

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

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

Sylvie Lagnier

Number 48, Summer 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9520ac>

[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 : [Première partie] Histoire de l'instauration d'un dialogue, 1967-1992 / Sculpture and Urban Space in France: [Part one] The History of Instituting Dialogue, 1967-1992. *Espace Sculpture*, (48), 5–13.

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

SYLVIE LAGNIER

[Première partie]
HISTOIRE DE
L'INSTAURATION
D'UN DIALOGUE,
1967-1992

Yasuo Mizui, *Microcosme-Macrocosome*, 1967.
Grenoble. 150 cm x 81 m
x 40 cm. Pierre de Castillon
du Gard. © Cliché d'après
tirage Ville de Grenoble
/Stone from Castillon du
Gard. Photograph courtesy
of the Ville de Grenoble.

Ce dossier publié dans les pages d'Espace¹ est extrait de ma thèse de Doctorat². Sa présentation en deux volets correspond à des contextes politiques et sociaux distincts: l'introduction de l'art contemporain dans les espaces urbains en France au cours des années 1960-1970 et le développement de la sculpture publique dans le cadre de la relance de la commande, mesure instaurée au début des années 1980. Ces cadres sont reliés par une problématique, celle de l'instauration d'un dialogue, d'une part entre l'artiste, les édiles et la population, d'autre part entre la sculpture et son environnement urbain.

SCULPTURE AND URBAN SPACE IN FRANCE

[Part one]
THE HISTORY OF
INSTITUTING
A DIALOGUE,
1967-1992

Published here in the pages of Espace¹ is an extract from my doctoral thesis.² It is presented in two parts which correspond to distinct political and social contexts: the introduction of contemporary art to urban spaces in France from 1960 to 1970; and the development of public sculpture through the revival of commissioned works, a measure introduced at the beginning of the 1980s. The issue of dialogue links both these contexts; on the one hand, in the dialogue between the artist, the town councillors and the population and, on the other, that between the sculpture and its urban environment.

Au cours du XX^e siècle, la sculpture occidentale a abordé l'espace à partir de conceptions nouvelles. Les recherches menées par les avant-gardes pendant la première moitié du siècle, en particulier celles qui concernent l'évolution de la sculpture, ont trouvé des applications à l'échelle urbaine à partir des années 1960. En France, l'arrêté dit du 1 % signé en 1951³ a donné la possibilité aux sculpteurs de réaliser une œuvre à l'occasion de chaque nouvelle construction scolaire. Mais l'introduction dans l'espace urbain d'une sculpture qui se voulait indépendante de l'architecture, rejetait le statut décoratif traditionnel et abandonnait les sujets allégoriques ou historiques, fut laborieuse. Le cadre institutionnel du 1 % révéla ses limites en raison de sa définition en termes de « décoration » et « d'intégration »⁴ et de son champ d'application. Dès sa conception, il comprit un certain nombre de restrictions : l'insuffisance des crédits, l'importance de l'architecte dans le choix de l'artiste et dans la réalisation du projet, le manque d'information auprès des collectivités et des promoteurs privés, l'absence de communication auprès des publics, le problème crucial de l'association des artistes dès le projet. L'intervention plastique dans le cadre du 1 % était une « parcelle détachée de l'ensemble de l'opération, parcelle du budget, parcelle du matériau, parcelle d'espace plus ou moins réservée »⁵. Le 1 % produisait « un objet séparé, étranger au lieu qu'il était censé compléter »⁶. Ainsi, entre 1951 et 1983, la plupart des œuvres ne trouvèrent qu'un cadre restreint dont l'espace n'était ni pensé ni conçu pour les recevoir. Toutefois, le 1 % fut l'initiateur d'un mouvement de sensibilisation. Il engendra auprès de certaines municipalités une pratique du 1 % étendue à toutes les constructions de la ville. Mais c'est surtout dans le cadre des Villes Nouvelles qu'il évolua. Des commissions furent chargées d'étudier le rôle et la contribution de l'artiste en tant qu'aménageur. Certains établissements publics d'aménagement (E.P.A.) associèrent des artistes dès la conception des espaces publics. En fonction de leur propre démarche, les sculpteurs proposèrent des solutions innovatrices en explorant les possibilités que leur offrirent l'émergence de la technologie et celle des nouveaux matériaux.

Le symposium de sculptures de Grenoble, 1967

Aux questions, quand, comment, pourquoi la sculpture contemporaine fut-elle introduite dans l'espace urbain en France, deux réponses peuvent être formulées. L'arrêté du 18 mai 1951 offrait aux sculpteurs une aide financière et des lieux où produire leur travail. Cependant, ce cadre institutionnel ne correspondait pas aux attentes des sculpteurs. L'introduction de la sculpture contemporaine dans l'espace urbain s'effectua seize ans plus tard, en 1967, lors du symposium de sculptures de Grenoble, le premier à offrir aux artistes la possibilité de concevoir leur travail dans un site urbain. Les contraintes urbaines grenobloises enrichissaient et renouvelaient l'idée du symposium tel qu'il avait été conçu en Autriche en 1959⁷. Bien qu'unique en France, cette expérience allait connaître des prolongements dans l'aménagement d'espaces verts, dans le cadre architectural et dans le contexte socio-urbain, réalisés quinze ans plus tard grâce à la commande publique. Les ambitions du symposium comprenaient trois axes : promouvoir la sculpture, instaurer un débat public et constituer un ensemble patrimonial. La promotion de la sculpture moderne constituait un objectif essentiel ; en effet, les dimensions et le poids de plus en plus importants, le vocabulaire formel fréquemment abstrait, l'utilisation de matériaux empruntés à l'industrie excluaient la sculpture des lieux habituels d'exposition mal adaptés à son évolution. Souvent privés du circuit marchand de l'art, les sculpteurs trouvaient dans les symposiums des lieux à la mesure de leur volonté de conquérir l'espace. Le second objectif visait à favoriser les contacts entre les artistes. Enfin, le symposium était l'occasion d'enrichir l'espace public par l'implantation d'œuvres d'art dans des lieux d'accès facile. Ce

During the twentieth century, Western sculptors have approached space with new ideas. In the first half of this century, avant-garde artists concerned with the evolution of sculpture carried out research that was later applied to urban sculpture at the beginning of the sixties. In France, a decree called the 1% was signed in 1951³, enabling sculptors to create a work for the building of each new school. But placing a sculpture in an urban space which was independent of architecture was to reject art's traditional decorative status and abandon its laborious allegorical and historical subjects. The institutional situation of the 1% had its limits because of its definition in terms of «decoration» and «integration»⁴ and because of its area of application. From the beginning, there were a number of restrictions: insufficient funds, the importance of the architect in the choice of the artist and in the realization of the project, lack of information for communities and private promoters, absence of communication with the public, and the crucial problem of partnership with artists from the beginning of the project. The physical intervention of the 1% was a «fragment detached from the whole, a fragment of the budget, a fragment of the materials, a fragment of the more or less reserved space.»⁵ The 1% produced «a separate object, foreign to the space it was supposed to complement.»⁶ So between 1951 and 1983, most of these works had restrained relationships to spaces which were neither thought out nor planned for them. However, the 1% initiated a change in public awareness. It prompted some municipalities adopt the 1% in all their town constructions. But it is primarily in the *Villes Nouvelles* that it evolved. Commissions were set up to study the artist's role and contribution as an environmental planner. Certain public planning establishments (E.P.A.), however, worked together with artists from the very beginning. According to their individual ways of working, sculptors would propose innovative solutions while exploring the potential of new materials and emerging technology.

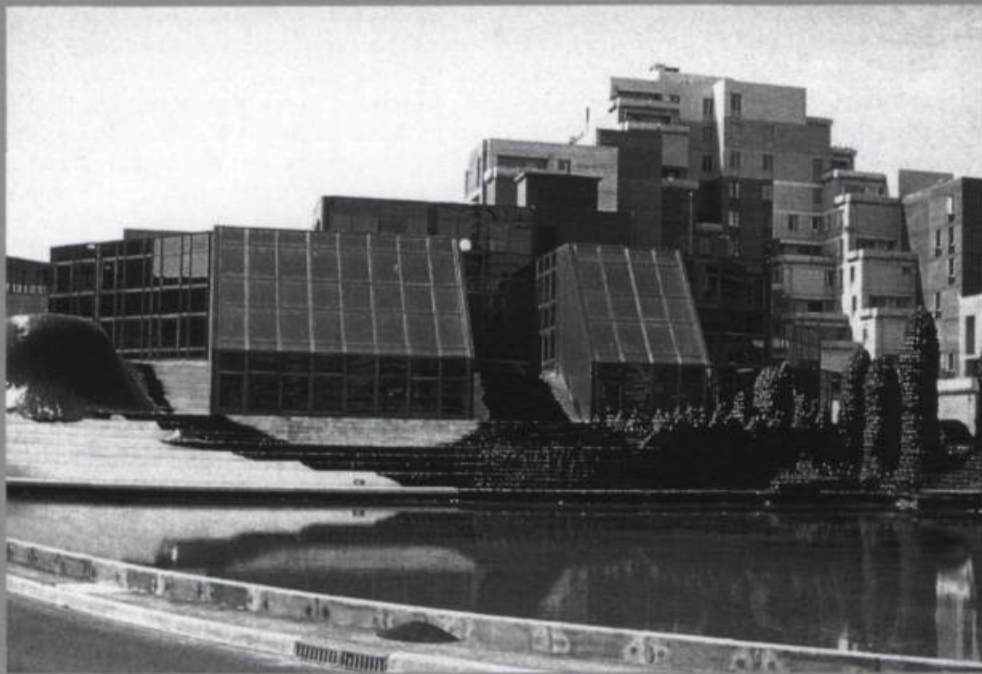
The Grenoble Sculpture Symposium, 1967

In response to questions as to why, how and when contemporary sculpture was introduced into urban spaces in France, two answers can be formulated. The May 18, 1951 decree gave sculptors financial aid and a place in which to produce their work. Nevertheless, this institutional context did not correspond to the sculptors' expectations. The introduction of contemporary sculpture to urban spaces did not occur until sixteen years later in 1967 at the sculpture symposium in Grenoble, the first place to give artists a chance to create works for an urban site. Grenoble's urban context enriched and renewed the idea of the symposium as it had been conceived in Austria, in 1959.⁷ Although unique in France, this experience would be incorporated into the planning of green spaces in architectural and socio-urban contexts produced by public commissions fifteen years later. The Grenoble symposium had three objectives: to promote sculpture, to institute a public debate, and to set up a heritage collection. The promotion of Modern sculpture was an essential objective; indeed, sculpture had become larger and weighed more, its formal vocabulary was frequently abstract and the use of industrial materials excluded it from habitual exhibition spaces which had not adapted to its evolution. Often deprived of the art market system, sculptors found a place in the symposium that matched the scale of their desire to conquer space. The second objective was to provide a meeting place for artists. And lastly, the symposium was an occasion to enrich public space by placing art works in very accessible places. This last objective — twofold in fact (the setting up of a heritage and the democratization of art) — is what was defined by the 1 % decree.

Although these works did not change relationships to space and did not propose a rethinking of the use of urban space, some of them contained the beginnings of a dialogue. I am thinking in particular of Yasuo Mizui's long wall winding between buildings. In 1963, at the Olympic Stadium in Tokyo, Yasuo Mizui, a Japanese artist born

Gérard Singer, *Le Déambulateur*, 1972-1973, Évry, 1100 m², sommet de 3 à 7 m. Béton recouvert d'époxy bleu, coulé dans des moules en polystyrène. © Cliché d'après tirage Dumage - Studio Littré / 1100 m², peaks of 3 to 7 m. Cement poured into polystyrene moulds and covered with blue epoxy. Photograph courtesy of Dumage - Studio Littré.

Gérard Singer, *Le Déambulateur*, 1972-1973, Évry. [Détail] Photograph courtesy of Dumage - Studio Littré.



dernier objectif — en fait double (la constitution d'un patrimoine et la démocratisation de l'art) — rejoignait ceux définis par l'arrêté du 1 %.

Si toutes les œuvres réalisées ne renouvellent pas le rapport à l'espace et ne proposent pas une spécificité ou une réflexion en fonction du lieu urbain, certaines d'entre elles contiennent les prémices d'un dialogue. Je pense en particulier au long mur de Yasuo Mizui serpentant entre les immeubles. En 1963, au stade olympique de Tokyo, Yasuo Mizui (artiste d'origine japonaise né en 1925) a entrepris un travail sur le mur qu'il a choisi de poursuivre à Grenoble. Long de 81 mètres (haut de 1,50 m et large de 40 cm), le mur en pierre, intitulé *Microcosme-Macrocosme*, définit des espaces et suit les dénivelés du terrain. Très influencé par la calligraphie et les estampes japonaises, Mizui entame et grave la matière de formes évoquant l'écriture ou des signes chargés de symbolisme (la spirale). Les formes ondoyantes rythment le mur et créent l'illu-

in 1925, began work on a wall which he then chose to continue in Grenoble. A stone wall 81 meters long, 1.5 metres high and 40 cm thick, *Microcosme-Macrocosme* defined space and followed the ground's uneven surface. Very much influenced by calligraphy and Japanese prints, Mizui cut and carved the material into forms suggesting writing or symbolic signs (the spiral). The undulating forms punctuated the wall and created the illusion of a living material working its way between the dwellings — a play heightened by the effects of light and shadow on the reliefs and hollows. Mizui takes an architectural element (the wall) and diverts its primary function (a load-bearing or enclosing element) to give it a monumental, poetic dimension, suggesting the earth's past (stones, fossils) and humanity's (signs, writing).

Among the artists⁸ participating at this symposium, Ervin Patkai (a Hungarian artist, 1937-1985) seriously endeavoured to define the sculptor's intervention in an urban setting by physically adapting his research methods. While adopting materials and techniques from architecture, he used a formal vocabulary which was capable of modifying the perception of place, of influencing its uses and of creating a physical and playful centre of interest. To create his sculptures, he employed a technique new to the art world: cement poured into moulds made of carved polystyrene sheets. The Grenoble work comprised a fountain (7.50 m high and 5.50 m in diameter) and a wall (3.50 m high by 25 m long), giving the place dynamic elements which created a visual rupture and punctuated the space with a play of forms, volumes and light. To achieve this result, he stacked up sheets and cubes of cement making an unstable-looking structure of edges, planes, and hollows that generated a composite space.

Patkai and Mizui wanted to intervene in the heart of what was then the Olympic Village building site (the infrastructures made for the 1968 Games). Today, the choice of these artists shows their intention to create a work in conjunction with a town-planning project. Apart from the artistic aspects, the Grenoble symposium was an important step in the awareness of a political autonomy. This event would not have taken place without the will of elected representatives who wanted to contribute to the development of Modernity in their city by associating with artists. For them, this was a necessary social, cultural, democratic and urban process.

Innovative artistic interventions in the *Villes Nouvelles*

The *Villes Nouvelles*⁹ were created in France to provide a solution to demographic growth, the source of unorganized urban expansion. In France during the 1960s and 1970s, the government gave the *Villes Nouvelles* urban planners the responsibility of taking particular care of the living environment and of the arrangement of public spaces.

sion d'une matière vivante se frayant un chemin entre les habitations — jeu accentué par les effets de l'ombre et de la lumière sur les parties en creux et en relief. Mizui emprunte un élément architectural (le mur) et le détourne de ses fonctions initiales (élément porteur ou cloison); il lui accorde une dimension poétique et monumentale suggérant la mémoire de la terre (la pierre, le fossile) et de l'humanité (le signe, l'écriture).

Parmi les artistes⁸ participant à ce symposium, Ervin Patkaï (artiste d'origine hongroise, 1937-1985) fut sans doute celui qui s'attacha le plus à définir l'intervention du sculpteur en milieu urbain en y adaptant ses méthodes et ses recherches plastiques. Tout en empruntant un matériau et des techniques à l'architecture, il apporta un vocabulaire formel capable de modifier la perception du lieu, d'influencer sur ses usages et d'offrir un centre d'intérêt à la fois plastique et ludique. Pour réaliser ses sculptures, il utilisa une technique nouvelle dans le domaine artistique : le béton coulé dans des moules en plaques de polystyrène découpé. L'œuvre grenobloise est composée d'une fontaine (7,50 m de haut et 5,50 m de diamètre) et d'un mur (3,50 m de haut x 25 m de long), offrant au lieu des éléments dynamiques qui créent une rupture visuelle et rythment l'espace par le biais d'un jeu entre les formes, les volumes et la lumière. Pour atteindre ce résultat, il superpose des plaques et des cubes de béton composant une structure d'aspect instable, faite d'arêtes, de pleins et de vides, générant un espace composite.

Patkaï et Mizui ont souhaité intervenir au cœur du quartier alors en chantier : le Village Olympique (ensemble d'infrastructures permettant d'accueillir les jeux de 1968). Le choix de ces artistes témoigne aujourd'hui de leur volonté de concevoir une œuvre en lien avec un projet urbanistique. Outre l'aspect artistique, le symposium de Grenoble constitue une étape importante dans la prise de conscience d'une autonomie politique. Cet événement n'aurait pas eu lieu sans la volonté des élus de la ville souhaitant contribuer au développement de leur cité par l'apport de la modernité, en y associant des artistes. Cette démarche correspondait à leurs yeux à une nécessité sociale, culturelle, démocratique et urbanistique.

Interventions artistiques novatrices dans les Villes Nouvelles

En France, les Villes Nouvelles⁹ ont été créées pour apporter une solution face à la croissance démographique, source d'extensions urbaines inorganisées. Dans le contexte français des années 1960 et 1970, les concepteurs des Villes Nouvelles ont été chargés par le gouvernement d'apporter un soin particulier à l'environnement des cadres de vie et à l'aménagement des lieux publics. Les urbanistes, en particulier, ont eu à résoudre trois difficultés majeures : créer l'identité des villes, offrir des points de repère, permettre l'appropriation des quartiers par les habitants.

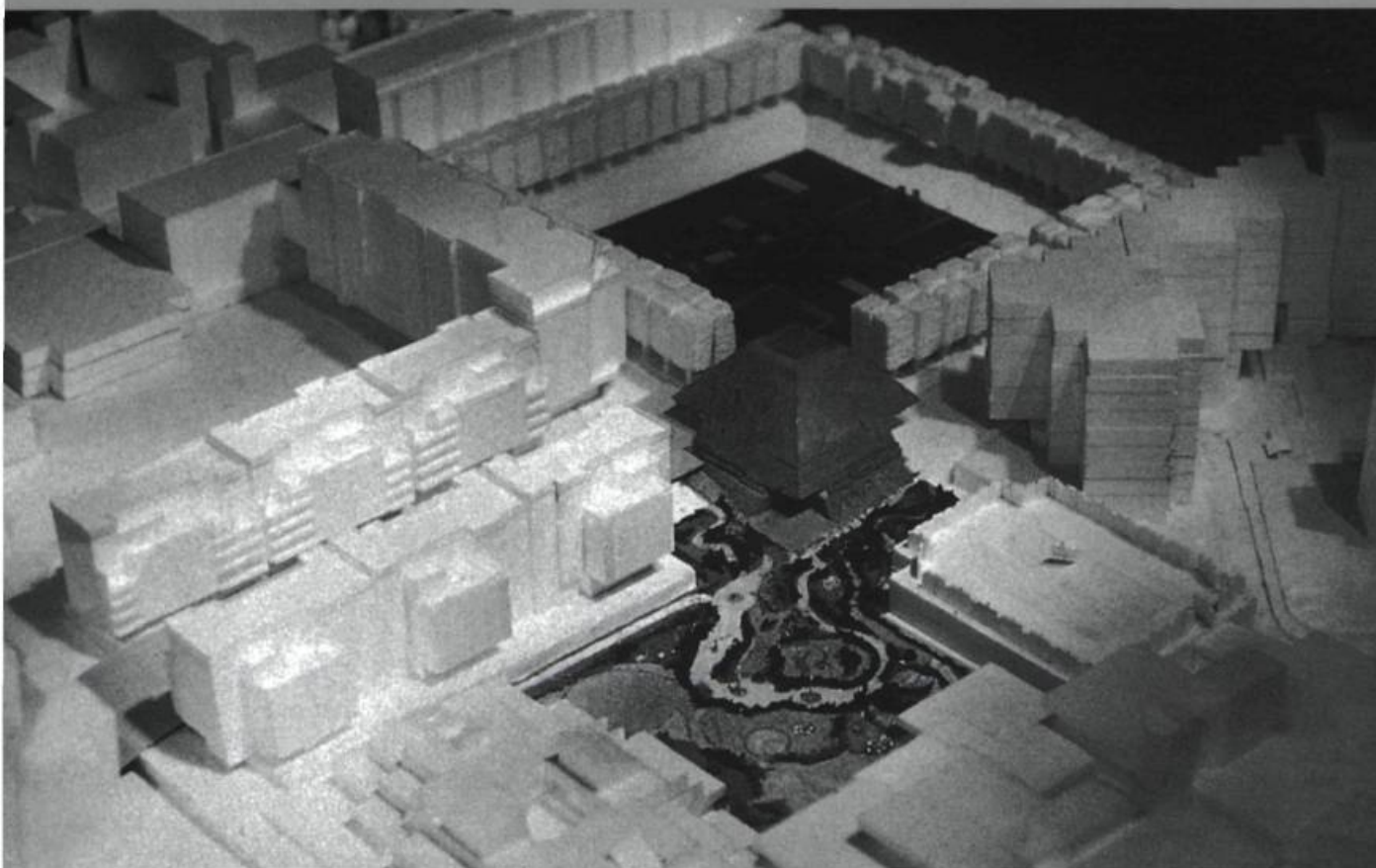
Dans ce contexte, la sculpture a développé la notion d'espace et a retrouvé une fonction dans les lieux publics. Deux villes, en particulier, ont mené des tentatives pionnières : Évry et Marne-la-Vallée. Sous l'impulsion de certains urbanistes tels que François Desbryère, Jean-Jacques Villey ou Patrick Albrecht, elles ont associé des artistes à une réflexion sur la conception des espaces, des volumes, des matériaux et des colorations. Elles les ont invités à la recherche d'événements générateurs de contraste et de diversité. La constitution d'équipes formées d'urbanistes, d'architectes et d'artistes s'articulait autour de deux objectifs, créer l'unité physique de la ville et organiser un cadre de vie équilibré entre les éléments urbains, le paysage et les besoins des habitants. Dans ces deux villes, l'intervention des artistes a dépassé largement le cadre défini par l'arrêté du 1%¹⁰. Elle s'est justifiée par une nécessité de repenser les méthodes de conception urbanistique qu'illustrèrent deux exemples. En 1972, à Évry, une première expérience a porté sur les rapports de l'art et de l'environnement architectural d'un quartier (intervention de Gérard

The town planners had three major difficulties to resolve: to create an identity for the towns, to give them landmarks, and to enable the inhabitants to appropriate these areas.

In this context, sculpture developed notions of space and of its function in public places. Two towns in particular led these pioneering endeavours: Évry and Marne-La-Vallée. With the impetus of urban planners such as François Desbryère, Jean-Jacques Villey and Patrick Albrecht, the towns let the artists share in the process of conceiving the spaces, volumes, materials and colouring. They invited artists to seek events that would generate contrasts and diversity. Teams formed of town planners, architects and artists were linked together by two objectives: to organize the physical unity of the town, and to organize a balanced living environment among the urban elements, the landscape and the inhabitant's needs. In these two towns, the artists' interventions greatly exceeded the framework defined by the 1% decree.¹⁰ It has been justified by the need to rethink methods of town planning these two examples illustrate. In Évry in 1972, the first experience revolved around the relationship of art and the architectural environment of a neighbourhood (Gérard Singer's intervention). Then in 1974, in Marne-la-Vallée, Ervin Patkaï worked on the structural definition of a neighbourhood.

Gérard Singer's proposed project, conceived in the context of the Évry I architectural competition of 1969, was subjected to strong resistance for four years. Since the 1960s, Singer had been concerned with the question of creative intervention in the site of the town itself. From the beginning of the 1%, he had invested a lot of effort in freeing artists from their subordinate position to architects and attempted to clarify the role of art in improving the quality of public spaces.¹¹ Singer's ideas were carried out at Évry in a work entitled *Déambulatoire*. The project, however, incited anxiety and hesitation on the part of the promoter. Several years of discussion and dispute were necessary before the sculpture was completed. The project was surprising for its formal innovation, the materials used, and its development in the space. But what most offended the promoters was the way the artist chose to conceive and carry out the project. With the aid of drawings and models, Singer explained the project to them according to techniques borrowed from construction — such as pouring, forming, cutting. Beside creating a space, Singer's project posed the problem of its function which the artist claimed was a poetic reality. This is what qualified its definition of «anti-architecture», given by Jean-Luc Daval: "This process shifts the problem of integrating art into architecture to the integration of architecture into its environment with the purpose of describing space."¹²

Gérard Singer made *Déambulatoire* on a surface of 1100 m² at the exit of the bus station and in front of office buildings, and developed it up to the edge of a large pool. He conceived his work according to a planimetry method, by constructing contour lines.¹³ *Déambulatoire* was made from polystyrene moulds. Layered forms were shaped with a torch and then made of poured cement. After drying, Singer applied a protective coating on which he cold-poured polyurethane blue enamel, a material which he appreciated because it allowed him to generate a creative process rather than just reproduce the model. Indeed, by using polyurethane and its techniques, Singer created unpredictable chemical reactions. In this way, he succeeded in making marks through a chemical process. He explained that chance was taken at the level of the «skin» rather than at the level of the forms, and that it depended on the material's reactions. It is a relative chance because the artist researched it, indeed worked it out: *Déambulatoire* was then a physical event. Gérard Singer's method confirmed his will to place man at the centre of artistic preoccupations: he created a work on a human scale, a sculpture-place for the passerby. According to Singer, the art work "should differentiate places and characterize spaces, and



Ervin Patkaï, Marne-la-Vallée, quartier du Pavé Neuf, 1975-1978. Maquette d'étude au 1/200^e à éléments mobiles, polystyrène expansé, 1976. © Cliché d'après tirage Jacques Verrier / A model of the mobile elements in expanded polystyrene at a scale of 1/200, 1976. Photograph courtesy of Jacques Verrier.

Singer). Puis en 1974, à Marne-la-Vallée, Ervin Patkaï a travaillé sur la définition structurelle d'un quartier.

Le projet proposé par Gérard Singer, conçu en 1972 dans le cadre du concours d'architecture d'Évry I en 1969, a subi de fortes résistances pendant quatre ans. Depuis le début des années 1960, Singer a orienté ses recherches sur la question de l'intervention de la création dans le lieu même de la ville. Dès la mise en place du 1 %, il s'est investi pour libérer l'artiste de sa subordination à l'architecte et pour préciser le rôle de l'art dans l'amélioration de la qualité des espaces publics¹¹. Ses orientations ont abouti à Évry avec une réalisation nommée le *Déambulateur*. Le projet a suscité les inquiétudes et les hésitations du promoteur. Plusieurs années de discussions et de batailles ont été nécessaires pour que la sculpture soit réalisée. Le projet a surpris par sa nouveauté formelle, les matériaux employés, et son développement dans l'espace. Mais ce qui a sans doute le plus choqué les promoteurs, ce sont les modes de conception et de réalisation auxquels l'artiste a fait appel. À l'aide de dessins et de maquettes, Singer leur a expliqué son projet selon des techniques empruntées à la construction — comme le coulage, le coffrage, les remblais — appliquées à la réalisation d'une œuvre d'art. En outre, le projet de Singer, reposant sur la création d'un espace, a posé le problème de sa fonction dont l'artiste a revendiqué la réalité poétique. C'est ce qui justifie sa définition de « contre-architecture » donnée par Jean-Luc Daval : « Cette démarche déplace la problématique d'intégration des arts à l'architecture vers celle d'une intégration de l'architecture à son environnement et à sa finalité de qualification de l'espace¹² ».

Gérard Singer a réalisé le *Déambulateur* sur une surface de 1100 m² à la sortie de la gare d'autobus et devant des immeubles de bureau, et l'a développé jusqu'au bord d'un grand bassin. Il a conçu son œuvre selon une méthode de planimétrie, c'est-à-dire de construction par courbes de niveau¹³. Le *Déambulateur* est réalisé à partir de moules en polystyrène négatifs. Ainsi, les formes stratifiées sont obtenues par coffrage et façonnées à la flamme ; elles sont ensuite

if need be, oppose architecture, be ironical in relation to it, allow a distancing and a larger, more relative vision."¹⁴ With *Déambulateur* completed in 1976, he had imposed a new sculpture and had intervened as an artist in a completely changed town. "What remained was to eliminate the preconceived notions people have about a work of art. To remove this cultural blockage, the work must appear ambiguous, that is, functional and a work in itself [...]."¹⁵ The status of an artwork is marked by a physical distance imposed by the institution and/or pedestal. Some artists in the 1960s and 1970s removed this barrier by placing artworks on the gallery floor (Carl Andre) or on street walls (Daniel Buren). They introduced this common practice by inviting the spectator's participation. Gérard Singer went a little further by making people users whether they liked it or not.

Following the example of Évry, the *Établissement public d'aménagement* of Marne-Le-Vallée decided to include an artist in the team of town planners making a study of the area (Pavé Neuf). This collaboration had two concerns, the wish to control the conception and arrangement of urban spaces, and the desire to restore to artists their historic role in creating the town.

Sculptor Ervin Patkaï, and architect and urban planners Jean-Jacques Villey and Patrick Albrecht, led a team effort to integrate spatial visions and physical concerns into the study process in a way similar to other disciplines of urban planning. The sculptor's contribution was a reflection on the whole — that is on the shape, identity and coherence of the area's urban spaces — it consisted in proposing artists' interventions to either deal with the spaces or to create works for them. In 1977, Ervin Patkaï gave a particularly clear point of view on the different levels of intervention by artists in the town. His remarks situated the terms of the debate, a polemic which concerned the definition of artistic intervention in the urban setting, and that was introduced in France at the beginning of the 1970s.

"From my point of view, there exist three ways to conceive of a work of art in an architectural context: what I would call grafting,

réalisées en béton coulé. Après séchage, Singer projette un revêtement protecteur sur lequel est coulé l'émail à froid de polyuréthane bleu, matériau qu'il apprécie, non pas parce qu'il peut reproduire un modèle, mais plutôt parce qu'il peut engendrer lui-même un processus créatif. En effet, grâce à l'emploi du polyuréthane et de ses techniques, Singer a composé avec des réactions chimiques imprévisibles. Il est ainsi parvenu à l'empreinte d'un processus chimique. Il a expliqué que le hasard ne se situait pas au niveau des formes, mais au niveau de l'aspect « peau » obtenu selon les réactions du matériau. C'est un hasard relatif, car l'artiste l'a recherché voire travaillé : le *Déambulatoire* a donc été un événement plastique. La méthode employée par Gérard Singer confirme sa volonté de replacer l'homme au centre des préoccupations artistiques : il a créé une œuvre à l'échelle humaine, une sculpture-lieu pour le passant. Selon lui, l'œuvre d'art « doit différencier et caractériser les lieux et les espaces et au besoin s'opposer à l'architecture, ironiser par rapport à elle, permettre un recul, une vision plus large, plus relative¹⁴ ». Avec le *Déambulatoire* achevé en 1976, il a imposé une nouvelle sculpture et une intervention de l'artiste dans la ville entièrement renouvelée. « Il restait à supprimer le préalable restrictif qu'ont les gens de la notion d'œuvre d'art. Pour écarter ce blocage culturel, il fallait que la réalisation apparaisse sous la double ambiguïté d'être une fonction en même temps qu'une chose en soi [...] ¹⁵ ». Le statut d'œuvre d'art a imposé une distance marquée physiquement par l'institution muséale et /ou le socle. Certains artistes des années 1960 et 1970 ont, dans un premier temps, désacralisé l'œuvre en la mettant à la portée du public, soit dans les galeries mais à même le sol (Carl Andre), soit dans la rue sur les palissades (Daniel Buren). Ils ont introduit l'usage en sollicitant la participation du spectateur. Gérard Singer est allé un peu plus loin en transformant le public en utilisateur malgré lui.

À l'instar d'Évry, l'Établissement public d'aménagement de Marne-la-Vallée a souhaité associer un artiste à l'équipe d'urbanistes pour l'étude d'un quartier (le Pavé Neuf). Deux préoccupations ont été à l'origine de cette collaboration : la volonté de maîtriser la conception et la composition des espaces urbains et le désir de restituer aux artistes leur rôle historique dans la création de la ville.

Le sculpteur Ervin Patkaï et les architectes-urbanistes Jean-Jacques Villey et Patrick Albrecht ont mené un travail d'équipe en intégrant au processus d'étude des visions spatiales et des préoccupations plastiques, au même titre que les autres disciplines de l'urbanisme. La contribution du sculpteur a porté sur une réflexion d'ensemble — c'est-à-dire sur la mise en forme, l'identité et la cohérence des espaces urbains du quartier —, puis elle a consisté à proposer des interventions d'artistes, soit pour traiter des espaces, soit pour réaliser des œuvres. En 1977, Ervin Patkaï donnait un point de vue particulièrement éclairant sur les différents niveaux d'intervention de l'artiste dans la ville. Les propos de l'artiste situent les termes du débat, voire de la polémique qui s'est instaurée en France au début des années 1970 concernant la définition de l'intervention artistique en milieu urbain.

« Il existe à mon avis, trois façons de concevoir une œuvre d'art dans un contexte architectural : ce que j'appellerais la greffe, l'intégration, le développement organique. J'entends par greffe, le fait de placer une œuvre, sculpture ou peinture, dans un environnement achevé. L'artiste mis devant un fait accompli intervient pour soi-disant décorer une architecture qui le satisfait ou non. Ou bien il s'y adapte, ou bien il fait une œuvre tout à fait indépendante, ses seuls rapports avec l'architecture étant, dans le meilleur des cas, un rapport de proportions avec les bâtiments. L'intégration, c'est la soumission de l'œuvre à l'architecture. C'est l'ornement : ornement de la façade, du jardin, de la place... L'œuvre conçue en totale dépen-

integration, and organic development. Put in front of a finished work, the artist intervenes, so to speak, to decorate the architecture whether it pleases him or not. Either he adapts himself to it or he makes a completely independent work, his only relationship to the architecture is working in proportion to the buildings, in the best of cases. Integration is the submission of the work to the architecture. It is ornamentation: the embellishment of a façade, of a garden, of a square... Work conceived in complete dependency is integrated into architecture according to a system of proportion and aesthetics inherited from antiquity. Nothing can be removed without causing an imbalance. Art associated with architecture in this manner generates style. This concept was dominant from the Renaissance to the beginning of the twentieth century. We now find ourselves in a hybrid situation. Rightly or wrongly, our times have excluded ornamentation from architectural vocabulary and remain very reserved as to the placing of art works in urban spaces. The solution, it must be admitted, is quite artificial. The third concept is that of organic development. The development is organic when the architecture and the sculpture are thought of jointly, in relation to each other. (...) Organic because each element controls the other and all are united in a common objective (...).¹⁶

Ervin Patkaï carried out his research on the organization of space by constructing volumes with the help of a model of mobile polystyrene elements. This system allowed the team to verify the coherence of the proposals within the programme's restraints. The first phase of the work determined an overall vision of the area's public spaces: their scale, their characteristics, and their relationships. The second phase consisted of the actual conception of the urban spaces; Ervin Patkaï envisaged the treatment of the ground, the colouring of façades, the sculpting of spaces for play or for rest, and the creation of urban furniture. He reserved the spaces of lesser dimension for the installation of smaller works.

The team began by establishing the area's make up with an urban development plan on which the public spaces were indicated. Only the infrastructure of dwellings, offices, schools and commercial centres had been determined. Ervin Patkaï entrusted the treatment of these spaces to various artists who were then responsible for giving each site a distinct character. The team attempted a daring process by asking architects to work from public spaces treated by artists, to be inspired by the spirit of a place which the architecture would then define. The *Établissement public d'aménagement* intervened in the third phase to sell the potential spaces to the contractors and project managers of the bordering buildings which would create these areas. This last phase was the most difficult. Compared to all the other partners, the contractors and building project managers had been quite hostile to proposals coming from an artist for two reasons. The first was the additional cost the studies and the artistic projects would entail. The second was linked to the particular treatments of the spaces, to the choices of materials and to the placing of artworks, a radical change from traditional development. The choices and directions made by the team during the conception of the Pavé Neuf have been described by Ervin Patkaï.¹⁷

Ervin Patkaï's remarks illustrated his wish to heighten awareness of spaces beyond notions of their functionality. The shapes, arrangements, colours, materials, sculptures, and their continuity should stimulate the spirit as well as the senses. Today considered a defeat by both users and decision-makers, and again questioning the artist's capacity to be part of the conception of urban spaces, this experience did not combine all the conditions necessary for its success. Several elements of the project conceived by Patkaï were not fulfilled. Furthermore, several different architects intervened in the construction of the buildings, which limited the project's unity and made interpretation of the place complex. Therefore, the practice of associating an artist in the conception of an urbanization project was not renewed; the additional costs and the variety of participants



Alexander Calder,
Stabile, 1974-1976.
Paris, La Défense.
H. 15 m. Acier inoxydable / Stainless steel.
Photo : S. Lagnier,
1998.

dance s'intègre à l'architecture selon un système de proportion et une esthétique hérités de l'Antiquité. Rien ne peut être ôté sans provoquer un déséquilibre. L'art ainsi associé à l'architecture est générateur du style. Cette conception a dominé de la Renaissance au début du XX^e siècle. Nous nous trouvons actuellement dans une situation bâtarde. Notre époque, à tort ou à raison, a renié l'ornement de son vocabulaire architectural, et reste très réservée quant à disposer des œuvres d'art dans les espaces urbains, solution, il faut l'avouer, assez artificielle. Nous en arrivons à la troisième conception : le développement organique. Il y a développement organique lorsque l'architecture et la sculpture sont pensées conjointement, l'une en fonction de l'autre. [...] Organique parce que chaque élément en commande un autre et que tout est lié dans une finalité commune [...] ¹⁶ ».

Ervin Patkaï a mené ses recherches sur l'organisation des espaces et des volumes construits à l'aide d'une maquette d'étude en polystyrène à éléments mobiles. Ce système a permis à l'équipe de vérifier la cohérence des propositions avec les contraintes du programme. La première phase de travail a déterminé une vision globale des espaces publics du quartier, c'est-à-dire leur échelle, leurs caractéristiques et leurs rapports. Dans la seconde phase, la conception proprement dite des espaces urbains a été engagée ; Ervin Patkaï a envisagé le traitement des sols, la coloration des façades, les aménagements sculptés d'espaces ludiques ou de repos et le mobilier urbain. Il a réservé les espaces de moindres dimensions pour l'installation d'œuvres plus petites.

L'équipe a commencé par établir le tissu urbain du quartier à partir d'un schéma directeur sur lequel elle a situé les espaces publics. Seule l'infrastructure des logements, des bureaux, des centres scolaires et commerciaux avait été déterminée. Ervin Patkaï a confié le traitement des espaces à divers artistes chargés de conférer à chaque lieu un caractère original. L'équipe a tenté une démarche audacieuse en demandant aux architectes de travailler à partir des espaces publics traités par les artistes, c'est-à-dire de s'inspirer de l'esprit du lieu que l'architecture a ensuite délimité. L'Établissement public d'aménagement est intervenu dans la troisième phase pour vendre ces espaces virtuels aux maîtres d'ouvrage et maîtres d'œuvre

allowed politicians and promoters to justify more traditional choices.

In the context of the *Villes Nouvelles*, the works of Joan Miró, Alexander Calder and Yaacov Agam, accepted during the 1970s at the site of the Défense near Paris, are in keeping with a Modernist programme. The Défense was conceived according to concepts of progress (technical and functional progress...). In Michel Moritz's opinion, "The town must bear witness to all aspects of the present time. From among all the elements of urban life, art works inform the passerby about the state of artistic development."¹⁸ Since the creation of the *Établissement public d'aménagement de la Défense* (E.P.A.D.) in 1958, the image of Modernity has been the determining factor in the conception of the business district. As Alain Maugard confirmed, "one of the notions which we at the Défense hold particularly dear is that of Modernity. (...) The architecture is immediately dated. (...) But if the Défense today remains an image of contemporary creation, it is because neither the architecture nor the unbanning has been finished. In these fields, we anticipate the future, but we must first come to terms with the functional necessities. Art, however, can be ahead of its time because it is not concerned with these necessities."¹⁹

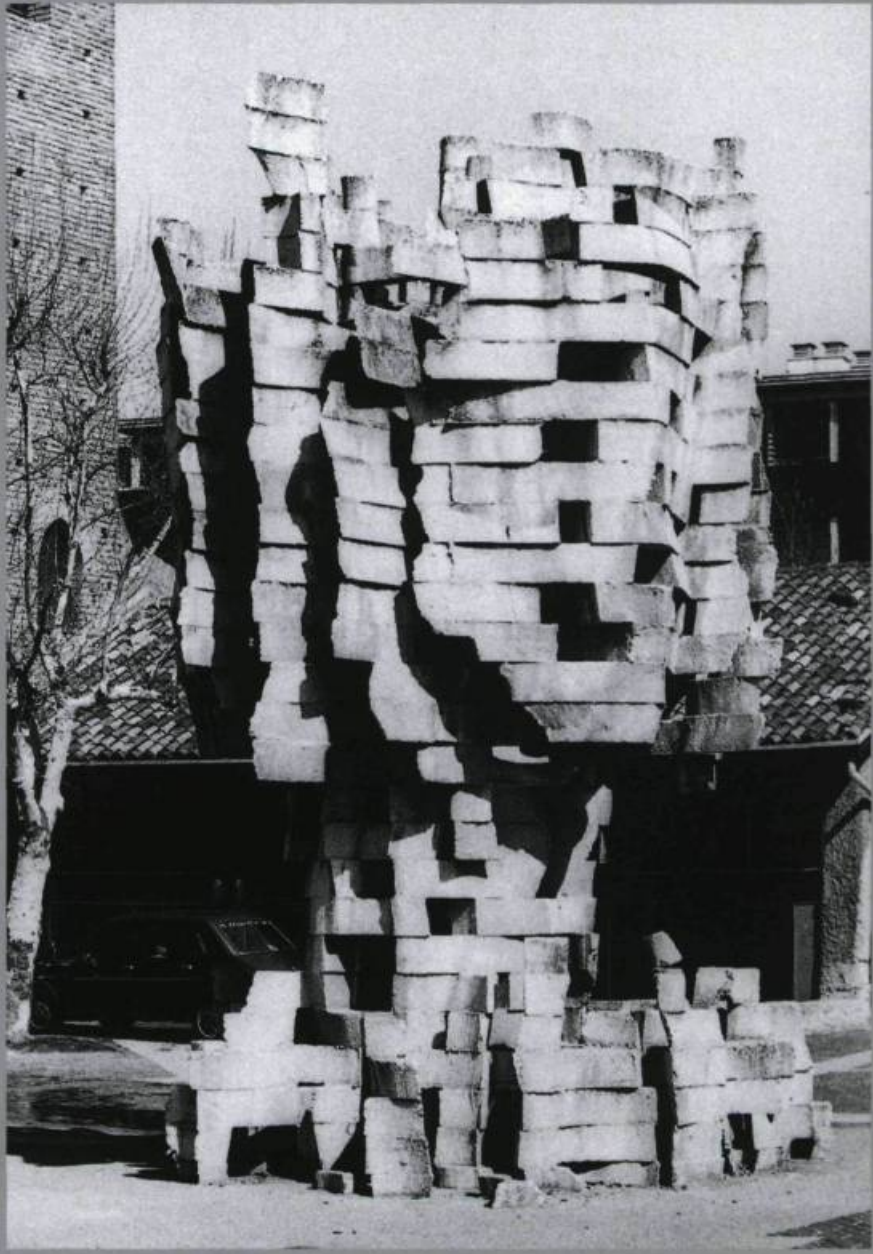
The introduction of works of art at the Défense was motivated by the need to create landmarks. At the beginning of the 1970s, the future business district was still an immense construction site. Elements such as sculptures were placed there to help the residents appropriate the neighbourhood. "People relate to a place through all the landmarks that can be consciously or unconsciously acquired and accumulated. Artworks are part of this process even if at the beginning they seem strange to popular culture. They quickly become part of the physical landscape and the town's culture."²⁰ During the 1970s most works were conceived for unfinished spaces. When Calder installed his *stabile*, the building in which it is reflected today did not exist, nor did the one situated behind Joan Miró's work. The artwork's function in space was difficult to imagine. Nevertheless, despite their worries concerning scale, most artists succeeded with great accuracy.

Situated in Place de la Défense, Calder's *stabile* was commissioned in 1974. Since its installation in 1976, it has become "one of the landmarks of the area; it is not only an important cultural object, it is a symbolic marker identifying the place."²¹ Fifteen metres high, Calder's work illustrates the will of the E.P.A.D. to call on artists of international renown to create a positive image of Modernity for the business district. Chosen

des bâtiments bordant et donc créant ces espaces. Cette dernière phase a été la plus délicate. Les maîtres d'ouvrage et les maîtres d'œuvre des bâtiments ont été, plus que tout autre partenaire, assez hostiles à l'égard des propositions émanant d'un artiste pour deux raisons. La première est relative au surcoût qu'entraînaient les études et les réalisations artistiques ; la deuxième est liée aux traitements particuliers des espaces, aux choix des matériaux et à la mise en place des œuvres constituant un changement radical par rapport à un aménagement traditionnel. Le choix et les orientations effectués par l'équipe lors de la conception du quartier du Pavé Neuf ont été décrites par Ervin Patkai¹⁷.

Les propositions d'Ervin Patkai ont illustré sa volonté de sensibiliser l'opinion à des lieux et des espaces qui ne soient pas seulement fonctionnels. Les formes, les aménagements, les couleurs, les matériaux, les sculptures et leurs enchaînements devaient stimuler l'esprit autant que les sens. Cette expérience, aujourd'hui considérée comme un échec de la part des usagers comme des décideurs remettant en cause la capacité de l'artiste à s'ingérer dans la conception des espaces urbains, n'a pas réuni toutes les conditions nécessaires à sa réussite. Plusieurs éléments du projet conçu par Patkai n'ont pas été réalisés. Par ailleurs, différents cabinets d'architecture sont intervenus dans la construction des bâtiments, ce qui a limité l'unité et a rendu complexe la lecture du lieu. Ainsi, l'association d'un artiste à la conception d'un projet d'urbanisme n'a pas été renouvelée ; les surcoûts et la diversité des intervenants ont permis aux politiques et aux promoteurs de justifier des choix plus traditionnels.

Dans le contexte des Villes Nouvelles, les œuvres acquises au cours des années 1970, dont celles de Joan Miró, Alexander Calder et Yaacov Agam, sur le site de la Défense, près de Paris, s'inscrivent dans un programme moderniste. La Défense a été conçue selon des conceptions liées à la notion de progrès (progrès technique, fonctionnel...). D'après Michel Moritz, « La ville doit porter témoignage dans tous ses aspects, du temps présent. L'œuvre d'art, parmi tous les autres éléments de l'urbanité, informe le passant sur l'état de la recherche artistique¹⁸ ». Depuis la création de l'Établissement public d'aménagement de la Défense (E.P.A.D.) en 1958, l'image de modernité a été déterminante pour la conception du quartier d'affaires, ce qu'a confirmé Alain Maugard : « L'une des notions qui, à la Défense, nous tient particulièrement à cœur, c'est celle de la modernité. [...] L'architecture est immédiatement datée. [...] Mais si l'image de la Défense reste aujourd'hui une image de création contemporaine, c'est que celle-ci n'est pas finie, tant sur le plan de l'architecture que sur celui de l'urbanisme. Dans ces domaines, nous cherchons à anticiper le futur mais il faut d'abord composer avec les nécessités fonctionnelles. L'art, par contre, peut être en avance sur son temps, car il ne relève pas de ces nécessités¹⁹ ». L'implantation d'œuvres d'art à la Défense a été motivée par la nécessité de créer des repères. Au début des années 1970, le futur quartier des affaires était encore un vaste chantier. L'apport d'éléments tels que des sculptures devait aider les habitants à s'approprier les lieux. « On habite une ville par tous les points de repère que l'on peut acquérir et emmagasiner consciemment ou pas. Les œuvres d'art en font partie, même si au départ elles apparaissent étrangères à sa propre culture. Rapidement, elles appartiennent au paysage physique et culturel de la



Ervin Patkai, *Fontaine*, 1967. Grenoble. 750 cm x 550 cm (diam). Béton. © Cliché d'après tirage Ville de Grenoble.

from existing models, the enlarged sculpture became unique because of the accuracy with which Alexander Calder determined its scale in relation to the intended site. Constructed of pieces of sheet metal cut out and bolted together, the stabile occupies space without overwhelming it. The appropriateness of its scale to the surroundings creates an innovative physical occurrence in a public space.

The artists' interventions in the centre of the Défense district benefited from particularly favourable conditions. The E.P.A.D.'s policies allowed artists to obtain technical help and special budgets. In other respects, the introduction of works was given greater importance by urban planning. The esplanade, the square, and all the areas on both sides of this historical centre were for the pedestrian; they were spaces where the public could interact with the sculpture.

In France in the 1970s, the most innovative artistic works were achieved by experiment thanks to the combined will of elected representatives, artistic consultants, urban planners and architects. But these decision makers were not able to define the status of an artist intervening in the conception of urban planning. They also did not formulate a plan for the future of the works, since questions of restoration and conception were not raised, thus limiting the continuity of this nascent urban art. Lastly, these works were not able to breath

ville²⁰[...]. Au cours des années 1970, la plupart des œuvres ont été conçues pour des lieux inachevés. Lorsque Calder a installé son *stabile*, le bâtiment dans lequel il se reflète aujourd'hui n'existait pas, pas plus que celui situé derrière l'œuvre de Joan Miró. Leur fonctionnement dans l'espace était difficile à imaginer. Cependant, la plupart des artistes, malgré leurs inquiétudes sur les rapports d'échelle, ont répondu aux attentes avec beaucoup de justesse.

Le *stabile* de Calder, situé place de la Défense, a été commandé à l'artiste en 1974. Depuis son installation en 1976, il est devenu «l'un des signes du quartier; c'est non seulement un capital culturel mais une marque symbolique qui permet d'identifier le lieu²¹». Culminant à quinze mètres de haut, l'œuvre de Calder illustre la volonté de l'E.P.A.D.

de faire appel à des artistes de renommée internationale pour affirmer l'image de modernité de la cité d'affaires. Choisie parmi des maquettes existantes, la sculpture agrandie par l'artiste devient unique grâce à la justesse avec laquelle Alexander Calder détermine son échelle en fonction du lieu pour lequel elle est destinée. Construit à l'aide de tôles découpées puis boulonnées entre elles, le *stabile* occupe l'espace sans le saturer. L'adéquation de son échelle à l'environnement crée un événement plastique novateur dans l'espace public.

L'intervention des artistes au cœur du quartier de la Défense a bénéficié de conditions particulièrement favorables. La politique menée par l'E.P.A.D. a permis aux artistes d'obtenir des aides techniques et des budgets exceptionnels. Par ailleurs, l'implantation des œuvres a été privilégiée par le plan d'urbanisme. L'esplanade, le parvis et toutes les places de part et d'autre de l'axe historique sont des espaces piétonniers, offrant des lieux avec lesquels la sculpture peut dialoguer.

Dans le contexte français des années 1970, les réalisations d'artistes les plus novatrices l'ont été à titre expérimental grâce à la volonté conjointe des élus, des conseillers artistiques, des urbanistes et des architectes. Mais elles n'ont pas débouché sur une définition du statut de l'artiste intervenant sur les concepts d'aménagement urbain. Elles n'ont pas abouti à une réflexion sur le devenir des œuvres car les questions de restauration et de conception n'ont pas été soulevées, limitant de la sorte la pérennité d'un art urbain naissant. Pour finir, ces réalisations n'ont pas insufflé un mouvement global capable de s'étendre en dehors du champ particulier des Villes Nouvelles. Les années 1970 ont été celles de tentatives diverses et d'expériences plus ou moins heureuses. La décennie suivante est marquée par la relance de la commande publique. Différente du 1% aussi bien dans sa définition que dans son application, elle a développé l'art urbain en responsabilisant les élus locaux. Les sculpteurs, quant à eux, revendiquent moins le statut « d'aménageur » que la reconnaissance de leurs spécificités plastiques comme éléments constitutifs de l'urbanité. Les deux mesures publiques ne s'opposent pas mais elles proposent des cadres d'interventions différents.■

life into an overall movement capable of spreading outside the particular domain of the *Villes Nouvelles*. The 1970s were years of various attempts and experimentations that were more or less successful. The following decade was marked by the revival of the public commission, which was as different from the 1% in its definition as in its application. It developed urban artworks by giving the responsibility to local elected representatives. As for the sculptors, they demanded recognition for the physical specificity of their medium as an element of urban life more than for their status as «planner.» These two public measures are not in opposition, but they propose different contexts for intervention. ■

TRANSLATION: JANET LOGAN

NOTES

1. Numéros de juin et de septembre 1999/The issues of June and September, 1999.
2. *Sculpture et espace urbain en France. Histoire de l'instauration d'un dialogue, 1967-1992*. Thèse d'Histoire, mention Histoire de l'Art. L'Harmattan, collection « Logiques Sociales », courant/forthcoming 1999.
3. Arrêté du 18 mai 1951, Journal Officiel du 17 juin 1951/Decree of May 18, 1951, Journal Officiel of June 17, 1951.
4. *Ibid.*
5. Claude Dolivet, in *Revue de l'Habitat Social*, n° 37, 1979, p. 22-23.
6. *Ibid.*
7. Le premier symposium de sculptures eut lieu en 1959 à la carrière de Saint-Margarethen en Autriche à l'instigation du sculpteur Karl Prantl/The first sculpture symposium was held in 1959 at the Saint-Margarethen quarry in Austria at the instigation of sculptor Karl Prantl.
8. Artistes ayant participé au symposium de sculptures de Grenoble en 1967/The following artists participated at the Grenoble Sculpture Symposium in 1967: Ivan Avoscan, Miloslav Chlupac, Magda Franck, Yasuo Mizui, Ervin Patkai, Pierre Szekely, Eugène Van Lamsweerde, Gregor Apostu, Maxime Descombin, Gigi Guadagnucci, Joseph Wiss, Morice Lipsi, Costas Coulentianos, Robert Roussil.
9. Voir *Les Villes Nouvelles. Éléments d'un bibliographie* annotée par Jean Viet, Paris, Unesco, 1960; Pierre Merlin, *Les Villes Nouvelles en France*, P.U.F., QJ, 1991 et Jean-Eudes Roullier (dir.) *25 ans de Villes Nouvelles en France*, Paris, Economica, 1989.0
10. Journal Officiel du 17 juin 1951.
11. Voir à ce sujet les propos de l'artiste dans/See the artist's remarks on this subject in "Bilan et problèmes du 1%. L'intégration des arts à l'architecture", *Les Lettres Françaises*, n° 1350, 9 septembre 1970, p. 24.
12. Gérard Singer, Genève, Skira, 1995, p. 58.
13. *Les Déambulateurs de Gérard Singer*, Le Creusot, C.R.A.C.A.P., 1973, p. XII. Gérard Singer: «Lorsque j'ai terminé mes croquis de tous les détails de mes réalisations, je reprends chaque dessin, je considère qu'il me donne la vision qu'en aurait un homme de 1,50 mètre du sol, je repère les points initiés préférentiels, je pars de ceux-ci pour faire des coupes verticales de mes volumes que je projette horizontalement en courbes de niveau, ainsi j'obtiens un plan qui me servira de gabarit. Il s'établit une sorte de logique verticale et horizontale dont j'ai la vérification par la maquette faite depuis cette planimétrie, en découpant des plaques de polystyrène selon les courbes de niveau; ces plaques sont superposées et j'obtiens ma forme à trois dimensions. Par habitude, je procède directement en négatif, en inversant ma planimétrie. Par cette méthode, j'ai une information continue sur mes formes et je peux corriger mes plans si nécessaire. [...] Ce travail de planimétrie procure un plaisir semblable à celui des démoulages de moules négatifs, dû à la distance entre la conception et la réalisation.» / *Les Déambulateurs de Gérard Singer*, Le Creusot, C.R.A.C.A.P., 1973, p.XII. Gérard Singer: "When I have finished all the sketches for the details of my works, I take each drawing and I consider it as the view of what can be seen at 1.50 metres above ground. I locate the preferred beginning points and from here I make vertical cuts in the volumes which I then project horizontally as contour lines. This is the way I make the plan that serves as my template. A kind of vertical and horizontal logic is established which I can verify with the model made from this planimetry; I cut out sheets of polystyrene according to the contour lines and pile them up to give me my three dimensional form. Out of habit, I proceed with the negative right away by reversing my planimetry. This way I have constant information about my forms and I can correct my plans if necessary. [...] This planimetry work is similar to the pleasure of turning out negative moulds because of the distance between the conception and the completion of the work."
14. In *Actes du colloque de Royaumont, l'Art et la Ville*, Secrétariat Général du Groupe Central des Villes Nouvelles, 15-16 octobre, 1976, p. 163.
15. In *Art Actuel*, Skira Annuel 77, Genève, Skira, 1977, p. 104.
16. Ervin Patkai, in *L'Art et la ville. Art dans la vie. L'espace public vu par les artistes en France et à l'étranger depuis dix ans*, Paris, La Documentation Française, 1978, p. 93.
17. In *L'Art et la Ville. Interventions des artistes dans les Villes Nouvelles*, Paris, Secrétariat Général du Groupe Central des Villes Nouvelles, 1976, p. 21-25.
18. Michel Moritz, architecte-urbaniste, ancien directeur de l'urbanisme et du paysage à l'E.P.A.D., entretien du 28 janvier 1998/Michel Moritz, architect-urban planner and former director of urban planing and landscaping at EPAD, an interview January 28, 1998.
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*
21. Alain Maugard, in «Calder Monumental», *Beaux-Arts Magazine*, hors série, 1992, p. 5. Alain Maugard est directeur général de l'EPAD.