şi tehnica lor de iluminat. Dacă, în 1848, în Paris mai erau încă 2608 felinare cu ulei şi 8600 de felinare pe gaz, numărul acestora din urmă va creşte până la 32.000 în mai puţin de douăzeci de ani.

În acea perioadă, Parisului i se conferă atributul glorificator de „Oraş al Luminii". Termenul nu apare în Franţa, ci în Anglia, unde presa se referă la vechea Luteţie cu apelativul „City of Light", o expresie tradusă rapid în limba lui Molière de către primarii Hexgonului.

Paradoxul face ca, în acea perioadă, londonezii să se confrunte încă zilnic cu pane şi defecţiuni cronice ale iluminatului, deşi oraşul lor a debutat mai devreme decât Parisul în aventura iluminatului cu gaz şi astfel era dotat cu aproape 13.000 de felinare cu reverber mai mult decât capitala franceză, deci un total de aproximativ 45.500.

Cauzele acestei situaţii catastrofice îşi au originea în gestiunea absurdă a problemei de către autorităţi. Încă din 1812, *Gas Light and Coke Company* (GLCC) deţine, în urma unui edict regal, monopolul atât al industriilor de producţie, a reţelei de gaz şi a reţelei de iluminat public ale capitalei britanice dar, în schimb, trebuie să respecte cu strictеţe interdicţia absolută de a instala dispozitive pe proprietatea privată.

De asemenea, când consumatorii privaţi îşi aprind lămpile sau încep să gătească, întreaga stradă devine sub-alimentată, intensitatea luminoasă a felinarelor cu reverber scade rapid apoi, fără resurse, se sting.

Din această pricină, călătorii veniţi din Albion, în trecere prin Paris, admiră iluminatul nocturn constant şi perfect funcţional, sistemul conceput de Haussmann fiind bazat pe 6 uzine enorme şi o reţea care permite creşterea furnizării în perioadele de mare cerere, asigurând astfel o stabilitate totală a ansamblului reţelei.

La scurt timp, Parisul e martorul apariţiei primelor felinare cu reverber dotate cu lămpi electrice, care încep treptat să rivalizeze cu lămpile cu gaz şi care dobândesc chiar exclusivitatea iluminatului în reţeaua noului metrou.

De atunci, cele două sisteme intră într-o concurenţă fără milă, în urma căreia triumful definitiv al electricităţii se va produce doar la finele anilor 1920.

Consacrarea Parisului ca „Oraş al Luminii" e definitiv dobândită la cumpăna dintre două secole. Făcând din expoziţia universală din 1900 o veritabilă odă mondială a electricităţii, cu un Turn Eiffel în chip de cel mai mare far din lume, alături de gigantescul „Palat al Electricităţii" în mii de culori, Parisul străluceşte, sclipeşte, uimeşte. Scriitori, poeţi, jurnalişti, artişti şi fotografi din lumea întreagă imortalizează această minune.

Pe toate continentele şi în toate limbile, dacă Roma rămâne Oraşul Etern, Parisul e unanim recunoscut ca Oraşul Luminilor.

Trei şcoli care au conferit Luminilor din Paris recunoaşterea rafinamentului

În opera lui Alain Joly, fotograful nu şi-a ales greşit obiectivul.

A ştiut să surprindă clipe marcante ale modernităţii anilor 1970, fie că era vorba de un progres izbutit, ilustrat prin turnurile de lumină ale aeroportului Orly sau prin elegantele felinare cu reverber cu trei lumini ale noului bulevard periferic, dar şi „alcătuielile" ratate, precum aplicările de *spoturi* de prost gust, uneori chiar ferecate în grabă în interiorul unor vechi şi respectabile felinare cu reverber, în scopul de a intensifica iluminatul faţadei Luvrului.



În mod conştient, a pus accentul cu precădere pe poezia felinarelor Parisului, relevând totodată caracterul unic al iluminării ansamblurilor monumentale, opere ale trei mari şcoli de artă şi arhitectură care au rivalizat, uneori fără milă, în cursul secolului al XIX-lea, utilizând fiecare cea mai bună energie disponibilă la acea vreme: ulei, apoi gaz, şi, în fine, electricitate.









Astfel vom observa, în paginile următoare, desăvârșirea stilului ultra-clasicist cu aspect de vechime (1836) prin opera lui Jacques-Ignace Hittorff: *Place de la Concorde* și statuile sale prevăzute cu surse de lumină, ce funcționau inițial cu ulei, apoi monumentul-far al neoclasicismului exuberant (1861): clădirea Operei de Charles Garnier și *Coroana de Lumină* aferentă ce funcționa cu gaz și, în sfârșit, intrarea în joc, în mobilierul stradal parizian, al curentului Art Nouveau (1900), cu decorațiunile stațiilor de metrou („entourages") și felinarele lor ce funcționau deja în totalitate pe electricitate, capodopere ale lui Hector Guimard.











Place de la Concorde
sau aventura lui Jacques-Ignace Hittorff

Jacques-Ignace Hittorff, născut în Köln în 1792 și devenit francez ca urmare a ocupației orașului său natal de armatele revoluționare, apoi prin integrarea acestuia la Republică în 1801, ocupă un rol important în istoria arhitecturii. Studiile la Academia de Arte și cercetările fundamentale de arheologie, centrate pe policromia în arta greacă antică, negată până atunci în unanimitate de către specialiști, l-au transformat într-o personalitate recunoscută pe plan mondial. Numeroasele sale talente au fost rapid apreciate de Curte, iar însuși Carol al X-lea îi încredințează realizarea scenografiei evenimentelor importante, începând cu încoronarea sa ori funeraliile fratelui și predecesorului său, Ludovic al XVIII-lea.

Remarcându-i calitățile de teoretician al Arhitecturii și Urbanismului, Ludovic-Filip îi încredințează amenajarea pieței Concorde, un proiect a cărui candidatură a fost totuși respinsă cu ocazia concursului din 1830.

Astfel, proiectul lui Hittorff care prevedea obeliscul e impus Parisului de Adolphe Thiers, ministru de interne, în ciuda tuturor proceselor intentate de către câștigătorul concursului din 1830, arhitectul Lusson și o încălcare evidentă a competențelor Primăriei în domeniu. Dar Adolphe Thiers, unul din cei mai ambițioși politicieni ai vremii și viitor președinte al Republicii, nu avea să cedeze niciodată: e implicat și, în calitate de istoric, îl asistă pe Hittorff și va consemna de altfel majoritatea planurilor de studiu supuse diverselor comisioane. Pentru Thiers, acest proiect e de acum darul personal oferit posterității.

Talentele incontestabile ale lui Hittorff și viziunea sa istorică a locului, cu atâtea ornamente amintind de Antichitate pentru a sublinia grandoarea obeliscului, fascinează puterea și intelectualii, dar revoltă arhitecții parizieni, indignați să vadă un străin – Hittorff redevenise german – impunându-se pentru unul din cele mai mari șantiere ale capitalei.

În ciuda acestor lucruri și după numeroase modificări cerute de comisiile Primăriei, şantierul începe în 1836 și se sfârşeşte în 1840. Însă piața, în forma concepută de Hittorff și executată respectând cu precizie planurile sale n-a avut decât o scurtă existență. Într-adevăr, o nouă schimbare de regim, odată cu accederea la tron a lui Napoleon al III-lea în decembrie 1852, avea să antreneze consecințe dramatice pentru arhitectul renan.

Împăratul dorea să dărâme aproape totul, inclusiv obeliscul, pentru a face din Place de la Concorde o imensă esplanadă goală, prevăzută cu tribune pe laturi, capabilă să găzduiască cele mai mari defilări militare și alte sărbători publice ale vremii. Șase luni mai târziu, zilele de glorie ale lui Hittorff la Paris se sfârşesc. În 23 iunie 1853, Baronul Georges Eugène Haussmann e numit prefect al Senei.

Într-adevăr, marele artizan al Parisului modern, maestru al urbanismului structurat, creator al Marilor Bulevarde ale capitalei pe care îl știm astăzi, este vârful de lance al detractorilor lui Hittorff.

În ceea ce privește Place de la Concorde, Haussmann a păstrat obeliscul, statuia centrală și jocul de lumini proiectate de Hittorff, dar a modificat radical toate celelalte elemente ale pieței finalizate cu mai puțin de un deceniu înainte. Dacă majoritatea proiectelor lui Hittorff cu privire la urbanism sunt abandonate, cu excepția amenajării Bois de Boulogne, Haussmann acceptă totuși să-i încredințeze lui Hittorff, care își păstrase un anumit număr de admiratori, proiectarea mai multor edificii prestigioase, printre care Cirque d'Hiver, Primăria de la Luvru (1857) sau noua Gare du Nord (1861-1865), o decizie impusă lui Haussmann de către Baronul James de Rothschild, proprietarul Căilor Ferate de Nord.

Hittorff, marcat de atacurile necontenite al căror obiect era, mai ales în ultimii ani de viață, e prins între nostalgia orașului său natal și recunoștința față de orașul de adopție.

Testamentul său este o dovadă în acest sens: conform voinței sale, arhivele sale sunt oferite în integralitate orașului Köln, în timp ce el se odihnește, pentru eternitate, în Cimitirul Montmartre.



Place de l'Opéra, monument neoclasic de Charles Garnier

În 29 septembrie 1860, Napoleon al III-lea elaborează decretul imperial ce declara prioritară construirea unei noi opere şi lansează un concurs de proiecte. Printre cei 170 de candidaţi, Charles Garnier categoric nu face parte dintre favoriţi, concurenţa fiind dominată cu precădere de prezenţa lui Viollet-le-Duc, preferatul Împărătesei.

În ciuda tuturor aşteptărilor, originalitatea proiectului lui Garnier seduce Comisia imperială şi câştigă competiţia. Astfel, începând cu 1861, timp de patru ani, un şantier gigantesc se ridică în centrul capitalei, întrucât nu avea să fie construită doar o sală de spectacole, ci elementul central al reorganizării urbane a unui cartier întreg, una din piesele principale ale urbanismului modern conceput de Baronul Haussmann.

Charles Garnier, inspirându-se din punerile în scenă care animau reprezentaţiile muzicale, doreşte înainte de toate să ofere un joc complex şi fascinant de umbre şi de lumini, nu doar în interiorul edificiului, unde fiecare sală se bucură de un iluminat diferit în funcţie de destinaţie, dar mai ales la exterior, unde melomanii care vin la spectacol, dar şi simplii trecători, să intre deja în atmosfera festivă şi, prin contrast, în intimitatea prielnică visării care îi aşteaptă odată intraţi pe porţile monumentale ale clădirii.

Prin urmare, proiectează ceea ce se cheamă astăzi „centura de lumină" a Operei, un veritabil arabesc de felinare diferite între ele şi alese în funcţie de dispunerea lor în raport cu planul edificiului şi cu intrările. Astfel, 22 de cariatide şi 8 coloane rostrale ornează cele două laturi ale Operei.

Latura de est, cea destinată abonaţilor, e subliniată prin adăugarea a patru coloane piramidale dispuse două câte două de fiecare parte a intrării. 18 cariatide dispuse în rânduri de şase sunt punctate de patru coloane rostrale.

Latura de vest, gândită pentru a adăposti „Pavilionul Împăratului", prezintă de asemenea patru coloane rostrale, dar numărul de cariatide e redus la patru, pentru a face loc unei serii de felinare care se disting prin varietatea formelor şi prin mărime. Centrul dispozitivului e marcat de patru structuri de iluminat monumentale: două coloane imperiale în vârful cărora sunt dispuse acvile preced două candelabre cu trei braţe, în timp ce un florilegiu de 22 de candelabre decorează rampa Împăratului.

Faţadele scurte, dinspre Place de l'Opéra şi Place Diaghilev, decorate cu scări monumentale ce preced intrarea spectatorilor şi intrarea artiştilor, nu sunt evidenţiate de nicio structură de iluminat specială şi nu sunt iluminate, pe trotuare, decât de felinarele clasice ale oraşului Paris.









Intrarea în joc, în mobilierul stradal parizian, al curentului Art Nouveau, prin capodopere ale lui Hector Guimard

În 1895, conştient de miza majoră pe care o constituie, pentru Paris şi pentru Franța, Expoziția Universală din 1900, statul francez pune capăt luptei juridice pe care o duce încă din 1880 cu Primăria Parisului cu privire la construirea unei rețele de metrou. Statul, care ar fi preferat o prelungire la rețelelor feroviare naționale sub tutelă exclusivă, acordă toate drepturile Primăriei Parisului. Aceasta lansează un proiect de 3 linii, dublate în scurt timp la 6, şi îl concesionează, în 1897, către Compagnie du Chemin de Fer Métropolitain de Paris (CMP), creată în egală măsură de *Compagnie generale de traction* (fondată de Baronul Empain) și de Établissements Schneider din Le Creusot, unul din cele mai importante grupuri industriale ale epocii.

Urgența e imperioasă: Parisul este cu douăzeci de ani în urma Londrei, iar lucrările ce trebuie realizate în mai puțin de doisprezece ani sunt colosale. În 1899, CMP lansează un concurs pentru edificiile de suprafață (pavilioane, edicule, ieșiri simple) și primește 21 de proiecte. Toate sunt respinse de către comisie, apoi de Prefectul Senei. Atunci își face apariția Grimaud iar, prin viziunea sa, întregul curent Art Nouveau va fi dezbătut și disputat de grupurile ireconciliabile de critici și admiratori.

Guimard, care nu participase la concurs în 1899, execută într-un timp record toate studiile solicitate, la cererea expresă a direcțiunii CMP. Planurile sale sunt numaidecât aprobate de Consiliul Municipal al Primăriei Parisului, astfel că în ianuarie 1900, primele sale proiecte sunt deja în faza de construcție. Pentru detractorii curentului Art Nouveau, este un șoc, așa cum stă mărturie și un articol din ediția din august 1900 a revistei L'Art Décoratif: „Consiliul municipal, la instigarea a doi sau trei din membrii săi, radicali atât în artă cât și în politică, s-a adresat atunci celui mai revoluționar dintre arhitecții parizieni, d-lui Hector Guimard".

Guimard șochează printr-un concept în aparență simplu, pe care și-l va însuși ca maximă: „naturii trebuie cerut sfatul". Fiecare element, de la cel mai mic la cel mai voluminos, face referire la minunile lumii vegetale. Într-un Paris în care majoritatea arhitecților pledează încă cu fervoare pentru neoclasicism, este un veritabil șoc.

Conducător al frondei este consilierul municipal Charles Fortin. Alături de Fortin, opozanții cei mai înverșunați ai proiectelor lui Guimard își vor atinge în parte scopul, însă doar într-o privință: comenzile de edicule acoperite, care ar fi trebuit să constituie marea majoritate a punctelor de acces, sunt aproape toate anulate și înlocuite cu alegerea pe care Guimard o preconizase pentru accesurile secundare, celebrele „entourages".

În fața eșecului procedurilor ce vizau împiedicarea ansamblului construcțiilor lui Guimard, mânia lor se va deversa de acum în presă, într-un mod implacabil, depășind adesea limitele acceptabilului. Comisia Parisului Vechi în special folosește toate mijloacele pe care le are la dispoziție. Condamnă culoarea verde a fontei, comparată cu uniformele armatei germane, descrie candelabrele ca fiind „fragmente din schelete de ihtiozaur, un soi de brațe ridicate (...) care țin între cârlige fructe de sticlă de forma unor bomboane gustate pe jumătate", în timp ce un jurnalist al Le Figaro le descrie ca pe niște „felinare cocoșate care semnalează cu enormi ochi de broască stațiile metroului. (...) Sperăm ca ornamentele „art nouveau" să dispară (...) și că vor fi nimicite cele două pavilioane din Place de l'Étoile care sunt foarte urâte și, în plus, absolut inutile".

Totuși, geniul lui Guimard, datorat formării sale de arhitect și preocupării sale pentru detaliu în alegerea materiilor, constă în a fi știut să adapteze materiale diferite, din care majoritatea, fiind la prețuri avantajoase, generează în primă fază multe inconveniente. Renunțând la aliaje mulate, costisitoare, Guimard va oferi distincție fontei modelate, în parte grație talentului maeștrilor turnători ai Atelierelor din Val-d'Osne. Așa cum o subiniază și celebrul critic de artă Georges Bans în 1900: „Scheletul ediculelor este într-adevăr în întregime din fontă, iar acest gen de modelare e adecvat pentru acest metal mai mult decât pentru un altul: s-ar putea spune că e făcut expres pentru aceasta. Caracterul grosier natural al fontei, aspectul păstos al cavităților și al muchiilor sale, care îl fac impropriu pentru orice mulaj ce necesită finisare sunt, din contră, puse în valoare de această modelare unde cavitățile și muchiile apar, se dezvoltă, dispar fără încetare, fără forme net determinate. Nu e exagerat să se susțină că nimeni până acum nu a tratat fonta cu atâta bucurie cum o face d-l Guimard". Chiar și soclurile lui Guimard ies din sfera banalității concurenților: arhitectul refuză lustrul și sculptează fiecare bloc cu dalta, după metoda veche, subliniind aspectul natural original al materialului.

În plus, Guimard iese din comun profitând de avantajele producțiilor industriale de masă: grație strânsei colaborări cu turnătorii, fiecare element decorativ poate fi schimbat, comutat, multiplicat. Este principiul standardizării dublat în mod eficient de cel al modularității, oferind fiecărei structuri o identitate proprie printr-o alternanță şi o alegere diferită a modulelor care o compune.

În domeniul al cărui subiect îl constituie şi această carte, Guimard a adus o notă deopotrivă neprevăzută şi îndrăzneață pe străzile Parisului. Intrările metroului sunt înconjurate de două tije înalte boltite, care se termină printr-o frunză de tip „tulpini de crin" care adăpostesc lumina roşie-oranj care permite, în plină noapte, citirea plăcii transversale emailate, marcată

„Métropolitain", plasată la mică distanță sub acestea. Pentru locuitorii capitalei, a fost o noutate uriașă. Felinarele roșii, individuale, erau până atunci apanajul discret al intrărilor în casele de toleranță – suntem încă departe de apariția semafoarelor – iar ideea lui Guimard de a conferi acestor felinare un rol signalectic și nu de iluminat, funcție îndeplinită de felinarele de stradă, este inovatoare din toate punctele de vedere. Globurile de sticlă, suflate și modelate în formă de lacrimă (sau de fruct) ornată cu ecusoane în interior, sunt realizate manual, în serie limitată, de fabrica de cristal Pantin (pe atunci denumită Stumpf, Touvier, Viollet & Cie.). Aceste globuri, a căror producție era prea costisitoare datorită tehnicii complexe și materialului de lux, au fost înlocuite treptat cu sticlă mai simplă apoi, începând cu anii 1990, cu copii identice originalelor, realizate din rășină de sinteză.





Bibliography:

D. Bontemps, H. Beylier, *Lanternes d'éclairage public. XVIIe et XVIIIe siècles. Potences d'enseignes et de lanternes du XVe au XIXe siècle*, Paris 1986
E. Defrance, *Histoire de l'éclairage des rues de Paris*, Paris 1904
P.M. Gallois, *Quand Paris* était *Ville-lumière*, Lausanne 2001
C. Herlaut, *L'éclairage à Paris à l'époque révolutionnaire*, Paris s.d.
C. Koslofsky, *Court Culture and Street Lighting in Seventeenth Cenury Europe*, in Journal of Urban History 28 (2002), pp. 743-748.
C. Koslofsky, *Evening's empire : a history of the night in early modern Europe*, New York 2011
H. Maréchal, *L'éclairage à Paris. Etude technique des divers modes d'éclairage employés à Paris*, Paris 1894
L.S. Multhauf, *The Light of Lamp-Lanterns: Street Lighting in 17th-Century Amsterdam*, in Technology and Culture, 26:2 (1985), pp. 236-252
V. Schivelbusch, *Luce. Storia dell'illuminazione artificiale nel secolo XIX*, Parma 1984
V. Schivelbusch, *The Policing of Street Lighting*, in Yale French Studies, 73 (1987), pp. 61-74

Despre fotograf:
Alain Joly s-a născut la data de 14 mai 1935 în Givors (Rhône). După ce a trăit la Vizille (Isère) şi Brive Charensac (Haute Loire), familia Joly s-a mutat la Lyon la sfârşitul războiului din 1939-45.
Alain Joly urmează acolo studiile secundare la Institution des Chartreux apoi la Lycée du Parc, apoi studiază desenul cu artiştii din Lyon BERTOLA (sculptor) şi CHARRAT (pictor).
Devine elev al ESSEC (Ecole Supérieure des Sciences Economiques et Commerciales) în Paris în 1957.
Înapoi în Lyon, devine ataşat al „Moulinages de la Dunière", o afacere familială. În 1969 creează apoi dezvoltă „Bonnetterie Rhône Alpes" la Saint Chamond (Loire).
Alain Joly a realizat un corpus de picturi considerabile. Peisajul a facut obiectul preferinței sale. Creatiile sale, în cerneală de India, reflecteaza o delicatetea extremă şi imensa sensibilitatea sa. A participăt la numeroase expoziții colective, şi mai multe expoziții personale i-au dedicate consacrate. În iarna, 1964, Alain Joly a relizat tuturor fotografiilor despre felinarele din Paris.
Moare în 2 martie 1990.

Expoziții colective:
1963 à 1965 : Membrul AL Groupe Neuf à Lyon, Expositions à Lyon, Thizy,
Pérouges, Confrontation d'Ambierle, Chartreuse de Sainte Croix
1967 : Expoziție ope tema « Munte», La Tronche (Isère)
1969 à 1974 : Salon du Sud-Est, Lyon
1975 à 1982 : Salon Regain,Lyon
1980 : Bilan de l'Art Contemporain : International Art Exposition, Coliseum – New York - USA
1982 : Bilan de l'Art Contemporain : International Art Exposition, Coliseum – New York - USA (bronze medal)
1983 : Bilan de l'Art Contemporain : International Art Exposition, Coliseum – New York - USA (silver medal)
1983 : Bilan de l'Art Contemporain : Art Exp, Dallas – Texas - USA
1985 : Centre Artistique et Culturel des Halles, Paris

Expoziții personale:
1975 : Galerie de Bellecour, Lyon
1979 : Galerie de la Pyramide, Vienne
1980 : Galerie de Bellecour, Lyon
1983 : Loretto-Hilton Center, Saint Louis – Missouri - USA
1987 : Galerie « Entrée Libre », Grenoble