

**Candide—
Journal for Architectural
Knowledge**

You have downloaded following article/
Sie haben folgenden Artikel heruntergeladen:

Title (English): Stage Set from Hell.
The Grands Ensembles between Social and Aesthetic
Criticism: The Case of Grigny la Grande Borne

Titel (deutsch): Die Hölle des Dekors.
Die Grands Ensembles zwischen Gesellschafts- und
ästhetischer Kritik: Der Fall Grigny la Grande Borne

Author(s)/Autor(en): Hélène Janniére

Translator(s)/Übersetzer: Matthias Müller

Source: *Candide. Journal for Architectural Knowledge* No. 07
(Oct. 2013), pp. 37–60

Published by: Hatje Cantz, on behalf of *Candide*.

Stable URL: tbc

The content of this article is provided free of charge for your use. All rights to this article remain with the authors. No part of the article may be reproduced in any form without the written consent of the author(s) and *Candide. Journal for Architectural Knowledge*.

For further details, please see www.candidejournal.net.

Stage Set
from Hell

A

The Grands Ensembles
between Social and Aesthetic
Criticism: The Case of
Grigny la Grande Borne

ii. Fiction / Fiktion



Die Hölle des
Dekors

Die Grands Ensembles
zwischen Gesellschafts- und
ästhetischer Kritik. Der
Fall Grigny la Grande Borne

Hélène Jannièrè

When the large-scale housing estate Grigny la Grande Borne was built between 1967 and 1971 in the southern *banlieue* of Paris, many experts considered it to be a successful alternative to the majority of France's *grands ensembles*, in part due to the gently curved geometry of its plan. According to the rhetoric of the responsible architect Émile Aillaud, La Grande Borne was regarded as a "ville," a multi-faceted "town," contrasting with the large scale and monotony of French postwar housing. In 1973, against the background of a reorientation of the country's spatial planning and housing policy, the journalist Jacques Frémontier and the filmmaker Bernard Gesbert challenged Aillaud's discourse on the urban character of his "town." In their television documentary *Grigny la Grande Borne ou L'enfer du décor* they revealed his lack of understanding and disregard for the living conditions of its residents. Hélène Jannière examines this turning point in the media debate over Grigny. The film is emblematic of the changes in architectural criticism in the 1970s and reflects the larger trend from an aesthetic criticism of architectural and urban planning concepts toward a social criticism of the modes of living and internalized power relations.

38-39

Jannière : Grigny

In France, 1973, the year of the first oil shock, was marked not by a political turnaround in urban policy, but rather by political declarations of intent that aimed at ending the housing programs of the *grands ensembles*, the French large-scale housing estates which had, since the 1950s, absorbed the acute housing shortage with state-run programs and government funding. When in 1973 Olivier Guichard,¹ minister for spatial planning under president Georges Pompidou (1969–74), issued a ministerial circular calling for a termination of the *grands ensembles*,² the government was not only reacting to the wholesale

criticism of these large-scale housing projects,³ criticism directed since the end of the 1950s both against the underlying urban planning decisions and their architectural forms and against their lack of communal facilities and connection to transportation. When Guichard's guidelines of 1973 condemned the "uniformity of types and categories of built housing units, the monotony in the forms and the architecture, the loss of human scale due to the size of the developments," phrasings such as these also aimed at justifying the policy of the *villes nouvelles*, the new towns program launched in 1965.⁴ The ministry contrasted between these new towns and the *grands ensembles* by, if necessary, artificially exaggerating their distinguishing features: the excessively scaled and featureless architecture, lack of facilities for the

1 From 1969 to 1972 Olivier Guichard (1920–2004) was a minister in the government of Jacques Chaban-Delmas, from 1972 to 1974 he was *Ministre de l'Aménagement du territoire, de l'Équipement et des Transports* (Minister of land-use planning, public works and transport).

2 *Directive ministérielle du 21 mars 1973 visant à prévenir la réalisation des formes d'urbanisation dites "grands ensembles" et à lutter contre la ségrégation sociale par l'habitat*, published in the professional journal *Urbanisme* No. 136, March 1973.

3 For an in-depth discussion of the *grands ensembles* in France see Tèllier 2007; Mengin 1999; Dufaux / Fourcaut 2004.

4 The policy of the *villes nouvelles* was announced in 1965, the launch of the *Schéma Directeur d'Aménagement et d'Urbanisme de la Région Parisienne* (Master plan for land-use and urban design in the Paris region), but it was already drawn up in the preceding decade.

Als die Großwohnsiedlung Grigny la Grande Borne zwischen 1967 und 1971 entstand, hielten viele Fachleute das Wohnquartier in der südlichen Pariser Banlieue unter anderem aufgrund der sanft geschwungenen Grundrissgeometrie für eine gelungene Alternative zum Gros der französischen Grands Ensembles. Gemäß der Argumentation des verantwortlichen Architekten Émile Aillaud bildete La Grande Borne im Gegensatz zu der Monotonie der Großwohnsiedlungen der Nachkriegszeit eine „ville“, eine differenzierte „Stadt“. Im Zuge des Richtungswechsels der französischen Raumordnungs- und Wohnungspolitik stellten der Journalist Jacques Frémontier und der Filmemacher Bernard Gesbert Aillauds Diskurs jedoch infrage. In ihrer Fernsehreportage *Grigny la Grande Borne ou L'enfer du décor* von 1973 zeigten sie Aillauds Unverständnis und Gleichgültigkeit gegenüber den Lebensbedingungen der Bewohner. Hélène Janniére untersucht diesen Wendepunkt in der medialen Debatte über Grigny. Der Film steht sinnbildlich für die Veränderungen der Architekturkritik in den 1970er-Jahren und veranschaulicht die allgemeine Entwicklung: von einer ästhetischen Kritik der Architektur- und Stadtplanungskonzepte hin zu einer Gesellschaftskritik ihrer Lebensformen und verinnerlichten Herrschaftsbeziehungen.

1973, das Jahr des ersten Ölschocks, war in Frankreich nicht der Moment des politischen Umschwungs der Stadtpolitik, sondern der Zeitpunkt der politischen Absichtserklärungen, welche die Wohnungsbauprogramme der französischen Großwohnsiedlungen, den sogenannten Grands Ensembles, beenden sollten. Diese hatten seit den 1950er-Jahren im Zuge nationalstaatlicher Programme und Subventionen die akute Wohnungsnot der Nachkriegszeit aufgefangen. Als Olivier Guichard,¹ Minister für Raumordnung unter Präsident Georges Pompidou (1969–74), 1973 ein ministerielles Rundschreiben zum Stopp der Grands Ensembles veröffentlichte, ging es seitens der Regierung nicht nur um eine Reaktion auf die umfassende, seit den späten 1950er-Jahren anhaltende Kritik an den Großwohnsiedlungen.³ Diese Kritik richtete sich sowohl gegen

die stadtplanerischen Entscheidungen und architektonischen Formen als auch auf deren mangelhafte Gemeinschaftseinrichtungen und schlechte Verkehrsanschlüsse. Wenn Guichards Richtlinie von 1973 die „Einförmigkeit der Typen und Kategorien der gebauten Wohnungen, die Eintönigkeit der Formen und der Architektur, den Verlust des menschlichen Maßes in der Größe der Bauvorhaben“ verurteilte, zielten diese Formulierungen auch darauf ab, die Politik der „Villes Nouvelles“, der 1965 lancierten Neustadtplanungen, zu legitimieren.⁴ Das Ministerium setzte diese Neustädte den Großwohnbausiedlungen entgegen, indem sie deren Unterscheidungsmerkmale notfalls auch künstlich übertrieb: dort die großmaßstäbliche und gesichtslose Architektur, die fehlenden Gemeinschaftseinrichtungen und Verkehrsanschlüsse der Grands Ensembles; hier das Versprechen von Zentralität, Urbanität und Qualität der experimentellen Wohnungsbaumodelle der Villes Nouvelles.⁵

¹ Olivier Guichard (1920–2004) war von 1969 bis 1972 Minister in der Regierung von Jacques Chaban-Delmas, von 1972 bis 1974 *Ministre de l'Aménagement du territoire, de l'Équipement et des Transports* (Minister für Raumordnung, Bauwesen und Verkehr).

² *Directive ministérielle du 21 mars 1973 visant à prévenir la réalisation des formes d'urbanisation dites „grands ensembles“ et à lutter contre la ségrégation sociale par l'habitat*, publiziert in der Fachzeitschrift *Urbanisme* Nr. 136, März 1973.

³ Für Grundlagen zu den Grands Ensembles in Frankreich, siehe Tellier 2007; Mengin 1999; Dufaux / Fourcaut 2004.

⁴ Die Ankündigung der Politik der Villes nouvelles stammt von 1965, dem Beginn des *Schéma Directeur d'Aménagement et d'Urbanisme de la Région Parisienne* (Bauleitplanung für die Raumordnung und den Städtebau der Region Paris). Doch ihre Entstehung geht auf das vorhergehende Jahrzehnt zurück.

⁵ Zum künstlichen Charakter dieser Gegenüberstellung und zu den Umständen des Vergleichs dieser beiden Wohnungsbau- politiken siehe Fourcaut 2006.

community and transport connections of the *grands ensembles* on the one hand; the promise of centrality, urbanity and quality of the experimental housing models of the *villes nouvelles* on the other.⁵

These ministerial declarations therefore reflect only the visible part of the true changes in housing policy that took place over a longer period.⁶ In May 1971, six years after the official start of new town planning, a national funding program was initiated for experimental housing, the *Plan Construction*.⁷ From 1969 onwards, ministerial statements on housing already contained more frequent references to issues of quality and were substantiated in the report *La qualité de l'habitat* of November 1975 as well as in a law on Architecture of 1977.⁸ But perhaps one of the most important reasons why the Guichard circular and the proclaimed departure from the *grands ensembles* cannot merely be regarded as a reaction to the criticism of their aesthetics and planning is an economic one: the 1973 circular has to be seen in the light of an economic liberalization that began in 1969 and had a particularly marked effect in the country's housing policy. The predecessor of the

Gaullist Guichard, the former banker Albin Chalandon, had assumed control of the construction ministry with the firm intention of privatizing a large part of housing and disentangling the state from the construction sector. In 1969, the year of his taking office, Chalandon declared: "We have lived with state-run and deficient city

planning. We therefore need to integrate urban planning into the market economy and plan its projects in such a way that they can become the object of real utilization, a real economy."⁹ It is only the interplay

of these factors that explains the step-by-step shift away from state-operated spatial planning and housing policy guided mainly by quantitative considerations,¹⁰ toward a more qualitative and free-market concept under president Valéry Giscard d'Estaing (1974–81).

At this turning point between two decades, between two political strategies,¹¹ a few months after the Guichard circular of 1973, French television broadcast a documentary about a recent housing estate until then regarded as an architectural success: *Grigny la Grande Borne ou L'enfer du décor* (Grigny la Grande Borne or the hell of decor).¹² In previous years the estate had already received wide media attention and the discourse of its architect had elevated it to the status of notable exception among the *grands ensembles*. Now, this narrative turned both against its object, La Grande Borne, an estate of 3,700 housing units for 15,000 residents, as well as against its creator Émile Aillaud (1902–88).¹³ Despite having received many commissions for *grands ensembles* and other public contracts, he cultivated an aura of a misunderstood artist¹⁴ and

¹⁰ The time lag between housing policy and industry are reflected in the figures: 1973, with 556,000 house units under construction. It was the hitherto most productive year for housing in France: a decade earlier the number was only 335,000.

¹¹ This turnaround has been documented by the history of urban design, particularly under administrative and institutional aspects. In addition to the publications by Annie Fourcaut, by Thibault Tellier, and by Loïc Vadelorge. See the special issues of the journal *Histoire urbaine*: Fourcaut / Vadelorge 2006; Hervier 2007; Fourcaut / Voldman 2008. For a review of the historiographical issues of the history of postwar spatial planning see Fourcaut / Vadelorge 2011. Both historians state that the period from 1968 to 1981 is the hitherto least documented (156).

¹² Jacques Frémontier, *Grigny la Grande Borne ou L'enfer du décor*, coll. "La vie ensemble", 1973, 64 min., directed by Bernard Gesbert, broadcast on July 8, 1973 on Channel 2 of the ORTF. *L'enfer du décor* was the first collaboration between Gesbert and Frémontier.

¹³ Émile Aillaud's first drafts go back to 1963; in December 1965 he was commissioned with the overall design and realization of the project. Initially, the original commission of the social housing corporation of the Département Seine stipulated for the estate to comprise 8,000 dwelling units, which was reduced to half that number after negotiations between the corporation and municipality of Grigny. The estate was built between 1967 and 1971 and was to accommodate chiefly inhabitants from Paris's urban renewal areas. See Landauer / Lefrançois 2011. Dhuy 1983 tends to be more hagiographic.

¹⁴ Aillaud had a family affinity to artistic circles: His daughter married the artist Fabio Rieti, colorist of the façades of La Grande Borne and Courtillères in Pantin. *La Grande Borne à Grigny Ville d'Émile Aillaud*, Paris, Hachette, 1972 (texts by E. Aillaud, F. Rieti, G. Aillaud, G. Gassiot-Talabot) was published by Hachette thanks to the art critic Gérard Gassiot-Talabot, "founder" of the art group *Figuration narrative* of which Émile's son, the painter Gilles Aillaud (1928–2005), was also a member and which had formed chiefly in their common resistance to American Pop Art. See Gassiot-Talabot 2003; Galeries nationales du Grand Palais 2008.

Diese Erklärungen seitens des Ministeriums sind also nur der sichtbare Teil der wahren Veränderungen der Wohnungsbaupolitik,⁶ die sich über einen längeren Zeitraum hinstreckten. Sechs Jahre nach dem offiziellen Beginn der Neustadtplanungen begann im Mai 1971 ein staatliches Förderprogramm für experimentellen Wohnungsbau, der *Plan Construction*.⁷ Qualitative Fragen tauchten in den ministeriellen Reden zum Wohnungsbau schon ab 1969 vermehrt auf und konkretisierten sich im Bericht *La qualité de l'habitat* vom November 1975 sowie im Architekturgesetz von 1977.⁸ Doch das Guichard-Rundschreiben und die proklamierte Abwendung von den Großwohnsiedlungen können nicht allein als Reaktion auf die Kritik an ihrer Ästhetik und ihres Städtebaus betrachtet werden: Das Rundschreiben stand auch im Zeichen einer sich seit 1969 vollziehenden Wirtschaftsliberalisierung, die sich insbesondere in der Wohnungspolitik niederschlug. Der Vorgänger des Gaullisten Guichard, der ehemalige Bankier Albin Chalandon, hatte in diesem Jahr die Leitung des Bauministeriums mit der festen Absicht übernommen, einen Großteil des Wohnungsbaus zu privatisieren und den Staat aus dem Bausektor zu entflechten. 1969, im Jahr seines Amtsantritts, erklärte Chalandon: „Wir haben mit einem staatlichen und defizitären Städtebau gelebt. Man muss daher den Städtebau in die Marktwirtschaft integrieren und seine Projekte so planen, dass sie Gegenstand einer wirklichen Nutzbarmachung, einer wirklichen Ökonomie werden können.“⁹ Erst das Zusammenspiel dieser Faktoren erklärt den etappenweisen Wechsel von einer staatlichen Lenkung der Raumordnung und des Wohnungswesens unter quantitativen Gesichtspunkten hin zu einem qualitativeren und liberaleren Konzept unter der Präsidentschaft von Valéry Giscard d'Estaing (1974–81).¹⁰

6 Siehe Fourcaut / Vadelorge 2011.

7 Die Förder- und Forschungsinstitution *Plan Construction* stand unter der Aufsicht zweier Ministerien und finanzierte Forschung und Architekturexperimente der „offenen Industrialisierung“ (*industrialisation ouverte*), die durch leichte, standardisierte Bauelemente Alternativen zur formalen Monotonie der großmaßstäblichen Großtafelbauweise im Wohnungsbau anbieten sollte. Zur Institution, siehe Lengereau 2001; zur architektonischen Debatte dieser Experimente, siehe Lucan 2001; 223–255.

8 Hauptinitiator des *Plan Construction* und Verfasser des Berichts zur Qualität des Wohnens war der im *Ministère de l'équipement* tätige Robert Lion.

9 Rede von Albin Chalandon, „Une nouvelle politique de l'urbanisme, place et rôle de la maison individuelle“ (Eine neue Politik des Städtebaus, Platz und Rolle des Einzelhauses), Vortrag vor der Industrie- und Handelskammer in Paris, 7. Mai 1969, zitiert in Lengereau 2001: 187. [Dt. Übers.: MM.]

An diesem Wendepunkt zwischen zwei Jahrzehnten, zwei politischen Strategien,¹¹ strahlte das französische Fernsehen einige Monate nach dem Guichard-Rundschreiben von 1973 einen Dokumentarfilm über eine jüngere Wohnsiedlung aus, die man bis dahin für einen architektonischen Erfolg gehalten hatte: *Grigny la Grande Borne ou L'enfer du décor* (Grigny la Grande Borne oder die Hölle des Dekors).¹² Die Siedlung war in den vorangegangenen Jahren bereits breit medialisiert worden und wurde im Diskurs ihres Architekten als herausragende Ausnahme unter den Grands Ensembles überhöht. Diese konstruierte Projektionsfläche kehrte sich nun sowohl gegen seinen Gegenstand – La Grande Borne, eine Siedlung von 3.700 Wohnungen für 15.000 Bewohner – als auch gegen seinen Autor Émile Aillaud (1902–88).¹³ Obwohl Aillaud viele Bauaufträge für Großwohnsiedlungen und andere öffentliche Aufträge erhalten hatte, pflegte er seinen Nimbus als unverstandener Künstler¹⁴ und stilisierte seine Projekte als marginale Sonderfälle;

10 Die zeitlichen Verschiebungen zwischen Wohnungsbaupolitik und -wirtschaft lassen sich an Zahlen verdeutlichen: Im Jahr 1973, dem produktivsten Jahr für den Wohnungsbau in Frankreich, wurde mit dem Bau von 556.000 Wohnungen begonnen; zehn Jahre zuvor waren es nur 335.000.

11 Diese Wende wurde inzwischen stadthistorisch dokumentiert, insbesondere unter administrativen und institutionellen Aspekten. Neben den Publikationen von Annie Fourcaut, von Thibault Tellier und von Loïc Vadelorge, siehe die Sonderausgaben der Zeitschrift *Historie urbaine*: Fourcaut / Vadelorge 2006; Hervier 2007; Fourcaut / Voldman 2008. Für eine Bestandsaufnahme der historiografischen Fragen der Geschichte der Raumordnung der Nachkriegszeit, siehe Fourcaut / Vadelorge 2011. Hier stellen beide Historiker fest, dass der Zeitraum von 1968 bis 1981 der bisher am wenigsten dokumentierte ist (156).

12 Jacques Frémontier, *Grigny la Grande Borne ou L'enfer du décor*, collection „La vie ensemble“, 1973, 64 Min., Regie Bernard Gesbert, am 8. Juli 1973 im 2. Programm des ORTF ausgestrahlt. *L'enfer du décor* war die erste Zusammenarbeit zwischen Gesbert und Frémontier.

13 Die ersten Skizzen von Émile Aillaud gehen auf 1963 zurück, im Dezember 1965 wurde er mit der Gesamtanlage und der Durchführung des Projektes betraut. Nach dem ursprünglichen Auftrag der Sozialwohnungsbaugesellschaft des Seine-Départements sollte das Ensemble 8.000 Wohnungen umfassen, was nach Verhandlungen zwischen dem Amt und der Stadtregierung von Grigny auf die Hälfte reduziert wurde. Das Ensemble wurde zwischen 1967 und 1971 realisiert und sollte vor allem Bewohner aus den Pariser Sanierungsvierteln aufnehmen. Siehe Landauer / Lefrançois 2011. Dhuyss 1983 ist dagegen hagiografischer.

14 An dieser Stelle sei auch auf Aillauds familiäre Nähe zum Kunstmilieu hingewiesen: Seine Tochter heiratete den Maler Fabio Rieti, Kolorist der Fassaden von La Grande Borne und Courtilières in Pantin. *La Grande Borne à Grigny Ville d'Émile Aillaud*, Paris, Hachette, 1972 (Texte von E. Aillaud, F. Rieti, G. Aillaud, G. Gassiot-Talabot) erschien bei Hachette dank des Kunstkritikers Gérard Gassiot-Talabot, „Begründer“ der Künstlergruppe *Figuration narrative*, zu der auch Émiles Sohn, der Maler Gilles Aillaud (1928–2005), gehörte und die sich insbesondere im Widerstand zur amerikanischen Pop-Art formiert hatte. Siehe Gassiot-Talabot 2003; Galeries nationales du Grand Palais 2008.

stylized his large projects as outstanding exceptions, as special cases, both in relation to the majority of social housing¹⁵ and in relation to the much-scorned private real-estate developers.

I would like to show here how the media representation of Grigny la Grande Borne before and after 1973 reflected several changes in the discourse on large-scale housing projects. 1973 not only marked a year of important political decisions but also the point when the representation of Grigny in the political press, in cultural magazines, and in architectural professional journals made a complete turnaround. With this project one can observe, from 1969 to 1974, a twofold change in the critical discourse, which to my mind is symptomatic of the change of architectural criticism around 1970. Not only did the favorable appreciation give way to negative criticism; the object of criticism changed too. It was now no longer a question of judging urban design concepts, polychromism, or construction methods. In the majority of texts, the “case of Grigny” became the point of departure for a general criticism of urban development and spatial planning and subsequently, in the leading national newspapers, the lever of a more radical political critique.

42–43

Jannière : Grigny

Grand ensemble or ville?

Grigny la Grande Borne is situated some 25 km southwest of Paris, in an enclave between motorway and national highway, and was, like so many other *grands ensembles* in France, poorly connected to its surroundings. The national housing corporations located their new estates in places that lacked both the necessary infrastructure and the requisite budgets for maintenance and upkeep. In theory, the residents of La Grande Borne were to have their share in the communal facilities of the Grigny II estate; but that estate, begun in 1969, was built for the middle class, a typical example of the private real-estate projects in the wake of Chalandon’s housing policy. It lay on the other side of the *Autoroute du soleil* motorway and was therefore, at least on foot, inaccessible for the residents of La Grande Borne.

Nevertheless, a first copious wave of articles published from 1969, the beginning of construction, to 1971, described the estate as a “town” and staged it as a rhetorical

reverse image to the *grand ensemble*: “This time it was not only a question of building a residential neighborhood, but a town [...] Grigny will represent without any doubt the counterweight, as it were, to Sarcelles¹⁶ and will be of the same experimental interest to sociologists, the aficionados of the new towns.”¹⁷ In 1971 Chalandon, visiting Grigny, was confronted with protesting residents chanting, “We won’t discuss architectural quality [...] Why were we relocated here when the neighborhood was not even finished?”¹⁸ The critic of *Le Monde* nonetheless wrote: “The meandering streets, the low buildings, the diversity of squares and perspectives, the colors of the façades, the mosaics on the walls are a far cry from the depressing tower blocks that after years of cheap construction have come to seem a necessary evil.”¹⁹ The assessments in texts such as these are derived from formal criteria of the site plan or architectural aesthetics, the differentiated neighborhoods and the urban spaces dedicated to pedestrians.²⁰ Such articles served to institutionalize the image of the outstanding special case that persisted tenaciously right into the most recent phase of French postwar architectural historiography and accorded Émile Aillaud’s estates, together with the projects by Fernand Pouillon, a special place among the “good” *grand ensembles*.

The majority of articles published between 1969 and 1971, that is, in the period when the new housing policy established itself, considered La Grande Borne a successful fusion between a “different” architecture, a “town of many faces” (Aillaud), and an architecture that profited from industrial prefabrication. In reality, as far as greater formal diversity was concerned, Aillaud did not implement any true innovations in La Grande Borne. This showcase of heavy prefabrication used only a small number of different façade panels and no more than three different window types.²¹ Besides, the term prefabrication applies only to a limited extent here: the Bouygues corporation used tunnel formwork for the curved structures, while for the orthogonal apartment blocks, floors and partition walls were cast in

¹⁶ In the 1960s, Sarcelles, a *grand ensemble* in the northern Paris *banlieue*, became the symbol of the social problems of France’s new postwar housing estates; the term *sarcellite* derived from it came to describe the typically female form of depression rampant in the French suburbs. See Tom Avermaete 2011.

¹⁷ Loyer 1969. [Engl. trans.: MM.]

¹⁸ Champenois 1971: 16.

¹⁹ Champenois 1971.

²⁰ Bernard Champigneulle. “L’urbanisme officiel bousculé.” *Le Figaro*, January 2 / 3, 1971; “Une architecture antiacadémique,” *Les Chantiers coopératifs*, October 1970.

²¹ For Aillaud’s claim that the impression of diversity could also be conveyed by a diversification of combinatory possibilities of construction elements see Aillaud 1968a: 74.

¹⁵ Aillaud described “the devastating effect of the *grands ensembles*” in Aillaud 1968b.

sowohl in Bezug auf das Gros des sozialen Wohnungsbaus¹⁵ als auch gegenüber den von ihm verachteten privatwirtschaftlichen Bauträgern.

Ich möchte hier aufzeigen, wie sich in der medialen Darstellung von Grigny la Grande Borne vor und nach 1973 mehrere Änderungen des Diskurses über den Großwohnungsbau kristallisierten. Es markierte nicht nur ein Jahr wichtiger politischer Absichtserklärungen, sondern auch den Moment, in dem die Repräsentation von Grigny in der politischen Presse, in Kulturzeitschriften und in der Architektur-Fachpresse ins Gegenteil umschlug. Von 1969 bis 1974 lässt sich bei diesem Projekt eine doppelte Veränderung im kritischen Diskurs konstatieren, die meines Erachtens symptomatisch ist für den Wandel der Architekturkritik zu Beginn der 1970er-Jahre. Nicht nur dass die positive Wertschätzung der negativen Kritik wich; der Gegenstand der Kritik veränderte sich auch. Es ging jetzt nicht mehr um die Beurteilung von städtebaulichen Konzepten, Polychromie oder Baumethoden. In der Mehrheit der Texte wird der „Fall Grigny“ jetzt zum Hebelpunkt einer generellen Kritik an der Stadtentwicklung und Raumordnung, auf die eine radikalere politische Kritik in den großen nationalen Zeitschriften folgt.

Großwohnsiedlung oder Stadt?

Das Siedlungsprojekt Grigny la Grande Borne liegt etwa 25 km südwestlich von Paris, in einer Enklave zwischen Autobahn und Schnellstraße, und war, wie so viele Grands Ensembles in Frankreich, nicht an seine Umgebung angebunden. Die nationalen Wohnungsbaugesellschaften katapultierten ihre Neubausiedlungen an Orte, denen sowohl die nötige Infrastruktur als auch die Budgets für eine qualitätvolle Umsetzung und den nötigen Unterhalt fehlten. Nach planerischem Kalkül erhielten die Bewohner von La Grande Borne zwar theoretisch einen Platz in den Gemeinschaftseinrichtungen der Siedlung Grigny II; aber jene Siedlung für die Mittelklasse – sie wurde 1969 begonnen und stellte ein typisches Beispiel privatwirtschaftlicher Immobilienprojekte infolge von Chalandons Wohnungsbaupolitik dar – lag auf der anderen Seite der Pariser Südautobahn und war damit für die Bewohner von La Grande Borne fußläufig unerreichbar.

Dennoch wurde in einer ersten umfangreichen Welle von Artikeln, die 1969 mit dem Beginn der Bautätigkeit einsetzte und bis 1971 anhielt, die Siedlung als „Stadt“ bezeichnet und als rhetorisches Gegenstück zum Grand Ensemble inszeniert: „Diesmal ging es nicht mehr nur darum, ein Quartier zu bauen, sondern eine Stadt [...] Kein Zweifel, dass Grigny gewissermaßen das Gegengewicht zu Sarcelles¹⁶ darstellen wird und dass es von gleichem experimentellen Interesse für die Soziologen, die Liebhaber der Neustädte, sein wird.“¹⁷ 1971 stand Chalandon bei einem Besuch von Grigny protestierenden Mietern gegenüber: „Wir werden nicht über architektonische Qualität diskutieren ... Wieso hat man uns hierher versetzt, wenn es noch nicht fertig war?“¹⁸ Dennoch schrieb die Kritikerin von *Le Monde*: „Die gewundenen Straßen, die niedrigen Gebäude, die Vielfältigkeit der Plätze und der Perspektiven, die Farben der Fassaden, die Mosaikzeichnung auf den Wänden erinnern in keiner Weise an die tristen Kasernen, die uns nach Jahren des Billigbaus als unvermeidliches Übel erschienen.“¹⁹ Solche Texte basieren ihr Urteil auf den formalen Kriterien des Lageplans oder der architektonischen Ästhetik, den unterschiedlichen Teilbereichen sowie den öffentlichen, den Fußgängern gewidmeten Räumen.²⁰ Diese Schriften räumen den Siedlungen von Émile Aillaud zusammen mit den Projekten von Fernand Pouillon einen besonderen Platz unter den „guten“ Grands Ensembles ein; sie institutionalisierten das Bild des herausragenden Sonderfalls, das sich hartnäckig bis in die jüngste Phase der Geschichtsschreibung der französischen Nachkriegsarchitektur gehalten hat.

Die Mehrheit der zwischen 1969 und 1971 veröffentlichten Artikel, also genau in der Periode, in der sich die neue Wohnungsbaupolitik konstituierte, betrachtete La Grande Borne als geglückte Synthese zwischen einer „anderen“ Architektur, einer „Stadt der vielen Gesichter“ (Aillaud), und einer Architektur, die von den Bedingungen der industriellen Vorfertigung profitiert. Dabei hat Aillaud bei La Grande Borne eigentlich keine wirklichen Neuerungen im Hinblick auf eine größere formale Vielfalt umgesetzt. Dieses Vorzeigebeispiel

¹⁶ Sarcelles, ein Grand Ensemble im Norden der Pariser Banlieue, wurde in den 1960er-Jahren zum Symbol der sozialen Probleme der französischen Neubausiedlungen der Nachkriegszeit; nach ihm wurde die „Sarcelite“ als feminine Depression der französischen Vorstädte benannt. Siehe Avermaete 2011.

¹⁷ Loyer 1969. [Dt. Übers.: MM.]

¹⁸ Champenois 1971.

¹⁹ Champenois 1971.

²⁰ Bernard Champigneulle, „L'urbanisme officiel bousculé“, *Le Figaro*, 2./ 3. Januar 1971; „Une architecture antiacadémique.“ *Les Chantiers coopératifs*, octobre 1970.

situ: two of the most traditional and low-cost procedures of the concrete construction industry that permit very little variation.

Aillaud was nevertheless convinced that the aesthetics could bestow urbanity on his large-scale housing estate, merely by tracing the estate's forms to urban models that have evolved irregularly and over time, in contrast to the orthogonal layout of the "classic" French *grands ensembles*.²² He considered the outdoor facilities geared toward children to be more important than facilities for the community; according to him, in a town whose architectural idea permitted "developing the inner life [of its inhabitants]" the latter facilities were no longer needed.²³ The first spate of publications in the press followed Aillaud's reasoning on the urban and poetic qualities of his "town" without any critical detachment. Their authors constructed a discourse about La Grande Borne as an example of prefabrication without monotony, as a labyrinthine town in contrast to the cold geometry of towers and slabs.²⁴ Subsequently the word *ville* (town) asserted itself, initially at least, against that of the *grand ensemble*, which had long since acquired a negative label.

Television: La Grande Borne on Trial

It was the documentary by historian and sociologist Jacques Frémontier and director Bernard Gesbert that destroyed this image constructed by the architect and reproduced by the press, revealing the gulf between Aillaud's discourse and the urban reality of his buildings.

Criticism of *grands ensembles* was by no means a new topic on television in 1973. In the 1960s, documentaries on the first residents moving in, or on juvenile delinquency caused by the urban planning, had increasingly been replaced by far more

critical programs.²⁵ The series "La France défigurée" (Disfigured France) decried real-estate speculation, environmental scandals, and the ugliness of postwar architecture (very common themes of environmental and urbanist criticism in the 1970s) and, beginning in 1973, with its verbal attacks against the *grands ensembles*, championed the new ministerial housing policy and institutional measures for a new form of living.²⁶ This program also reflects the modernization of French television, one element of the policy of the "new society" of prime minister Jacques Chaban-Delmas (1962–72). The aim of this policy was to link the modernization of society to technical and political innovation, which also involved the dissolution of the *Secrétariat d'État à l'Information* (State secretariat for information) and the establishment of two competing television stations within the state monopoly. Under Chaban-Delmas the strict control that the *Secrétariat d'État à l'Information* had exercised under president Charles De Gaulle (1958–69) relaxed, only to be tightened again when the state secretariat was re-established in April 1973.

It was in this tense period of French television history that *La Grande Borne ou L'enfer du décor* was broadcast. As a graduate of the École Nationale d'Administration, its author Jacques Frémontier could have expected to embark on a prestigious professional career; but unsettled by the workers' dissociation from the 1968 student revolts, he decided to devote himself to studying the life of the working class as a television journalist. From 1971 to 1978 he was a member of the French Communist Party. At the ORTF²⁷ he was producer of the series "La vie ensemble," a 24-part series of 60-minute documentaries on living conditions in France, which was broadcast from 1970 to 1974.²⁸ This series was part of a new lifestyle genre that was able to develop during this period thanks to the new technical and political

²⁵ See Canteux 2008; Lochard 2002.

²⁶ Its producer and main presenter, Michel Péricard, was a close associate of prime minister Chaban-Delmas. See Bertho-Lavenir 2004.

²⁷ The *Office de Radiodiffusion Télévision Française* was established in 1964 as the successor of the RTF (Radiodiffusion Télévision Française), set up in 1949 and remained in operation until 1974. This was in accordance with the change in the administrative status of public institutions aimed at modernizing public services and giving them greater autonomy; the programs carrying government propaganda disappeared.

²⁸ See Frémontier 1975, written after the 1973 strikes, which were triggered by the plans to dissolve the ORTF. They were finally carried out in 1974 at the instigation of Valéry Giscard d'Estaing.

²² Aillaud cites the urban models of Rome, Venice, and Isfahan. Aillaud 1968b: 3.

²³ Aillaud's remark quoted from Frémontier's film. Aillaud's collaborators reported that he even rejected innovative solutions, such as movable interior walls, since he considered them pointless for a target group whose taste in housing had been "perverted" in all sorts of ways. See Moulin 1973: 175.

²⁴ In December 1968 this statement appeared in the *Cahiers de l'Institut d'Aménagement et d'Urbanisme de la Région Parisienne* and was later taken up again in Jean-François Dhuys's 1983 monograph on Aillaud. Dhuys 1983.

der schweren Vorfabrikation verwendete nur eine geringe Zahl unterschiedlicher Fassadenplatten und nicht mehr als drei verschiedene Fenstertypen.²¹ Überdies kann man nur in eingeschränktem Maße von Fertigteilproduktion reden: Das Unternehmen Bouygues nutzte für die gekrümmten Gebäude ein Tunnelschalungsverfahren, und für die geraden Wohnblöcke wurden Böden und Zwischenwände in Ortbeton gegossen: zwei der traditionellsten und kostengünstigsten Verfahren der Betonbauindustrie, die kaum Variation erlauben.

Aillaud war dennoch der Überzeugung, durch die Ästhetik der Anlage seiner Großwohnsiedlung Urbanität verleihen zu können, indem er ihre Form auf unregelmäßig und historisch gewachsene Stadtmodelle zurückführte – ganz im Gegensatz zur orthogonalen Grundrissgeometrie der „klassischen“ französischen Grands Ensembles.²² Die sich an Kinder adressierenden Außenanlagen hielt er für wichtiger als Gemeinschaftseinrichtungen; in einer Stadt, deren architektonisches Konzept erlaube, „das innere Leben [seiner Bewohner] zu entwickeln“, seien diese nicht länger notwendig.²³ Die erste Publikationswelle in der Presse folgte Aillauds Argumentation der urbanen und poetischen Qualitäten seiner „Stadt“ ohne jede kritische Distanz; ihre Autoren konstruierten einen Diskurs über La Grande Borne als ein Beispiel für Vorfabrikation ohne Monotonie, als eine labyrinthische Stadt im Gegensatz zur kalten Geometrie der Türme und Riegel.²⁴ Darauf folgend setzte sich zumindest in den Anfängen der Rezeption das Wort „ville“ (Stadt) gegenüber dem des „Grand Ensemble“ durch, das längst negativ konnotiert war.

21 Zu Aillauds Behauptung, die Vielfalt an Kombinationsmöglichkeiten von Bauelementen würde auch den Eindruck städtebaulicher Vielfalt vermitteln, siehe Aillaud 1968a: 74.

22 Aillaud führt die Stadtmodelle von Rom, Venedig und Isfahan an. Aillaud 1968b: 3.

23 Zitat von Aillaud aus dem Film von Frémontier. Aillauds Mitarbeiter gaben zu Protokoll, dass er innovative Lösungen, wie etwa bewegliche Zwischenwände, sogar ablehnte, da er es bei einer Zielgruppe für verlorene Mühe hielt, deren Geschmack in Sachen Wohnen auf alle mögliche Weise „pervertiert“ sei. Siehe Moulin 1973: 175.

24 Im Dezember 1968 erschien diese Äußerung in den *Cahiers de l'Institut d'Aménagement et d'Urbanisme de la Région Parisienne* und wurde 1983 in Jean-François Dhuys' Monografie über Aillaud wieder aufgenommen. Dhuys 1983.

La Grande Borne im Spiegel des Fernsehens

Es war der Dokumentarfilm des Historikers und Soziologen Jacques Frémontier und des Regisseurs Bernard Gesbert, der dieses vom Architekten inszenierte und von der Presse wiedergegebene Bild zerstörte und die Kluft zwischen Aillauds Diskurs und der städtischen Wirklichkeit seiner Bauten offenbarte.

Die Kritik an den Großwohnsiedlungen war 1973 kein neues Thema im Fernsehen; die Reportagen der 1960er-Jahre über den Einzug der ersten Bewohner oder über die Jugenddelinquenz, die durch diese Form des Städtebaus verursacht wird, waren in zunehmendem Maße von deutlich kritischeren Sendungen abgelöst worden.²⁵ Die Serie „La France défigurée“ (Entstelltes Frankreich) prangerte die Immobilienspekulation, die Umweltskandale und die Hässlichkeit der Nachkriegsarchitektur an – allesamt verbreitete Themen der Umwelt- und Stadtkritik der 1970er-Jahre – und machte sich mit ihren ab 1973 einsetzenden Verbalattacken gegen die Großwohnsiedlungen zur Wortführerin der neuen ministeriellen Wohnungspolitik und der institutionellen Maßnahmen für ein neues Wohnen.²⁶ Diese Sendung lässt sich auch als Ausdruck der Modernisierung des Fernsehens verstehen, die im Zuge der Politik der „neuen Gesellschaft“ des Premierministers Jacques Chaban-Delmas (1969–72) erfolgte. Diese Politik wollte gesellschaftliche Modernisierung mit technischer und politischer Erneuerung verbinden; sie äußerte sich insbesondere durch die Auflösung des Staatssekretariats für Information (*Secrétariat d'État à l'Information*) und die Einrichtung zweier konkurrierender Fernsehsender innerhalb des öffentlichen Monopols. Unter Chaban-Delmas lockerte sich zwischen 1969 und 1973 die strenge Kontrolle, die das Staatssekretariat unter Präsident Charles de Gaulle (1958–69) ausgeübt hatte – und zog wieder an, als es im April 1973 erneut eingerichtet wurde.

In dieser angespannten Phase der französischen Fernsehgeschichte wurde *Grigny la Grande Borne ou L'enfer du décor* ausgestrahlt. Der Drehbuchautor Jacques Frémontier hätte als Absolvent der École Nationale d'Administration eigentlich mit einer Prestige gekrönten Berufslaufbahn rechnen können; verunsichert durch die Distanzierung der Arbeiter

25 Siehe Canteux 2008; Lochard 2002.

26 Ihr Produzent und hauptsächlicher Moderator, Michel Péricard, war ein Vertrauter von Premierminister Chaban-Delmas. Siehe Bertho-Lavenir 2004.

A, C–L, N

Still images from the documentary film *Grigny La Grande Borne ou l'enfer du décor* France, script by Jacques Frémontier, directed by Bernard Gesbert, France, 1973, 64'.

A— Émile Aillaud on the Sundial-Plaza in the “Astrolabe” neighborhood.

C— Title card.

D— Parade with brass bands and majorettes.

E— Interview with a mother whilst moving out.

F— The moving van leaves Grigny la Grande Borne.

G— Interview with the family of a skilled worker.

H— Sculpture playground in front of the “Labyrinth” neighborhood.

I— Façade detail.

J— Playground scene.

K— Teenagers' meeting point in front of the mosaic portrait of Arthur Rimbaud on a building wall.

L— Garbage truck in the “Hill” neighborhood.

N— Mover with framed painting.

Copyright—

Institut National de l'Audiovisuel (INA), Bernard Gesbert, Jacques Frémontier.

B

Site plan and façade studies of the Grigny la Grande Borne housing estate, 3,700 apartments, designed by Émile Aillaud, 1967–71.

Source—

A + U: architecture and urbanism 3.5, May 1973: 53–56.

M

Grigny La Grande Borne and the adjacent motorway, aerial view looking northwest.

Source—

L'Architecture d'aujourd'hui No. 144, July 1969: 19.



PLAN DE LA VILLE

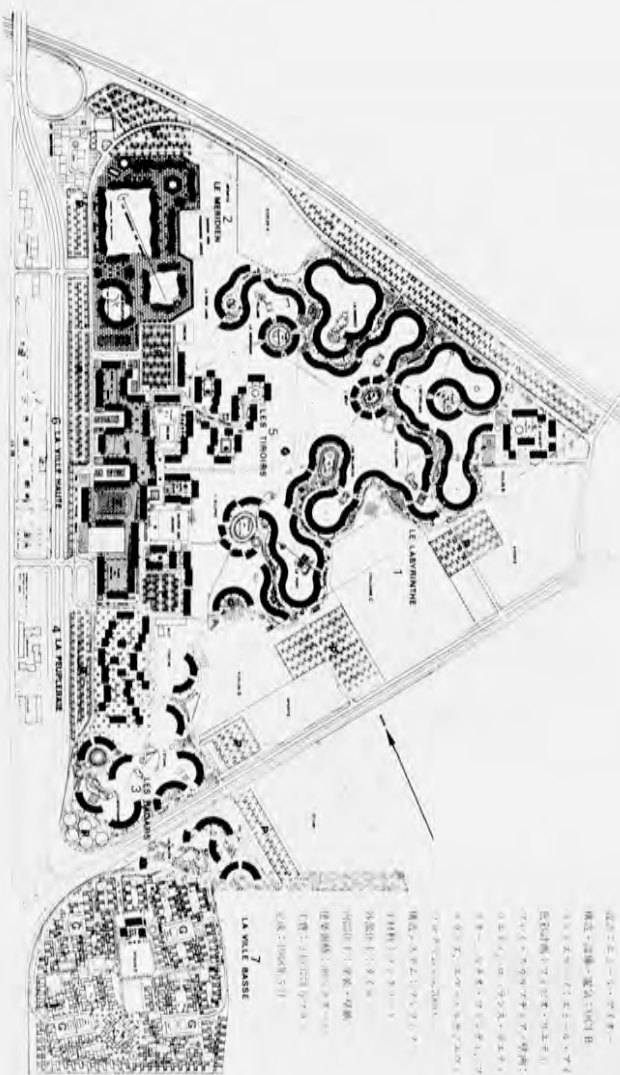
- 1. Zone A (100000)
- 2. Zone B (100000)
- 3. Zone C (100000)
- 4. Zone D (100000)
- 5. Zone E (100000)
- 6. Zone F (100000)
- 7. Zone G (100000)
- 8. Zone H (100000)

PLAN DE LA VILLE

- 1. Laboratoire
- 2. Salle de conférence
- 3. Bibliothèque
- 4. Restaurant
- 5. Bureau
- 6. Hall d'entrée
- 7. Zone de stockage
- 8. Zone de parking

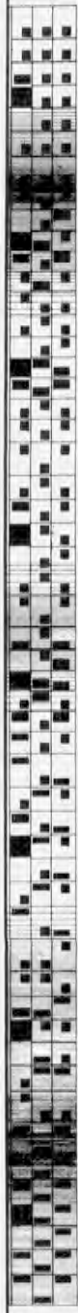
PLAN DE LA VILLE

Direction de la ville



LA VILLE BASSE

1. Laboratoire
2. Salle de conférence
3. Bibliothèque
4. Restaurant
5. Bureau
6. Hall d'entrée
7. Zone de stockage
8. Zone de parking





C-G

48-49

Jannière : Grigny

ii.



H-L





A,C–L,N

Filmstills aus dem Dokumentarfilm *Grigny la Grande Borne ou L'enfer du décor*. Frankreich, Drehbuch: Jacques Frémontier, Regie: Bernard Gesbert, Frankreich, 1973, 64'.

A— Émile Aillaud auf dem Sonnenuhr-Platz im „Astrolabe“-Quartier.

C— Filmtitel.

D— Majoretten-Aufmarsch mit Blechbläsern.

E— Interview mit einer Familienmutter während ihres Auszugs.

F— Der Umzugswagen verlässt Grigny la Grande Borne.

G— Interview mit der Familie eines Facharbeiters.

H— Skulpturenspielplatz vor dem „Labyrinth“-Quartier.

I— Fassadendetail.

J— Spielplatzszene.

K— Treffpunkt von Jugendlichen gegenüber einer Brandwand mit dem Porträt Arthur Rimbauds.

L— Müllfahrzeug im „Hügel“-Quartier.

N— Umzugshelfer mit gerahmtem Bild.

Copyright—

Institut National de l'Audiovisuel (INA),

Bernard Gesbert, Jacques Frémontier.

B

Lageplan und Fassadenstudien der Großsiedlung Grigny la Grande Borne, 3'700 Wohnungen, geplant von Émile Aillaud, 1967–71.

Quelle—

A + U: architecture and urbanism 3.5,
Mai 1973: 53–56.

M

Luftbild von Grigny la Grande Borne entlang der Autobahn nach Nordwesten gesehen.

Quelle—

L'Architecture d'aujourd'hui Nr. 144, Juli 1969: 19.

Grigny Backstage

possibilities of public television networks.²⁹ But even in these times of relative political thaw, Frémontier's documentaries triggered polemics or provoked censorship. For example, the broadcast of his 1970 documentary on factory life in France was prohibited by the management of the ORTF on the grounds that Frémontier was too politically involved and would jeopardize "the goals of the fifth five-year-plan"³⁰ because the film openly criticized the big French corporations. In 1970 his disillusioned and accusatory eye focused on urban design in *Les espaces verts*. With *La rénovation urbaine*,³¹ broadcast in 1971, he launched a head-on attack against private real estate developers and accused them of changing the capital city, driving the inhabitants from their working-class neighborhoods in Paris and sending them into exile to the *grands ensembles*. This program too provoked a great deal of polemics: without exercising direct censorship, the management of the public television network deprived the documentary of much of the potential audience by consigning the hugely popular *Zorba the Greek* to the same time slot in the other channel. *La Grande Borne ou L'enfer du décor* also sparked violent controversy, additionally stoked by political unrest within the ORTF: throughout 1973 there were strikes against the sacking of directors who were most critical of the large corporations and national policy.

In a parallel montage, *Grigny la Grande Borne ou L'enfer du décor* confronts statements made by Aillaud with the testimonies of other stakeholders: social workers, ambulance drivers, bailiffs. Tenants plagued by debts and depressions have their say, feeling they are captives of the concrete structures and of the loans they have taken out to furnish their homes. This parallel montage is interspersed with scenes

29 "La vie ensemble" (initially: "Vivre aujourd'hui") was broadcast from 1970 to 1974. This period saw a veritable boom of the *magazines de société* (society magazines), enabled by the use of lighter equipment. See Jeanneney / Sauvage 1982; Cohen 2009: 69.

30 "L'usine", *Télé liberté information*, No. 41, August / October 1970: 14.

31 *La rénovation urbaine*, coll. "Vivre aujourd'hui", produced by ORTF 1971, script: Jacques Frémontier, directed by Ph. Laïk, 16 mm color film, 53'32", broadcast on April 25, 1971.

from the everyday life in La Grande Borne: inauguration scenes with brass bands and majorettes, children's games, young people's parties. The last scene of this sequence depicts a mother relieved that at last she is able to leave La Grande Borne to move into a detached house. As a counterpoint, Aillaud is heard sneering at the French preference for this form of housing. One could cite numerous further examples for such discrepancies between the lived reality of La Grande Borne and the discourse of its architect. In an interview that Aillaud gave prior to the production of Frémontier's film, the architect asserts there are "two hells": that of the tacky canyons of large-scale housing estates and that of the "miserable and implacable way of life for the poor (newly) wealthy" created by private real-estate developers.³² The film's title picks up on this ambivalence: *l'enfer du décor* (the hell of decor) plays with the expression *l'envers du décor* (the flipside of decor). The gulf between the built décor of the grand ensemble and what actually takes place there is emphasized particularly lucidly in a nocturnal scene where youths hurl stones at a mosaic portrait of the poet Arthur Rimbaud on the wall of a building: for Aillaud the symbol of the dialog with a resident simultaneously idealized and disdained.³³

L'enfer du décor ruthlessly reveals the architecture of La Grande Borne as a décor behind which social misery unfolds: the flipside of the décor of La Grande Borne is its residents. Already in 1973 scientific studies, too, were using the example of La Grande Borne to deconstruct design doctrines and the mechanisms of commissioning, and to demonstrate the profession's increasing helplessness. In her 1973 study *Les architectes*, the sociologist Raymonde Moulin proved that the commissioning terms for La Grande Borne had invested Aillaud with more power than would normally be accorded to an architect, enabling him to create the "architect's town" in the first place. Aillaud had little appreciation for the specific wishes of the residents who came from a working-class or middle-class background, since to his mind they had already been corrupted and "drilled for underdevelopment."³⁴ Instead he dedicated his town to "the child." The giant sculptures on the car-free squares and the labyrinth of the curved four- to six-story buildings harmonized, according to Aillaud, with the child psyche and were

32 Aillaud, *Entretien* (Interview), in Moulin 1973: 173. [Eng. trans.: MM.]

33 Raymonde Moulin and her team have revealed this idealization of the residents in Aillaud's discourse. Their interviewees included Émile Aillaud, his collaborators and interlocutors (the company Bouygues, those responsible at the Office d'Habitation à Bon Marché) as well as the residents.

34 Aillaud 1968b.

von den Studentenrevolten von 1968 beschloss er aber sich als Fernsehreporter mit dem Leben der Arbeiter zu beschäftigen. Von 1971 bis 1978 war er Mitglied der kommunistischen Partei Frankreichs. Beim ORTF²⁷ war er Produzent der Reihe „La vie ensemble“, eine 24-teilige Fernsehserie mit etwa einstündigen Reportagen über die Lebensbedingungen in Frankreich, die von 1970 bis 1974 ausgestrahlt wurden.²⁸ Diese Serie gehörte zum neuen Genre des Gesellschaftsmagazins, das sich in diesem Zeitraum aufgrund der neuen technischen wie politischen Bedingungen der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten entwickeln konnte.²⁹

Doch auch in Zeiten eines relativen politischen Tauwetters lösten Frémontiers Reportagen Polemiken aus oder hatten Zensuren zur Folge. So wurde die Sendung seiner Dokumentation über das Fabrikleben in Frankreich von 1970 mit der folgenden Begründung seitens der Leitung des ORTF untersagt: Frémontier sei politisch zu engagiert und würde „die Ziele des fünften Fünfjahresplanes bedrohen“,³⁰ da der Film offen die großen französischen Unternehmen kritisierte. Im Jahr 1970 richtete sich sein desillusionierter und anklagender Blick auf den Städtebau in *Les espaces verts*. 1971 führte er in *La rénovation urbaine*³¹ einen Frontalangriff gegen die privatwirtschaftlichen Bauträger und warf ihnen vor, die Hauptstadt zu verändern, die Einwohner aus ihren Arbeitervierteln von Paris zu verjagen und ins Exil der Großwohnsiedlungen zu schicken. Auch diese Sendung sorgte für eine bezeichnende Reaktion: Ohne eine direkte Zensur auszuüben, entzog die Leitung des öffentlichen Fernsehens dem Magazin die Zuschauerschaft, indem sie den Publikumerfolg *Alexis Zorbas* zum selben Zeitpunkt auf

dem anderen Sender ausstrahlte. Auch *La Grande Borne ou L'enfer du décor* löste heftige Kontroversen aus, zusätzlich verstärkt durch politische Unruhen innerhalb des ORTF: 1973 herrschten Streiks gegen die Entlassungen von Regisseuren, welche die Großunternehmen und die Staatspolitik am schärfsten kritisiert hatten.

Die Kehrseite der Stadt

In einer Parallelmontage stellt Frémontier in *Grigny la Grande Borne ou L'enfer du décor* die Aussagen Aillauds den Aussagen verschiedener gesellschaftlicher Akteure gegenüber: Sozialarbeiter, Krankenwagenfahrer, Gerichtsvollzieher, aber auch verschuldete und depressive Mieter, die sich als Gefangene des Betons und der Kredite fühlen, die sie zur Möblierung ihrer Wohnungen aufgenommen haben. Diese Parallelmontage ist mit Szenen des Alltagslebens in *La Grande Borne* durchsetzt: Einweihungsszenen mit Blaskapellen und Majoretten, Kinderspiele, Kellerpartys von Jugendlichen. Die letzte Szene dieser Sequenz zeigt einen Umzug und betont das Glück einer Familienmutter, *La Grande Borne* endlich verlassen zu können, um in ein Einfamilienhaus zu ziehen. Als Kontrapunkt hört man, wie Aillaud sich über die Vorliebe der Franzosen für diese Wohnform mokiert. Es ließen sich noch zahlreiche Beispiele für solche Diskrepanzen zwischen der gelebten Realität von *La Grande Borne* und dem Diskurs seines Architekten anführen. In einem Interview, das Aillaud vor Drehbeginn von Frémontiers Film gab, beschreibt der Architekt „zwei Lebenshöllen“: die der billigen Schluchten der Großwohnungsbauten und die des „kümmerlichen und erbarmungslosen way of life“ privater Immobilienentwickler für „arme (Neu-)Reiche.“³² Der Filmtitel greift diese Doppeldeutigkeit auf: *l'enfer du décor* (Die Hölle des Dekors) spielt mit der Redewendung *l'envers du décor* (Kehrseite der Kulisse). Die Kluft zwischen der gebauten Kulisse des Grand Ensembles und dem, was sich dort ereignet, wird besonders deutlich in einer Szene, in der Jugendliche nachts Steine gegen das Porträt des Dichters Arthur Rimbaud schleudern, das als Mosaik auf einer Gebäudewand reproduziert ist: für Aillaud das Symbol des Dialogs

27 Das *Office de Radiodiffusion Télévision Française* wurde 1964 als Nachfolger des 1949 eingerichteten RTF (Radiodiffusion Télévision Française) gegründet und bestand bis 1974. Dies entspricht der Änderung des administrativen Status öffentlicher Einrichtungen, die den öffentlichen Dienst modernisieren und ihm größere Autonomie verleihen sollte; die Sendungen mit Regierungspropaganda verschwanden.

28 Siehe Frémontier 1975, geschrieben nach den Streiks von 1973, die durch die Pläne zur Auflösung des ORTF ausgelöst wurden. Diese fand schließlich 1974 auf Betreiben von Valéry Giscard d'Estaing statt.

29 „La vie ensemble“ (zuerst: „Vivre aujourd'hui“) wurde von 1970 bis 1974 gesendet. In diesem Zeitraum erlebten die *magazines de société* (Gesellschaftsmagazine) einen regelrechten Aufschwung, der durch die leichtere Ausrüstung möglich gemacht wurde. Siehe Jeanneney / Sauvage 1982; Cohen 2009: 69.

30 „Lusine“. *Télé liberté information*, Nr. 41, August / Oktober 1970: 14.

31 *La rénovation urbaine*, coll. „Vivre aujourd'hui“, Produktion des ORTF 1971, Drehbuch: Jacques Frémontier, Regie: Ph. Laïk, Film 16 mm in Farbe, 53'32", gesendet am 25. April 1971.

32 Émile Aillaud, *Entretien* (Interview), in: Moulin 1973: 173. [Dt. Übers.: MM.]

meant to enable children to develop freely. Two years after Frémontier's film, this *leitmotif* of Aillaud's design concept was also heavily criticized, again from a scientific angle. In a research report, a team of psycho-sociologists and anthropologists condemned Aillaud's ignorance of children's needs and the social conditions under which they were raised in La Grande Borne: "Like the adults, the children were not able to voice their opinion. It is they who have to adapt to the town, are formed by it, but cannot change it. Believing that he is giving them the key to their freedom, Aillaud is actually preventing their indispensable socialization."³⁵

Social Criticism and Aesthetic Criticism: An Impossible Encounter?

One could, it is true, make the case that the rhetoric of contrast marking the film is too facile, given how ridiculous or cynical Aillaud's remarks appear when commenting on the task of the architect to "change life," and how totally disconnected from Grigny's social reality. But then it is precisely this contrapuntal structure of the film that can be read as a metaphor for the division of architectural criticism between aesthetic or descriptive criticism on the one hand, and social criticism on the other, which soon after swept through the media in their entirety. Regarding the "powerlessness of architecture" to change the living conditions of the residents, at the time a wide-spread opinion of the profession and its practice, Grigny la Grande Borne became the target of both forms of criticism, which for a short period coexisted largely independently of each other.

When the film was broadcast in July 1973 it sparked a new wave of publications in various political and cultural media. Critics now more or less agreed that Grigny, while distinguishing itself from the usual *grands ensembles* in terms of aesthetics and urban design, was no different in terms of actual everyday life. Following the argumentation of *Lenfer du décor*, numerous articles adopted the same contrapuntal pattern, and the themes taken up by Frémontier were reproduced almost verbatim.³⁶

35 Chombart de Lauwe / Bonnin / et al 1976.

36 In "Deux émissions, deux points de vue: Émile Aillaud et La Grande Borne" (*Le Monde*, July 8-9, 1973: 12) the interview conducted by Claude Jean-Philippe in the first part of the film was strongly criticized for perpetuating the "myth of the artist and his creation."

The excessive rents, the inactivity and depression of the women, juvenile delinquency, the lack of public transport, the monofunctionalism: none of these problems could be solved by architecture, they said, regardless of its quality.³⁷

Already in the 1960s such critical views of the *grands ensembles* had pervaded the media, and had almost become canonical. They continued in the 1970s. The "case of Grigny" clarifies this change of discourse in two points: first, aesthetic measures were no longer considered appropriate for improving the *grands ensembles*.³⁸ On the contrary, in the 1970s, polychromy, diversity in massing, the interventions of artists on façades and in public spaces became, with cases like Grigny la Grande Borne, synonymous with the powerlessness of architecture and architects to achieve any fundamental change in the conditions of the *grands ensembles*. The second aspect of the turnaround concerns the way in which the criticism of the *grands ensembles* was articulated in the political discourse. Apart from the dysfunctions that could be traced back to poor urban planning, numerous magazines and newspapers now pointed to the social problems of which life in La Grande Borne provided an example in condensed form. This is the most important difference vis-à-vis the criticism of the 1950s and 1960s: La Grande Borne now became a screen, an indicator of the social problems of France in the early 1970s, which exposed the effects of the political decisions regarding housing and education. These social problems included above all unemployment and the division of the social classes on account of the school system: France needed trained workers, and the press criticized the fact, as did Frémontier in his film, that the large-scale housing estates constituted a reservoir for unskilled labor.³⁹

Some magazines (*Esprit*, *La Nouvelle Critique*, *Le Nouvel Observateur*) subsequently went a step further and used La Grande Borne as a platform to mount even more radical political criticism. Françoise and Jacques Caroux, two young sociologists who had moved to La Grande Borne, had, in Frémontier's film, already provided a ruthless analysis in which they pointed to the "deportation," as they called it, of

37 "La grande déprime" (The great depression), *Le nouvel Observateur*, July 2, 1973; Pierre Juquin, "La grande borne, quatre-vingt millions d'essonnais?" (La grande borne, twenty-four million inhabitants in Essonne?), *L'Humanité*, July 6, 1973: 10; Ignace Dalle, "L'architecte et l'enfer du décor" (The architect and the hell of décor), *Le Figaro* July 7-8, 1973: 24; "Les grands ensembles briseurs de famille" (The *grands ensembles*, destroyers of families); "Les déportés du treizième" (The deportees of the Thirteenth [arrondissement]), *Le Nouvel Observateur*, July 14, 1973.

38 See *Les espaces verts* 1973.

39 For instance, see Petitjean 1973.

mit einem zugleich idealisierten und verachteten Bewohner.³³

L'enfer du décor zeigt ohne jede Nachsicht die Architektur von La Grande Borne als eine Kulisse, hinter der sich soziales Elend ausbreitet: Die Kehrseite des Dekors von La Grande Borne sind seine Bewohner. Bereits 1973 zog auch die Wissenschaft La Grande Borne als Beispiel heran, um die Mechanismen von Vergabe und Entwurfsdoktrinen zu dekonstruieren und die wachsende Hilflosigkeit des Berufsstands aufzuzeigen. Die Soziologin Raymonde Moulin wies in ihrer 1973 veröffentlichten Studie *Les Architectes* nach, dass die Auftragsbedingungen von La Grande Borne Aillaud mehr Macht verliehen hätten, als einem Architekten normalerweise zugewiesen würde, was ihm die Schaffung der „Architektenstadt“ überhaupt erst ermöglicht habe. Die konkreten Wünsche der aus der Arbeiter- oder der Mittelschicht stammenden Bewohner schätzte Aillaud gering, da sie in seinen Augen bereits korrumpiert, „auf Unterentwicklung gedrillt seien“.³⁴ Stattdessen widmete er seine Stadt „dem Kind“. Riesige Skulpturen auf den autofreien Plätzen und das Labyrinth der geschwungenen vier- bis sechsgeschossigen Wohnbauten entsprachen laut Aillaud der kindlichen Psyche und sollten Kindern eine freie Entwicklung erlauben.

Zwei Jahre nach Frémontiers Film wurde auch dieses Leitmotiv von Aillauds Entwurfskonzept scharf kritisiert und zwar erneut aus wissenschaftlicher Perspektive. In einem Forschungsbericht verurteilte ein Team von Psychosozialen und Anthropologen Aillauds Unwissen über die Bedürfnisse der Kinder und der sozialen Bedingungen, unter denen sie in La Grande Borne aufwuchsen: „Wie der Erwachsene, konnte das Kind nicht seine Meinung äußern. Es hat sich der Stadt anzupassen, wird von ihr geprägt, aber es kann sie nicht verändern. In dem Glauben, ihm den Schlüssel zu seiner Freiheit zu geben, hemmt Aillaud seine unerlässliche Sozialisation.“³⁵

33 Raymonde Moulin und ihr Team haben diese Idealisierung der Bewohner in Aillauds Diskurs aufgezeigt. Zu ihren Interviewpartnern gehörten Émile Aillaud, seine Mitarbeiter und Gesprächspartner (das Unternehmen Bouygues, den Verantwortlichen des Office d'Habitation à Bon Marché) sowie die Bewohner.

34 Aillaud 1968b.

35 Chombart de Lauwe / Bonnin / et al. 1976.

Gesellschafts- und ästhetische Kritik: eine unmögliche Begegnung?

Gewiss könnte man der Rhetorik der Gegenüberstellung, die den Film prägt, vorwerfen, sie gehe zu leicht von der Hand, so sehr wirken Aillauds Kommentare über die Aufgabe des Architekten, das „Leben zu verändern“, lächerlich oder zynisch – und vollkommen abgekoppelt von Grignys gesellschaftlicher Wirklichkeit. Andererseits lässt sich gerade diese gegensätzliche Struktur des Films als Metapher für die Spaltung der Architekturkritik zwischen einer ästhetischen oder deskriptiven Kritik auf der einen und einer Gesellschaftskritik auf der anderen Seite lesen, die kurz danach die Gesamtheit der Medien erfasste. In Bezug auf die „Machtlosigkeit der Architektur“, die Lebensbedingungen der Bewohner zu ändern – eine damals weit verbreitete Meinung über den Berufsstand und seine Praxis –, wurde Grigny la Grande Borne zum Gegenstand beider Formen der Kritik, die für einen kurzen Zeitraum weitgehend ohne gegenseitigen Einfluss nebeneinander standen.

Die Ausstrahlung des Films löste im Juli 1973 eine neue Welle von Publikationen in unterschiedlichen politischen und kulturellen Medien aus. Die Kritik war sich jetzt mehr oder weniger darin einig, dass Grigny sich zwar in ästhetischer und städtebaulicher Hinsicht von den üblichen Großwohnsiedlungen abhebe, sich aber auf der Ebene des gelebten Alltags nicht von ihnen unterscheide. Im Anschluss an die Argumentation von *L'enfer du décor* strukturierten sich zahlreiche Artikel nach demselben Gegensatz, und die von Frémontier geäußerten Themen wurden fast wortgetreu aufgegriffen.³⁶ Die zu hohen Mieten, die Untätigkeit und Depression von Frauen, die Jugendkriminalität, das Fehlen öffentlicher Verkehrsmittel, der Monofunktionalismus – all diese Probleme, so die Publizisten, könnten nicht durch die Architektur gelöst werden, auch wenn diese von hoher Qualität sei.³⁷

36 In „Deux émissions, deux points de vue: Émile Aillaud et La Grande Borne“ (*Le Monde*, 8. / 9. Juli 1973: 12) wurde das von Claude-Jean Philippe geführte Interview im ersten Teil des Films scharf verurteilt, weil es „den Mythos des Künstlers und der Schöpfung“ verewige.

37 „La grande déprime“ (Der große Katzenjammer), *Le Nouvel Observateur*, 2. Juli 1973; Pierre Juquin, „La grande borne, quatre-vingt millions d'essonnais?“ (La grande borne, 24 Millionen Essonne-Bewohner?), *L'Humanité*, 6. Juli 1973: 10; Ignace Dalle, „L'architecte et l'enfer du décor“ (Der Architekt und die Hölle des Dekors), *Le Figaro*, 7. / 8. Juli 1973: 24; „Les grands ensembles briseurs de famille“ (Die Grands Ensembles als Familienzerstörer), „Les déportés du treizième“ (Die Deportierten des Dreizehnten), *Le Nouvel Observateur*, 14. Juli 1973.

workers from the working-class quarters of Paris or its adjoining suburbs to Grigny; a deracination that severed social networks and drew its victims into a spiral of impoverishment, since both rent costs and unemployment were higher in Grigny than in Paris. These analyses are contrasted with a sequence showing Aillaud questioning the problems of the working class, pointing instead to the “inner wealth of the working man.” The sociologists’ criticism was directed not so much against architecture as against the social and economic system as a whole, and, as can be expected from a Marxist analysis, against spatial planning as leverage for the reproduction of social classes. In 1974 they wrote in *Esprit*:

“As a righteous master builder and good colleague [Aillaud] did fine work, but he changed nothing in the class structure of our country, in the economic and political strategies of the ruling class, and with good reason. If one judges La Grande Borne exclusively as the work of an individual, one can only arrive at an aesthetic evaluation of the object. This ensemble acquires its ‘meaning’ only through an analysis of its relationship with the socio-economic production of the *grands ensembles*. There we arrive at the boundary where the history of architectural innovation ends and the social history of La Grande Borne begins; the two must not be confused.”⁴⁰

The communist critic Marcel Cornu, author of the column “Urbanisme critique” (Critical urbanism) of the professional journal *Urbanisme*, also highlighted the difficult relationship between aesthetic and political criticism; he too pointed out that the architect has even less influence on the “social and political determinants” of a class society than on the conditions of production in urban design. Even more significant, however, is his observation that La Grande Borne had once more raised the issue of authorship in architecture, and that La Grande Borne marked a return to the architect’s *œuvre*, in the sense of a work of art.

The *œuvre* became the distinguishing feature of the “artist” Aillaud which permitted him to delineate

his projects from those of his colleagues, precisely at the time, the early 1970s, when the profession’s standing in France had suffered considerably as a result of the architects’ participation in the construction of the *grands ensembles*. Social and political architectural criticism, even the criticism of professional journals, which at the time accorded significant space to the social sciences, rejected the notion of architecture as a “creative act” in favor of “architectural production.”⁴¹ Since it regarded architecture as a result of the economic and social power relations, a socio-political critique could comprehend aesthetic decisions only as signs of their own powerlessness. According to this view, the presumption of wanting to “change life” through formal means condemned Aillaud’s “town” and its architect even more, not least because Aillaud’s “meandering streets” and “labyrinth,” together with the formal-aesthetic reception of the late 1960s, had been immediately incorporated into Guichard’s *grands ensembles* discourse. The ministerial statements did indeed take the users’ dissatisfaction about housing policy and the *grands ensembles* into account, and stressed henceforth that “one has to change the city in order to change life” or “that the living environment of the French should be remodeled,” in order to once again create social cohesion.⁴² Grigny and Aillaud fell doubly from grace: Aillaud was now regarded as a member of a past generation of “creatives,” while Grigny was considered a relic of out-dated design doctrines.

These positions now began to reflect a much more important change. A new generation of architects looked to the morphological and typological analyses being developed in Italy to derive new approaches and instruments for design. They demanded a return to the city, the “return to urbanity.” This became the decisive topic of architectural debate in 1974, when professional journals began to refocus on the relationship of city and architecture. The openness toward a social-spatial understanding of the built environment, which had characterized architectural criticism between 1966 and 1974, was a thing of the past. Criticism on issues of living conditions, the environment, or ministerial policy, which was central during this short period to two of the most influential professional journals, *L’Architecture d’aujourd’hui* and *Architecture Mouvement Continuité (AMC)*, was replaced, step by step, by the reflection on the conceptual tools specific to architecture. Architecture was (once again) understood as an autonomous discipline.

⁴¹ The term *création* was closely associated with the beaux-arts system that had been dissolved only a few years before and was viewed critically by many practicing architects.

⁴² This political turn was denounced by Jean Giard in the communist journal *La Nouvelle Critique*. See Giard 1974.

⁴⁰ Caroux / Caroux 1974a. Françoise and Jacques Caroux, sociologists, were also the authors of the report on the social marginalization of the estate. See Caroux / Caroux 1974b.

Derartig kritische Vorstellungen gegenüber der Großwohnsiedlung hatte die Presse schon in den 1960er-Jahren geprägt, sie waren in den 1970er-Jahren jedoch regelrecht zum kanonischen Urteil geworden. Der „Fall Grigny“ verdeutlicht diese Diskurswende anhand von zwei Punkten: Erstens wurden ästhetische Maßnahmen nicht länger als angemessenes Mittel betrachtet, mit dem sich die Grands Ensembles verbessern lassen würden.³⁸ Im Gegenteil, die Polychromie, die Differenzierung der Volumetrie der Baukörper, die Eingriffe bildender Künstler an den Fassaden und in den öffentlichen Anlagen wurden in den 1970er-Jahren anhand von Fällen wie Grigny la Grande Borne zum Synonym der Ohnmacht der Architektur und der Architekten, die grundsätzlichen Voraussetzungen der Großwohnsiedlungen durch bloße Formgebung verändern zu können. Der zweite Aspekt der Wende betrifft die Verankerung die Kritik an diesen Grands Ensembles im politischen Diskurs. Abgesehen von den Dysfunktionen, die auf die mangelhafte Stadtplanung zurückzuführen seien, wiesen jetzt zahlreiche Zeitschriften und Tageszeitungen auf die sozialen Probleme hin, von denen das Leben in La Grande Borne ein Kondensat bot. Dies ist der wichtigste Unterschied im Verhältnis zur Kritik der 1950er- und 1960er-Jahre: La Grande Borne wurde jetzt zu einer Leinwand, zu einem schlichten Indikator der gesellschaftlichen Probleme Frankreichs, der die Konsequenzen der politischen Entscheidungen in Bezug auf Wohnen und Bildung bloßstellte. Zu diesen gesellschaftlichen Problemen zählten vor allem die Arbeitslosigkeit und die Trennung der sozialen Klassen durch das Schulsystem: Frankreich benötigte Facharbeiter, und die Presse kritisierte – so auch Frémontier in seinem Film –, dass die Großwohnsiedlungen ein Reservoir für gering qualifizierte Arbeitskräfte seien.³⁹

Einige Medien – *Esprit*, *La Nouvelle Critique*, *Le Nouvel Observateur* – gingen in der Folge noch weiter und machten La Grande Borne zum Hebel einer noch radikaleren politischen Kritik. Françoise und Jacques Caroux, zwei junge Soziologen, die nach La Grande Borne gezogen waren, hatten in Frémontiers Film bereits eine schonungslose Analyse geliefert, in der sie auf die, wie sie es nannten, „Deportation“ von Arbeitern aus den Arbeitervierteln von Paris oder seiner angrenzenden Vorstädte nach Grigny hinwiesen; eine Entwurzelung, welche die sozialen Netze zerschneide und seine Opfer in eine Spirale der Verarmung hineinziehe, da sowohl die Mietkosten als auch die Arbeitslosigkeit

in Grigny höher seien als in Paris. Diesen Analysen wird eine Sequenz gegenübergestellt, in der Aillaud die Probleme der Arbeiter anzweifelt und von einem „inneren Reichtum“ des Arbeiters spricht. Die Kritik der Soziologen richtete sich weniger gegen Architektur als gegen das gesellschaftliche und wirtschaftliche System als Ganzes und, wie man in einer marxistischen Analyse erwarten kann, gegen die Raumordnung als Hebelkraft der Reproduktion sozialer Klassen. In diesem Sinne schreiben sie 1974 in *Esprit*:

„Als redlicher Baumeister und guter Kollege hat [Aillaud] schöne Arbeit geleistet, aber an der Klassenstruktur in unserem Land, an den wirtschaftlichen und politischen Strategien der herrschenden Klassen hat er nichts verändert, und zwar aus gutem Grund. Beurteilt man La Grande Borne ausschließlich als Werk eines Einzelnen, kann man nur zu einem ästhetischen Urteil des Objekts gelangen. Dieses Ensemble bekommt seinen ‚Sinn‘ erst durch eine Analyse seines Verhältnisses zur sozioökonomischen Produktion der Grands Ensembles. Dort kommen wir zu der Grenze, an der die Geschichte architektonischer Innovation endet und die soziale Geschichte von La Grande Borne beginnt; die beiden dürfen nicht vermischt werden.“⁴⁰

Auch der kommunistische Kritiker Marcel Cornu, Autor der Kolumne „Urbanisme critique“ (kritischer Städtebau) der Fachzeitschrift *Urbanisme*, thematisierte das schwierige Verhältnis zwischen ästhetischer und politischer Kritik; auch er unterstrich, dass der Architekt auf die „sozialen und politischen Festlegungen“ einer Klassengesellschaft noch weniger Einfluss hätte als auf die Produktionsbedingungen des Städtebaus. Noch bemerkenswerter ist jedoch sein Hinweis, dass sich mit La Grande Borne erneut die Frage nach der Autorschaft in der Architektur stellt, und er zeigt auf, dass La Grande Borne eine Rückkehr zum „Werk“ des Architekten markiert, im Sinne des künstlerischen Œuvres.

Das „Werk“ wurde zum Distinktionsmerkmal des „Künstlers“ Aillaud, das ihm erlaubte, seine Projekte von denen seiner Kollegen abzugrenzen – genau

⁴⁰ Caroux / Caroux 1974a. Die Soziologen Françoise und Jacques Caroux waren auch die Autoren des ausführlichen Berichts zur sozialen Marginalisation der Siedlung. Siehe Caroux / Caroux 1974b.

HÉLÈNE JANNIÈRE

Jannière, architect, holds doctorates in art history. She is currently a professor of architectural history at Université Rennes 2. Her current research focuses on the criticism of architecture and urban planning in France between 1950 and 1980. Her most recent publications include *Architectural Periodicals in the 1960s and 1970s* (2008) with France Vanlaethem und Alexis Sornin. With Kenneth Frampton she co-edited the special issue "La critique en temps et lieux," No. 24 / 25 of *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine* (2009). And with Richard Leeman she published *Michel Ragon, Critique d'art et d'architecture* (2013).

58-59

Jannière : Grigny

References — Literatur

- × Aillaud, Émile. 1968a. „Les dangers de la préfabrication.“ *Techniques et Architecture*, vol. 29, No. 5 (sept. 1968): 74.
- × ———. 1968b. „Qu'est-ce qu'une ville?“ *Cahiers de l'Institut d'Aménagement et d'Urbanisme de la Région Parisienne* 12 / 13 (déc. 1968): 2.
- × Avermaete, Tom. 2011. „Komplizen einer modernen Gesellschaft. Architektur und Politik im Frankreich nach dem Zweiten Weltkrieg.“ *ARCH+* 203. Planung und Realität – Strategien im Umgang mit Großsiedlungen: 30–36.
- × Bertho-Lavenir, Catherine. 2004. „La France défigurée: protection des sites ou pédagogie politique?“ In: Jean-Luc Fray / Céline Perol, eds. *L'historien en quête d'espaces*. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, 429–445.
- × Galeries nationales du Grand Palais, Paris, ed. 2008. *La Figuration narrative: Paris 1960–1972* (Ausstellungskatalog).
- × Canteux, Camille. 2008. *Villes rêvées, villes introuvables: histoire des représentations audiovisuelles des grands ensembles à la télévision, au cinéma et dans les films institutionnels du milieu des années 1930 au début des années 1980*. [Doktorarbeit / Doctoral dissertation Université Paris 1 Panthéon Sorbonne.]
- × Caroux, Françoise / Jacques Caroux. 1974a. „Grigny la Grande Borne.“ *Esprit* No. 11 (nov 1974): 739–745.
- × ———. 1974b. *Marginalisation sociale et potentialités d'intervention des habitants d'un grand ensemble de la région parisienne: Grigny la Grande Borne*. Paris: Centre d'ethnologie sociale et de psychosociologie, Ministère de l'Urbanisme et du Logement.
- × Champenois, Michèle. 1971. „Un ministre au paradis.“ *Le Monde*, 16 octobre 1971: 16.
- × Chombart De Lauwe, Marie José / Philippe Bonnin / et al. 1976. Centre d'ethnologie sociale et de psychosociologie, *Enfant enjeu. Les pratiques des enfants durant leur temps libre en fonction des types d'environnement et des idéologies*. Paris: Éditions du CNRS.
- × Cohen, Évelyne. 2009. *La télévision sur la scène du politique. Un service public pendant les Trente Glorieuses*. Paris: L'Harmattan.
- × Dhuys, Jean-François. 1983. *L'Architecture selon Émile Aillaud*. Paris: Le Moniteur.
- × Dufaux, Frédéric / Annie Fourcaut, eds. 2004. *Le monde des grands ensembles*. Grâne / Paris: Créaphis.
- × Fourcaut, Annie. 2006, déc. „Les grands ensembles ont-ils été conçus comme des villes nouvelles?“ *Histoire urbaine* 17: 7–25.
- × Fourcaut, Annie / Loïc Vadelorge, eds. 2006, déc. Dossier: „Villes Nouvelles et Grands Ensembles, I.“ *Histoire urbaine* 17: 5–146.
- × Fourcaut, Annie / Danièle Voldman, eds. 2008, déc. Dossier: „Financer l'habitat.“ *Histoire urbaine* 23: 7–168.
- × Fourcaut, Annie / Loïc Vadelorge. 2011, déc. „Où en est l'histoire urbaine du contemporain?“ *Histoire urbaine* 32: 137–157.
- × Frémontier, Jacques. 1975. *Vive la télévision Messieurs!* Paris: Éditions du Rocher.
- × Gassiot-Talabot, Gérald. 2003. *La Figuration narrative*. Nîmes: Jacqueline Chambon.
- × Giard, Jean. 1973, juillet / août / sept. [no title: article on Aillaud's Les Courtilières, Grigny.] *Espaces verts* 36: 6–18.
- × Giard, Jean. 1974. „Urbanisme: au-delà des façades.“ *La Nouvelle Critique*, n° 70 (jan 1974): 16–23.
- × Hervier, Dominique, ed. 2007, déc. Dossier: „Villes Nouvelles et Grands Ensembles, II.“ *Histoire urbaine* 20: 5–132.
- × Jeanneney, Jean-Noël / Monique Sauvage. 1982. *Télévision, nouvelle mémoire. Les magazines de grand reportage*. Paris: Seuil / INA.
- × Landauer, Paul / Dominique Lefrançois. 2011. *Émile Aillaud*. [Collection "Carnets d'architectes".] Gollion: Infolio / Paris: Éditions du Patrimoine.
- × Lengereau, Éric. 2001. *L'État et l'architecture, 1958–1981. Une politique publique?* Paris: Picard.
- × Lochard, Guy. 2002. „La 'question de la banlieue' à la télévision française. Mise en place et évolution d'un conflit de représentations.“ In: Marilia Ahorim, ed. *Images et discours sur la banlieue*. Ramonville: Éditions Eres: 31–41.
- × Loyer, François. 1969, nov. „Clés pour Grigny.“ *L'Édit* 52–59.
- × Lucan, Jacques. 2001. „Architecture Proliférante.“ in: Jacques Lucan: *Architecture en France, 1940–2000: histoire et théories*. Paris: Moniteur, 223–255.
- × Mengin, Christine. 1999. „La solution des grands ensembles“. *Vingtème siècle. Revue d'Histoire* 64 (oct-déc 1999): 105–111.
- × Moulin, Raymonde. 1973. *Les Architectes. Métamorphoses d'une profession libérale*. Paris: Calmann-Lévy.
- × Petitjean, Gérard. 1973. „Recalés pour la vie.“ *Le Nouvel Observateur*, 13 März / March 1973.
- × Tellier, Thibault. 2007. *Le Temps des HLM 1945–1975. La saga urbaine des Trente Glorieuses*. Paris: Les Éditions Autrement.

zu jenem Zeitpunkt, zu Beginn der 1970er-Jahre, als die Figur des Architekten in Frankreich durch die Errichtung der Großwohnsiedlungen zunehmend in Misskredit geraten war. Dabei lehnte die soziale und politische Architekturkritik, aber auch diejenige der Fachzeitschriften – die damals den Sozialwissenschaften einen beträchtlichen Platz einräumten – die Idee von Architektur als „kreativen Akt“ zugunsten der „architektonischen Produktion“ ab.⁴¹ Da die Autoren einer gesellschaftspolitischen Kritik Architektur als eine Folge der wirtschaftlichen und sozialen Herrschaftsverhältnisse interpretierten, konnten sie ästhetische Entscheidungen nur als Zeichen planerischer Ohnmacht verstehen. Mittels formaler Maßnahmen „das Leben verändern“ zu wollen, stellte für diese Kritiker eine Anmaßung dar und war noch mehr Grund, Aillauds „Stadt“ und ihren Architekten zu verurteilen – umso mehr, als die „geschwungenen Straßen“ und das „Labyrinth“ von Aillaud samt seiner formalästhetischen Rezeption der späten 1960er-Jahre direkt von Guichards politischem Diskurs über die Großwohnsiedlungen aufgegriffen worden waren. Tatsächlich wandte sich der ministerielle Diskurs an die Unzufriedenheit der Nutzer in Bezug auf die Wohnungspolitik und die Grands Ensembles und bekräftigte ab diesem Zeitpunkt, dass man „die Stadt ändern muss, um das Leben zu ändern“, oder dass man „das Lebensumfeld der Franzosen gestalten“ solle, um erneut sozialen Zusammenhalt zu schaffen.⁴² Grigny und Aillaud fielen in doppelte Ungnade: Aillaud zählte von nun an zu einer früheren Generation von „Schöpfern“, während man Grigny als ein Relikt veralteter Entwurfsdoktrinen betrachtete.

In diesen Positionen zeichnete sich jetzt eine viel wichtigere Veränderung ab. Eine neue Architektengeneration, die sich an den morphologischen und typologischen Analysen aus Italien orientierte, um aus diesen Entwurfshaltungen und -instrumente zu entwickeln, forderte nun die Rückkehr zur Stadt, die „Rückkehr zum Urbanen“ ein. Nach einer Öffnung für Kritik aus sozialräumlicher Perspektive zwischen 1966 und 1974 wurde diese Forderung zum entscheidenden Thema der Architekturdebatte des Jahres 1974, als sich die Fachzeitschriften wieder auf das Verhältnis von Stadt und Architektur ausrichteten. Architektur wurde (erneut) als autonome Disziplin verstanden: Die Kritik zu Fragen des

Lebensumfelds, der Umwelt und der ministeriellen Politik, die während dieser kurzen Periode gleichzeitig von zwei der einflussreichsten Fachzeitschriften, *L'Architecture d'aujourd'hui* und *Architecture Mouvement Continuité (AMC)*, vertreten wurde, wich Schritt für Schritt der Reflexion über die eigenständigen konzeptuellen Instrumente der Disziplin.

×

HÉLÈNE JANNIÈRE

Jannièrre ist Architektin, mit Promotion und Habilitation in Kunstgeschichte. Sie lehrt Architekturgeschichte an der Université Rennes 2. Ihr gegenwärtiger Forschungsschwerpunkt ist die Architektur- und Stadtplanungskritik in Frankreich zwischen 1950 und 1980. Zu ihren jüngsten Veröffentlichungen zählen: *Architectural Periodicals in the 1960s and 1970s* (2008) mit France Vanlaethem und Alexis Sornin. Mit Kenneth Frampton betreute sie die Sonderausgabe „La critique en temps et lieux“ von *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine* (2009). Und mit Richard Leeman veröffentlichte sie *Michel Ragon, Critique d'art et d'architecture* (2013).

41 Der Begriff *création* war eng mit dem Beaux-Arts-System verbunden, dessen Auflösung 1968 erst wenige Jahre zurücklag und dem viele praktizierende Architekten kritisch gegenüberstanden.

42 Diese politische Wende wurde von Jean Giard in der kommunistischen Zeitschrift *La Nouvelle Critique* kritisiert. Siehe Giard 1974.

N



-

