

Sculpture et espace urbain en France [Deuxième partie]
Histoire de l'instauration d'un dialogue, 1967-1992

Sculpture and Urban Space in France
The History of Instituting a Dialogue, 1967-1992 [Part II]

Sylvie Lagnier

Number 49, Fall 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9666ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lagnier, S. (1999). Sculpture et espace urbain en France [Deuxième partie] : histoire de l'instauration d'un dialogue, 1967-1992 / Sculpture and Urban Space in France: The History of Instituting a Dialogue, 1967-1992 [Part II]. *Espace Sculpture*, (49), 5–14.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 1999

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Sculpture ET espace URBAIN EN France

HISTOIRE DE L'INSTAURATION D'UN DIALOGUE, 1967-1992

[Deuxième partie]



SCULPTURE AND URBAN Space IN France

THE HISTORY OF INSTITUTING A DIALOGUE, 1967-1992

[Part II]

SYLVIE LAGNIER

Au cours des années 1980, en France, la sculpture dans l'espace urbain se développe essentiellement dans le cadre de la relance de la commande publique¹. La variété des formes, le rôle de la couleur, l'utilisation des éléments naturels ou l'intégration d'objets réels, la prise en compte de l'espace environnant et de l'échelle du lieu dans la pratique artistique ont diversifié les fonctions de la sculpture publique.

Par exemple, l'art est apparu comme un recours possible pour redonner sens à la ville dans le cadre d'une politique urbaine dont la priorité portait sur la requalification des espaces publics. Les artistes ont tenté de relever le défi en concevant des œuvres qui instaurent un dialogue formel et social avec leur environnement.

L'œuvre modifie la composition et l'aspect du lieu. Elle inscrit, tout d'abord, une différence qui se traduit par la perception d'un inconnu formel et fonctionnel : qu'est-ce que c'est, à quoi ça sert ? Cette différence induit un mode relationnel nouveau. Le public perçoit d'abord l'œuvre comme une perturbation de l'espace habituel : le spectateur est contraint de modifier son parcours usuel. Elle l'invite à une exploration, celle d'une relecture du lieu, et amorce une rencontre entre la création artistique et le public. La sculpture participe à la définition d'une nouvelle image pour la ville en révélant les potentialités d'un lieu et en s'inscrivant dans l'histoire et la mémoire de l'espace urbain.

En France, depuis les années 1970, les sculpteurs ont développé une pratique artistique prenant en compte l'espace réel comme un lieu de construction des rapports humains. Ils ont ainsi contribué à un regard nouveau sur la ville. Leurs interventions dans le cadre urbain se sont multipliées, mais elles ne sont plus à l'image de celles du passé — des monuments construits pour l'éternité —, bien qu'elles participent à l'histoire de la ville. Ainsi, la fonction monumentale s'est enrichie des relations spatiales et temporelles en invitant le spectateur à une réflexion sur le sens de la mémoire, sur la nécessité de la maintenir et sur la façon d'envisager la commémoration ou la célébration d'un événement passé. L'hommage n'est plus rendu par l'importance physique d'une architecture ou d'une sculpture. Il est détourné par une conception dont l'intérêt repose sur le questionnement.

Jochen Gerz : *Le monument vivant de Biron*, 1996

Jochen Gerz a une conception « anti-monumentale » du monument qu'illustrent ses œuvres contre le fascisme à Hambourg (1986) et con-

During the 1980s, in France, the development of sculpture in urban spaces was mainly due to the revival of public commissions.¹ The function of public sculpture in artistic practice became diversified because of the variety of forms, the role of colour, the use of natural elements, the integration of real objects, and the cognizance and use of the environment and scale of a place.

For example, in a system of urban policies which gives priority to the redevelopment of public spaces, art was seen as a way to give meaning to a city. Artists took up the challenge by conceiving works that introduce a formal and social dialogue with the environment.

An artwork modifies the composition and look of a place. First of all, it creates a difference, the perception of something formally and functionally unknown : what is it and what is it for? This difference results in a new form of relationship. The public first understands the work as a disruption of a familiar space: they are forced to modify their usual route. The work invites exploration and a rereading of the space, thus initiating the public's encounter with artistic creation. A sculpture contributes to a city's new image by revealing the place's potentiality and by inscribing its history and memory in an urban space.

Since the 1970s, in France, sculptors have developed an artistic practice that regards real space as a place to build human relationships. In this way, they have contributed to a new expression for the city. Even though their interventions in the urban framework have multiplied and are still part of the city's history, they are no longer the same images as the past — monuments built for eternity. The function of the monument is now enriched by spatial and temporal relations which invite the public to reflect on the meaning of memory, on the necessity its maintenance, and on a way of envisaging the commemoration or celebration of a past event. The tribute is no longer rendered by physically significant architecture or sculpture. It is diverted by a concept of questioning.

Jochen Gerz : *Le monument vivant de Biron*, 1996

Jochen Gerz has an "anti-monumental" concept of the monument

tre le racisme à Sarrebruck (1993), l'une par sa disparition progressive, l'autre par sa discrétion. Contrairement à ses réalisations publiques précédentes, Jochen Gerz affirme à Biron la présence du monument. L'artiste a remplacé l'ancien obélisque par un autre scrupuleusement identique, en pierre de Dordogne, élevé sur un socle, le tout placé sur un soubassement à trois degrés. L'obélisque, le piédestal et les marches sont le support de l'œuvre constituée des 127 réponses que les habitants de la commune ont données à Jochen Gerz lors de rencontres individuelles. L'artiste, aidé d'étudiants de l'École des Beaux-Arts de Bordeaux, a demandé à chaque citoyen ce qui, à ses yeux, serait assez important pour risquer sa vie. Des extraits de ces entretiens anonymes d'environ sept lignes sont gravés sur des plaques émaillées fixées sur le monument, du sol au sommet de l'obélisque.

Jochen Gerz a choisi d'intituler cette œuvre *Le monument vivant de Biron*, affirmant ainsi le détournement du genre. L'artiste n'aime pas les monuments parce que, dit-il, « ils tuent la mémoire² ». Selon Jochen Gerz, si les habitants de Biron ont souhaité refaire le leur, c'était pour « le rendre présent, vivant, en reprendre possession³ ». La réalisation de Jochen Gerz concerne non pas le passé mais le présent. La mémoire n'est pas convoquée en termes de souvenir qui, avec le temps, disparaît, mais elle devient active. Les nouveaux habitants du village, ainsi que les jeunes atteignant leur majorité, auront à répondre à la question, initialement posée par Jochen Gerz, à l'un des leurs, devenu, à la suite de l'artiste, le responsable de l'œuvre. Ainsi, chacun participe à la création du monument en perpétuel devenir, et véhicule la mémoire que l'œuvre constitue face à l'oubli. Selon Jochen Gerz, se souvenir est toujours un acte de contemporanéité. « Je me souviens toujours au présent, aujourd'hui. Je ne crois pas aux monuments, ils me font penser à la mort. [...] Si je dis "souvenir", j'entends "oubli"³. »

Dans la conception de ce monument, Jochen Gerz fait du citoyen le coauteur de l'œuvre parce qu'il désire aussi faire de la commande publique un acte profondément démocratique, ce qui permet à l'artiste d'affirmer : « La sculpture, c'est nous⁴ ». En effet, elle ne commémore plus directement un événement passé, mais témoigne du sentiment de chacun sur les valeurs de la vie. L'anonymat de cette trace écrite ainsi que la sensation de participer à l'édification de la mémoire collective locale ont donné aux mots plus de vérité. En offrant à cette population la possibilité de s'exprimer tout en conservant son intimité, de même que par sa nationalité allemande, Jochen Gerz a levé le tabou concernant la justification des monuments aux morts ou bien celui du "silence", de la "haine", de la "peur de parler", de la "peur de l'autre"⁵. Sur l'une des plaques est écrit : « En ce qui concerne le monument, il est important de voir en lui la mémoire de la vie [...] La mémoire est un fil conducteur qui dépasse l'homme, transcende les noms⁶. » Selon Jochen Gerz, « l'idéal serait que ce travail ne soit jamais terminé et que personne ne puisse le voir en entier. Et que d'autres après les deux personnes qui sont les premières à me succéder continuent à poser la question. Il s'agira d'un travail de moi que je ne connaîtrai jamais et qui ne cessera de changer⁷. »

La notion d'espace public renvoie à plusieurs réalités. Comme l'a rappelé André Ducret, deux registres s'y mêlent en permanence : « Le contexte spatial d'une part, et de l'autre, celui des interactions sociales⁸ ». L'espace urbain est l'élément autour duquel s'articulent et s'organisent les différents volumes bâtis et les échanges. Leur caractère public leur confère des activités sociales diverses. En tant qu'espaces ouverts, leur fonction, leur traitement urbanistique et leur liaison créent une hiérarchie urbaine. La mise en valeur des espaces publics est l'un des facteurs déterminants d'équilibre et d'identité des territoires urbains. À partir de 1983, en France, le recours



that is illustrated in his works against fascism in Hamburg (1986) and against racism in Sarrebruck (1993): the former by its progressive disappearance and the latter by its discretion. In Biron, contrary to his previous public works, Jochen Gerz affirmed the presence of a monument. The artist replaced an old obelisk by another, scrupulously identical one made of Dordogne stone and raised up on a pedestal, all placed at a three degree angle. The obelisk, pedestal and steps are the support for the work which is made up of the 127 responses the town's inhabitants gave Jochen Gerz during individual meetings. Aided by students from the École des Beaux-Arts de Bordeaux, the artist asked each citizen what, in their view, would be important enough to risk their life. Extracts of about seven lines from these anonymous interviews were engraved on enamel plaques and attached to the monument from top to bottom.

Jochen Gerz chose to title this work *Le monument vivant de Biron*, thus affirming his diverting of the genre. The artist does not like monuments, because he says "they kill memory."² According to Jochen Gerz, if the inhabitants of Biron wanted to reconstruct their memory, it was to "make it present, living and to retake possession of it."³ Jochen Gerz's work concerns the present rather than the past. Memory becomes active and is not evoked as a recollection which disappears with time. New inhabitants of the town as well as young people coming of age will have to answer the question Jochen Gerz initially asked one of them, one who then became responsible for the work along with the artist. In this way, everyone participates in the creation of a monument that is perpetually becoming and that conveys memory in the face of oblivion. According to Jochen Gerz, to remember is always a contemporary act. "I always remember the present today. I do not believe in monuments, they make me think of death. (...) If I say 'recollection', I mean 'forgetfulness'."⁴

aux artistes pour contribuer à l'amélioration des espaces urbains fut considéré de manière plus systématique. Dans ce cadre, la commande publique a été envisagée comme un moyen de combler l'absence de regard sur le patrimoine suburbain et la négligence à l'égard des notions d'usage public.

Olivier Agid : *L'oiseau pylône*, Orly, 1986

Les diverses interventions artistiques à Orly⁹ témoignent de la volonté politique municipale d'inclure l'art dans le développement de la ville. Olivier Agid a réalisé une sculpture monumentale de vingt mètres de hauteur sur quarante mètres de longueur. Intitulée *L'oiseau pylône*, l'œuvre est un assemblage de structures métalliques servant habituellement à la construction des pylônes de l'entreprise d'Électricité de France (É.D.F.). Les déambulations d'Olivier Agid dans les périphéries urbaines l'ont conduit à découvrir dans les pylônes un élément qui relie la banlieue au territoire. Séduit par leur trame, l'artiste utilise leur structure comme une forme d'écriture.

L'ossature métallique, figurant un oiseau ou un avion, occupe l'espace de façon imposante et elle affirme son volume malgré sa transparence. Ce signal colossal s'impose à l'environnement naturel et architectural. Olivier Agid s'est intéressé à la relation art et industrie. Il s'est approprié un matériau et une technologie propres à la réalisation de pylônes de lignes à haute tension. Il les a détournés pour transformer et transposer un élément habituel du paysage en un objet unique. *L'oiseau pylône* offre la possibilité d'un regard nouveau en incitant les habitants à développer leur imagination à partir des éléments les plus courants de leur environnement : le pylône et l'avion.

La puissante articulation géométrique de la sculpture rythme l'espace et multiplie sa perception selon les différents angles de vue. Fonctionnant comme un signal, expressionniste ou visionnaire, l'œuvre contribue à l'identité du lieu. Selon le maire, l'œuvre d'art participe activement à briser l'image stéréotypée de la banlieue et crée des liens entre les quartiers¹⁰. Olivier Agid a une passion pour les cités et les banlieues, ces villes sans artifice, à l'intérieur desquelles il essaie de dégager les éléments positifs. Pour lui, *L'oiseau pylône* est porteur d'une énergie à la fois forte et délicate. La sculpture, installée sur la pelouse de l'avenue Marcel-Cachin à Orly, étire ses formes comme l'oiseau déploie ses ailes avant l'envol.

Patrick Raynaud : *Giratoire*, Villeurbanne, 1989

Dans l'un des quartiers suburbains de Lyon, situé sur la commune de Villeurbanne, Patrick Raynaud a soumis son œuvre à l'exigence du lieu sur les plans géographiques, fonctionnels et historiques. Son intervention porte sur la nature même du rond-point. Il a mis en évidence ses fonctions tout en les détournant. Du point de vue formel, il a épousé la typologie du lieu : son œuvre part de la dimension extérieure du rond-point, elle se développe vers l'intérieur en cercles concentriques, laissant l'espace central vide et inaccessible. La pièce de Raynaud est construite à partir d'une structure métallique à trois niveaux sur laquelle l'artiste a organisé des panneaux de la signalisation routière.

Le premier registre correspond au diamètre maximum (dix mètres). Il reçoit sur trois étages des panneaux indiquant le sens giratoire de la circulation. Ce registre est immédiatement perçu, car il est à la hauteur des yeux des automobilistes. D'un diamètre inférieur, le second registre indique la direction de plusieurs villes de différents pays. Tous ces panneaux suivent l'orientation imposée par le sens giratoire. Le dernier registre, au diamètre encore plus étroit, alterne des panneaux jaunes et blancs destinés à baliser les bords des routes.

L'œuvre de Patrick Raynaud a plusieurs niveaux de lec-

In the conception of this monument, Jochen Gerz made the citizen a co-author of the work because he also wanted to make the public commission an utterly democratic act, which allowed the artist to maintain that "Sculpture is all of us."⁵ Actually, it no longer directly commemorates a past event, but reveals everyone's feelings about the value of life. The anonymity of the writing and the sensation of participating in building a collective local memory give the words more truth. In giving the population the opportunity for self-expression while maintaining privacy, Jochen Gerz, of German nationality, raised a taboo concerning the justification of monuments to the dead and another in regard to "silence", "hate", "fear of speaking," and "fear of the other."⁶ On one of the plaques is written: "Concerning the monument, it is important to see in it the memory of life (...) Memory is a vital thread which goes beyond humans and transcends names." According to Jochen Gerz, "ideally this work will never be finished and no one will see all of it. And after the two people who are the first to take over from me, there will be others to continue asking the question. It will be a work by me that I will never know completely and that will continually change."⁷

The notion of public space refers to several realities. As André Ducret recalls, two registers permanently merge: "Spatial context on the one hand, and social interaction on the other."⁸ Urban spaces are elements around which different constructed volumes and exchanges are organized and articulated. Their public nature gives them diverse social activities. As open spaces, their function, their



Jochen Gerz, *Le monument vivant de Biron*, 1996, Biron. © Cliché d'après tirage Esther Shalev-Gerz.

Olivier Agid, *L'oiseau pylône*, 1986, Orly. © Cliché d'après tirage Jean-Michel Phéline.

ture : conceptuel, plastique, réaliste, imaginaire ou théorique. L'artiste s'est inspiré du concept même du rond-point : son intervention le désigne et illustre ses fonctions de distribution du trafic routier et d'indication des directions. Sur le plan formel, Patrick Raynaud a construit un volume en jouant sur le cercle. Il a obtenu des effets plastiques par l'alternance des formes et des couleurs des panneaux. Son travail a pris en compte la réalité du rond-point qu'il a développé et s'est approprié. L'intervention du sculpteur a consisté à rendre expressifs des éléments qui appartiennent à un code utilitaire. L'installation est donc une invitation à un voyage imaginaire : elle détourne les codes signalétiques pour les requalifier ; elle propose de suivre un tour du monde, en empruntant une route immatérielle. La réponse de l'artiste, parfaitement adaptée à ce milieu urbain, enrichit l'espace d'un sens fort, interrogeant tout automobiliste sur sa propre destination.

Le fait sculptural met en jeu deux espaces hétérogènes : le premier est l'espace physique commun aux divers éléments urbains et aux personnes. Le second est l'espace propre à la sculpture, révélée par la forme ; il perturbe et subvertit le premier. Seules la vision et l'action (le déplacement) rendent compte de l'aspect tridimensionnel d'une œuvre. En générant un espace autre, la sculpture renvoie à une manière d'exister et de voir qui modifie la relation du spectateur au temps et au lieu. Cette implication peut surprendre et dérouter. Les espaces publics structurent et ponctuent la ville. Supports des fonctions urbaines et des usages sociaux, ils perpétuent l'histoire des lieux, conservant leur mémoire et affirmant l'identité de la communauté pour une meilleure cohésion sociale. L'introduction de l'art apporte une dimension culturelle, symbolique et formelle. Les artistes importent dans des lieux — qui leur sont la plupart du temps étrangers — leur propre vécu, leur expérience personnelle et leur perception de l'espace. Certains sculpteurs s'imprègnent de l'histoire et de la vie de la cité dans laquelle ils interviennent ; ils conçoivent un projet spécifique pour et dans le lieu.

Christian Renonciat : *Le cheval d'Aytré, Aytré, 1988*

À Aytré¹¹, sur la place des Charmilles, entre le bâtiment de la mairie du XVIII^e siècle et un ensemble architectural récent, est échouée l'œuvre de Christian Renonciat : un cheval au corps de navire — ou une épave dont la proue figure une tête de cheval — parmi les pieux de barrage, les grumes et les madriers. L'ensemble en fonte d'acier investit une surface de trois cents m². L'esplanade est irriguée par deux cents m³ d'eau. Christian Renonciat a exploité la dénivellation naturelle pour évoquer les couches d'un chantier de fouille archéologique. Tous les éléments se rapportent à un événement historique ou légendaire racontant la ville. C'est pourquoi il a souhaité conserver l'aspect du chantier archéologique exploité à l'occasion des travaux d'aménagement. Les fouilles ont révélé des traces d'occupation gallo-romaine et ont mis à jour l'entrée d'un souterrain que l'artiste a inscrite dans le dessin des abords.

La sculpture de Christian Renonciat propose plusieurs niveaux de lecture. Elle évoque la légende de la bête Rô¹², la plus ancienne légende de dragon retrouvée en France. Renonciat songe aussi à l'histoire d'un navire anglais qui comptait à bord quatre cents chevaux, et qui aurait sombré sur les côtes rochelaises à l'époque du grand siège de 1628¹³. L'artiste explique l'ambiguïté de sa sculpture : « Ce n'est pas un cheval, c'est construit comme un bateau, avec une quille, des couples et des bordés ; en même temps cela ressemble à un cheval. [...]



Christian Renonciat,
Le cheval d'Aytré, 1988.
Aytré. Photo : Sylvie
Lagnier.

urban treatment and their liaison create an urban hierarchy. Valorizing public spaces is one of the factors determining the balance and identity of urban territories. Beginning in France, in 1983, the call for artists to contribute to the improvement of urban spaces was seen in a more systematic way. In this framework, the public commission was envisaged as a way to make up for the absence of the expression of a suburban patrimony, and for negligence concerning its public use.

Olivier Agid : *L'oiseau pylône, Orly, 1986*

The various artistic interventions at Orly⁹ show the municipality's political desire to include art in the city's development. Olivier Agid made a monumental sculpture twenty metres high and forty metres long. Titled *L'oiseau pylône*, the work is an assemblage of metal structures generally used in the construction of pylons for Électricité de France (É.D.F.). Agid's walks around the urban outskirts lead him to discover that pylons are an element linking the suburb to the land. Seduced by their framework, the artist used their structure as a kind of writing.

The metal sculpture is the figure of a bird or plane occupying space in an imposing way and asserting its volume despite its transparency. This colossal sign dominates the architecture and natural environment. Olivier Agid is interested the relationship between art and industry. He used materials and technology from which high tension pylons are made. He appropriated them, transforming a typical element from the landscape into a unique object. *L'oiseau pylône* provides the possibility of new expression while inciting the inhabitants to develop their imagination using the most ordinary elements from their environment: the pylon and the airplane.

The powerful geometric articulation of the structure gives rhythm to the space and multiplies the angles from which it can be viewed. Functioning like an expressionist or visionary signal, the work contributes to the identity of the place. According to the mayor, the work helps break down the suburb's stereotypical image and creates ties between neighbourhoods.¹⁰ Olivier Agid has a passion for towns and suburbs, places without artifice from which he tries to draw the positive elements. For him, *L'oiseau pylône* has both a strong and a delicate energy. Installed on the grass by l'avenue Marcel Cachin at Orly, the sculpture's form stretches out like a bird spreading its wings before flight.

Cet élément-là s'inscrit dans un ensemble, vestige émergé de couches archéologiques étranges¹⁴. » L'œuvre s'identifie à la charpente à demi ruinée d'un bateau. Mais Christian Renonciat ne voulait pas réduire sa sculpture à l'image d'un drakkar qui aurait imposé une limite spatiale et temporelle car la région possède une tradition de l'échouement et du passage de navires à travers toute son histoire. Les pieux de barrage témoignent, quant à eux, de la digue que fit construire le cardinal de Richelieu durant le siège de la Rochelle (1627) pour en interdire l'accès aux Anglais. Ils sont à l'origine de nombreux échouements. Les souterrains retrouvés sous la place des Charmilles dateaient de cette époque.

L'artiste a choisi la fonte d'acier en raison de son caractère brut auquel il a ajouté, grâce à l'aide du fondeur, des défauts de fonderie supplémentaires; ainsi, il a pu suggérer les éléments archéologiques, témoins de l'érosion de l'eau et de cassures, supports de concrétions. La fonte fut passée dans un moule semé de sable donnant aux plaques un aspect grumeleux. L'oxydation de la matière donne une patine rougeâtre imitant l'apparence du bois vermoulu et sombre. La sculpture est ainsi une redécouverte de la matière. Christian Renonciat a réalisé le modèle de fonderie en polystyrène. Il a travaillé ce matériau tendre dans l'optique du passage à la fonte, ainsi les marques qu'il a appliquées au polystyrène devaient produire l'effet de traces de hache. L'artiste a raisonné en permanence comme s'il abordait un matériau dur.

L'aménagement de la place des Charmilles réunit les époques en suggérant des fragments de la mémoire: ceux que l'histoire a retenus, mais aussi ceux que véhiculent les légendes. Le rêve de Chris-

Patrick Raynaud,
Giratoire, 1989.
Villeurbanne. Photo:
Sylvie Lagnier.

Patrick Raynaud: Giratoire, Villeurbanne, 1989

In one of the suburban neighbourhoods of Lyon, in the municipality of Villeurbanne, Patrick Raynaud subjected his work to the geographical, functional and historical particularities of the place. His intervention is concerned with the nature of a traffic circle. He has made its function evident, while diverting it at the same time. From a formal point of view, he adopted the typology of the place: his work begins with the exterior dimension of a traffic circle, develops inward with concentric circles and leaves the central space empty and inaccessible. Raynaud's work is a three-level, constructed metal structure on which the artist has arranged traffic signs.

The first register corresponds to the maximum diameter (ten metres). It has panels on three levels indicating traffic directions. At the motorist's eye level, this register is seen immediately. On a smaller diameter, the second register points the way to several cities in different countries. All these panels follow the direction imposed by the traffic circle. On an even smaller diameter, the last register alternates yellow and white panels intended to mark the sides of the road.

Patrick Raynaud's work can be read on several levels: conceptual, plastic, realistic, imaginary and theoretical. The artist was inspired by the concept of the traffic circle itself: its operation denotes and illustrates its function of organizing road traffic and of giving directions. On a formal level, Patrick Raynaud constructed a volume while playing with the circle. He obtained plastic effects by alternating the panels' forms and colours. His work took into account the traffic circle's reality, which he appropriated and developed. The sculptor's intervention consisted in making utilitarian code elements expressive.

The installation is then an invitation to go on an imaginary voyage: it diverts the identification codes in order to recycle them; it proposes a voyage around the world, taking an immaterial route. Perfectly adapted to this urban milieu, the artist's response enriches the space in a powerful way, questioning motorists about their destination.

The sculptural fact puts two heterogeneous spaces into play: the first is a physical space common to various urban elements and people. The second is the sculptural space revealed by the form: it disrupts and subverts the first. Only the vision and the action (the displacement) give an account of the three-dimensional aspect of the work. While generating another space, the sculpture refers to a way of existing and of seeing that modifies the spectator's relationship to time and place. This implication can be surprising and disconcerting. Public spaces structure and accentuate a city. They support urban functions and social uses by perpetuating a place's history, conserving its memory and asserting a community's identity in order to create better social cohesion. The

introduction of art brings a cultural, symbolic, and formal dimension. Artists bring their personal experience and their spatial perception to the venue—to which they are most often strangers. Certain sculptors soak up the history and life of the city in which they intervene; they conceive of a specific project for and in the place.

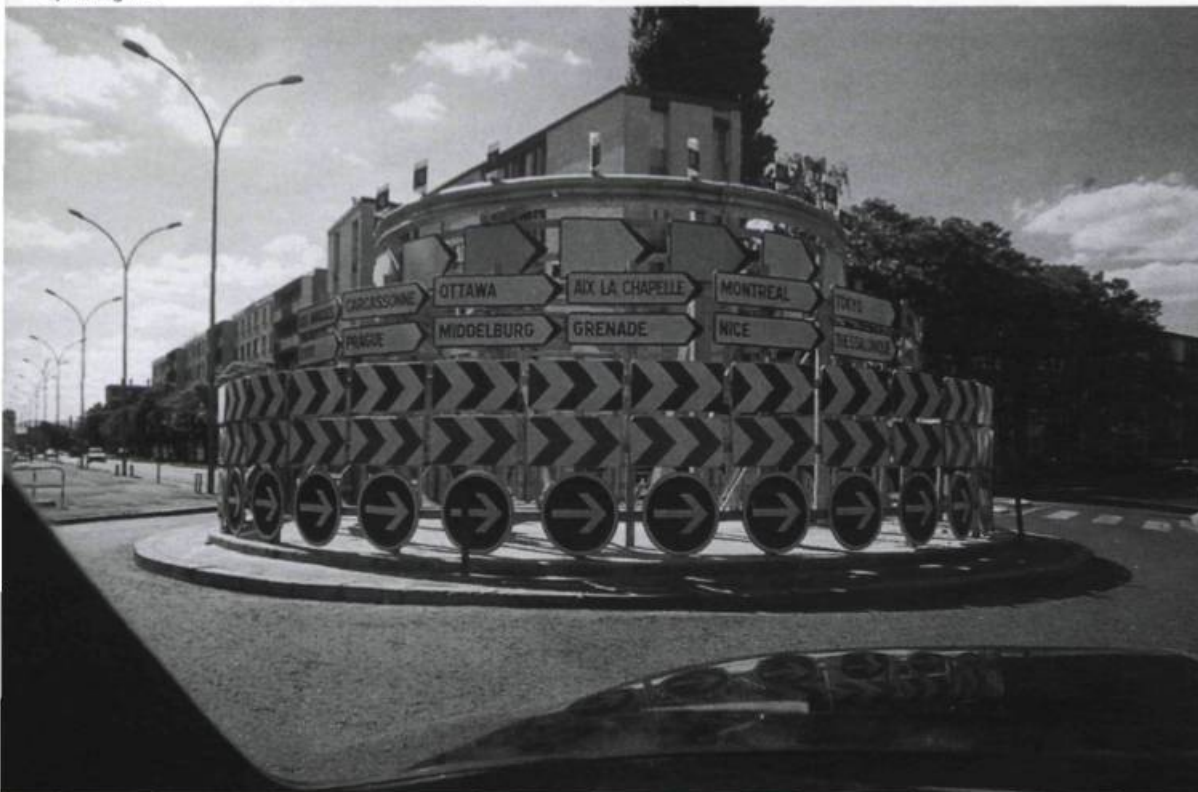
Christian Renonciat: Le cheval d'Aytré, 1988

Christian Renonciat's work in Aytré¹¹ literally runs aground between the 18th century City Hall and a recent architectural grouping on Place des Charmilles: a horse with the body of a ship—or a shipwreck with a horse's head as figurehead—among blocking posts, rough timber and beams. The whole cast-steel work covers a surface of

tian Renonciat est de réaliser un jour un cheval de Troie que celui d'Aytré préfigure.

Daniel Buren: aménagement de la place des Terreaux, Lyon, 1994

L'intervention de Daniel Buren sur la place des Terreaux à Lyon répond aux vœux de la municipalité de redonner à ce lieu une identité, rappelant ses rôles géographiques, économiques, sociaux, urbanistiques et culturels. Les concepteurs ont retenu trois facteurs essentiels: la situation de la place entre fleuve et rivière, le Rhône et la Saône, l'importance de l'axe est-ouest dans le développement historique du quartier, et la présence de l'Hôtel



de Ville, du Palais Saint-Pierre (l'actuel Musée des Beaux-Arts), de la Galerie des Terreaux et des immeubles de Canuts¹⁵. Ces aspects architecturaux renvoient aux différents "pouvoirs", politique, économique, culturel et populaire. L'équipe (Christian Drevet, architecte; Laurent Fachard, éclairagiste; et Daniel Buren, artiste) souhaitait révéler tout ce que le lieu offrait. L'idée était de « tout changer sans rien toucher ». Ainsi, le projet réalisé propose une relecture des lieux à l'aide d'une trame orthogonale au sol, de l'eau et de la lumière. La trame agit « comme une grille de mise en perspective des monuments, quel que soit le point de vue de l'observateur¹⁶ ». Le sol de la place est animé au moyen de soixante-neuf mini-fontaines. Constituées d'un bassin de granit noir profond de deux ou trois centimètres, ces fontaines prennent la forme de jets d'eau ou de miroirs d'eau. Une fois asséchées, elles disparaissent et restituent au sol un autre usage. L'éclairage est une scénographie reposant sur une hiérarchie des intensités et sur une composition chromatique. Les fontaines deviennent des frises lumineuses rasantes, rythmant l'espace et modelant l'architecture. Ce choix permet l'absence totale du matériel d'éclairage dans le champ de vision. Les seize piliers situés le long des façades nord comportent un éclairage à la base. Les bancs (formes quadrangulaires en granit) sont équipés de lumière; les bustes de la mairie s'allument et s'éteignent selon la fonction de la place. La fontaine Bartholdi¹⁷ constitue le foyer lumineux et rayonnant. Les concepteurs ont eu le souci d'inscrire cet aménagement dans la durée en misant sur les jeux optiques, sur les matériaux (tout est en granit) et sur l'ouverture de l'espace.

Lorsque Daniel Buren intervient dans et sur un espace, en particulier public, il en analyse les éléments, les limites et les contextes (historiques, économiques, sociaux, etc.). Par exemple, la façade du palais Saint-Pierre, rythmée verticalement par des pilastres, lui a inspiré l'aménagement de la place des Terreaux selon une trame. Celle-ci est matérialisée par "l'outil visuel" que Daniel Buren utilise depuis une trentaine d'années : des bandes alternant le blanc et une couleur, toujours espacées de la même distance, soit 8,7 cm. « C'est la seule chose parmi tous les éléments de mon travail qui n'ait jamais changé [...] et qui, d'une certaine façon, permet de voir, permet aussi de calculer, permet de compter ou permet de définir. [...] Après cela, il y a les limites et les éléments qui sont donnés par le lieu. Là aussi, il y a toujours le lieu, élément de la plus haute importance et essentiel à tous mes travaux¹⁸. » Sur la place des Terreaux, les bandes de granit noir et blanc se prolongent jusqu'au début des rues adjacentes, reliant ainsi l'espace central au reste du quartier. Les bandes s'inscrivent sur le plan horizontal du sol et soulignent le volume en se prolongeant verticalement sur les quatorze piliers conçus par l'artiste, situés devant les façades nord de la place. Les piliers reprennent la métrique des pilastres et contribuent à la définition de la composition du lieu. Ils rétablissent un équilibre structurel et visuel entre la façade du palais Saint-Pierre, imposante par ses dimensions et ses qualités d'ordonnement, et les façades homogènes mais d'une nature plus sobre lui faisant face. La façade sud est un témoignage du XVII^e siècle aux fonctions monacales puis muséales. Construits aux XVIII^e et XIX^e siècles, les bâtiments situés au nord constituent un ensemble d'immeubles, accueillant au rez-de-chaussée des boutiques et des cafés. En plus de leur fonction visuelle, les piliers créent une sorte de rue « à la fois ouverte et dessinée¹⁹ ». Ils confirment la nature distincte de ce côté de la place, lieu de déambulation, d'échanges et de consommation. D'une certaine manière, Daniel Buren renoue avec un type ancien d'aménagement des places utilisant le tracé au sol²⁰. L'intervention artistique et urbanistique de Daniel Buren redonne à la place des Terreaux sa fonction de distribution des bâtiments.

La devise de l'équipe, "tout changer sans rien toucher", reprend la conception que Daniel Buren a élaborée tout au long de ses travaux. « Dans mon esprit, il n'y a aucune volonté de dominer le lieu ni d'être spécialement dominé par celui-ci, mais il y a certainement

three hundred square metres. The esplanade is irrigated with two hundred cubic metres of water. Christian Renonciat has exploited the natural unevenness of the land to evoke layers of an archaeological dig site. All the elements relate to an historical or legendary event about the city. For this reason, he hoped to preserve aspects of the archaeological site revealed during the construction work. Excavations showed traces of the Gallo-Roman occupation and revealed the entry of a subterranean passage which the artist inscribed in the design of the surroundings.

Christian Renonciat's sculpture can be read on several levels. It evokes the legend of the creature RÛ,¹² the oldest dragon legend in France. Renonciat also reflected on the history of an English ship that had four hundred horses on board and which had apparently sunk off the coast of La Rochelle at the time of the great siege of 1628.¹³ The artist explained the ambiguity of his sculpture as, "this is not a horse, it is constructed like a boat with a keel, frame and planking; at the same time it resembles a horse. [...] This element is inscribed in the whole, vestiges emerging from strange archaeological layers."¹⁴ The work is identified as the half-wrecked frame of a boat, but Christian Renonciat did not want to reduce his sculpture to the image of a Viking ship, which would have imposed a spatial and temporal limit. This is because throughout its history, this region has had a tradition of passing ships running aground. The blocking posts are evidence of the sea wall that Cardinal Richelieu had built during the siege of La Rochelle (1627) to block the English. These posts are the reason for many shipwrecks. The underground passages found under Place des Charmilles also seem to date from this era.

The artist chose cast steel because of its roughness. With the help of the metal caster, he added more flaws to suggest archaeological elements showing water erosion and fissures, factors of concretion. The cast was made in a mould sprinkled with sand to give the plates a gritty aspect. The oxidation of the material produced a reddish patina imitating the appearance of dark, worm-eaten wood. The sculpture was then a rediscovery of matter. Christian Renonciat made the foundry model in polystyrene. He worked this soft material with the idea of casting it; therefore, the marks he made in the polystyrene had to produce the effect of axe marks. While working, the artist continually imagined that he was tackling a hard material.

The Place des Charmilles project combined all periods while suggesting fragments of memory: what history had retained, but also what served to convey legends. Christian Renonciat's dream is to one day make a Trojan horse, prefigured by the one in Aytré.

Daniel Buren: development of Place des Terreaux, Lyon, 1994

Daniel Buren's intervention in Place des Terreaux in Lyon responded to the municipality's wish to give this square an identity by recalling its geographic, economic, social, urban and cultural roles. The designers kept three essential factors in mind: the placement of the square between the two rivers, the Rhône and the Saône, the importance of the east-west axis in the historical development of the area, and the presence of City Hall, the Palais Saint-Pierre (now the Musée des Beaux-Arts), the Galerie des Terreaux and the Canuts¹⁵ buildings. These architectural aspects refer to the various political, economic, cultural and popular "powers." The team (Christian Drevet, architect; Laurent Fachard, lighting engineer; and artist Daniel Buren) wanted to reveal all that the place had to offer. The idea was "to change everything without touching anything." In this way, the finished project proposed a rereading of the place with the help of an orthogonal framework of water and light on the ground. The frame acts "like a grid that puts monuments into perspective whatever the observer's point of view."¹⁶ The ground of the square is activated by sixty-nine tiny fountains. Made up of a black granite basin two or three centimetres deep, it has the form of a fountain or of a reflecting pool. When it is dry, it disappears and the ground can have other uses. The lighting is theatrical, relying on a hierarchy of intensities and chromatic composition. The fountains become luminous, low-angled borders, punctuating the space and highlighting the architecture. This choice allows for the complete



Daniel Buren,
aménagement de
la place des
Terreaux, 1994.
Lyon. Vue sur le
Palais Saint-Pierre.
Photo: Sylvie
Lagnier, 1999.

Daniel Buren,
aménagement de
la place des
Terreaux, 1994.
Lyon. Vue sur les
façades nord et la
fontaine Bartholdi.
Photo: Sylvie
Lagnier, 1999.

la volonté de transformer [...] C'est-à-dire que le lieu bouge, que quelque chose fasse que ce lieu, quand on le connaît bien, ne soit plus exactement le même qu'avant. Et je pense que c'est presque automatique, justement si l'on a bien analysé les significations possibles de ce lieu²¹. » L'intervention de Daniel Buren sur la place des Terreaux est un équilibre « entre le lieu lui-même et ce travail de transformation²² ». Ainsi, la réalisation de Daniel Buren dépend de ce lieu pour lequel et dans lequel elle a été conçue. L'artiste ne revendique aucune autonomie pour son travail dont la raison

out a town square by making marks on the ground.²⁰ Daniel Buren's artistic and urban intervention restores Place des Terreaux's function in front of the buildings.

The team's motto, "to change everything without touching anything," uses the conception that Daniel Buren has elaborated all along in his work. "In my mind, I have no particular wish to dominate a place nor to be dominated by it, but I certainly want to transform it [...] That is to say, the place changes, something happens so that when it is well known, it is no longer exactly the same as before. And

absence of lighting material in the line of vision. Sixteen pillars placed along the north facade have lights at their base. The benches (quadrangular granite forms) are fitted with lights and the City Hall sculptures are lit up, or not, depending on the function of the square. The Bartholdi Fountain¹⁷ is a luminous, glowing focus. Concerned with inscribing this project in history, the designers counted on the play of perspectival effects, on materials (all of granite), and on opening up the space.

When Daniel Buren intervenes in and on a space, particularly a public place, he analyses its elements, limits and contexts (historic, economic, social, and so on). For example, the facade of Palais Saint-Pierre, vertically punctuated by pilasters, inspired him to lay out Place des Terreaux according to a framework. This was made with the "visual tool" that Daniel Buren has used for about thirty years: alternating bands of white and another colour which always have the same 8.7-centimetre spacing. "It is the only thing among all the elements in my work that has never changed [...] and this, in a certain way, allows me to see, allows me to calculate, to count or to define. [...] After this, there are the elements and limits of the place. Location is always the essential and most important element in all my work."¹⁸ In Place des Terreaux, the bands of black and white granite extend to the adjacent streets, linking the central space to the rest of the neighbourhood. The bands are laid out on the ground horizontally and emphasise its volume while extending vertically on the fourteen artist-designed pillars situated in front of the square's northern facades. The pillars repeat the pilasters' metrics and help define the square's composition. They re-establish a structural and visual balance between the Palais Saint-Pierre's facade, which is imposing in its dimension and organization, and the sober, homogeneous facades opposite. The 17th century southern facade first had a monastic function but is now museological. Constructed in the 18th and 19th centuries, the buildings situated on the north side all have shops and cafés on the ground floor. As well as having a visual function, the pillars create a kind of street that is "both open and delineated."¹⁹ They strengthen the distinct nature of this side of the square, a place to stroll about, chat and have a drink. In a certain manner, Daniel Buren revives an old way of laying

d'exister est de changer le lieu, comme d'être changé par le site²³.

L'expérience acquise lors des années précédentes d'une part a permis à la sculpture de poursuivre son évolution spatiale, formelle et technique, d'autre part a donné la possibilité aux artistes de développer leur implication dans la société. Les lieux proposés aux artistes se sont multipliés et se sont ouverts, comme ceux notamment appartenant aux Monuments Historiques. Ce changement a fait appel à la capacité d'adaptation des artistes à répondre à une demande émanant d'élus. Cette conquête des espaces urbains a induit une responsabilité de la commande. En effet, pour qu'un artiste travaille dans l'espace public, il lui faut nécessairement des partenaires, élus locaux, entrepreneurs et architectes. Sans la volonté politique d'une équipe municipale, l'œuvre dans l'espace urbain n'existe pas, même si cette dernière est commandée par un mécénat d'entreprise, puisque toute construction est soumise à l'autorisation du maire. La réalisation du projet d'un artiste dépend donc d'une décision politique et des moyens financiers disponibles. Les décideurs, en particulier les maires, ont acquis une grande responsabilité dans la commande publique, parce qu'ils y rendent possible l'émergence et la connaissance de l'art contemporain.

L'artiste affronte les problèmes liés à la commande, ceux qui consistent à vendre son projet puis ceux qui permettent sa réalisation. Lorsque la sculpture est installée, la réception du public²⁴ rassemble les divers enjeux, politique, économique, urbanistique, sociaux et artistiques. Les artistes n'ont souvent pas conscience des réactions que peut déclencher la présence de leur travail dans l'espace urbain et ils ne comprennent pas, le cas échéant, pourquoi leur sculpture est rejetée par les habitants et encore moins pourquoi elle est vandalisée. Lorsqu'un public, souvent non initié, est confronté à une sculpture contemporaine, il est dérouter en raison de la forme et du contenu transgressifs de l'œuvre : abandon des supports traditionnels, utilisation d'objet de rebut, remise en question de l'esthétique classique, absence de significations clairement énoncées, etc. En outre, la diversité des moyens utilisés par les artistes accroît les difficultés d'identification de l'œuvre d'art, ce que Nathalie Heinich appelle « le brouillage des catégories²⁵ » (réduction de la spécificité de l'art, transgressions des frontières entre domaines de la création, pluridisciplinarité, réduction des genres et des mouvements permettant une classification). Parce qu'elles sont en rupture avec la statuaria académique publique à laquelle la population d'une ville est d'ailleurs plus habituée qu'attachée, les sculptures contemporaines sont perçues comme des éléments perturbateurs, voire agressifs par une partie des usagers de l'espace urbain qu'elles modifient. Pourtant Daniel Buren affirme, à propos de son œuvre *Les deux plateaux*²⁶, que jamais l'œuvre d'art ne doit agresser celui qui la regarde²⁷. Selon Dani Karavan, l'essence même d'une œuvre artistique consiste justement dans cette absence d'agression²⁸. Aussi la présence d'une œuvre contemporaine dans un espace urbain révèle souvent un décalage d'appréciation entre les professionnels de l'art, le public et les commanditaires des collectivités. Ce décalage s'explique en partie par la nature de la commande publique qui réunit des acteurs dont les enjeux se situent à des niveaux différents, politiques, sociaux et artistiques. L'œuvre produite dans ce cadre offre rarement une réponse susceptible de correspondre aux attentes de chacun en raison de l'une des caractéristiques de l'art, son refus du consensus. Les œuvres publiques d'artistes tels que Richard Serra, Christo, Daniel Buren, Jochen Gerz, Jean-Pierre Raynaud ou Richard Baqué rendent compte d'une tension entre le politique et le social, entre le centre-ville et la périphérie, entre l'art et l'architecture, entre la forme et le contenu, etc. En ce sens, la sculpture publique participe moins à l'esthétique de la ville (ce que les élus appellent la requalification des espaces urbains) qu'à l'introduction d'une problématique visant à interroger le public sur sa connaissance, ses pratiques et ses usages du lieu et à lui proposer une approche et une lecture différentes de son environnement urbain. ■

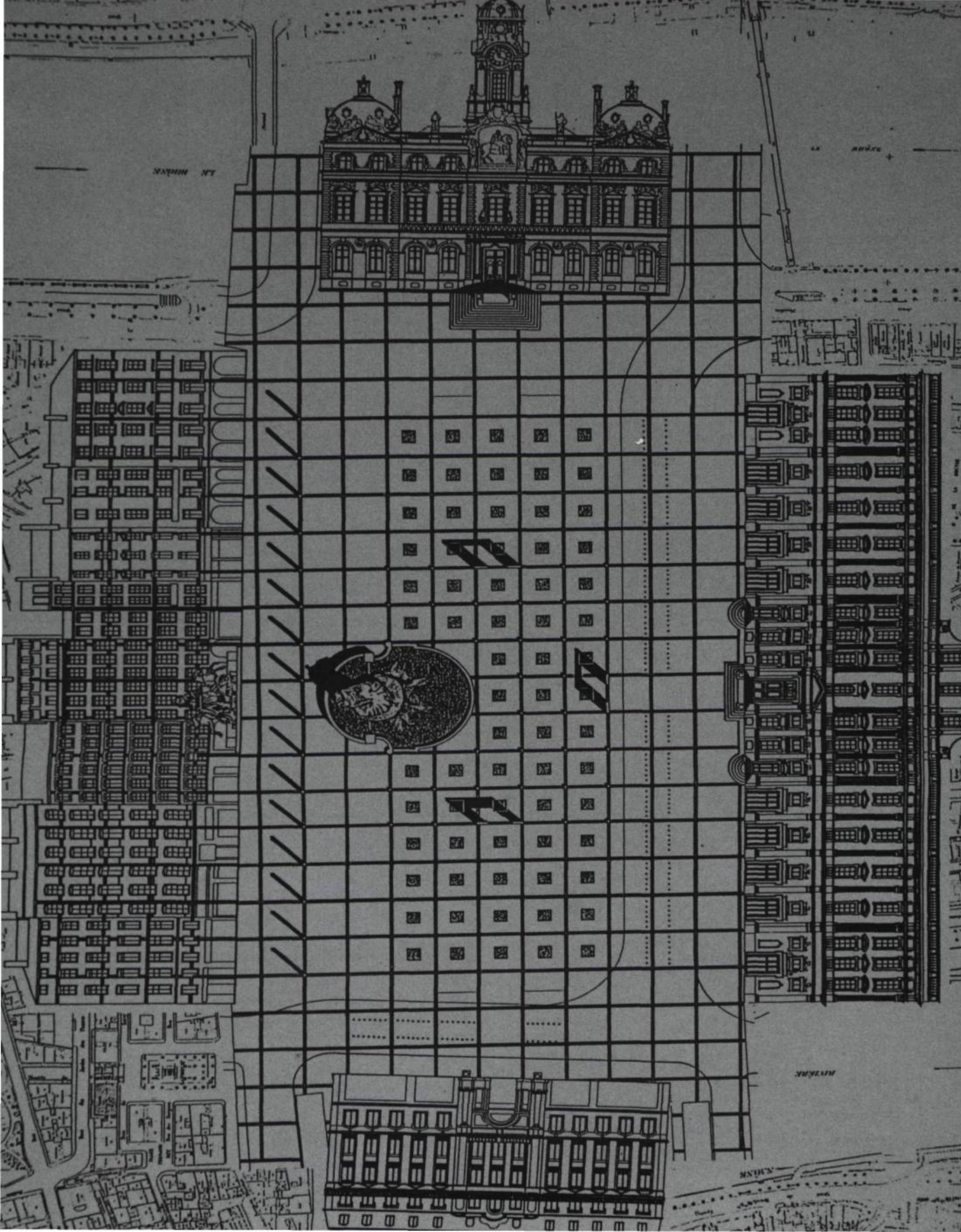
I think it is almost automatic, particularly if a location's possible signification has been well analysed."²¹ Daniel Buren's intervention in Place des Terreaux is a balance "between the place itself and the transformation work."²² Daniel Buren's work, then, is dependent on the place for which and in which it is conceived. The artist does not claim any autonomy for the work: its reason for being is to change the site, just as it is to be changed by a place.²³

The experience acquired over the years has allowed sculpture, on the one hand, to evolve spatially, formally and technically and, on the other, it has given artists the possibility of developing an involvement with society. The spaces proposed to artists have multiplied and opened up, notably those belonging to the Monuments Historiques. This change has called on the artist's ability to adapt and respond to requests coming from elected representatives. This conquest of urban spaces has led to a responsibility for the commission. Indeed, when artists work in public spaces partners are required: local elected representatives, contractors, architects. A work in an urban space cannot exist without the political goodwill of a municipal team since all construction must have the mayor's authorization, even if it is commissioned by a corporate sponsor. The realization of an artist's project then depends on a political decision and on the financial means available. The decision-makers and the mayors in particular have acquired a great responsibility for public commissions because they make possible the emergence and knowledge of contemporary art.

The problems the artist confronts in connection with the commission consist in selling the project and then in carrying it out. When the sculpture is installed, the public's reception²⁴ brings together various political, economic, urban, social and artistic factors. Artists are often not aware of the reactions the presence their work in an urban space may trigger, they do not understand why their sculpture is rejected by the inhabitants, if the case arises, and even less so why it is vandalised. When confronted with contemporary sculpture, the often uninitiated public is perplexed by the work's form and transgressive content: the abandonment of traditional media, the use of discarded objects, the questioning of the classical aesthetic, the absence of clearly expressed meanings, and so forth. Moreover, the diversity of means used by artists increases the difficulty of identifying an art work, what Nathalie Heinich calls "the interference of categories" (the reduction of art's specificity, the breaking of boundaries between fields of creation, multidisciplinary context, the reduced number of genres and movements amenable to classification).²⁵ Because contemporary sculpture is at odds with academic public sculpture, which a town's population is more accustomed than attached to, it is seen as a disrupting, even aggressive element by some of the people using the urban space it modifies. Yet, on the subject of his work *Les deux plateaux*,²⁶ Daniel Buren maintains that art work should never be aggressive to the spectator.²⁷ According to Dani Karavan, the essence of an art work is precisely the absence of aggression.²⁸ Also the presence of a contemporary work in an urban space often reveals a discrepancy in its appreciation among art professionals, the public and the community sponsors. This discrepancy is explained in part by the nature of public commissions which bring together players whose stakes are situated at different political, social, and artistic levels. A work produced in this context rarely offers results that correspond to everyone's expectations because one of the characteristics of art is its refusal of consensus. Public works by artists such as Richard Serra, Christo, Daniel Buren, Jochen Gerz, Jean-Pierre Raynaud or Richard Baqué take into account the tension between the political and the social, between the centre of town and the outskirts, between art and architecture, between form and content, and so on. In this sense, public sculpture participates less in the aesthetic of a town (what the elected call the redevelopment of urban spaces) than in the introduction of a problematic situation that questions the public about its knowledge, its practices, and its use of a place. Public sculpture then proposes a different approach and reading of the urban environment. ■

TRANSLATION: JANET LOGAN

Daniel Buren, Christian Drevet : projet du plan d'aménagement de la place des Terreaux, à Lyon. Document des archives de l'agence d'urbanisme de Lyon, 1991. Photo : Sylvie Lagnier, 1999.



NOTES :

1. La commande publique est un cadre institutionnel au même titre que celui du 1%. Cependant leurs définitions et leurs applications sont différentes. La commande publique s'intéresse à tous les domaines de la création artistique et les œuvres acquises ont des destinations diverses. La relance de cette mesure politique, tombée en désuétude depuis plus d'un siècle, est due à l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981. Le ministre de la Culture Jack Lang, après avoir dressé un état des lieux des Arts Plastiques en France, a créé de nouvelles institutions comme la Délégation aux Arts Plastiques et en a développé d'autres comme les Directions Régionales des Affaires Culturelles. À partir de 1983, ces structures ont joué un rôle essentiel dans le développement de la sculpture publique notamment/The public commission is an institutional structure in the same way as the 1%. However, both their definition and their application are different. The public commission is interested in all fields of creation and the works acquired have diverse destinations. The revival of this political measure which had been obsolete for more than a century, was due to the political left's arrival in power in 1981. After having made a review of the state of the Fine Arts in France, Jack Lang, the Minister of Culture, created new institutions, such as the Délégation aux Arts Plastiques, and developed others such as the Directions Régionales des Affaires Culturelles. Since 1983, these structures have played an essential role in the development of public sculpture.
2. Jochen Gerz, *La question secrète*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 160.
3. *Id.*
4. *Ibid.*, p. 164.
5. *Ibid.*, p. 10.
6. Expressions que l'on trouve fréquemment sur les inscriptions du monument, voir Jochen Gerz, *La question secrète*, ouvrage dans lequel sont publiées les inscriptions / Expressions often found on a monument's inscription, see Jochen Gerz, *La question secrète*, the work in which the inscriptions are published.
7. Jochen Gerz, *op. cit.*, p. 167.
8. André Ducret, *L'art dans l'espace public, une analyse sociologique*, Zurich, Éditions Seismo, 1994, p. 143.
9. La ville d'Orly (commune du Val-de-Marne à quelques kilomètres au sud de Paris) présente les mêmes caractéristiques que la plupart des banlieues. Soixante pour cent de la population vit dans des barres construites au cours des années 1950 et 1960. Malgré un programme d'équipements collectifs d'importance, les dégradations du grand ensemble se sont poursuivies. À partir des années 1980, de nouvelles mesures ont été envisagées dans le cadre du programme de développement social des quartiers. Par ailleurs, l'identité de la commune est marquée par les installations de son aéroport/The City of Orly (municipality of Val-de-Marne, a few kilometres south of Paris) presents the same characteristics as most suburbs. Sixty percent of the population lives in public housing constructed in the 1950s and 1960s. Despite an important collective equipment program, the overall deterioration has continued. Since the 1980s, new measures have been envisaged in a social program to develop neighbourhoods. In other respects, the identity of the municipality is marked by its airport.
10. In *L'homme et l'architecture* n° 14, septembre 1991, p. 45.
11. Aytré (Charente-Maritime) est une commune de huit mille habitants, située à quelques kilomètres au sud de la Rochelle. En 1986, la municipalité fut confrontée au problème d'aménagement de son nouveau centre-ville, à l'issue de la construction de commerces, de bureaux et de logements. Les élus souhaitaient que l'espace central soit aménagé pour constituer une nouvelle place. Le vœu du maire était de donner une âme à la ville en évoquant la présence de la mer et des bateaux et en condensant « une histoire diffuse dans un objet symbolique ». Le cadre de la commande publique a permis à la ville d'Aytré d'envisager un tel projet. Le maire n'ayant pas imposé de programme, l'artiste a bénéficié d'une démarche municipale volontaire et ouverte lui laissant toute liberté/Aytré (Charente-Maritime) is a municipality of eight thousand inhabitants situated several kilometres south of La Rochelle. In 1986, the municipality confronted the problem of improving its new downtown area when the construction of businesses, offices and housing was concluded. The elected representatives wanted the central area to be developed as a new town square. The mayor wanted to give the town a heart, evoking the presence of the sea and boats while condensing "a diffused history in a symbolic object." A public commission structure allowed the town of Aytré to envisage such a program. Because the mayor did not impose a program, the artist benefited from a voluntary and open public process that gave him complete freedom.
12. La bête Rô était un affreux dragon à la queue écaillée, au thorax ailé, qui possédait une intelligence «presque humaine» et s'en servait pour tendre des pièges aux hommes, sa principale nourriture. Sur cette côte, alors couverte de forêts, à l'abri dans ses rochers, il inspirait la plus grande terreur. Mais un jour la marée haute apporta une barque montée par sept héros idolâtres venant combattre et juger le Dragon. Devant eux, Rô fut pris de rage et d'effroi. Brave cependant, la bête ne quittait pas des yeux ses ennemis qui l'accablèrent au Pont de la Pierre. Sept flèches l'atteignirent ; deux aux yeux, deux aux oreilles, deux aux narines, et la dernière cloua les lèvres immondes [...] Les sept héros le traînèrent dans un gouffre insondable et s'assirent en rond sur les sept pierres qui entouraient le gouffre. Le dragon fut condamné à rester au fond de l'abîme jusqu'à la fin des temps [...] Henri Dontanville. *La France mythologique*, Éd. Henri Veyrier/The creature Rô was a terrible dragon with a scaly tail and a winged thorax who possessed an "almost human" intelligence enabling it to trap people for food. It took shelter in the rocks along this coast then covered with forest, and inspired the greatest of fear. One day, the high tide brought a boat carrying seven idolized heroes who came to fight the dragon. Confronting them, Rô went into a rage and caused terror. They were brave, however, and their eyes never left the creature, whom they forced back to the Pont de la Pierre. Seven arrows struck and wounded the dragon; two in the eyes, two in the ears, two in the nose, and the last pinned its hideous lips closed [...] The seven heroes dragged it into an unfathomable chasm and sat down in a circle on the seven stones surrounding the chasm. The dragon was condemned to stay in the depths of the chasm until the end of time [...]. Henri Dontanville. *La France Mythologique*, Éd. Henri Veyrier.
13. En raison de sa proximité avec La Rochelle, Aytré a subi les guerres et les sièges. La Rochelle a connu une longue occupation anglaise et de nombreuses attaques des rois de France souhaitant reconquérir ses terres. Le siège le plus important fut celui de 1627-1628. À cette occasion, le roi Louis XIII et Richelieu s'installèrent à Aytré/Because of its proximity to La Rochelle, Aytré was subjected to wars and sieges. For a longtime, La Rochelle was occupied by the English and so was attacked numerous times by the kings of France trying to recapture the territory. The most important siege was in 1627-1628. On this occasion, King Louis XIII and Richelieu were installed at Aytré.
14. In *Aytré, Ville d'Aytré*, 1996, p. 189.
15. Lyon, ouvriers et ouvrières spécialisés dans le tissage de la soie/Lyon workers who specialize in weaving silk.
16. In documents des archives de l'agence d'urbanisme de la Communauté Urbaine de Lyon (COURLY)/In documents from the archives of the Communauté Urbaine de Lyon (COURLY) town planning agency.
17. Œuvre d'Auguste Bartholdi (projet 1858) réalisée en 1889, date à laquelle la fontaine fut exposée à Paris à l'Exposition Universelle. L'œuvre fut acquise par la ville de Lyon en 1890/Work by Auguste Bartholdi (project 1858), produced in 1889, when the fountain was exhibited at the Paris Exposition Universelle. The city of Lyon acquired the work in 1890.
18. In *Daniel Buren, Les écrits (1965-1990)*, textes réunis et présentés par/texts collected and introduced by Jean-Marc Poinsot, Tome III : 1984-1990, Bordeaux, C.A.P.C. Musée d'art contemporain, 1991, p. 453.
19. Daniel Buren, in *Le Monde Rhône-Alpes*, 7 décembre 1994, p. 14.
20. Par exemple, le sculpteur et architecte Bernardo Rosselino (1409-1464), lorsqu'il a conçu les édifices de Pienza (Italie) entre 1460 et 1462 pour la nouvelle résidence épiscopale de Pie II, les a reliés au moyen de la trame dessinée sur le sol de la place. Cette dernière crée un effet d'optique et de perspective jouant avec les proportions et le vocabulaire architectonique des façades de la cathédrale et des palais/For example, when the sculptor and architect Bernardo Rosselino (1409-1464) conceived of the buildings in Pienza (Italy) for the new papal residence of Pie II between 1460 and 1462, he linked them with a framework designed on the ground of the square. This creates a perspectival effect that plays with the proportions and architectonic vocabulary of the Cathedral and Palace facades.
21. Daniel Buren, *op. cit.*, 1991, p. 457.
22. *Ibid.*
23. Daniel Buren, *op. cit.*, 1991, p. 155.
24. Sur ces problèmes liés à la réception, voir/Concerning these problems about the reception of art, see Dario Gamboni, *The destruction of art. Iconoclasm and vandalism since the French Revolution*, Londres, Reaktion Books, 1997.
25. Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 86.
26. Commande publique réalisée en 1986, cour d'honneur du Palais Royal, Paris. Pour cette œuvre voir l'ouvrage de Michel Nuridsany, *Daniel Buren au Palais Royal*, Art Édition le Nouveau Musée, Villeurbanne, 1993/A public commission created in 1986, in the main courtyard of the Palais Royal, Paris. For this work, consult Michel Nuridsany's work, *Daniel Buren au Palais Royal*, Art Édition le Nouveau Musée, Villeurbanne, 1993.
27. Daniel Buren, *Les écrits*, vol. III, *op. cit.*, p. 138.
28. Dani Karavan, 1983, in *Techniques et Architecture*, n° 379, décembre 1991, janvier 1992, p. 57.