



**HAL**  
open science

# Copie et faux dans la ville contemporaine : analyse comparative à Shanghai, Le Plessis-Robinson et Cordoba

Pierre Lahaye

► **To cite this version:**

Pierre Lahaye. Copie et faux dans la ville contemporaine : analyse comparative à Shanghai, Le Plessis-Robinson et Cordoba. Architecture, aménagement de l'espace. 2018. dumas-02285350

**HAL Id: dumas-02285350**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02285350v1>**

Submitted on 12 Sep 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Pierre Lahaye

**COPIE ET FAUX  
A VILLE CONTEMPORAINE**

analyse comparative à  
Plessis-Robinson - Córdoba

COPIE ET FAUX

A VILLE CONTEMPORAINE

analyse comparative à  
Plessis-Robinson - Córdoba

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

*Habiter la ville, Ici et Ailleurs*  
*- ici et maintenant*  
dir. R.Borghi & A.-S. Bruel

Mémoire de Master 2  
École Nationale Supérieure  
d'Architecture de Versailles

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Pierre Lahaye

# *Copie et Faux dans la ville contemporaine*

*Analyse comparative à Shanghai, Le Plessis-Robinson et  
Córdoba*

Mémoire de Seconde année de Master

Soutenu en juin 2018

à l'École nationale supérieure d'architecture de Versailles

Sous la direction de Roberta Borghi et Anne-Sylvie Bruel  
Groupe "Habiter la ville, Ici et Ailleurs - ici et maintenant"



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

## REMERCIEMENTS

J'ai envie d'adresser mes remerciements à ceux qui ont contribué, de quelque manière, à l'élaboration de ce travail de mémoire.

Si Umberto Eco souligne le mauvais goût qu'il peut y avoir à remercier les professeurs qui encadrent un travail, ces derniers « *ne remplissant que leurs obligations* », je dois souligner le plaisir que j'ai eu d'échanger avec Mme Roberta Borghi, Mme Anne-Sylvie Bruel et M. Jean-François Coulais. Ils ont su relever des éléments méthodologiques utiles à cet exercice exigeant, et pris le temps de discuter de sujets connexes. Ils ont par cet effort permis d'alimenter ma réflexion et de donner à ce mémoire une dimension globale, à l'image d'une dimension qu'il étudie.

Je remercie les autres étudiants du groupe *Habiter la ville, Ici et Ailleurs*, qui ont pris plaisir, je crois, à discuter sur cette thématique à travers les aspects philosophiques et architecturaux qu'il aborde.

J'ai une pensée particulière pour Mme Ya Cheng et son fils Wang Lu, amis de longue date et riverains de Thames town, Mme Carine Malfilatre et Evelyne Roussel du service urbanisme de la mairie du Plessis-Robinson, et M. Alejandro Flores, directeur de la planification urbaine de la municipalité de Córdoba, pour m'avoir gracieusement reçu et offert de leur temps pour me renseigner et s'intéresser à ce travail.

J'ai également été encouragé par de nombreuses personnes en *intercambio* à Córdoba et par les cordobeses Ezequiel Lanùs-Urrets et Tomás Squizziatto, avec qui j'ai établi une relation de confiance et un intérêt réciproque pour la connaissance de territoires où jamais aucun français ou aucun argentin n'était encore jamais allé. La variété d'objets architecturaux et urbanistiques étudiés n'est pas étrangère à cet échange bienveillant.

Je remercie enfin le Centre de Documentation de l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles, la bibliothèque de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, la Bibliothèque Publique d'Information de m'avoir accueilli.

Ce travail, enfin, n'aurait pas eu sa qualité historique sans le concours du Musée de l'Urbanisme de Shanghai (上海城市规划展览馆), des archives municipales du Plessis-Robinson et de l'Archivo histórico de la Provincia de Córdoba.

## Sommaire

Remerciements	p. 5
Sommaire	p. 6

## Introduction

I. Avant-propos	p. 11
i.i. Le pourquoi du mémoire	p. 11
i.ii. Expérience – Tentative d'autobiographie de la Copie et du Faux	p. 12
i.iii. Ascendance	p. 25
i.iv. Observations/Question d'actualité	p. 26
i.v. Le grand soir ?	p. 27
i.vi. Rapport personnel	p. 27
II. La Copie est inhérente à l'Art et à l'Architecture...	p. 28
III. ... Contrairement au faux	p. 28
IV. Définitions	p. 29
V. Problématique	p. 31
VI. Méthodologie	p. 32
VII. Terrains d'Etude	p. 33
VIII. Enoncé du plan de mémoire	p. 43

## Partie I. La copie comme phénomène global

1.1. Le vertige du monde fini	p. 47
1.1.1 La fin du monde	p. 48
1.1.2 Le chemin de l'histoire	p. 48
1.1.3 La copie forcée	p. 50
1.2. Histoires urbaines	p. 52
1.2.1 histoires	p. 52
1.2.1.1 histoire de Shanghai	p. 52
1.2.1.2 histoire du Plessis-Robinson	p. 53
1.2.1.3 histoire de Córdoba	p. 54
1.2.2 dialogues intercontinentaux	p. 56
1.2.2.1 de l'Europe à l'Amérique latine	p. 56
1.2.2.2 de l'Europe à la Chine	p. 58
1.2.2.3 de la Chine à l'Europe	p. 60
1.2.2.4 de la Chine à l'Amérique latine	p. 61
1.2.2.5 de l'Amérique latine à ... ?	p. 62
1.3. Échanges et communications : la globalisation en question	p. 64
1.4 Uniformisation et Universalité	p. 65

## Partie II. Les utilisations de la copie

2.1. La réplique	p. 69
2.1.1. Histoire de la duplicité	p. 69
2.1.2. L'architecture comme communication	p. 71
2.1.3. Meaning in architecture	p. 71
2.2. Manifestations	p. 72
2.2.1 Opulence	p. 72
2.2.1.1 SH : les nouveaux rois	p. 72
2.2.1.2 LPR : le beau pour tous	p. 74
2.2.1.3 CBA : oligarchie mercantile	p. 76
2.2.2 Prospérité économique	p. 77
2.2.2.1 SH : la supercar rose	p. 77
2.2.2.2 LPR : les courses de proximité	p. 78
2.2.2.3 CBA : les docks du Tucuman	p. 79
2.2.3 Le Pouvoir	p. 81
2.2.3.1 SH : le Bund et la casemate vide	p. 81
2.2.3.2 LPR : l'agora a changé	p. 81
2.2.3.3 CBA : la présence des institutions	p. 85
2.2.4 Le projet d'Idéal	p. 87
2.2.4.1 SH : l'herbe du voisin	p. 87
2.2.4.2 LPR : la nouvelle <i>città ideale</i>	p. 88
2.2.4.3 CBA : la ville est morte, vive la nouvelle ville !	p. 90
2.3. L'idiome de la copie	p. 91
2.3.1 degré de reproduction	p. 91
2.3.2 pluralités de lectures	p. 92
2.3.3 la matière de la Copie : signes, symboles,...	p. 93



### Partie III. La ville fantoche

3.1 Variétés de l'Obsolescence et de la falsification	p. 103
3.1.1 la ville caduque est une fatalité	p. 103
3.1.1.1 obsolescence technique	p. 104
3.1.1.2 obsolescence symbolique	p. 105
3.1.2 le décalage entre le dessein et l'état présent	p. 107
3.2 La farce	p. 108
3.2.1 Le pantin détendu	p. 108
3.2.1.1 le 18 Brumaire de l'architecture	p. 109
3.2.1.2 le mythe de l'originalité	p. 110
3.2.2 L'Idéal	p. 111
3.3. La copie et son auteur - Note sur l'auctorialité et l'authenticité.	p. 112
3.4 Distance de la Copie : vertus de la réinvention	p. 114
3.4.1 apprendre de et faire avec l'existant	p. 115
3.4.2 le surpassement	p. 116
3.4.3 bonne ou mauvaise copie	p. 118
3.5 La fabrication de l'Histoire et de l'Espace	p. 119
3.5.1 L'Histoire comme masque...	p. 119
3.5.1.1 néologismes, toponymie	p. 119
3.5.1.2 la fin de l'histoire ?	p. 120
3.5.1.3 simulacre et simulations	p. 120
3.5.1.4 post-orgie	p. 121
3.5.2 ... et l'Espace en costume	p. 121

## Partie IV. Plaidoiries

4.1. Les raisons de la colère	p. 127
4.1.1 l'Authenticité	p. 127
4.1.2 l'enfermement de la répétition	p. 128
4.1.2.1 le superficiel	p. 128
4.1.2.1 l'(in)précision	p. 129
4.1.3 le doute des limites	p. 130
4.1.4 où s'arrête la copie commence l'inspiration	p. 132
4.2. Le rétablissement de la Copie	p. 135
4.2.1 La disponibilité	p. 135
4.2.2 L'économie	p. 136
4.2.3 La démocratisation	p. 136
4.2.4 L'hypercopie	p. 137
4.2.5 La fatalité et la fin du mythe	p. 139
4.3. Epilogue - Manifeste pour la Copie du XXI <sup>ème</sup> siècle	p. 140
4.3.1 L'incapacité à innover ?	p. 140
4.3.2 La situation heureuse	p. 141
4.3.2 Contemporanéiser : tuer le pantin	p. 143
 <b><u>Conclusion</u></b>	 p. 146

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

## INTRODUCTION

### I. Avant-propos

#### i.i. Le pourquoi du mémoire

Un exercice autobiographique et d'inception est à l'origine du présent travail. À travers trois lieux qui ont marqué mon cadre de vie à différents moments de cette dernière, je me suis rendu compte au moment de l'élaboration de ce sujet d'étude, en novembre 2016, que certaines interrogations auxquelles nous répondrons sont celles qui mettent en tension différentes manières de conception, de perception, de considération de l'Architecture dans son écrin urbain.

Ces mêmes questions nourrissent depuis le début de ma formation le rôle de l'étudiant que je suis dans un monde globalisé, aux enjeux humains et théoriques considérables, où tout Être peut se sentir parti du monde, ou étranger, comme le laisse l'imaginer l'intitulé de notre groupe de mémoire « Faire la ville autrement - ici et maintenant ».

L'opportunité de cet exercice universitaire et scientifique de découvrir les mécanismes d'une architecture, d'un urbain, d'un paysage dont nous pouvons dès maintenant mesurer une certaine réminiscence, est le prétexte d'une exploration méthodique de lieux vécus dont j'aurai plaisir à partager les analyses.

Les milieux dont nous allons parler sont – heureusement pour nos aspirations d'enseignement universaliste, et non pas universel – localisés sur trois continents. Leur expérience, et la hiérarchie des analyses que nous en tireront, ont une certaine chronologie :

Shanghai correspond à l'expatriation de ma famille et moi-même entre 2011 et 2013, dans un pays dont nous nous étions fait une idée avant d'en découvrir une (autre?) réalité.

Le Plessis-Robinson est la commune au Nord-Est de mon lieu de résidence, en banlieue parisienne, une ville parcourue mainte fois et dont j'ai pu admirer l'évolution en remontant dans mes souvenirs jusqu'à il y a une vingtaine d'années.

Córdoba est la ville de l'échange international que j'ai réalisé dans le cadre de mon master d'Architecture, dans les deux premiers semestres de ce travail de mémoire, c'est-à-dire de février à décembre 2017. La deuxième ville d'Argentine a d'abord été parcourue grâce aux outils digitaux afin de s'en faire une idée avant le départ, au-delà de l'imaginaire qui peut se développer dans un esprit français devant le concept d'*Argentine*. Comme son homologue chinois, l'image de la ville se décline en quatre temps : l'imaginaire, la première impression, l'expérience quotidienne et son souvenir.

Ce travail de mémoire est donc l'aboutissement d'une réflexion allant de l'idée de Copie et de Faux dans la culture chinoise, à sa mise en perspective française, notamment dans le questionnement trivial « sommes-nous aussi coupables et faussaires ? », et à l'équilibre que peut instaurer l'expérience cordobése.



### i.ii. Expérience – Tentative d'autobiographie de la Copie et du Faux

- Shanghai : Révélation de la Copie disruptive à travers le *copycat*

Entre 2011 et 2013, j'ai eu l'opportunité de vivre en Chine, à Shanghai. Situé dans le district de Qingpu (青浦区), le domicile familial ainsi que le campus du Lycée Français (LFS) où nous allions mon frère et moi étaient dans la partie de la ville où se développait encore le Shanghai opulent et expansif, une périphérie aisée, une nouvelle polarité dans la périphérie de la ville.

Pendant l'été 2015, j'ai eu l'opportunité de retourner en Chine et de réaliser un stage à l'agence FRUA, basée dans le centre de Shanghai. Les différents projets sur lesquels j'ai travaillé, ainsi que le portfolio de l'agence m'ont fait prendre conscience de la prépondérance des pratiques revivalistes, sinon du *copycat* en Chine. C'est à partir cette révélation que c'est initiée le désir d'étudier la place que la Duplicité occupe dans la ville contemporaine, en Chine, en France, et ailleurs.

Après les fastes de l'Exposition Universelle de 2010, on pouvait encore sentir en août 2011 le rôle que cette dernière avait eu dans l'entrée de la ville dans le XXI<sup>ème</sup> siècle, ainsi que dans la « revanche de la Chine » sur le siècle précédent<sup>1</sup>, avec les Jeux Olympiques de Beijing deux ans plus tôt.

La « Perle de l'Orient » a, depuis sa « colonisation » par les puissances étrangères après les guerres de l'opium (1839-1842 et 1856-1860), souvent été le lieu des superlatifs de la vision occidentale de la Chine, voire de l'Extrême Orient. Comptoirs, concessions, puis diète communiste... ont transformé la ville en la développant et en créant le terrain matériel et culturel de sa seconde révolution. Ce rebondissement historique est toujours une actualité : la santé économique de la capitale économique chinoise est régulièrement relancée par les plans quinquennaux. Les plans quinquennaux qu'avaient instauré Deng Xiaoping avec le « socialisme de marché » sont aujourd'hui des versions de plus en plus libéralistes, bien au-delà du geste de réouverture du pays au-delà de la sphère communiste, qui explique en partie le développement fulgurant de Shanghai dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Le statut de Shanghai en Zone Économique Spéciale (ZES) à la même époque en a fait la seconde ZES après Shenzhen. Avec la croissance de son Produit Intérieur Brut (PIB) oscillant entre six et douze pourcents depuis deux décennies, le pays a placé en Shanghai le statut de capitale économique, dotée d'une bourse à indice reconnu depuis 1990, et de son Central Business District (CBD), Lujiazui-Pudong (陆家嘴-浦东), qui au-delà de son importance dans l'économie et commerciale, symbolise ce second essor, faisant face au Bund, qui assure lui le reflet de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle.

Qingpu est le district de Shanghai le plus à l'Ouest, celui qui ouvre la ville vers la ville lacustre de Suzhou et l'immensité du lac Tai. Ayant été relativement préservé de l'urbanisation et de l'industrialisation avant les années quatre-vingt, l'immense territoire de 675 kilomètres carrés qu'il constitue (soit l'équivalent de Paris et de la « petite couronne ») se développe depuis. Il concentre aujourd'hui une part importante des résidences fermées (dit *compounds* (en mandarin « 小区 » « xiǎoqū », soit « communauté ») et des édifices luxueux de la ville, voire la grande majorité de ces typologies résidentielles lorsque l'on considère uniquement sa périphérie.

Bien que relevant d'une certaine « mixité » parce qu'il comporte tous types de populations et de classes sociales, de l'ouvrier au chef d'entreprise, du migrant provincial et prolétaire à l'expatrié occidental, Qingpu est autant cosmopolite et contrasté que l'image que l'on prête à Shanghai, ainsi qu'aux autres mégapoles de Chine. Seulement, comme de nombreuses autres urbanités chinoises, pauvreté et luxe ne se côtoient que rarement. Ils cohabitent de manière outrancière mais temporaire, lorsqu'un hameau de préfabriqués érige la tour, le *mall*, le quartier luxueux qui le jouxte, comme dans tant d'autres pays émergents du monde, avant que ces réduits de parcelle ne se transforment à leur tour en jardin ou en autre bâtiment, à la fin du chantier. Un îlot de cinquante hectares n'est ainsi que semblable à

<sup>1</sup> HABER Daniel Haber, MANDELBAUM Jean, La revanche du monde chinois ?, Économica, Paris, 1999

son voisin que dans un cas sur deux, la ville en périphérie s'organisant en damier, jusqu'à ce que la gentrification ne rattrape les terrains que trop peu valorisés. Les planifications successives y trouvent alors un appétit pour développer des programmes publics, à moins que l'immobilier privé ne s'en empare, afin d'aligner ces îlots sur d'autres plus vertueux, ou en faire le terrain, comme nous le verrons, de la Surenchère.

De nombreuses infrastructures ont accompagné l'urbanisation de Qingpu. Irrigué par une trame efficace de voies et de transports publics, qui n'arrive que de rares fois à saturation dans cette partie de la ville. La population du district réalise cependant de nombreux mouvements pendulaires avec les quartiers plus centraux... Qingpu est relié au centre par les autoroutes G2, S125 et G50, et par les lignes 2 et 17 de métro. L'aéroport de Hongqiao (虹桥) se plaçant entre lui et le centre de la ville, le district préserve alors une certaine indépendance vis-à-vis des activités du centre, les fonctions de ce dernier se décentralisant peu à peu en périphérie – pourvu qu'elle soit aménagée – remplaçant voire surpassant les lieux historiques de la consommation et du loisir.

L'arrivée des *juventures*, des entreprises « PPP » (Partenariat Public-Privé), et l'occidentalisation des mœurs depuis la réouverture du pays dans les années quatre-vingt ont changé les manières de consommer dans les métropoles ; ainsi Shanghai est la figure de proue de l'économie-monde, dans sa manière où elle touche les populations locales, et plus récemment étrangères. L'implantation d'hypermarchés Wall Mart, Carrefour, Metro, Media Markt... a comme en Occident supplanté les marchés traditionnels. Les chaînes sino-chinoises créées touchent quand à elles les couches les plus populaires de la population, et sont renvoyées au statut de commerce de proximité, le savoir-faire et l'ambition d'un/d'équivalent(s) chinois à ces hypermarchés n'ayant pas encore percé, contrairement à de nombreuses entreprises-copies comme Comac (avions) ou Wuling et Dongfeng (automobiles), issues de *juventures* juteuses, dont le siège social est souvent à Pudong.

Qingpu compte bon nombre de ces centres commerciaux. Ces derniers rassemblent, pour une société de plus en plus « de consommation<sup>2</sup> » super, mais plus souvent hyper-marché, concessionnaire d'immenses bâtiments où s'ajoutent divers magasins, restaurants, lieux de loisir parfois. Le centre commercial est devenu comme ici un lieu parmi d'autres, où les ménages de Qingpu peuvent passer un jour entier du week-end en famille ou entre amis, au-delà de la nécessité du ravitaillement, pour réaliser « une sortie » ou « se divertir ».

Quand aux classes sociales les plus élevées, celles qui campent les compounds et les résidences luxueuses, dont nous préciserons la nature dans cette étude<sup>3</sup>, elles peuvent depuis les années 2000 et l'arrivée massive d'expatriés profiter des *outlets* à la sortie de la ville, où, à la manière du *duty free* des aéroports de Hongqiao ou de Pudong, accéder aux enseignes occidentales et luxueuses dans les centres commerciaux. Les plus prisés par les classes élevées et par les expatriées sont le quartier de Xin Tian Di (新天地), élaboré au début des années 2000 par l'architecte américain Benjamin T. Wood et la société japonaise Nikken Sekkai, ainsi que le *Shanghai IFC Mall*, à Pudong, le plus récent *LAPM Shopping Mall*, sur la Huaihai lu (淮海路), et la Hongmei Pedestrian Street/ Laowai lu (虹梅路/老外路, soit « rue des étrangers »). On peut retrouver les compagnies de prêt-à-porter dont on observera l'association de leur présence à l'image mondiale du Luxe, bien qu'à plusieurs niveaux : Lacoste, Ralf Lauren, The Kooples,... jouxtent Dior, Cartier, Chanel, Prada. Ces « zones franches » du luxe, dont certaines compilent le *de jure* au *de facto*, en affichant des articles à « prix d'usine », permettent *a priori* aux clients de s'éviter les incommodations des contrefaçons dont regorgent les magasins de certains centres commerciaux permissifs (appelés « Pearl Center »). L'écrin luxueux, spacieux, climatisé, totalement « contrôlé » jusqu'à sa fréquentation permet de s'offrir une certaine « authenticité<sup>4</sup> », celle de l'Original, sur laquelle nous reviendrons là aussi.

<sup>2</sup> LEFEVRE Henri, *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, Gallimard, Paris, 1968  
et BAUDRILLARD Jean, *La Société de consommation : ses mythes ses structures*, Denoël, Paris, 1970

<sup>3</sup> Voir partie 2.2. « Manifestations », p. XX

<sup>4</sup> Voir partie 3.3. « La copie et son auteur - note sur l'auctorialité et l'authenticité », p. XX

Notre arrivée à Shanghai s'est donc faite dans un contexte relativement proche du quotidien et des mœurs occidentales voire françaises, où la vision d'infrastructures, d'enseignes, de choses en tout genre<sup>5</sup>, dissipent les doutes et l'inquiétude des premiers pas de l'expatriation.

Le premier mois passé en ermite dans le compound de *Jiushi Western Suburban Garden* (久事西郊花园) – dans un comportement stratégique de repli, d'introversioin sur la carapace de ce nouveau domicile, limitant les sorties au lycée franco-allemand et aux « communautés » de Jiushi, à savoir les activités du *club house*, à la boulangerie française, à la pizzeria... encore française – n'a été qu'une étape nécessaire à la création d'une zone de confort adolescente, puis un cadre duquel sortir pour enfin s'épanouir à découvrir la mégapole chinoise et sa phénoménologie.

Jiushi, nous apprend le site maxviewrealty.com (spécialisé dans la promotion de l'immobilier à destination de chinois aisés, et d'expatriés asiatiques et occidentaux), est un des compounds les plus anciens de Shanghai, construit en 2002. Avec 478 pavillons et sept immeubles de trois étages, la résidence est enclavée par les canaux, qui la détachent de l'extérieur aux 9/10 de son périmètre. On y accède par deux entrées, chacune surveillée par un poste de gardiens en uniforme para-policier, qui se relayent en créneaux de douze heures. Chargés de vérifier les entrées et sorties, en menant un bref interrogatoire aux voitures qui s'y présentent, ils soulèvent volontiers les barrières à la vue de visages occidentaux, représentant la moitié de la population de JiuShi, mais insistent plus devant les têtes chinoises. Les gardes patrouillent souvent à vélo. Ils semblent flâner d'allée en allée, sifflotant, évitent les *ayi* (阿姨) de la résidence qui balayent les rues à coup de fagot de bambous. Le « masterplan » de Jiu Shi est organique : on peut tenter d'y comprendre quatre ensembles, quatre pâtés de maisons, délimités entre eux par les voies de circulation, et desservies par des voies de même taille, compliquant la compréhension de son fonctionnement, tant son unité semble effective. Il est d'ailleurs facile de s'y perdre, et il fallu la parcourir une vingtaine de fois avant de ne plus hésiter à s'aventurer dans une direction ou dans une autre.

Comme tout compound, *Jiushi Western Suburban Garden* maintient une certaine autarcie, sur laquelle nous reviendrons<sup>6</sup>, en plus des postes de garde qui filtrent les entrées. Témoignage des premières résidences fermées de la Chine contemporaine, la résidence matérialise la frontière avec l'extérieur, et les dangers qui pourraient menacer l'*hortus conclusus*<sup>7</sup>, le *locus amoenus* bourgeois au milieu de la campagne paysanne qu'était Qingpu en 2002. Toute intrusion est interdite : le pourtour de canaux est enrichi de murs de bétons de trois mètres, surmontés de fils barbelés et de bouts de verre cassé. A l'extérieur, le mur donne sur une mince bande de terre qui ne permet même pas l'accostage, tandis qu'à l'intérieur, un chemin de ronde lutte avec la nature pour persister, n'étant plus parcouru depuis des années, et hors de champ d'entretien des *ayi*. A trois des quatre extrémités de Jiu Shi, des miradors désaffectés surplombent les environs, aujourd'hui lieux de la petite délinquance des enfants d'expatriés, qui en font leur support de graffiti ou de dégradation violente.

La population de Jiu Shi se retrouve comme dans tout compound dans les infrastructures publiques qu'elle propose. Son clubhouse, un des moins riches de la zone, se compose d'une réception pour appeler les taxis ou les réparateurs, dispose d'un petit billard américain sur une mezzanine, met à disposition des salles à louer et d'autres pour les cours de musique. Son hall monumental communique avec le SPA de la résidence, où de nombreux expatriés tentent de raccrocher cette offre à l'idée d'un art de vivre asiatique. Au fond du hall, le visiteur peut accéder au restaurant du compound, où plats nationaux et shanghaiens sont proposés dans une salle donnant sur le lac en « T » de la résidence. À l'extérieur, le coiffeur-manucure de la résidence jouxte la boulangerie-pizzeria française « Daniel ». La placette qui met en réseau ces deux commerces et le clubhouse donne également accès à la piscine extérieure, à laquelle on accède sur présentation du sa carte de résident. De l'autre coté de la rue, deux

<sup>5</sup> PEREC Georges, *La Vie mode d'Emploi*, Hachette, Paris, 1978

<sup>6</sup> Voir partie 2.2.4.1 « SH : l'herbe du voisin », p. XX

<sup>7</sup> Voir partie 2.2.3.1 « SH : le Bund et la casemate vide »

et STEWART Stanley, *The Enclosed Garden: The Tradition and Image in Seventeenth-Century Poetry*, University of Wisconsin Press, Madison, 1966

courts de tennis et un terrain de basketball sont utilisés en fin de journée et le weekend. Voici les commerces et les loisirs de Jiu Shi, en dehors des quelques passages qui relient les allées, et du sentier lacustre orné de statues, qui facilitent la promenade de nombreux résidents.

Le compound, international, reste relativement isolé des autres fréquentés par les occidentaux, la plupart des résidents utilisant leur scooter électrique ou un taxi pour se rendre dans d'autres compounds, au métro *East Xujing*, au Carrefour... tous dans un rayon de quatre kilomètres. La majorité des résidences internationales de Qingpu se trouvent de l'autre côté de la Huqingping lu (沪青平公路), l'avenue de deux-fois-quatre voies qui relie Qingpu au centre avec l'autoroute G50.

Xujing zhen (徐泾镇), ou juste Xujing (Xújīng), est la portion la plus orientale du district de Qingpu, accolée à l'aéroport de Hongqiao (虹桥). Ce quartier a connu les premières mutations de la globalisation de Shanghai dans sa partie ouest.

Le compound de Jiu Shi, inauguré en 2002, marque le début de la première vague de développement de compounds à Xujing, qui a duré de 2002 à 2005, la seconde s'étalant de 2009 à 2013<sup>8</sup>.

L'observation des photographies aériennes des trois dernières décennies<sup>9</sup> montre qu'avant que le secteur de l'aéroport de Hongqiao - qui ne comptait qu'un terminal pour toute la ville en 1999 - ne soit rattrapé par l'urbanisation, Qingpu n'était qu'une ville satellite de la municipalité de Shanghai. La Huqingping lu ne désenclave le village qu'en 1992 pour le relier rapidement à la ville. L'urbanisation le long des axes historiques et de nouveaux tracés commence en 1996, et l'année suivante voit la réalisation des premiers grands lotissements, aménagés en compounds. 2000 marque l'arrivée massive de manufactures, alimentant le bassin d'emplois et l'installation de la population issue de l'exode rural et des premières gentrifications contemporaines. Les canaux de navigation et d'irrigation sont réaménagés, tandis que d'autres sont créés afin de drainer l'eau des parcelles condition *sinequanone* de constructions à Shanghai, et sur son sol marécageux qui s'affaisse sous l'effet du poids des constructions et de l'assèchement des nappes phréatiques des un à trois centimètres annuellement.

L'arrivée d'entreprises multinationales, l'implantation de sites industriels, la proximité à l'aéroport et sa desserte remarquable, car situé sur l'axe Shanghai-Suzhou renforcent l'attractivité de la zone et l'ouvre aux regards étrangers. L'implantation en cette périphérie des Lycées franco-allemand, américain, britannique, singapourien, taïwanais, de la Western International School of Shanghai... entretiennent la formation de ce second centre qui n'en est pas un, d'un territoire qui s'occidentalise en accueillant toujours plus d'étrangers et qui se transforme pour devenir une « concession » contemporaine.

La construction de compounds dans cette frénésie urbanistique et globalisée intègre par la suite des éléments artistiques, gastronomiques, lexicaux... étrangers, dont on peut s'interroger sur les desseins de leur incorporation aux projets de *gated communities*, ou de leur potentiel consumériste dans les mœurs shanghaiennes, alors que les vestiges des vagues d'occidentalisation ne se concentraient jusqu'alors dans l'hypercentre du Bund et des anciennes concessions française et internationale<sup>10</sup>.

La présence de statues néoclassiques à Jiu Shi, l'observation, lors de visites d'autres lycéens dans leur résidence au nom suggestif - sur la Gaojin lu (高泾路) les colombages du *Lido Villa* (2004), Le *Chambord* et son superbe *clubhouse* palladien (2004), le *Dreamhouse* voisin, dont la visite durant un stage de première pratique en juillet 2015 m'aura interloqué sur la similarité de ses extérieurs avec le *Prairie School* wrightien - sont autant d'exemples d'actes répétés d'infiltration de cultures extérieures dans un monde chinois qui se globalise.

En 2015, la découverte puis la visite de certains cas du programme *One City, Nine Towns*<sup>11</sup> (2001) font écho à l'expérience de vie dans les compounds et autres atmosphères contrôlées chinoises, et, surtout ma

<sup>8</sup> Voir en Annexe le tableau de recensement des compounds de Xujing, élaboré d'après le site [www.maxview.com](http://www.maxview.com)

<sup>9</sup> Voir en Annexe les photographies aériennes des trois cas d'étude

<sup>10</sup> Voir partie 1.2.1.1 « histoire de Shanghai », p. XX

<sup>11</sup> Ibidem



participation en tant que *charretteur* au projet de fin d'étude *Learning from Chinese copycats*, de Cécile Brunengo et Barbara Fuseau, ont immiscé en premier temps un sentiment d'incompréhension, d'indignation face à ce que nous nommerons Copie et Faux dans le Shanghai occidental, que je cernais alors de mieux en mieux.

Il faut attendre ce travail de pour passer d'un regard biaisé à une étude scientifique et sans prise de parti autre que les choix de questionnement et d'étude, toujours animé par la volonté d'analyser un phénomène plus large, mondial parce que global.

- Le Plessis-Robinson : être témoin de l'évolution de la ville depuis 1998

Le Sud-Ouest de la petite couronne de Paris est son secteur le moins urbanisé depuis la seconde moitié du vingtième siècle. Ses vallons, coteaux, forêts domaniales... compliquent tout aménagement, et ont été le support de développement de résidences et d'établissements de villégiature en bordure de Paris au siècle dernier. En dehors des initiatives locales de construction de logement sociaux<sup>12</sup>, aucun échelon administratif d'Etat, ni aucun des plans successifs d'aménagement de la région parisienne n'ont su combler cet « entre-deux », l'intermédiaire de l'urbanisation en tentacules de la vallée de la Bièvre (considérons de Gentilly à Massy) et du coteau sud du bassin parisien (de Montrouge... au nord du Plessis-Robinson).

Partant de Lorraine pour s'installer en région parisienne, notre famille a pu profiter d'un marché de l'immobilier favorable pour s'installer en juillet 1998 dans ce cadre préservé et attractif. L'endroit, paradoxalement proche en distance mais éloigné en temps de Paris, est un écrin calme et naturel au milieu des (futurs) bassins économiques de Vélizy-Villacoublay, de Massy-Palaiseau, et du plateau de Saclay.

Dès notre installation, les trajets vers Paris s'effectuent en voiture, par la nationale 118, mais plus couramment en descendant la départementale 906, un chapelet d'avenues empruntées par la division blindée du Général Leclerc en août 1944, qui a laissé son nom avec celui de De Gaulle du Petit-Clamart à Châtillon. C'est part une déviation de cette avenue qu'il m'a été donné de rentrer la première fois au Plessis-Robinson, à une date qui n'excède pas la fin de cette année 1998.

La découverte d'un accès au bois de Verrière par le carrefour du 11 Novembre 1918 me fait au même moment fréquenter de plus en plus la partie australe du Plessis-Robinson, bien que le rond-point soit situé sur la commune de Châtenay-Malabry.

La véritable immersion du Plessis-Robinson se fait avec les ballades familiales au parc Henri Sellier, vestige du domaine de Louis Hachette, dont une grande portion fait partie désormais de la Cité-Jardin basse<sup>13</sup>.

Pour y parvenir depuis le rond-point de Châtenay-Malabry, il faut prendre la sortie de la départementale 75, qui indique « Le Plessis-Robinson *centre* » ; « parc Henri Sellier » et « jardin de l'étang Colbert » surmonté du logo du Conseil général des Hauts-de-Seine ; ainsi que l'Hôpital Marie Lannelongue. Je ne me rappelle plus si le palmier et son parterre fleuri existaient avant l'an 2000. Ils constituent, avec cette avenue, l'entrée *de facto* au Plessis-Robinson. Cette section de l'avenue, bien qu'aucun panneau ne lui attribue un nom, traverse deux petites parcelles du bois de Verrière et débouche sur un autre giratoire, précédé du panneau « Le Plessis-Robinson », liseré de rouge. L'état du rond-point de la fin du siècle m'échappe là encore. Il a été depuis orné d'un bosquet d'une quinzaine de palmiers.

L'avenue Léon Blum est située sur un tracé historique, une voie royale qui traversait le Plessis-Piquet du carrefour de Châtenay à Bourg-la-Reine via Sceaux. Loin d'avoir fait la lecture de la

<sup>12</sup> PEMEZEC Philippe, op. cit. p. 14

<sup>13</sup> Voir partie 1.2.1.2 « histoire du Plessis-Robinson », p. XX

description sans complaisance de la ville par Philippe Pemezec, je me souviens de la présence des grands ensembles de l'après-guerre dès l'entrée de la ville. Des immeubles en « barre » de septante à cent-quinze mètres sont alignés sur son flanc gauche, tandis que le côté droit affiche des gabarits plus réduits, proche des condominios que j'ai pu observer en périphérie des villes en Espagne ou en Italie. Longs de 50 mètres avec deux ailes en léger retrait quand ils longent l'avenue, leur emprise se réduit à 23 mètres au cœur du lotissement. Dotés de quatre étages, leur rez-de-chaussée est parfois aménagé quand ils donnent sur la rue. Leur façade, identique malgré leurs campagnes successives de restauration, est composée de petites dalles carrées de ciment orné de gravillons au ton beige. Leurs jointures dessinent la trame d'un calepinage régulier et cartésien. Les façades n'ont, à la fin du siècle, pas encore subi d'opération de nettoyage. Les coulures grises liées aux intempéries me laissent un premier souvenir de la ville, une impression de tristesse et de morosité. J'associe au Plessis-Robinson une image de fin d'automne, d'hiver, de couleurs grises. Les passants et la vie de quartier ne se montrent guère avant d'arriver au niveau du marché. La circulation se fait difficile avec la réduction des voies liée aux travaux de voirie. Des glissières de béton encadrent les dernières heures d'un parking public qui sépare les deux voies de circulation. Les lignes jaunes de chantier se confondent avec d'autres tracés provisoires, avec les anciennes signalisations qui n'ont pas été effacées. Les réseaux téléphoniques enjambent l'avenue. Les guirlandes électriques avec leurs ampoules à incandescence sont un élément joyeux dans la nuit qui s'installe, quand nous y allons en fin d'année. Comme dans beaucoup de municipalités des Hauts-de-Seine, je remarque que le portrait du maire, Philippe Pemezec, est accroché aux panneaux municipaux d'information à l'entrée des parcs et sur les édifices publics, notamment au jardin de Robinson, qui jouxte la halle de marché, démolie puis reconstruite en 2007. Sa construction correspond à l'époque de mes premières analyses de l'architecture contemporaine de la ville, sur laquelle nous reviendrons<sup>14</sup>. À la hauteur de ce marché commence l'avenue Charles De Gaulle, et la partie de la ville dont j'ai le plus fait l'expérience du renouvellement. Chronologiquement vient en premier lieu l'édification du haut « Cœur de ville », au début des années 2000. Un ancien groupe scolaire et terrain de sport que je n'ai pas connu sont alors transformés en « nouveau centre-ville », avec des immeubles d'une certaine densité et de nombreux commerces à leur base. Au niveau du rond-point de la place de la Résistance (récemment renommée place Charles Pasqua<sup>15</sup>), le Grand Hôtel-restaurant de l'Horloge constitue mon premier souvenir de construction contemporaine au Plessis. Quelques panneaux publicitaires dont est dotée la ville font la promotion de l'ouverture prochaine de l'établissement, affichant une perspective à l'aquarelle et aux couleurs saturées, une vision pittoresque vue depuis la place de la Résistance. Dans la zone, tous les bâtiments me paraissent comme des surenchères immobilières, dans une frénésie constructive. On peut observer derrière les échafaudages quelques grues mais surtout l'amoncellement de coulages de béton, qui nécessite un ballet de camion-toupies et une main d'œuvre importante, peuplant la ville d'êtres aux gilets fluo. Si certaines charpentes de toits « stylisés » sont réalisés en bois jauni, le plus commun pour ériger des simples, doubles, ou quadruples pentes, je remarque que certains combles vraisemblablement aménagés sont réalisés en béton, notamment pour les formes les plus circulaires.

C'est au niveau de cette place que nous tournons à droite, vers la Cité-jardins basse, pour aller au parc Henri Sellier. Mais je ne connais que trop bien cette seconde portion de l'avenue du Charles De Gaulle pour en faire aussi la description.

Correspondant à l'opération du « Cœur de ville » – dont la « Grand' Place » a été inaugurée en décembre 2000 – la descente de l'avenue Charles de Gaulle est la première opération de renouvellement urbain accomplie après l'élection de Philippe Pemezec. C'est avec les constructions qui la composent que ce sont cristallisées les critiques et analyses du nouvel urbanisme du Plessis (et du *Nouvel Urbanisme*, ou *New Urbanism*<sup>16</sup>), avant de se concrétiser par la médiatisation de la reconstruction de la Cité-jardin haute.

<sup>14</sup> Voir partie 3. « La ville fantôme », p.XX

<sup>15</sup> PEMEZEC Philippe, op. cit., p. 87

<sup>16</sup> Voir partie 2.1.1. « Histoire de la duplicité », p. XX

Devant la suite d'immeubles que je qualifiais « de rapport » avec comme innocence une vague culture de l'histoire de l'Architecture, il a été question au moment de sa découverte de me demander mon avis sur ce genre de bâtiments<sup>17</sup>. Mes interlocuteurs, avant même qu'un quelconque sacerdoce pour l'Architecture n'ait eu le temps de naître en moi, ont trouvé l'endroit « agréable », « moderne », « jeune » (malgré l'utilisation revivaliste de style(s), qui implique une référence spatio-temporelle<sup>18</sup>), aux antipodes de ce qu'ils semblaient pouvoir connaître des constructions alors actuelles en Île-de-France au début des années 2000.

Je ne pourrais prétendre, aujourd'hui, à aucune préférence pour une certaine homogénéité d'un ensemble construit. Il me serait de même impossible de défendre en toute circonstances l'hétéroclisme ou le bigarré. Seulement, même en dissociant l'enfant que j'ai été de l'aspirant architecte que je suis, je ne me souviens pas d'avoir « aimé » ce quartier, lui trouvant depuis toujours une certaine « fausseté » qui pourrait à elle seule tant elle est importante, être exhaustive dans mes motivations à réaliser ce travail.

De fait, il a été difficile de comprendre ces constructions que j'ai vu être bâties, dont j'ai été le témoin des fouilles à la livraison, et bien au delà lorsque l'on considère l'expérience du promeneur acquise lors du parcours de la ville. Il a été comme impossible avant quelconque étude, de se donner des raisons, des légitimations à la reprise de styles, d'éléments de composition et surtout d'ornement dans des constructions contemporaines. L'expérience du Plessis-Robinson dans sa « partie basse » a été une de mes premières expériences de territoire urbanisé, que j'ai su dès le départ ne pas « classer » dans une certaine banalité, ou typologie de ville récurrente.

Si j'étais, enfant, habitué aux couleurs ocre et pastel qu'arborescent les crépis et stucs des murs de ma ville de résidence, le *Cœur de Ville* m'a interpellé par le collage de couleurs différentes qu'opéraient ses façades. Je ne saurais expliquer pourquoi, malgré une certaine continuité dans la colorimétrie, les matériaux, les compositions de façade, les gabarits des immeubles (la différence d'étage ne variant pas de plus de deux niveaux, sur des constructions de cinq à sept étages)... en quoi la ville à cette époque a pu me laisser une impression particulièrement dérangeante. Rien des critères quantitatifs d'une Architecture satisfaisante, dont je pouvais avoir une idée candide, ne pouvait expliquer ce sentiment d'incompréhension, de répulsion, de dégoût.

Chaque bâtiment est composé en trois parties, comme celles des ordres classiques : la base, le corps, et le toit. La base, qui se décline occasionnellement sur deux niveaux (rez-de-chaussée et rez-de-jardin), abrite les commerces et se trouve en premier dans la considération qu'en fait le passant dans son expérience de la ville<sup>19</sup>. Le corps est, *de jure* et *de facto*, répétitif dans les éléments qu'il accumule. Le toit est décliné en deux portions sur un à deux niveaux. Elles correspondent à la pente des charpentes, *a priori* inspirées des immeubles haussmanniens de Paris dans leur forme, bien que certaines couvertures soient en tuiles de terre cuite. Tous ou presque ont des lucarnes dans les parties basses, certains des velux zénithaux.

Tous affichent en façade une logique architectonique (rarement suivie, nous le verrons, dans ses principes constructifs<sup>20</sup>) en exhibant un détour par bandeau de pierre ou de stuc. Ces détours sont parfois appliqués aux ouvertures, lorsqu'il s'agit de fenêtres cintrées ou d'arcade à arc brisé ou en anse de panier. Balcons, loggias (parfois à double niveau) donnent sur la rue, plus rarement au cœur des îlots, où les façades des cours sont relativement plates.

Pour en revenir à la requête de mon entourage de me prononcer sur ces bâtiments, j'ai l'assurance de les avoir qualifiés sans quelconque influence de « Disneyland ». Ce n'est que plus tard que j'ai pu entendre par la voix de mes proches chez qui j'ai pu immiscer cette idée, dans la presse, dans l'analyse d'autres étudiants ou de professeurs d'architecture qu'il n'existe pas de consensus sur l'approbation de

<sup>17</sup> Nota : Je me réserve de préciser le cadre d'une pareille demande, ne me souvenant plus du contexte de cette histoire, à part qu'il eu lieu avant mon intérêt pour l'Architecture et l'Urbanisme.

<sup>18</sup> Le hic et le nunc de Walter Benjamin, voir partie 2.1.1. « Histoire de la duplicité », p. XX

<sup>19</sup> Voir partie 2.3. « L'idiome de la copie », p. XX

<sup>20</sup> Voir partie 3.1 « Variétés de l'Obsolésence et de la falsification », p. XX

cette ville ou de ses semblables. L'idée d'un répulsion à son regard n'est ni originale, ni son qualificatif de « Disneyland » – à ma grande surprise – que nous tenterons d'analyser<sup>21</sup>. Prononcer ce mot ne peut s'effectuer qu'après avoir accumulé un certain bagage culturel sur ce que représente Disney, à travers ses productions cinématographiques et ses parcs à thème : c'est ainsi que cette appellation n'a pu se faire que dans un certain éveil et surtout avec le concours d'une certaine conscience, tardive dans l'enfance, qui a pu par résonnement analogique, critique voir satirique définir la ville de manière péjorative.

Le *Cœur de Ville*, dans son coté de l'avenue Charles de Gaulle, n'est en rapport qu'avec les arbres du parc Henri Sellier et son feuillage épais sur le coteau où il est installé. En revanche, la portion la plus haute, du giratoire au vingt-huit de l'avenue, m'a paru (des années plus tard, après les opérations de rénovation impactant l'avenue du marché à place de la Résistance, donc après 2009), en confrontation avec les logements des phases Un et Deux de la Cité-jardin haute, de l'agence Alluin-Mauduit, aux façades « épurées, modernistes », des bâtiments-plots reliées entre eux par des coursives filantes. L'ensemble est aussi qualifié, comme nous le verrons, de « *version décadente de cette architecture fonctionnaliste allemande, sans lien historique ou culturel avec nos racines franciliennes* » par Philippe Pemezec<sup>22</sup>.

Place de la Résistance, on prend à sa droite la rue Victor Verdanat qui marque la limite septentrionale de la Cité-jardin basse pour gagner l'entrée du parc Henri Sellier. On se gare dans le cul-de-sac du Capitaine Chalvidan après avoir passé un dernier rond-point. Les maisons mitoyennes des années vingt, rénovées au début des années 2000 lors des phases Un et Deux de la Cité-jardin<sup>23</sup>, sont au moment où je le cotoie là encore grises de plus d'un demi-siècle d'intempéries, avec des jardins communautaires semi-privés, fréquentés par les habitants, qui sortent parfois du quartier pour se rendre eux aussi dans le parc.

Voici la nature des visites que j'ai pu effectuer au Plessis-Robinson jusqu'en 2007. Cette même année, la nouvelle halle de marché de la place de la place du 8 Mai 1945 (qui articule les avenues Blum et De Gaulle) est inaugurée, reconstruite dans un « style Baltard<sup>24</sup>. » Les phases Trois et Quatre de la Cité-jardins, qui reconstituent le nord de l'avenue Charles de Gaulle en prolongement du Cœur de Ville, génère quelques opérations immobilières isolées dans la ville, dont fait partie la résidence « Les 3 Jardins », conçue par Marc et Nada Breitman pour Cogedim. Située en face du marché, l'évolution « vertueuse » du Plessis-Robinson et du bassin d'emploi qui l'entoure pousse des proches à investir dans ce programme, et me conduit à fréquenter la ville pour cet autre motif. À sa livraison fin 2009, je peux visiter l'intérieur d'un appartement, et suis troublé par la dissociation esthétique de l'intérieur et de l'extérieur du bâtiment.

Comme sous l'Horloge du Grand Hôtel, l'avenue des Alliés passe sous deux porches au toit à quatre pans brisé. Sur les trottoirs, ils sont flanqués d'arc-boutants semblant mieux clore les extrémités viaires de l'esplanade des Victoires. Deux des quatre espaces plantés de la résidence sont ouverts au public. Fermés de grilles ou de haies, on accède au bâtiment en les traversant. Ornementés d'arbustes, de massifs de buis, d'un simulacre de puits couronné d'une pergola, ils contribuent à la floraison de la ville. Les habitants semblent suivre la politique florale. Ils accrochent jardinières, suspensions aux garde-corps et loggias, surement stimulés par les installations municipales, et par les onze récompenses obtenues par la ville dans divers concours de fleurissement et de jardins entre 1992 et 1994<sup>25</sup>.

Les bâtiments répondent au « cahier des charges » établi par le maire pour tout aménagement au Plessis-Robinson<sup>26</sup> : bâtiments en trois actes verticaux, dont les façades reprennent le langage de

<sup>21</sup> Voir partie 3.1.2 « le décalage entre le dessin et l'état présent », p. XX  
et PEMEZEC Philippe, *Bonheur de ville*, Eyrolles coll. ED Organisation, Paris, 2007, p.60 :  
« *Je sais que certains me reprochent de faire du pastiche, que d'autres l'ont surnommé Disneyland.* »

<sup>22</sup> PEMEZEC Philippe, op cit., p. 69 et 71

<sup>23</sup> PEMEZEC Philippz, op cit, « L'opération ratée des phases 1 et 2 de la Cité-jardins », p. 63-75

<sup>24</sup> PEMEZEC Philippe, op cit., p. 34

<sup>25</sup> Dont la Médaille d'or au *Concours européen des villes et villages fleuris*, en 2005 ; d'après [www.plessis-robinson.com/vie-municipale/mairie-pratique/fleurissement-et-espaces-verts.html](http://www.plessis-robinson.com/vie-municipale/mairie-pratique/fleurissement-et-espaces-verts.html) (consulté le 25 Février 2018)

<sup>26</sup> Voir partie 2.2.3.2 « LPR : l'agora a changé », p. XX

l'architecture classique, aux tracés architectoniques comme s'ils avaient été bâtis en pierre (mais recouverts de struc ou de crépi), à l'ornement riche (moultures, gardes-corps, fronton grec en couronnement d'une loggia en colonnade...

Seulement, l'intérieur ne reprend rien de ce langage. Pas même les faux plafonds, pourtant si présents dans d'autres intérieurs du *Cœur de Ville*. Les appartements sont livrés blancs et vides, avec comme seules options dans le choix laissé au client ceux du revêtement de sol, ainsi que du carrelage mural de la pièce d'eau. Le « confort moderne » revendiqué par ces opérations à la mixité sociale revendiquée<sup>27</sup>, est sur option si le maître d'ouvrage souhaite être équipé dès la livraison d'une cuisine fonctionnelle.

À travers le parcours naïf de la ville du Plessis-Robinson, puis par sa fréquentation régulière, j'ai donc pu assister à la reconstruction d'une partie de la ville, jusqu'à en être en quelque sorte protagoniste à part entière.

J'estime que le Plessis est le terrain de mes premières émotions urbaines (négatives), et suis heureux de l'intégrer dans ce travail pour développer de manière scientifique un propos objectif sur ce qu'elle a su intrigué chez ses amateurs, détracteurs, habitants, élus, journalistes, inconnus, proches, et chez moi.

- Córdoba : le standard stylistique de la casa chorizo et la périphérie thématique contre la ville

Après le temps des résultats des échanges internationaux, début 2016, il s'est écoulé de longs mois à imaginer la ville. On oublie cependant quelle était la première impression ressentie à la vision de photographies, illustrations, ou à la lecture de son histoire.

Partant de connaissances acquises avant d'avoir envisagé un séjour en Amérique du Sud, Córdoba peut répondre à une certaine idée de la ville coloniale hispanique, développée dès l'arrivée des conquistadors au Haut-Pérou dans les années 1530, et les premières fondations *rioplatense* les décennies suivantes. La perspective de Córdoba se développe à partir d'un corpus d'images infinitésimal, accumulé ou cours de la vie d'un individu d'une vingtaine d'année. On peut y recenser *a posteriori* les souvenirs et expériences d'architectures espagnoles et hispano-coloniales, les lectures historiques, la consommation culturelle et médiatique par laquelle l'Argentine et le monde colonial peut surgir. Dans mon cas, je n'ai aucun souvenir d'avoir pleinement assisté à une représentation explicite de l'Argentine avant 2016. L'image du pays et de ses villes s'est constituée par un agglomérat des notions liées aux pays le jouxtant : culture brésilienne, péruvienne, monde (pré-inca), notions de géopolitique...

L'Argentine m'a donc été très longtemps représentée indirectement, ou « annexée » par rapprochement géographique, par analogie et naïveté.

Nous avons pu espérer, à partir de cette idée coloniale et plus contemporaine d'Amérique du Sud, certaines hypothèses. Córdoba pouvait être, à la manière de ses « pairs », une cité ayant préservé une entité ou un ensemble de bâtiments et d'urbanité allant du XVII<sup>ème</sup> au XIX<sup>ème</sup> siècle, pourquoi pas en un centre. Sa position sur le *Camino Real* pouvait légitimer son statut de seconde ville du pays, après avoir maintenu un niveau de développement après l'indépendance du pays.

La seconde idée que l'on peut se faire d'une ville, après l'avoir imaginée, est celle acquise par la documentation. Lorsque l'on a encore jamais entendu le nom de Córdoba avant la lecture d'une liste de destinations d'échanges à l'étranger, le panorama urbain se fait par les outils d'information les plus simples et démocratisés ; ainsi, à la saisie de « Córdoba », les moteurs de recherche internet indiquent volontiers la ville d'Argentine en tête des résultats, la ville ayant la même écriture en castillan et en français, alors que son équivalent andalou est traduit en « Cordoue ». On retrouve sur la première page

---

et PEMEZEC Philippe, op cit., p. 42, 46, 49

<sup>27</sup> Voir partie 2.2.4.2 « LPR : la nouvelle città ideale », p. XX  
et PEMEZEC Philippe, op cit., p.77 et p. 81-83

de résultats une, deux, trois photographies (selon les moteurs et les termes renseignés) de monuments religieux, ainsi que du *Paseo del Buen Pastor*. Les images renvoient aux recherches associées, liées vraisemblablement au tourisme<sup>28</sup>, avec le terme récurrent de « découverte ». Un encadré avec un plan de la ville renseigne également sur la forme urbaine qu'elle prend. Le tracé de la délimitation administrative porte à croire qu'elle n'est pas dotée de banlieue ou de ville en périphérie, le tissu urbain métropolitain étant majoritairement sur le territoire municipal.

La préparation d'un séjour de dix mois dans la ville, motivée par la recherche d'un logement dans les quartiers de Nueva Córdoba et Centro, a débouché sur une documentation sommaire du terrain depuis la France, avec le faible matériel documentaire traitant des villes d'Argentine dans les bibliothèques.

S'informer sur cette ville depuis la métropole est difficile. L'information s'acquière grâce au concours de la connaissance du castillant, même faible. L'outil qu'est internet recense l'essentiel, sinon de manière tout à fait exhaustive, l'information qui peut parvenir au voyageur.

C'est donc plus dans une posture de visiteur-touriste que dans celle d'un futur résident que j'ai obtenu les informations de ce second temps de renseignement.

La première visite de la ville s'est réalisée avec l'outil Google Street View, qui a permis de se construire une représentation des lieux emblématiques de la ville, et de la probable expérience à en faire. L'examen de la plaza San Martín, de la Plaza España, du Parque Sarmiento, de la Cité Universitaire et de sa faculté d'architecture, du *Centro Cívico* de la province et du reste des berges du río Suquía (río Primero), pourrait être détaillé tant il instruit sur l'architecture, l'urbanisme, le paysage de la ville.

L'outil a également été utilisé pour trouver l'adresse des potentiels logements repérés depuis la France, et a donc permis une visite dépassant les lieux touristiques et universitaires. La prise de vue photographique à 360 degrés a eu le désavantage de fausser la perception des distances en accentuant la perspective, et en plaçant la hauteur du point de vue aux alentours de deux mètres et demi, au-delà la hauteur de quelconque piéton. Vis-à-vis de la réalité de la première expérience *in situ* fin février 2017, ces visionnages initiatiques m'ont fait paraître la ville avec des distances impressionnantes.

Des vues datées de 2013, m'ont paru chargées d'une ambiance de ville au passé industriel. Córdoba était alors en état d'afficher plus de graffitis et de banderoles de manifestation que le nombre déjà conséquent que j'ai pu apercevoir, ainsi que plus de vestiges d'industries dans le centre-ville exploré de cette manière. L'observation du *cimentiero* San Vicente, dans le quartier Maldonado, au mois de septembre-octobre alors que les arbres se parant de fleurs rosées, m'avait donnée une vision romantique de l'endroit, depuis un point de vue surmontant le parc, car situé sur une colline en haut de la calle Blas Parera, à moins qu'il ne s'agisse de celles à l'angle du 4648 Domingo French et du 599 calle Soto.

La perception altérée, je n'avais néanmoins pas correctement estimé les dimensions de la ville, qui ne se laisse traverser à pied – moyen de locomotion privilégié pour son exploration – qu'en une heure et demie au minimum depuis son centre pour rejoindre son avenue périphérique dans son virage le plus proche, vers les *barrios* de Yapeyú et de Acosta.

Les photographies au cadrage relativement restreint de la première phase de recherche n'avaient pas laissé paraître les informations majeures découvertes là encore par le visionnage à distance. Ces observations sont autant de thématiques intrigantes que nous aborderons dans cette étude, reposant sur

---

<sup>28</sup> Activité essentielle de l'économie cordobés, le tourisme est cependant pratiqué majoritairement par des argentins, la ville n'étant que rarement référencée dans les guides touristiques. Les touristes européens la découvrent plus généralement dans le cadre d'une étape de voyage, reliant des destinations plus « exotiques » que peuvent être, avec Buenos Aires, le Nord-Ouest argentin (Salta, Jujuy...), les chutes d'Iguazú, Mendoza ou la gigantesque Patagonie. Ses monuments, musées, parcs et jardins, galeries marchandes, laissent au visiteur l'occasion de visiter aisément en un ou deux jours. La province de Córdoba est plus attractive pour les activités de randonnée que proposent les Sierras Chicas, ainsi que pour l'attractivité de Villa Carlos Paz, où les Casinos, salles de spectacle, établissements hôteliers et structures liées au loisirs (notamment dans la vallée de Punilla), peuvent rappeler dans notre travail Las Vegas.

la présence d'une typologie d'édifice de plein pied, vraisemblablement postérieure à la colonisation espagnole, mais vraisemblablement stylisées dans leur composition, ornement, voire couleur<sup>29</sup>.

La typologie rentre dès lors en écho avec le patrimoine historique de la ville, lui aussi stylisé. Seulement, plusieurs caractères, constants ou variables à ces résidences fin XIX<sup>ème</sup>-début XX<sup>ème</sup> siècle interrogent. On peut être saisi de perplexité face à l'importante quantité de ces bâtiments, dans un état physique laissant rarement indifférent. Ainsi, les détériorations, l'apparent abandon, les destructions, mais aussi les transformations, hypothétiques réappropriations, rénovations de ces bâtiments récurrents, portent à croire que plusieurs phénomènes affectent un « patrimoine » sériel, parfois répétitif, parfois (localement) isolé.

Aussi on peut dès cette considération se questionner sur les fondements de cette typologie à Córdoba. Nous serons amenés à nous demander quelles sont les raisons et les modes opératoires de l'érection de ces bâtiments, les divers destins qui peuvent leur être prêtés, à partir de contexte qui semblent à ce stade les affecter. J'ai ainsi été interpellé par « l'étrange proximité » de ces bâtiments « anciens » et d'autres plus « contemporains ». Córdoba semble être, dès cette seconde impression, un territoire où le contraste peut se faire dans la confrontation la plus directe entre les bâtiments. La juxtaposition de différences fait immerger des sensations et des factuelles, dont l'enseignement des études d'architecture inculque que ancien et moderne, *rococo* et épuré, bigarré et monochrome... sont rarement réconciliables<sup>30</sup>.

La visite du Centro partiellement préservé, où cette typologie foisonne dans ses parties périphériques moins touristiques que le périmètre de la plaza San Martín, contraste avec celle de Nueva Córdoba. Dans ce *barrio*, l'omniprésence d'immeubles de grande hauteur (supérieure à trente mètres) ne laisse que peu de place à la typologie. Ces derniers se retrouvent accolés, voir pris entre deux tours d'habitation. Quartier dont l'activité économique repose sur les services, et dont le niveau de vie est plus élevé que le Centro, les bâtiments demeurent mieux entretenus. Les locaux vides ou à l'obsolescence affichée étant rares, ils sont circonscrits – nous le verrons<sup>31</sup> – dans la partie la plus occidentale du quartier, à la frontière avec le barrio Güemes dans les rues Belgrano et Vélez Sarsfield.

Nueva Córdoba, quartier comptant la majorité des immeubles de grande hauteur de la ville (au dessus de trente mètres, construits avant les successives normes d'urbanisme de la ville<sup>32</sup>, semble être l'espace d'expression de l'architecture de grande hauteur à Córdoba. Cependant, les parcours décèlent que les tours construites en ville ne sont pas l'unique œuvre des dernières décennies, puisque la ville semble aussi avoir un passé moderniste, à tendance héroïque, et post-moderniste<sup>33</sup>. Les rives du río Suquia rassemblent en effet, tout au long du passage de ce dernier dans la ville, ce qui pourra être considéré après un an à parcourir la ville comme un résumé quasi-exhaustif de son bâti. Les tours situées entre l'avenue Castro Barros et la costanera Intendente Ramón Bautista Mestre Norte, ou encore celles implantées entre la calle La Plata et la costanera me heurtent alors par leurs expressions architectoniques prononcées, par la radicalité de leur matérialité et leur composition orthonormée. À leurs cotés, la survie de la fameuse typologie est remise en question par les parcelles abandonnées du 1078 Ramírez de Velazco et du 1098 de l'avenue Alvarez de Arenales<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> Voir en Annexe les planches de photographies comparatives

<sup>30</sup> Voir partie 2.1.1. « Histoire de la duplicité », p. XX

<sup>31</sup> Voir en Annexe les cartes de parcours des visites de site et les planches de photographies comparatives

<sup>32</sup> Le gouvernement municipal, avec l'ordonnance n° 8256 concernant l'occupation des sols, modifiée par l'ordonnance n°10740 et complétée par l'ordonnance 12117 sur les hauteurs maximales, plafonne depuis le 29 Novembre 2012 la construction d'édifices à la hauteur de 38,50 mètres en dehors des secteurs spéciaux (tous en dehors du district « Mercado Ciudad » formé par les barrios Centro et Nueva Córdoba)

Source : [www.concejaldomina.com.ar/files/pdf/ordenanzas/Ord-12117.pdf](http://www.concejaldomina.com.ar/files/pdf/ordenanzas/Ord-12117.pdf) - consulté le 07-03-2018

<sup>33</sup> Voir partie « 2.1.1. Histoire de la duplicité », p. XX

<sup>34</sup> Coordonnées géographiques - 1078 calle Ramírez de Velazco : -31.404519, -64.194117  
- 1098 avenida Alvarez de Arenales : -31.421057, -64.168902

On peut alors se rendre compte dans cette seconde phase que la dans la succession d'époques constructives qu'elle a connue depuis sa fondation, Córdoba voit son patrimoine perdurer, remanié, démoli puis remplacé. De cette épaisseur du temps ne se superposent pas les édifices successifs : l'hétéroclisme est dans l'apposition de ces architectures et dans leur interaction dans le paysage urbain. Ce phénomène peut prétendre à lui seul notre motivation d'intégrer Córdoba dans cette étude. La situation de résidences de plein pied et de constructions plus contemporaines rend compte dès cette visite virtuelle d'une multitude de sensations que dont reparlera ci-après<sup>35</sup>. Le passé prend comme à Shanghai et au Plessis-Robinson plusieurs directions, complexifiant la ville malgré une apparente aisance à muter suggérée par l'expansion urbaine dont elle a fait l'objet depuis la fin du dix-neuvième siècle. L'expansion plus récente par développement de *barrios cerrados* en dehors des limites de la ville suggère que la ville a atteint une situation où sa « centralité » et sa frange la moins périphérique peinent à se renouveler, comme l'a vraisemblablement fait Nueva Córdoba en écartant la majorité de son architecture antérieure aux années 1960<sup>36</sup>.

Le second contact à distance avec Córdoba s'est effectué dans une moindre mesure par l'étude de plans de la ville. Avec la carte proposée par les services géographiques des moteurs de recherche sur internet, puis par la récolte de plans auprès du site de la Municipalité, notamment de son service cadastral<sup>37</sup>, enseignent sur le fonctionnement de la ville. Percée d'avenues et de boulevard suivant sa trame en damier, Córdoba perd la rectilignité de sa voirie quand on s'éloigne du Centro et de Nueva Córdoba. Heurtée au río Suquía, à la Cañada, puis aux reliefs du parque Sarmiento et de l'Observatoire de l'U.N.C., le tracé viaire devient irrégulier en changeant l'orientation de l'orthogonal, en l'adaptant, voir en le supprimant.

Mon arrivée à Córdoba se fait le 28 Février 2017. Arrivée à l'aube par le bus de Buenos Aires, le *colectivo* emprunte la portion de la nationale 9 qui passe par l'avenue périphérique de la ville. Son flanc Sud-Est légèrement surélevé, avec un dénivelé d'une cinquantaine de mètres entre l'échangeur et le bassin du río, la fin du trajet offre une vue panoramique sur la ville, qui laisse à peine deviner ses limites, de l'autre côté au Nord-Ouest tant elle semble plus vaste que sur la carte. La remise de la perception des échelles à celle de la réalité, ou plutôt à celle de la perception du voyageur, est donc située entre les distorsions éloignantes des caméras, et de l'optimisme des temps de parcours nécessaires pour se rendre d'un point à un autre.

Le trajet vers la gare routière emprunte un axe où un urbain sauvage et encore quelque peu dispersé se mêle au monde agricole. À l'entrée en ville – que l'on détermine par un semblant de bord de zone aménageable – une avenue commerciale mène vers le centre. Les magasins de fourniture, bricolage et de réparation sont nombreux. Le car continue jusqu'à arriver sur une autre avenue transversale, qu'il prend par la droite avant d'emprunter le puente Maipú. Le boulevard Guzmán, puis Perón marquent la fin du voyage. Située dans à la pointe orientale de Nueva Córdoba, la gare routière est à la hauteur de la réputation du pays, où la majorité des déplacements de longue distance s'effectuent en colectivo. La matinée ne fait que commencer, mais l'été austral transforme rapidement la ville en un four. Je remonte péniblement l'avenue Poeta Lugones en direction de Plaza España, que je prendrai par la suite au quotidien pour puis qu'en direction de la cité universitaire. J'y remarque la Torre Duomo, seconde tour la plus haute de la ville avec ses nonante mètres, qui surplombe le terminal. Les immeubles qui flanquent l'avenue semblent tous dater au moins du dernier quart du vingtième siècle, à part le numéro 250 : une étrange maison de plain-pied surmontée d'un toit ressemblant à ceux des immeubles haussmannien vient rompre la file d'immeubles à l'allure épaisse.

La gauche de l'avenue est une longue butte, percée ci-et-là de passages informels, creusés par les piétons et par les orages d'été. Il s'agit de la limite du parque Sarmiento. Bien que la butte ne soit pas haute, sa

<sup>35</sup> Voir la notion d'*aura* de Walter Benjamin à la partie 1.1.1.1 « le chemin de l'histoire », p. XX

<sup>36</sup> Voir partie 1.2.1.3 « histoire de Córdoba », p. XX

<sup>37</sup> source : [www.cordoba.gob.ar/servicios/catastro-online/](http://www.cordoba.gob.ar/servicios/catastro-online/), consulté le 07-03-2018



doublure en tranchée jonchée de déchets dissuade le passant de s'y aventurer en dehors des routes. Un escalier monumental relie le parc à l'avenue Lugones. Des sportifs courageux profitent de la température clémente du matin pour faire leur exercice en l'empruntant. Le parc s'anime en fait à la tombée de la nuit, pour les mêmes raisons, où les familles venues boire le maté sur la pelouse poussiéreuse cèdent peu à peu leur place aux passants du soir, qui animent les terrasses, devenues de véritables guinguettes au bord du lac.

Le haut de l'avenue donne sur le rond-point de Plaza España, reconnaissable en tous les carrefours de la ville par son trafic incessant et les trente-deux colonnes carrées qui le couronnent<sup>38</sup>. La place, avec les huit avenues qui l'irrigue, met en réseau la ville avec ses institutions culturelles : le Musée Provincial des Sciences Naturelles, le Centre culturel de Córdoba et à sa tour du Centenaire – le nouveau symbole de la ville – ainsi que le musée d'Art Moderne Emilio Caraffa.

Mon logement pour la première semaine en ville, un *hostel* (auberge de jeunesse) me permet dès le début de partir à la visite de la ville, à partir d'un protocole.

Parcourir la ville a permis dès la première visite de se rendre compte de ce qu'elle peut offrir, en remettant en question les *a priori*s des deux premières phases d'interprétation de ses images. Durant mon séjour, douze visites formelles ont été effectuées, en plus des trajets de la vie universitaire et de la vie étudiante. Chacune des promenades constituant trois à cinq heures de sortie, elles ont toutes été réalisées en après-midi, de jour travaillé ou non, pendant mon temps libre, et leur objet planifié pendant la matinée du jour-même.

À l'aide d'un plan touristique de la ville, les premiers jours, puis des outils numériques quand le centre-ville ne se suffisait plus à lui-même pour faire l'expérience du Grand Córdoba, il a fallu repérer des points d'intérêt par lesquels passer avant de s'y rendre, à pied. L'information riche des lieux, grâce au référencement de ces derniers et aux hypothèses que permettent la lecture de photographies aériennes, ont permis à partir de trois à dix positions de partir découvrir la ville, souvent en dehors de ces lieux fréquentés par les touristes et recommandables. Ainsi, mon passage sur la *costanera* du barrio San Vicente a attiré l'attention d'un père de famille, qui s'est arrêté à ma hauteur pour m'interroger sur ma présence dans son quartier, avant de se lancer dans un sermon sur la criminalité des *villas miserias* et des limites au tourisme.

Naturellement, ma première sortie a eu pour objet de visiter le campus de l'Universidad Nacional de Córdoba, ainsi qu'au retour le centre-ville, avec l'église des Capuchins, la plaza San Martín et la cathédrale de la ville. Après avoir trouvé une cité universitaire vidée de sa vie, n'ayant que de rares étudiants en rattrapage assis sur les tables des points de restauration en plein-air, la traversée de *Nueva Córdoba* a permis un premier contact avec l'expérience du passant de la juxtaposition des immeubles de grande hauteur et des (rares) bâtiments de la fameuse typologie à caractère patrimonial<sup>39</sup>. La conclusion de la visite par l'hyper-centre historique m'a conféré, dès cette première journée, une certaine idée de la ville, de par la place qu'occupent ses architectures dans le paysage urbain contemporain.

Les visites suivantes ont toujours été réalisées à partir du même protocole. On observe que les trajets fabriqués, bien qu'involontairement, reprennent tous ou presque la forme de boucle très effilée, de manière à éviter l'aller et retour par les mêmes lieux traversés. Une carte et une description des parcours en annexe rend compte de ces promenades effectuées<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Plaza España est aménagée dès la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle avec la construction de Nueva Córdoba et du Parque Sarmiento. Le giratoire est aménagé entre 1969 et 1982 par l'architecte Miguel Ángel Roca (né en 1936). Un hectare et demi sont transformés, avec un plan reprenant la figure d'un carré tourné à 45° à l'intérieur d'un autre. Petits escaliers, fontaines et bas-reliefs agrémentent la place et son amphithéâtre.

<sup>39</sup> Voir l'analyse des détails d'une typologie dans la partie 2.3.3 « la matière de la Copie : signes, symboles,... », p. XX

<sup>40</sup> Voir en Annexe les cartes de parcours de visite

Je me suis rarement laissé penser, durant les visites, à ce que la ville avait pu être avant de la trouver telle quelle, aussi je n'y reviendrai pas dans ce travail, bien qu'il aurait été intéressant d'en faire une certaine uchronie tant ce qui m'a interpellé pendant un an pouvait, parfois, engendrer un sentiment de mélancolie pour la ville, bien que cette dernière implique que l'on ai connue auparavant, dans de meilleurs jours.

Au cours de ces sorties, une large place a été faite à la sérendipité<sup>41</sup>, dans la mesure où le trajet étant planifié mais en aucun cas tracé permettait des détours à chaque fois qu'un élément, un clocher d'église par exemple, a intrigué mon œil de visiteur.

Depuis la France, toute information récoltée avait été considérée comme approximative à et reconfirmer par l'expérience du site, par soucis méthodologique notamment<sup>42</sup>,

### i.iii Ascendance

Le joute entre architecture Moderne et néo-traditionnelle est née avec les mouvements en opposition à la Charte d'Athènes (1933, publication 1941) et aux Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM). Deux dates se partagent encore la fin du Mouvement Moderne : le CIAM XI d'Otterlo (1959) et la démolition du grand ensemble de Pruitt-Igoe (1972), tel que l'écrit Charles Jencks dans *The Language of Post-Modern Architecture* en 1977.

Avec l'avènement du post-modernisme, plusieurs théories et mouvements ont émergé pour succéder au Moderne :

Le Nouvel Urbanisme (ou *New Urbanism*), qui entend retrouver les principes de génération et de d'organisation des villes anciennes par une réflexion sur la géographie, l'histoire, les déplacements, l'échelle d'aménagement ... porté actuellement par un collectif de praticiens américains (Congress for the New Urbanism), et pensé en France par François Spoerry, Maurice Coulot, Xavier Bohl, Rob et Léon Krier dans les années 1980 ;

L'architecture Néo-traditionnelle (Revivaliste), reprenant les modèles d'édifices traditionnels dans des constructions aux techniques et aménagements contemporains, dans un acte de copie, et donc de création de pastiche d'oeuvres qui lui précède ;

Le Régionalisme critique, qui tente de remédier à l'indifférence de l'architecture moderne à l'égard du locus d'un édifice, en utilisant les éléments culturels locaux d'après Alexander Tzonis et Liane Lefaivre dans *Critical regionalism, Architecture and Identity in a Globalized World*<sup>43</sup>, auquel le théoricien Kenneth Frampton suggère que « le Régionalisme [doit] trouver son intérêt dans la phénoménologie » dans *Towards a Critical Regionalism*<sup>44</sup>.

La liste n'étant pas exhaustive, pratiques et courants étant mêlés, ne se revendiquant pas automatiquement.

<sup>41</sup> Voir en Annexe la méthodologie abordée et les cartes de parcours de visite

<sup>42</sup> ibidem

<sup>43</sup> TZONIS Alexander, LEFAIVRE Liane, *Critical regionalism, Architecture and Identity in a Globalized World*, Prestel, Munich, 2003

<sup>44</sup> FRAMPTON Kenneth, « Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance », in *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, 1983

#### Liv. Observations/Question d'actualité

La copie et le faux sont inhérents à la pratique de l'Architecture et de l'Urbanisme<sup>45</sup>. Leur pratique moderne est plurielle et globale, accentuée par le phénomène de la Mondialisation, qui entraîne une mise en réseau de l'Humanité (et de son architecture et urbanisme) et d'une intensification de ses échanges, et donc de sa "phénoménologie" intellectuelle, représentative, culturelle ...

Devant ces nombreuses manifestations d'une Duplicité globalisée, d'Arc de triomphes qui se retrouvent sur les giratoires de Shanghai, d'hôtels particuliers parisiens et de maisons du centre de Catane transportées à Recoleta et San Telmo... on rejoint l'avant-propos de l'Exposition *Dreamlands* :

« Le constat s'impose, de manière presque subversive, une étrange réalité s'est infiltrée au Cœur des métropoles et des nouveaux territoires du monde actuel. Une réalité souvent méprisée, dégradée, une réalité qui dérange mais que, pourtant, les artistes d'aujourd'hui regardent avec attention. Une esthétique fascinante de l'accumulation, de la citation, du collage et du kitsch, mêlant références savantes et culture populaire, jettant des ponts entre les utopies du XIX<sup>ème</sup> siècle et la déconstruction postmoderne du modernisme ».<sup>46</sup>

La carte suivante recense les manifestations de la Duplicité contemporaine dans le monde, d'après un constat personnel basé sur l'expérience et sur la connaissance des revivalismes et divers copycats.

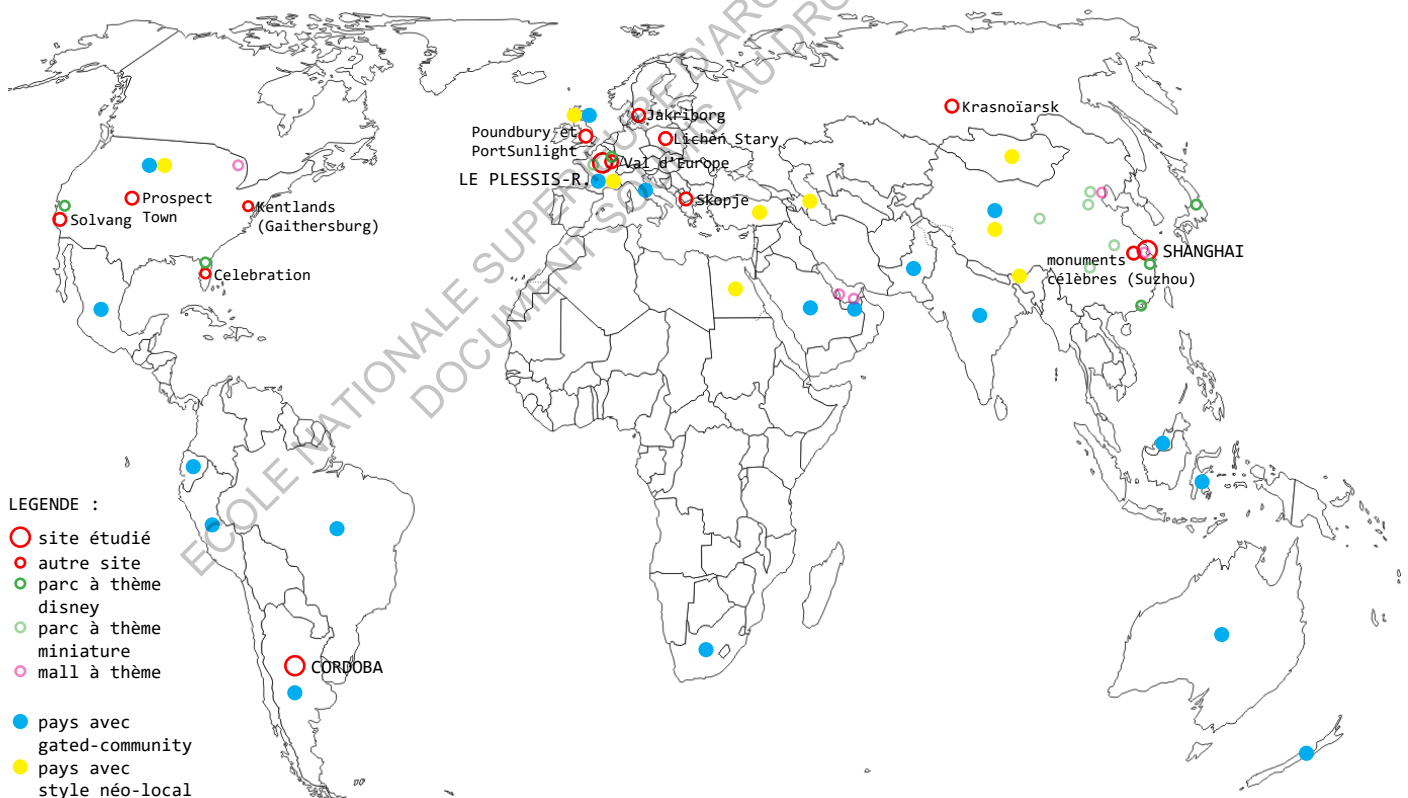


fig. 1 - carte des phénomènes de "copie" et de faux architecturaux et urbanistiques contemporains observés non-exhaustif - document personnel

<sup>45</sup> Voir partie 2.1.1. « Histoire de la duplicité », p. XX

<sup>46</sup> SEBAN Alain, président du Centre Pompidou, dans l'avant-propos du catalogue de l'Exposition *Dreamlands* OTTINGER Didier, BAJAC Quentin (dir.), *Dreamlands : Des Parcs D'attractions Aux Cités Du Futur*, Éditions Centre Pompidou, Paris, 2010, p. 13

#### i.v. Le grand soir ?

Les écrits actuels traitent encore de faits qui nous sont contemporains dans leur très global exercice de critique de la Copie. La littérature la plus récente s'insurge souvent contre des phénomènes comme le *New Urbanism* ou la thématization d'espaces, comme dans le secteur IV de Marne-la-vallée comme le fait remarquer Pierre Chabard.

Nous nous proposons ainsi non pas de critiquer les manifestations et les effets de la Copie dans l'analyse croisée de Shanghai, du Plessis-Robinson et de Córdoba, mais de mettre à l'épreuve des hypothèses qui semblent inédites dans la lutte éternelle entre les promoteurs et les détracteurs de la Copie, afin de comprendre Comment la pratique de la copie et du faux architectural construit la ville contemporaine ?

Le « Grand soir », enfin, peut-être assimilé à cette lutte sempiternelle entre les partisans et les détracteurs de la Duplicité. La révolution contre la Copie se fait avec l'avènement du Mouvement Moderne, et le mythe de l'originalité à outrance, puis ressurgit avec les régionalismes et Tendanza dans la seconde partie du XX<sup>ème</sup> siècle. Aujourd'hui, le Grand soir pourrait-être l'émergence d'une Copie strictement contemporaine, qui s'affirme en tant que telle dans un sens libertarien<sup>47</sup>, en phase avec son temps et son lieu, contre celle du Fantoche<sup>48</sup>.

#### i.vi. Rapport personnel

Le regard que nous portons sur ces phénomènes d'hypercopie et d'hyperfaux est un regard interloqué et amusé. On peut se rendre compte avant même de commencer notre argumentaire que les pratiques sont diverses, de l'imitation à la réinvention, du simulacre d'identique au détournement.

Le « formatage » des esprits des architectes d'aujourd'hui se balance entre les écoles modernistes (un revivalisme en soit) et les adeptes des conceptions de la « ville douce », aux mobilités écologiques, à l'espace public doté de fonction, aux rapports entre bâtiment et humain repensés par des gabarits... Cependant, il ne s'ajoute que très rarement la question de la stylistique dans la pensée de l'architecture et de l'urbanisme contemporain, le tabou moderne étant encore présent. On préfère aujourd'hui parler de matérialités, de motifs et *patterns*, de composition... qui sont autant de langages utilisés par la Copie<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Voir partie 4.2. « Le rétablissement de la Copie », p. XX

<sup>48</sup> Voir partie 3.2 « La farce », p. XX

<sup>49</sup> Voir partie 2.3.3 la matière de la Copie : signes, symboles,... », p. XX

## II. La Copie est inhérente à l'Art et à l'Architecture...

Notre constat se porte aussi sur l'hypothèse déjà mainte fois avancée que la présence de la Copie et du Faux en architecture ne lui sont pas seulement inhérents. Leur pratique, nécessaire ou superflue, est aujourd'hui mondialisée, et à l'heure de la globalisation tout semble indiquer que le pastiche architectural et urbanistique se répand plus rapidement qu'il ne l'a jamais fait.

Les facilités du voyage, de circulation des images, de rencontre des cultures, etc... participent à la diffusion de l'aura de l'Architecture et de la Ville, et donnent un nouveau souffle à la Copie et au Faux, face à une certaine demande d'exotisme, ou à une offre que sait convaincre du bienfait du pastiche. Quelque soit le motif ou le mode de réalisation de la Copie et du Faux, leur pratique influe sur l'espace vécu et sur l'évolution de la ville. L'Architecture copiée ou faussée devient ainsi fantoche quand on constate un décalage entre des présupposés et plusieurs réalités. Importations et exportations d'édifices, dont on peut réduire le gabarit pour le rendre plus "pittoresque", diffusion de style, processus d'association d'esthétique à l'aura de culture ... les frontières semblent se brouiller et pose la question de ce qu'il reste d'authentique, quand même dans leur lieu d'origine, les édifices modèles voient leurs fonctions et aura changer, par le retour de la pratique de la Copie et du Faux.

Nous reviendrons sur ce constat à travers les écrits de Quatremère de Quincy<sup>50</sup> dans notre dernière partie d'étude.

## III. ... Contrairement au Faux

La majeure partie de la bibliographie théorique apprend que le fait de Copier est propre à de nombreuses disciplines créatives, et les auteurs prennent historiquement parti contre, puis pour. Il n'est donc pas inédit que d'avancer que la Copie est intrinsèque à l'Architecture, mais la relation du Faux vis-à-vis de cette dernière semble plus inédite.

Le terme "fantoche" est généralement appliqué à un contexte politique. C'est faire une dérivation de son sens «qui se laisse mener par autrui» et «ne peut être pris au sérieux» que de l'utiliser pour parler d'Architecture dont le style n'est qu'un écrin, parfois ne remplissant plus de fonctions significatives.

D'autres ouvrages, comme *Pour des villes à taille humaine*, de Jan Gehl<sup>51</sup> (2010) peuvent donner des pistes d'analyse et plusieurs arguments - comme ceux de *New City Space*<sup>52</sup> (2000) et *New City Life*<sup>53</sup> (2006) pour comprendre, par analogie, comment ces Duplicités que nous observons interagissent avec les utilisateurs de la ville, au quotidien, dans des fonctions commerciales, dans le tourisme,...

La relecture des manifestes et des analyses de la postérité du Post-Modernisme fait surgir les arguments qui ont poussé l'Architecture à renier le Mouvement Moderne, et donc à renouer (explicitement) avec la pratique de la Copie. Concernant l'hypothèse sous-jacente de la possibilité d'un nouveau style, ou du moins de l'hégémonie théorique d'une pratique - comme le présente Jacques Lucan dans *Précisions sur un état présent de l'architecture*<sup>54</sup> (2015), nous nous intéresserons surtout à la pratique du revivalisme – étranger comme local, ou plutôt exogène ou endogène, pandémique ou endémique – aux lieux étudiés.

---

<sup>50</sup> Voir 4.1.2.1 « le superficiel », p. XX

et QUATREMERE DE QUINCY Antoine C., *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts*, Treuttel et Wurtz, Paris, 1823

<sup>51</sup> GEHL Jan, GEMZØE Lars, *Cities for people*, The Danish Architectural Press, Copenhague, 2012  
trad. CALVÉ Nicolas, *Pour des villes à échelle humaine*, Ecosociété, Montréal, 2013

<sup>52</sup> GEHL Jan, GEMZØE Lars, *New City Spaces*, The Danish Architectural Press, Copenhague, 2000

<sup>53</sup> GEHL Jan, *New City Life*, The Danish Architectural Press, Copenhague, 2006

<sup>54</sup> LUCAN Jacques, *Précisions sur un état présent de l'Architecture*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2015

#### IV. ... Définitions

##### - Copie

A. - *Reproduction fidèle.*

B. - *P. méton. et au fig. [En parlant d'une pers.] Personne qui calque son attitude, ses manières, ses propos sur ceux d'autrui.*

Par copie, on entendra toute pratique de reproduction, se référant (à part variable) de fidélité à un modèle, d'une œuvre dans sa totalité ou de manière partielle.

##### - Faux

###### I. Adjectif

A. - *[Traduit l'idée d'une erreur, d'une opposition ou d'une déviation p. rapp. à ce qui est reconnu vrai, juste]*

B. - *[Traduit l'idée d'une ressemblance trompeuse, d'une imitation ou d'une contre-façon ; Anton. vrai, véritable, authentique.*

###### II. Emploi adv.

A. - *Faux, adv.*

B. - *À faux, loc. adv.*

###### III. Emploi subst.

A. - *[Correspond à I A; précédé de l'art. déf., avec valeur de neutre]*

B. - *[Correspond à I B; l'art. est déf. ou indéf.] Altération ou contrefaçon de quelque chose d'authentique.*

Par faux, on entendra la situation où un élément à la prétention d'une certaine "authenticité", alors qu'il s'inscrit en imitation, contrefaçon ... et trompe sur son statut

##### - Fantoche

A. - *Marionnette articulée, actionnée à l'aide de fils. Synon. pantin.*

B. - *Au fig. Homme sans caractère ni volonté, qui se laisse mener par autrui et ne peut être pris au sérieux.*

Par fantoche, on entendra la situation où un élément d'architecture ou d'urbanisme - se référant à un "modèle" - détient une part de "faux" dans un acte de "copie", qui le accorde une aura de puissance, de style, ... affichée, mais qu'il n'est pas -> un décalage entre la représentation d'un élément et sa « réalité ».

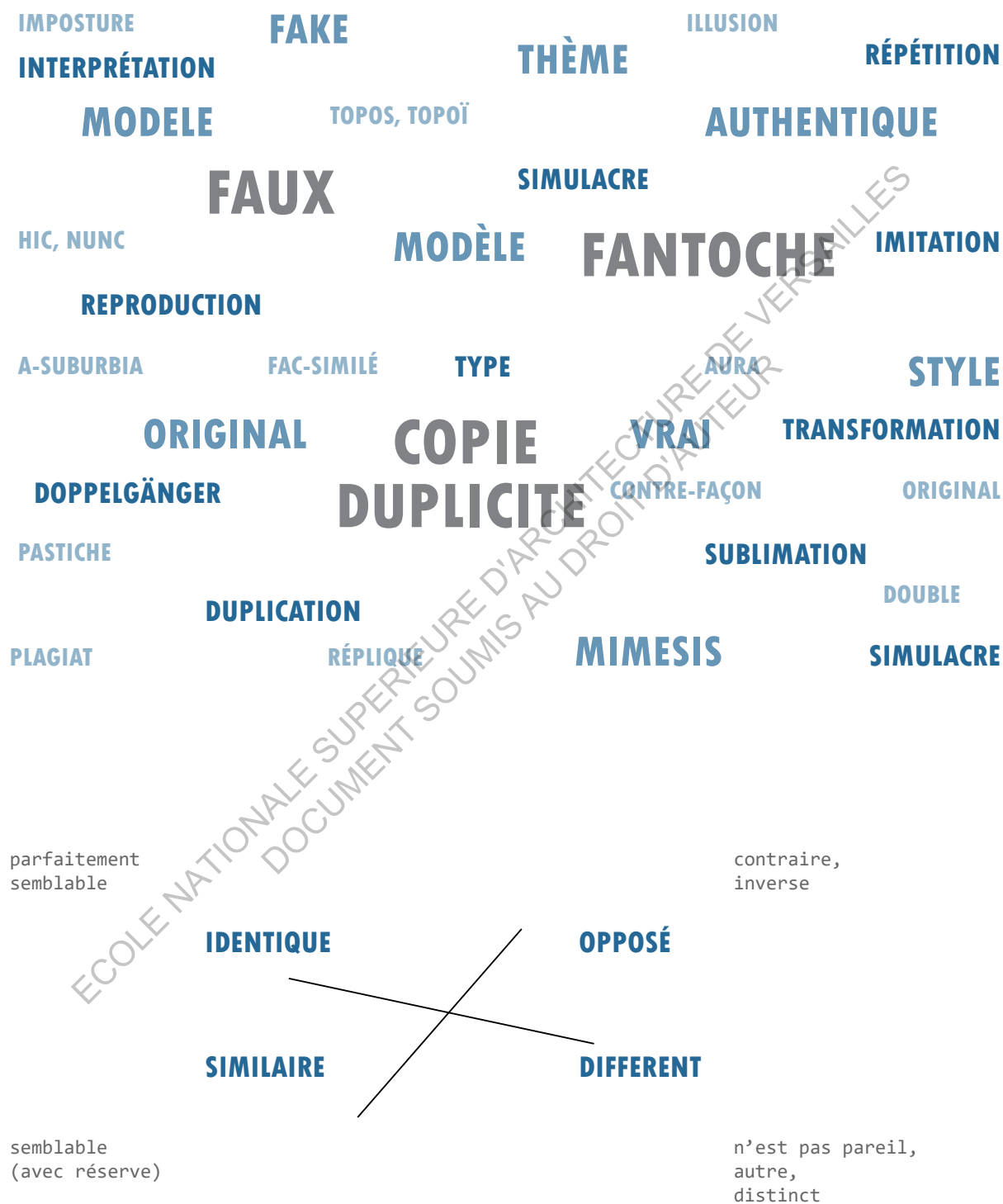


fig. 2 - Lexique considéré de la *Duplicité*, du *Faux* et du *Fantoche*

## V. Problématique

À partir de notre regard « interloqué et amusé » sur la Duplicité dans l'Architecture et dans l'Urbanisme contemporain, nous sommes en mesure de nous demander :

*En quoi la Duplicité fait-elle la phénoménologie de la Ville contemporaine, dans son patrimoine passé et présent ?*

On entend analyser la manière dont la copie et le faux ont une incidence sur la ville qui leur préexiste, et qui leur succède dans une moindre mesure, sans faire d'anticipation. L'étude des pratiques sur trois sites invite à réaliser une analyse comparative, plutôt que d'étudier en quoi sont-elles pertinentes ou non (trop subjectif) et leur impact dans l'espace public (trop ambitieux), comme il avait été imaginé.

Aussi, nous formulons les hypothèses suivantes :

### 1. Directes à la problématique

#### Générales

- La Copie est l'essence-même de la sédentarisation : d'un modèle à sa reproduction, il est donc intrinsèque à l'Architecture et à l'Urbanisme
- L'Architecture faussée remplissant une certaine fonction, il n'y a que la notion d'authenticité pour remettre en cause son intégrité
- La Copie est (toujours) décelable de l'original, de plus quand on constate l'absence de ce dernier dans les villes où elle est aujourd'hui pratiquée. Ainsi, le Faux n'est qu'une question de posture
- La pratique de la copie et du faux servent une "aura" (celle de Walter Benjamin), l'édifice à une prétention : il devient "fantoche"
- Quand il ne s'agit que de façadisme, l'apparat d'un bâtiment demeure mais sa puissance d'être est perdue, il devient fantoche
- L'édifice historique de style n'a d'importance que dans la fonction qu'il remplit et dans l'aura qu'il dégage semblables
- L'édifice contemporain de style n'a d'importance que dans l'ambiance qu'il génère avec d'autres semblables

#### Situées

- L'Architecture et l'Urbanisme peuvent se passer de modèle : la preuve est dans la juxtaposition d'édifices stylisés ou "modernes"
- La ville métissée par l'Hier et l'Aujourd'hui est un dialogue de styles et une "richesse" (se matérialisant par ...?) - La richesse du dialogue moderne/stylisé montre qu'une ville en paix avec son histoire et son avenir doit associer les deux

### 2. Sous-jacentes :

- Mouvement Moderne : première rupture avec la Ville et ses canons stylistiques, et à l'origine de l'indignation contemporaine devant le revivalisme
- La copie d'Architecture témoigne du manque d'hégémonie théorique de la pratique de l'Architecture et de l'Urbanisme ... mais à t'on encore besoin d'un "cycle" ? (question de Jacques Lucan, dans *Précisions sur un état présent de l'architecture* en 2015)
- Un style architectural peut encore émerger : c'est celui du Passé / du Présent
- les nouvelles formes d'urbanisme (New Urbanism) : succès et défaites d'une ville vouée à l'échec / le Pruitt-Igoe du XXème siècle



Ce travail de mémoire a d'inédit qu'il remet la question de la Duplicité dans les phénomènes que sont les liens historiques qui relient les territoires étudiés (à l'Europe, puis entre eux) et la Globalisation qui les affecte.

À partir d'une analyse comparative de trois sites, nous souhaitons dépasser la condition généralement péjorative de la Copie pour esquisser un manifeste rétroactif de la Duplicité vertueuse à Shanghai, au Plessis-Robinson et à Córdoba.

## VI. Méthodologie

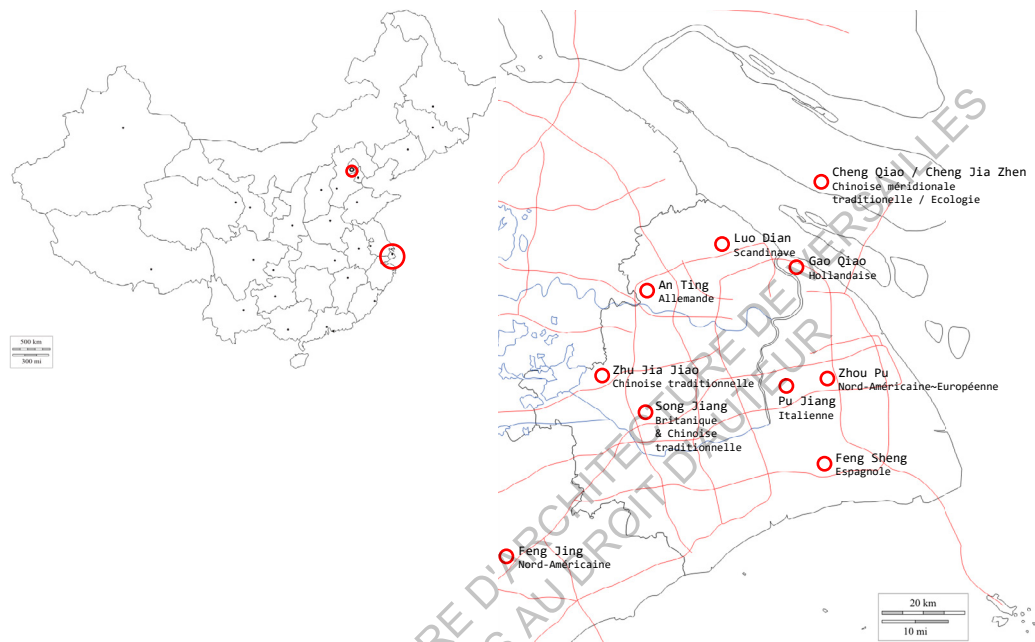
Voir annexe

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

## VII. Terrains d'Etude

- Shanghai

### 1. Délimitations admises



### 2. Histoire

La ville de Zhongqyin est à l'origine un village de tisserands et de pêcheurs, qui trouve une certaine importance sous la dynastie Song en devenant la préfecture de Huating (elle en d'ailleurs le nom). Grâce à sa situation géographique particulière, sur l'embouchure du Yangzi Jiang - le plus long fleuve d'Asie – la région donne directement sur la mer de Chine et se met en réseau avec les villes voisines de Hangzhou et Suzhou. Shanghai devient dès le XIII<sup>ème</sup> siècle un centre d'échanges économiques importants. Sous la dynastie Ming, elle est élevée au rang de comté administratif, tant la culture du coton et l'industrie qui en découle deviennent lucratifs. Après la première guerre de l'opium, Shanghai devient en 1842 l'un des cinq ports ouverts aux étrangers pour le commerce. Les années suivantes, des concessions britannique, américaine et française s'y installent durablement.

La ville fait alors un peu plus de 2 km<sup>2</sup> et est entourée d'un rempart de 4,5 km de long.

En 1854, suite aux troubles liés à la révolte des Taiping et à l'exode rural qui en découle, l'Empire Qing et les concessionnaires permettent aux chinois d'acquérir des terrains en zones internationales, provoquant une inflation immobilière. C'est ainsi que se construiront les *lilongs*, jusqu'en 1949.

En 1863, les concessions britannique et américaine fusionnent. Dans la française, les triades installées depuis les guerres d'opium collaborent avec l'administration afin de faire régner l'ordre et d'augmenter les échanges commerciaux.

Les français, bien qu'ils gardent les pleins pouvoirs, se retrouvent en minorité démographique face aux arrivées d'autres puissances coloniales. Ils aménagent la concession en la quadrillant de rues de 8m de large flanquées de platanes.

Jeu, opium et prostitution y sont les activités les plus lucratives. Après la guerre sino-japonaise de 1894-1895, les japonais dont partie des forces occupantes. Ils construisent les premières usines de la ville. Au tournant du siècle, huit nations se coalisent pour protéger leurs intérêts et mater la révolte des boxers (1899-1901). La chute de la dynastie Qing et la proclamation de la République de Chine en 1912 renforce

les puissances étrangères dans leur activités, qui contribuent fortement à l'essor commercial en renforçant leur poids sur l'économie nationale.

Jusqu'en 1914, les concessions étrangères ont une superficie de plus de 32,3 km<sup>2</sup>, soit soixante fois plus que l'ancien village pré-colonial.

Après la Première Guerre Mondiale, Shanghai devient le territoire oriental de l'essor des arts alors en vogue en Occident. Le *Bund* et les concessions manifestent par l'édification d'immeubles de styles néo-gothique, néo-classique, victorien, Art déco, Art nouveau... l'âge d'or des compagnies les plus prospères de la ville.

En 1920, on y recense un million d'habitants, dont vingt six mille huit cents étrangers de nationalités diverses.

Dans la concession française naît le Parti communiste chinois en 1921, qui organise les premières grèves ouvrières. En 1927, les communistes prennent Shanghai aux forces gouvernementales. Le parti nationaliste se retourne contre son allié communiste et lance les triades pour reprendre la ville, déclenchant le massacre de Shanghai, qui marque le début de la guerre civile chinoise.

Sous la République de Chine, Shanghai devient une ville spéciale en 1927, puis une municipalité en mai 1930.

Elle devient le centre commercial et financier de l'Asie orientale.

La marine japonaise bombarde la ville le 28 janvier 1932, déclenchant la « guerre de Shanghai ».

En 1938, Shanghai devient cinquième port mondial. Durant la Seconde Guerre mondiale, Shanghai devint temporairement un centre pour les réfugiés d'Europe, alors la seule ville ouverte aux juifs, jusqu'à l'instauration d'un ghetto juif en 1941, dont l'insalubrité et la surpopulation poussent les japonais à fermer les postes de frontière de Shanghai en août 1941, avant de prendre le contrôle des concessions en décembre de la même année. Jusqu'à leur internement en février 1943, les citoyens des pays Alliés travaillant pour l'administration gardèrent leur poste. Les conseils municipaux des concessions sont ensuite abolis, le Japon et le gouvernement corrompu de Nankin souhaitant garder un contrôle total sur Shanghai.

Les concessions sont rétrocédées aux autorités locales : en 1943 au gouvernement de Nankin par les britanniques et les japonais ; en 1946 à la République de Chine par les français.

Les huit années d'occupation, puis la victoire, en 1949, de Mao Zedong sur les troupes nationalistes pendant la seconde phase de la guerre civile précipitent le déclin de la ville, qui devient comme le reste de la Chine « coupée du monde ».

La ville, considérée comme relique de la puissance capitaliste et d'années sombres pour le patriotisme chinois, n'obtient que le souci du nouveau régime que pour l'importante population qu'elle concentre, le pouvoir communiste misant sur des choix économiques qui ne la servent pas. La plus grande part des investissements de la République Populaire de Chine (RPC) est en effet destinée au développement militaro-industriel. En 1955, Mao Zedong s'appuie plus sur la paysannerie que sur la classe ouvrière pour développer le pays. Le « *Grand Bond en avant* » de 1958 et 1960, mouvement de réformes industrielles, instaure des communes de production, organisées au niveau local. Toute la population, et avant tout le monde paysan, est sommée d'y apporter sa contribution. Mao place dans du « prolétariat » l'assurance des récoltes et de la production sidérurgique. Shanghai, comme de nombreuses villes de la côte, conserve alors son envergure grâce à son rôle administratif et ses usines : elle est le premier centre industriel du pays.

Pendant la Révolution culturelle, Shanghai connaît des soulèvements politiques et sociaux. En 1966, la municipalité est renversée alors que la ville et son économie sont paralysées par les grèves. 150 000 logements shanghaiens sont confisqués dans la purge que se fait subir le régime. Entre 1968 et 1976, un million d'habitants sont ruralisés de force.

L'inflexion se réalise avec Deng Xiaoping, secrétaire général du Parti à partir de 1978 la Réforme économique chinoise. L'économie planifiée soviétique laisse place à un « socialisme de marché », conservant le contrôle par le Parti communiste chinois de l'économie, qui prend de plus en plus des allures libérales. Entreprises communales et villageoises, zones économiques spéciales ; entreprises d'État principalement d'industrie lourde)... concentrent beaucoup d'investissements sur Shanghai, qui s'étend et se peuple. La zone de *Pudong* est aménagée à partir des années 1990, et devient, comme le *Bund* auquel il fait face, le symbole d'un essor économique fulgurant. La ville compte 16,7 millions d'habitants à la fin de la décennie, dont 3,8 millions de migrants

En décembre 2002, la métropole est désignée pour organiser l'Exposition universelle de 2010, qui au-delà de la démonstration de puissance souhaitée par la RPC, entraîne une politique de rénovation et d'expansion urbaine sans précédent.

En 2005, Shanghai concentre 20% de la production industrielle nationale pour seulement 1,5% de la population. Aujourd'hui, elle est le centre financier de la Chine, avec sa bourse et le quartier d'affaires de *Lujiazui*.

Le *Shanghai Urban Planning Exhibition Center* (SUPEC) annonce qu'il y aurait actuellement plus de 5 000 tours, avec 120 gratte-ciels de plus chaque année, et 20 000 chantiers permanents.

La Municipalité (même statut administratif qu'une province en RPC) compte aujourd'hui plus de 24 millions d'habitants. Elle est la deuxième plus grande de RPC après Chongqing, mais se présente comme résolument plus moderne avec ses facilités de transport (588 kms de métro, 2 aéroports internationaux et hub ferroviaire) et son important niveau de vie.

Explosion des inégalités, accueil de l'exode rural, hyper-occidentalisation des mœurs, corruption et évolution inquiétante des cadres de vie à travers la densité, la mégapolisation, les problèmes environnementaux de la pollution et de la dégradation des écosystèmes... sont les principaux défis de la « capitale économique » chinoise.

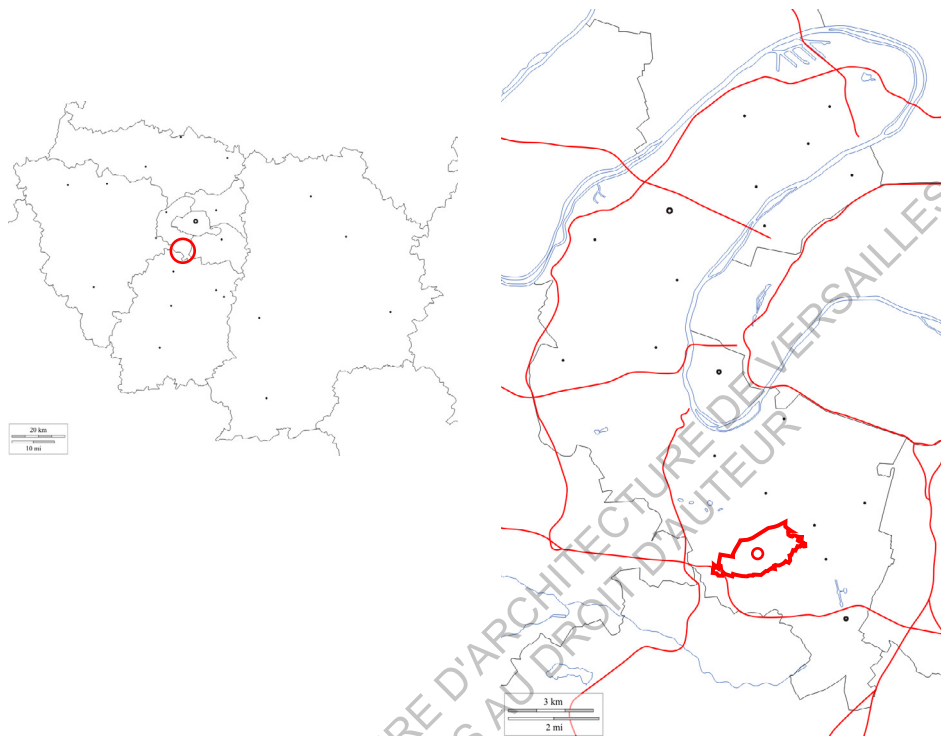
### 3. Méthodologie

Aucune visite n'a été réalisée pendant le travail de mémoire à Shanghai, nous nous basons sur l'expérience personnelle et « innocente » de la ville entre septembre 2011 et juillet 2013, puis en juillet et août 2015

Le traitement de matériel documentaire récolté est divers (internet -> diapositives, articles ; et livres -> théorie, reportages, œuvres photographiques...). Des documents personnels ont été produits pendant ces temps de visite, et re-consultés durant cette étude afin d'éviter l'écueil du regard, naguère non scientifique, qui nuirait à la neutralité que nous souhaitons pour ce mémoire.

- Le Plessis-Robinson

## 1. Délimitations admises



## 2. Histoire

L'entité de la Ville du Plessis-Robinson est récente dans l'histoire du territoire, puisqu'elle ne vient de célébrer que son centenaire en 2009. Son maire, Philippe Pemezec, rapporte dans son livre-manifeste *Bonheur de ville* une histoire plus ancienne, dont il utilisera – on le verra – l'aura du temps pour légitimer l'esthétique des réaménagements contemporains :

*« une commune à la fois très ancienne, érigée en paroisse en 1156, et très jeune, puisque baptisée en 1909 du regroupement [...] du village du Plessis-Piquet et du quartier de Robinson. Le Plessis en ce début de XX<sup>ème</sup> siècle, c'est un village, quelques rues, des fermes et des champs autour du clocher roman et du château, ancienne propriété du maréchal d'Artagnan et du grand libraire Louis Hachette. Un peu à l'écart, sous les futaies, Robinson, le quartier des fameuses guinguettes, créé en 1848 par un cabaretier, dans lequel pendant un siècle le Tout-Paris est venu s'encanailler. »<sup>55</sup>*

Suite à la fondation de la ville, les terres de la propriété de Louis Hachette, ou plutôt de ses héritiers, sont acquises en 1912 par l'Office des Habitations à Bon Marché (HBM) de la Seine créée ... ans auparavant, un événement marquant « l'acte de décès du village » selon Pemezec, dont la politique urbanistique vise à remplacer l'héritage socialiste et surtout communiste dans la ville qu'il administre.

En 1925, le socialiste Henri Sellier, qui donnera plus tard son nom au parc du Plessis, charge Maurice Payret-Dortail d'aménager une cité-jardin dans les terrains acquis par l'OHBMS. Cette esquisse, inspirée par les modèles allemands de la *Villenkolonie* et du *Gartenstadt*, ne voit finalement pas le jour, remplacée par un autre projet en lisière du parc, de « style fonctionnaliste à la mode dans l'immédiat après-guerre » selon Pemezec, qui ajoute :

<sup>55</sup> PEMEZEC Philippe, op.. cit.,p. 23

*« On peut ne pas aimer cette architecture, on peut s'étonner de la légèreté des constructions, pour l'essentiel en béton et mâchefer, il faut néanmoins reconnaître l'avancée sociale pour des populations »<sup>56</sup>.*

La deuxième grande phase d'urbanisation et de réunion des deux anciens villages intervient au milieu des années 1930, avec l'application de la Loi Loucheur, qui intervient en 1928. La « Cité-haute » se différencie de son aînée par le gabarit des bâtiments qui la compose. Maisons mitoyennes dans celle de 1925, *« la cité haute a gardé le style fonctionnaliste, mais les immeubles ont grandi en hauteur et en longueur. Si les jardins ouvriers ont survécu, les barres s'enchaînent comme des vagues le long des rues, animées par une poignée de commerces, mais toujours sans terrasse de café »<sup>57</sup>.*

Cette seconde cité peine à se remplir dans ses premières années, les ouvriers de Renault-Billancourt la délaissant faute de transports en commun, avant que la Gendarmerie mobile ne s'y installe en 1936. En 1939, Le Plessis-Robinson compte près de dix-mille habitants.

En 1945, le Parti Communiste prend la mairie du Plessis. Elle aménage le reste du plateau, alors parsemé de champs de blé, dans le contexte de la reconstruction. Cette cité-ouvrière est qualifiée de *« sans style et sans âme, l'archétype de la cité-dortoir, constituant cette « ceinture rouge » qui a cerné Paris pendant près de quarante ans »<sup>58</sup>* par son maire actuel.

En 1989, Philippe Pemezec et sa liste ravissent la mairie. Il raconte dans *Bonheur de ville* la situation de la commune au à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle. La commune est endettée, en stress économique, avec :

*« 21000 habitants, la taille d'une sous-préfecture, un centre-ville léthargique, 75 % de logements sociaux, seulement une soixantaine de commerces survivant péniblement face aux coups de boutoir des centres commerciaux périphériques, 80 % d'évasion commerciale, toujours pas de métro vers Paris ou Nanterre, des ressources fiscales insuffisantes par la faute d'une zone d'activités au potentiel mal exploité, une situation financière en quasi-faillite – la commune devant emprunter pour faire face à ses dépenses de fonctionnement – plombées par des charges de personnel exorbitantes, dépassant les 58 % du budget. »*

Dès les premiers mois de son mandat, le « médecin au chevet d'un malade » (ref. Pemezec p.26) engage une politique urbanistique à plusieurs volets. Avant de reconstruire certains quartiers, il installe sa capacité de maître d'œuvre et d'ouvrage en revoquant pour l'entretien des espaces verts, revoit les finances de la ville, rénove les façades existantes en faisant débloquent des budgets auprès de l'OHBMS et du conseil général, déclare la guerre au tag en en profite pour remplacer les œuvres d'art héritées de la mairie communiste. Avec le fleurissement municipal et les initiatives florales privées, Philippe Pemezec s'assure que le mouvement « Le Plessis s'embellit, Le Plessis sourit ! » lancé en 1990 fait consensus et qu'il rentre dans les mœurs de ses administrés. Enfin, le mobilier urbain change, sur choix vraisemblablement personnels du maire, bien que conseillé par « un spécialiste en décoration, Charles-Éric Seyer » pour la chromatique, notamment des façades rénovées.

Les premiers changements urbanistiques contemporains interviennent avec le rachat à d'autres entités étatiques des bois de la Garenne, de la Solitude et d'une partie du parc du Moulin Fidel, qui augmentent la superficie d'espaces verts communaux ouverts au public. Avec le concours de Charles Pasqua et du Conseil général, la mairie se dote « d'au moins 10 % d'espaces verts en plus » avec le jardin de Robinson, les jardins de l'Hôtel de Ville, le jardin de l'Orangerie, et le parc de Sertillanges.

La transformation significative de la ville reste les opérations de rénovation urbaine menées au fil des années. La reconstruction de la Cité-jardin haute s'étale de 1990 à 1997.

---

<sup>56</sup> ibidem, p. 24

<sup>57</sup> ibidem, p. 25

<sup>58</sup> ibidem, p. 25

Projet phare des premiers mandats de Philippe Pemezec, ce dernier veut doter la ville d'un cœur de ville.

*« Le diagnostic est clair : le principal mal dont souffre Le Plessis-Robinson en 1989 est l'absence d'un vrai centre-ville. Bien sûr, il existe bien un quartier portant ce nom, autour de l'église et du château. »<sup>59</sup>*

Avec un centre déplacé du "cœur historique" du Plessis-Piquet, à l'ensemble commercial s'articulant autour du marché de la municipalité communiste, dans la Cité-jardin haute, Pemezec et l'architecte Lionel Carli développent l'idée d'un hypercentre autour de la place de la Résistance, à la jonction des deux anciennes entités, et dans la centralité du territoire communal. Le projet se concrétise en 1990 avec la proposition de François Spoerry, connu pour son œuvre à Port-Grimaud.

Spoerry déplace le projet entre le cœur historique du Plessis-Piquet et l'avenue du Général de Gaulle, sur un ancien terrain de sport et les parcelles qui l'entourent, qui ont échappées miraculeusement à l'urbanisation fulgurante depuis les années vingt.

*« Le cœur historique est là bien sûr puisque la paroisse de Plessiacus y est née il y a 850 ans. Le centre géographique est là aussi puisque la place de la Mairie est exactement au carrefour des diagonales nord-sud et est-ouest, comme des axes routiers qui traversent la ville et la relie à ses communes voisines. À la jonction de la ville haute et de la ville basse, il est là, notre Cœur de Ville et il suffit presque d'en rêver pour le voir réalisé. »<sup>60</sup>*

Aussi, Philippe Pemezec prête à l'architecte ces mots, concernant le dessin du Cœur de ville :

*« François Spoerry a créé un concept génial et merveilleusement simple, l'architecture douce : "qui répond exactement aux désirs des hommes de ce temps du retour à la nature... Il faut retrouver les traits communs, les références familières, les caractéristiques indissociables de la notion de cité, de village... L'architecture doit être rassurante et aider les individus à s'épanouir et à vivre ensemble". »<sup>61</sup>*

La *Résidence de Montesquiou* est pendant cinq années la seule à être complétée. Juste avant le changement de millénaire, alors que l'édification du quartier est très avancée, François Spoerry décède. La mission d'architecte en chef revient à « son successeur et héritier spirituel »<sup>62</sup> Xavier Bohl, qui mène en 1997 d'autres opérations.

En parallèle du développement de Cœur de ville, la mairie lance une consultation internationale pour la reconstruction de la Cité-jardin haute, pensée en quatre phases. En mai 1990, trois des dix réponses sont retenues, mais aucune ne plait à l'élu, qui déclare se replier sur un choix de « raison » sur les deux premières phases, un projet qu'il qualifie de « version décadente de cette architecture fonctionnaliste allemande, sans lien historique ou culturel avec nos racines franciliennes. »<sup>63</sup>

En 1994, le réaménagement de terrains du Conseil général et d'espaces résiduels génère la Zone d'Aménagement Concertée (ZAC) du Bois des Vallées. Marc et Nada Breitman se retrouvent à dessiner

---

<sup>59</sup> ibidem, p. 45

<sup>60</sup> ibidem, p. 47

<sup>61</sup> ibidem, p. 46

<sup>62</sup> ibidem, p. 49

<sup>63</sup> ibidem, p. 70

ce nouveau quartier, en prolongation de la réalisation du Cœur de ville, avec de nouveaux arguments partagés avec le maire : une « *esthétique partagée par tous* », une « *mixité urbaine* »<sup>64</sup>.

*« La mixité urbaine recherchée en priorité participe d'une esthétique partagée par tous. À coût égal, en logement social comme en accession à la propriété, ce qui fait la beauté d'un édifice, c'est le travail intellectuel et l'épaisseur culturelle que lui consacre l'architecte. »*<sup>65</sup>

En 1996, les parties III et IV de la transformation de la Cité-jardin haute se voit déchoir de ses architectes en chef, l'agence Alluin-Mauduit, suite à un différend financier avec l'*Office Public Départemental d'Habitations à Loyer Modérés des Hauts-de-Seine* (OPDHLM 92). Un marché de définitions est lancé par la Mairie et l'office HLM, tandis que ces derniers négocient pour rééquilibrer le nombre de logements privés, dans un parc immobilier comptant alors 70% de logements sociaux. Xavier Bolh remporte le marché et réinstalle « l'architecture douce » de François Spoerry. 21 hectares de terrain et les 90000 m<sup>2</sup> de SHON sont aménagés. Promoteurs et architectes doivent respecter des un cahier des charges strict, qui « par le choix des formes, des couleurs, des matières et des volumes, respecte la dimension de l'homme et les contraintes de l'environnement »<sup>66</sup>. En 2008, la « nouvelle Cité-jardin » est inaugurée. Elle reçoit le *prix Philippe Rotthier* en 2008, et le *grand prix européen de l'urbanisme* en 2012. Le quartier Joliot-Curie est « revalorisé » entre 2000 et 2003, par la reconstruction de programmes communaux et de nouvelles percées, notamment « un mail piétonnier et arboré, arpenté » désenclavant le parc des sports. Les volontés bâtisseuses de la mairie ne s'infléchissent pas, une halle de marché, conçue par Jean-Christophe Paul, est bâtie sur l'Avenue Léon Blum entre 2006 et 2007. Si cette halle est d'inspiration baltardienne, le même architecte conçoit la Maison des Arts dans un style « palladien » entre 2010 et 2013 sur le même mail. La commune ne compte aujourd'hui plus aucun terrain non valorisé par un bâtiment ou un espace vert. Aujourd'hui, Philippe Pemezec est élu sénateur en septembre 2017 mais conserve la mairie. Il continue par les révisions du PLU à limiter les opérations immobilières aux choix architecturaux et urbanistiques des décennies précédentes.

### 3. Méthodologie

Contrairement à Thames town, des nombreuses visites ont été effectuées au Plessis, ainsi qu'un travail de relevé photographique méthodologique. Comme à Thames town, des analyses d'îlot ont été menées.

Le traitement d'information avant ces visites à réalisé à partir de matériel documentaire récolté (coupures de Presse incendiaires, documentaires audiovisuels sur le *New Urbanism* et ses praticiens...). Des documents personnels ont été produits entre décembre 2016 et février 2017, puis entre décembre 2017 et Avril 2018.

Le service de la Maire et les archives communale ont été sollicités, tout comme le fond photographique d'Eugène Atget, qui a photographié le sud parisien dont le « Plessis-Piquet » dans les années 1910 et 1920.

---

<sup>64</sup> ibidem, p. 80

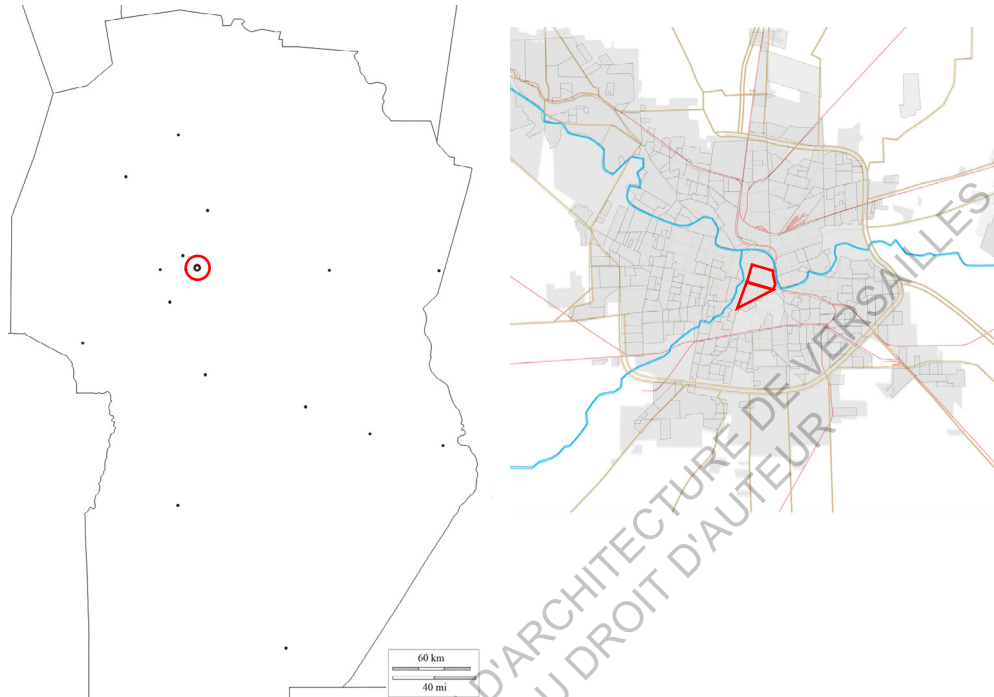
<sup>65</sup> ibidem, p. 80

<sup>66</sup> ibidem, p. 67



- Córdoba

### 1. Délimitations admises



### 2. Histoire

*Córdoba de la Nueva Andalucía* est fondée le 6 juillet 1573 par le conquistador sévillan Jerónimo Luis de Cabrera. Elle est, au début de son histoire, un fort et un village de colons. Sédentarisés ou de passage, ces derniers s'en servent halte entre Buenos-Aires et les mines du Haut-Pérou, ainsi que de refuge contre les populations indigènes. Après un changement d'implantation dans les années qui suivent, la ville se resitue à la confluence du *río Primero* (*río Suquia*) et de son affluent *la Cañada*. Un plan de 1577, dressé par *don Lorenzo Suárez de Figueroa* constitue le premier de la ville. Il organise cette dernière en soixante-dix quadras (7x10) (îlots urbains) de 120 par 120 mètres environ. Avec les colons s'installent une dizaine de communautés religieuses, organisées en monastères, couvents, puis paroisses. Elles participent à l'essor de la ville en développant des cultures et en l'enrichissant autant matériellement que culturellement. Córdoba acquiert une population stable et son économie devient rapidement florissante, grâce au commerce avec les cités du nord. Avant son transfert au XVIII<sup>ème</sup> siècle à Jujuy, elle est l'« Aduana Seca de Córdoba » : un point administratif et stratégique sur la route qui relie le centre du Vice-royaume du Pérou au port de Buenos Aires.

En 1580, la construction de l'église-cathédrale de Córdoba commence ; elle n'est terminée qu'en 1758. L'année 1610 est celle de la fondation du *Colegio Máximo*, prémices de l'université de Córdoba de 1613 (*Universidad Nacional de Córdoba*), la plus ancienne du pays.

En 1782 elle devient la capitale de l'intendance de *Córdoba del Tucumán*, qui regroupe six provinces actuelles, alors que son importance économique décline au profit de Salta et Jujuy.

Suite aux invasions britanniques de 1806 et 1807, le pays qui va devenir des années plus tard l'Argentine prend la voie de l'indépendance, qui deviendra effective en 1816. Córdoba devient le centre de ralliement de nombreuses figures de la guerre d'indépendance, qui iront se battre au nord du pays et au Chili après la traversée des Andes.

En 1869, on compte plus de 210 000 habitants dans la province. L'année suivante, le train du réseau ferré Bartolomeo Mitre dessert la ville. Cette dernière connaît sa première grande extension, avec la

fondation du quartier San Vicente, où s'installent les premiers migrants venus d'Italie. 6 ans plus tard, le train la relie à San Miguel de Tucumán, la réinsérant un peu plus dans l'axe historique Noroeste - Buenos-Aires. Elle se dote en 1878 de sa première ligne de tramway à cheval, qui relie le quartier General Paz, situé sur la rive gauche du *río Primero*.

Le premier plan cadastral, levé par l'ingénieur *Ángel Machado* entre 1886 et 1890, informe que le centre s'est étendu vers l'ouest, dépassant *la Cañada*. Le quartier de *Alta Córdoba* rejoint celui de General Paz de l'autre côté du *río Primero*. Le quartier d'Alberdi et ses faubourgs complètent la ville bien plus à l'ouest. En 1886, sous l'impulsion de l'estanciero et promoteur *Miguel Crisol*, le quartier de *Nueva Córdoba* naît sur le site de l'Exposition Industrielle Nationale de 1888. En 1889, il charge l'urbaniste et paysagiste français Charles Thays de dessiner le parc. En 1911, dix-sept hectares de terrains sont aménagés, et le *Parque Sarmiento* est inauguré. Thays prévoit l'installation de la cité universitaire de l'UNC au sud-ouest du parc, puis part pour Buenos Aires dessiner la majeure partie de son œuvre.

Au début du XX<sup>ème</sup> siècle, la ville compte près de 90.000 habitants. Córdoba change considérablement sa physionomie avec de le tracé de nouvelles avenues, diagonales, passages et places. Les limites entre quartiers populaires et le centre, autrefois distincts, s'effacent peu à peu. La ville fait face à la pauvreté, à l'analphabétisation, et à la haute mortalité infantile. Les épidémies sont courantes, facilitées par le stress hydrique inhérent au centre et au nord argentin. Les infrastructures de santé commencent seulement à se développer, notamment avec l'hôpital San Roque.

Córdoba devient en 1918 l'épicentre du mouvement de la réforme universitaire, qui s'étend par la suite aux autres universités du pays, et dont l'influence porte finalement à tout le monde hispanophone. En 1927, une usine d'avions militaires est inaugurée au sud-ouest de la ville, la première industrie d'une longue série à s'implanter, les usines étant historiquement plus proche de la plateforme historique que joue la Buenos Aires dans les importations et exportations. Après une crue de *la Cañada* inondant le centre-ville, les travaux de canalisation de la rivière sont entrepris et finissent cinq ans plus tard. En 1942, la province compte un million et demi d'habitants. En 1952, la présidence de Juan Perón transforme l'usine d'avion en un plus large complexe industriel, qui fournit pièces détachées, moteurs, machines, puis motos et automobile à travers différentes entreprises, dont certaines en partenariat avec des entreprises étrangères : Renault construit sa première voiture en 1956, Fiat en 1959.

Entre 1955 et 1958, Córdoba devient la capitale argentine sous le coup d'état puis régime éphémère de la Révolution libératrice. L'industrie florissante attire de nombreux migrants, qui s'installent pour la majorité au sud de la ville déjà constitué. La ville double ainsi sa superficie de 1890, et atteint 590 000 habitants en 1960.

En mai 1969, l'événement du *Cordobazo*, durant lequel étudiants et travailleurs prolétaires qui manifestent sont réprimés par les forces de l'ordre, marquent profondément les rapports sociaux dans la ville et la culture politique du pays.

Les années 1970 ne sont pas moins turbulentes, puisque les années précédent le coup d'état militaire de 1976, les universitaires et journalistes sont régulièrement inquiétés et persécutés par le pouvoir. Durant la dictature, nombre d'étudiants et de protestataires disparaissent sont internés dans les prisons de la ville ou en périphérie.

Au même moment, le quartier de *Nueva Córdoba* connaît une reconstruction importante, les autorités et les promoteurs associés densifient cette partie de la ville. Les propriétés de un ou deux niveaux laissent place à des tours plus contemporaines. L'architecture héroïque s'invite pour quelques programmes prestigieux, comme la municipalité *Palacio 6 de Julio* (1953-1961), le Terminal d'omnibus (1968-1971), ou les tours *Alas* (1974-1988). C'est dans ces années que la ville devient la deuxième plus peuplée d'Argentine.

À partir de 1976, une récession économique liée aux chocs pétroliers et aux efforts de libéralisation des marchés du pays ralentit les industries cordobeses.

En 1984, « *Fortin del Pozo* » devient le premier *barrio cerrado* (résidence fermée) de la province de Córdoba. Localisée en périphérie de la ville, elle est rapidement suivie d'autres ensembles pavillonnaires, privé ou non, peuplé de gens soucieux de quitter le centre et sa criminalité et de profiter des qualités naturelles de la banlieue. La situation privilégiée de ces extensions se dégrade quelque peu avec l'arrivée d'autres, étendant Córdoba au-delà de sa rocade périphérique commencée en 1970.

Entre les années 1990 et aujourd'hui, la ville a continué son expansion. Passant de 1.17 millions d'habitants à 1,33 en 20 ans, sa croissance démographique semble se stabiliser même si elle doit encore faire face à des perspectives d'augmentation inquiétantes.

En 2000, le quadra de la *Manzana Jesuítica* est déclaré Patrimoine de l'Humanité par l'UNESCO. Après la grave crise en 2001-2002 dont souffre le pays, Córdoba refait surface en tant que principal pôle industriel d'Argentine, même si les secteurs innovants sont situés principalement à la capitale fédérale. Grâce à la haute rentabilité des activités agraires et d'élevage, Córdoba connaît une forte croissance économique à partir de 2004. Le redémarrage du secteur de la Construction, du secteur commercial (motivé par une plus forte consommation), l'amélioration de l'appareil productif et l'installation de nouvelles entreprises donnent un nouveau souffle à son économie. En 2006, le secteur technologique se trouve en pleine expansion, alimentée par les nouvelles entreprises nationales et l'implantation de filiales étrangères. Parmi ces dernières, on remarque un groupe très important qui offre au marché d'excellents produits à des prix compétitifs, grâce aux bas salaires de son personnel.

En 2006, Córdoba est déclarée capitale américaine la culture. Elle se dote d'édifices publics à la taille de son rôle politique, économique, et touristique, en aménageant un aéroport international (modernisé en 2006), un second terminal de bus (2011), le *Centro Cívico Bicentenario* (2012) et le *Centro Cultural Córdoba* (2014).

Administrativement, la ville est divisée en onze Centres de Participation Communale (CPC), relayant la municipalité dans des ensembles de quartiers.

### 3. Méthodologie

Des visites de site en lien avec le mémoire et « innocentes » ont été réalisées de février à décembre 2017.

Un travail de relevé photographique et d'analyse de la rue Belgrano a été mené.

Le traitement d'informations s'est fait à partir d'un matériel documentaire récolté divers notamment les recueils des archives provinciales et le musée du *Cabildo*. Le Journal *La Voz del Interior* a également été d'une aide précieuse pour retracer l'histoire de la ville par quartiers et son patrimoine disparu, ces informations étant étonnamment rarement conservées par les services régaliens.

## VIII. Enoncé du plan de mémoire

Dans une première partie, nous verrons en quoi la Duplicité est inscrite dans un phénomène Global. Nous considérons comme point de départ de sa pratique passé et contemporaine le contexte historique, et l'avènement d'un « monde fini ».

Dans une seconde partie, nous étudierons les pratiques de la Copie. L'histoire, adule et rejette la Copie. Elle fait aujourd'hui son grand retour, au service d'une consommation et de référencements de plus en plus conséquents et communs. De nombreux paramètres dirigent la fréquence de son utilisation et conditionnent son accueil théorique et moral. Nous verrons en quoi l'acte de Copie n'est pas anodin et exprime un choix de référencement. Elle est, enfin, dotée d'un langage.

Dans une troisième partie, nous verrons comment la Ville contemporaine peut se monter « fantoche ».

À travers le décalage entre les prétentions et les factuelités de ses éléments dupliqués, Shanghai, le Plessis-Robinson et Córdoba font le « crime » de mettre en scène une fausse réalité. On remarquera des duplicatas grossiers de modèles, au contraire de ses prétentions contemporaines régionalistes et revivalistes. Cette partialité, nous le verrons, à un air de « farce », qui trahie son vœu d'imitation par la caricature de l'original.

Nous avons dresserons le portrait d'une architecture de théâtre pour mieux illustrer le rôle qu'elle se donne par la Duplicité. Nous verrons en quoi la Copie est liée à ses cadres historique et spatial, prétextes à la référence, mais aussi à la réinvention.

Dans une dernière partie, nous avons réaliserons une synthèse de ce qu'est la Duplicité dans sa condition contemporaine, et plaiderons pour une Copie en lien avec son lieu et son temps.

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE ET DE PAYSAGISME  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'ACCÈS À L'INFORMATION



# PARTIE

# 1

La copie comme  
phénomène global







ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

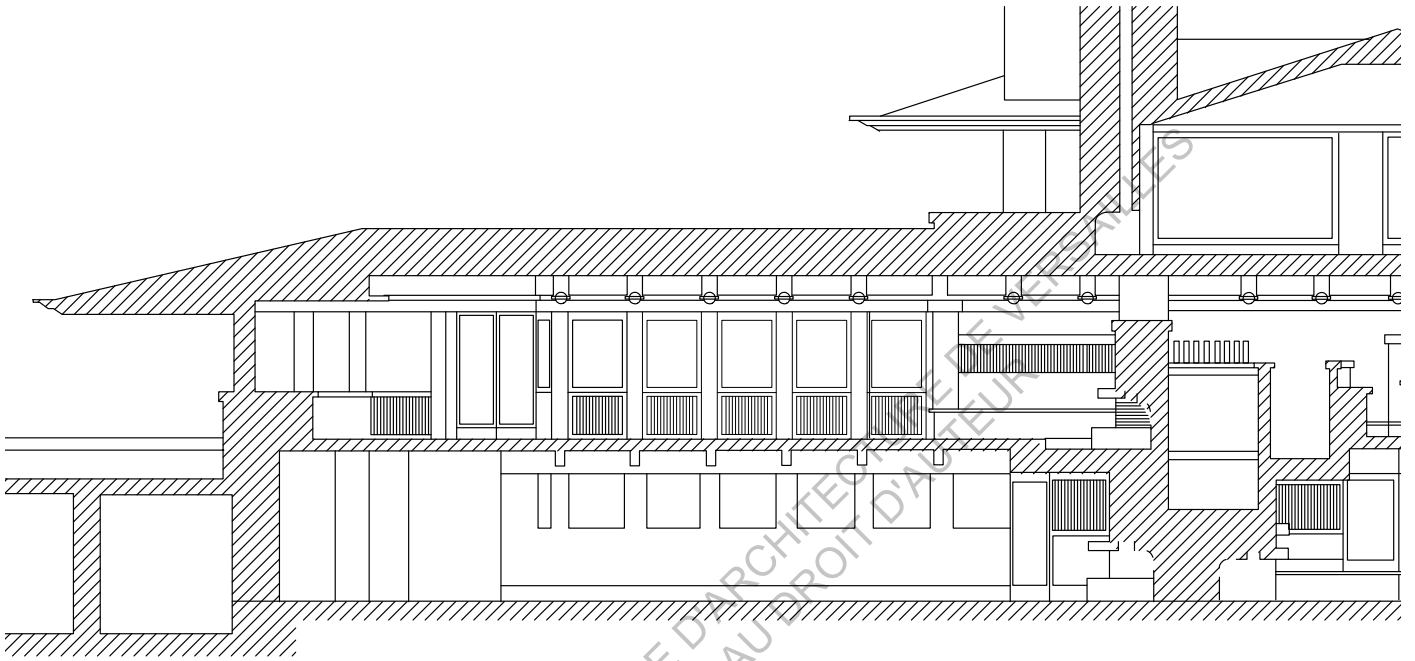


fig. 6 - *La parade des calebasses*  
Collage personnel (page précédente)

fig. 7 - Coupe transversale de la Robbie House, de Frank Lloyd Wright  
Le "style Prairie house" est l'un des plus dupliqués à l'ère contemporaine

## 1.1. Le vertige du monde fini

**Avec la fin des « Grandes Découvertes », les phénomènes de Mondialisation puis de Globalisation, les moments charniers de la théorie architecturale au XX<sup>ème</sup> siècle et l'absence contemporaine de mouvement hégémonique, tout un contexte installe la pratique de la Copie.**

L'histoire de la Copie remonte, toute considération confondue, aux premiers hommes, qui dans l'art Pariétal ont fait surgir le monde dans lequel ils évoluaient, et ont ainsi constitué des modèles à retranscrire dans la peinture, puis à reproduire *in fine* d'après l'idée qu'ils se faisaient de l'objet à représenter. La naissance de la représentation précède celle du modèle, c'est-à-dire de la représentation de l'objet qui devient référence pour la production, idéal (un type), voire exemple vertueux.

Après un premier essor dans les peuples primaires, dans les arts représentatifs, animistes, martiaux, ... la Duplicité entre dans l'histoire avec les canons établis à l'Antiquité. La notion de canon (κᾶνὼν / kanōn, littéralement la « règle ») apparaît avec le sculpteur Polyclète vers -450 av J.C. L'humanité normalise pour la première fois dans l'élaboration de codes oraux puis écrits ce qui est bon à reproduire.

Les productions devenant de plus en plus conséquentes et similaires, parfois identiques, la réception que l'on en a faite a fait surgir le concept du style, soit l'ensemble des caractéristiques d'une production dans un lieu et une époque donnée<sup>1</sup>. L'ensemble de la production constitue le style, qui s'établit à partir d'un modèle, entretenu par sa reproduction. Chaque duplicata devient ainsi une adaptation du modèle, qu'il faut déjà considérée comme identique ou quelque peu transformée<sup>2</sup>, mais qui part son existence dans la référence à l'original peut être considéré comme un résumé et une incarnation du type. Le type est le fruit d'une histoire entretenue par le modèle et sa reproduction. Ils forment ensemble une généalogie copiste, avec des similarités et des variations entre les objets. L'ensemble de cette phénoménologie constitue le type dès lors que l'on peut rassembler ces objets. Dans *Monadologie*, Gottfried Wilhelm Leibniz<sup>3</sup> présente tout élément comme un échantillon indivisible, un résumé du monde qui l'entoure. Chaque reproduction du modèle est, on le verra, fatalement différente<sup>4</sup>, mais incarne le tout d'un modèle même s'il s'en éloigne. Chaque copie est composée d'éléments qui renvoient à la matérialité<sup>5</sup> de son modèle. Ces éléments sont autant de monades qui se réfèrent à l'original individuellement en le reproduisant. Leur ensemble ne constitue pas paradoxalement l'original, mais l'ensemble de sa copie.

Le point d'inflexion du rapport de l'Humanité au monde qui l'entoure peut se trouver à différents moments de l'histoire, est n'est pas forcément unique, selon les auteurs.

Nous considérerons les grandes découvertes, les révolutions épistémologiques qui en suivent, puis les impasses de l'Histoire et de la Théorie à l'origine de la Copie contemporaine. Nous verrons en quoi la crise du Moderne a fait resurgir les « stigmates du passé », et comment Shanghai, Le Plessis-Robinson, et Córdoba ont intégré dans leur développement moderne les influences stylistiques spatiales (endémiques, pandémiques<sup>6</sup>, universelles) et temporelles (historiques). Enfin, nous montrerons que les phénomènes

<sup>1</sup> La notion prend surtout son sens en Architecture, dans la mesure où les langues latines et anglo-saxonnes accordent l'utilisation du mot en ce sens pour le premier art. Le style n'est plus qu'une manière de pratiquer ou d'exprimer en sculpture, arts picturaux, musique...

<sup>2</sup> Voir « 2.1.1. Histoire de la duplicité », p. 69

<sup>3</sup> LEIBNIZ Gottfried-Wilhelm, *Monadologie*, 1714. Traduction : Émile Boutroux, Le Livre de Poche, Paris, 1995

<sup>4</sup> Voir « 3.1.2 le décalage entre le dessein et l'état présent », p. 107

<sup>5</sup> Voir « 2.3.3 la matière de la Copie : signes, symboles, ... », p. 93

<sup>6</sup> « Pandémique » comme contraire d'« endémique »



contemporains de Globalisation et d'Universalisation redonnent une place pondérante à la Copie dans l'Architecture et l'Urbanisme.

### 1.1. La fin du monde

L'évolution de l'Humanité dans ses découvertes et des dogmes semble avoir installé un contexte global propice à la reproductibilité de masse, sinon à la Copie globalisée.

Après avoir établi des canons tout en ayant conceptualisé la Copie<sup>7</sup> à l'Antiquité, la copie a trouvé son apogée à partir de la Renaissance, où le retour du Classique à rependu en Europe une pratique des Arts hégémoniques, à vocation et universelle. La conquête du Nouveau Monde et dans une moindre mesure les échanges orientaux ont été les vecteurs d'une première Mondialisation, où les Arts européens ont été importés puis adaptés localement. Les écoles de peinture porteña, salteña, potosina et cusqueña font ainsi partie des déclinaisons de l'art pictural hispanique du XVI<sup>ème</sup>, XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècle. La fondation de « Córdoba de la Nueva Andalucía » est elle directement inspirée de la proximité des paysages des *Sierras Pampeanas*. Les montagnes ont rappelé l'Andalousie natale des premiers colons du centre de l'Argentine : son architecture coloniale a plus de proximité avec celle de son homologue espagnole qu'avec celle des autres villes fondées avant elle<sup>8</sup>.

Plus tard, juste après l'avènement du Moderne et les premières prophéties sur sa chute, le premier pas de l'Homme sur la Lune marque après la découverte de l'Amérique la seconde finitude du Monde que nous connaissons. Cette même finitude, ne proposant plus de perspective de conquête ou de progrès, est avec la chute du modèle moderne qui l'a amenée à l'origine de la renaissance de la Duplicité.

#### 1.1.. le chemin de l'histoire

La remise en question de la religion, la chute des croyances obscurantistes au profit de la Science et du Progrès aboutissent à marquer le XX<sup>ème</sup> siècle comme celui du « Désenchantement du monde »<sup>9</sup>.

La sécularisation et la rationalisation portées par le Moderne engagent l'Humanité à prendre possession de ce qu'elle vient de découvrir, et de ce qu'elle peut désormais considéré comme fini, connaissant de mieux en mieux les dimensions de son environnement et les limites de sa science. Comme nous le verrons<sup>10</sup>, la Copie est alors admise seulement pour le vœu pieux de la normalisation, pour ainsi dire faciliter l'action de la modernité. Ses autres manifestations, se heurtant au dogme de l'originalité et du progrès, se voient marginalisés.

Le processus de rationalisation se met en place à outrance, jusqu'à précipiter la chute de certains points du Modernisme : l'Industrialisation, l'Universalisme, ou encore la perte de « Sens ». Ainsi, le Monde moderne se met en crise après la mise en évidence de l'absence téléologique que porte la Modernité.

L'observation de Shanghai du Plessis-Robinson et de Cordoba montre que dans la production architecturale contemporaine se réactive souvent les figures architecturales du Passé. Plusieurs théoriciens ont formalisé l'idée d'une trajectoire de l'Histoire. Ils racontent ainsi comment le Passé se maintient aujourd'hui en ne demeurant pas stigmaté mais aussi acteur.

<sup>7</sup> PLATON, *La République* (livres III, VII, X), -372 av J.C.  
traduit par LEROUX Georges, GF Flammarion, Paris, 2012

<sup>8</sup> Voir « 1.2.1.3 histoire de Córdoba », p. 54

<sup>9</sup> WEBER Max, *La science en tant que profession*, d'après les conférences de Munich et Leipzig, 1919  
préface de ARON Raymond et traduction de FREUND Julien, Plon, Paris, 1959

<sup>10</sup> Voir « 3.2.1.2 le mythe de l'originalité » et 4.1.4 « où s'arrête la copie commence l'inspiration », p. 110 et p. 132  
où l'on parlera des apports de Walter Benjamin et de Rosalind Krauss sur la condition moderne de la Copie,

Francis Fukuyama<sup>11</sup> reprend dans les années nonante le propos d'Alexandre Kojève sur la fin de l'Histoire, avançant que « *le Progrès et la fin des conflits idéologiques aboutissent à l'établissement d'un ordre mondial* », « *met un point final à l'évolution sociale et culturelle de l'Humanité* ». Avec ces dires, la Copie parcequ'elle s'appuie sur des modèles dont la vertu et la qualité est établie, est l'instrument de l'hégémonie et la finalité.

Friedrich Nietzsche<sup>12</sup> contredit Fukuyama un siècle plus tôt en démontrant que l'univers n'est pas fini et qu'il n'a pas de but. Il n'est donc ni devenu, ni en devenir, mais infini et composé de « volontés », pouvant revenir de manière infinie. Pour la Copie, il y a donc un paradoxe quand on la considère dans l'unicité de ses modèles, mais la thèse de « l'éternel retour » motive le retour des formes du Passé. Quand le philosophe rend compte de l'absurdité de l'existence et propose de mener la vie de sorte à ce que l'on puisse « *souhaiter que chaque instant soit reproduit éternellement* », la vertu de la Duplicité est conditionnée à la volonté de son retour pour ce qu'elle peut apporter de manière infinie.

Jean Baudrillard<sup>13</sup> analyse la contemporanéité, la même que celle de Fukuyama (celle de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle). Il appelle « orgie » la libération de tous les domaines au *summum* de la Modernité. La condition post-moderne de son travail le mène à qualifier l'époque de post-orgie, puisque toute idéologie est révolue, tout manifeste caduque. Il propose de « simuler l'orgie », de répéter l'histoire, imiter ce qui a déjà existé en « faisant semblant ». L'utopie, comme tout manifeste, est elle-aussi « hyper-réalisée ». Le néant idéologique est selon lui à l'origine de la répétition inéluctable des formes. Cependant, il note que bien qu'insignifiante (dans son caractère théorique), la Copie ne perd pas sa force<sup>14</sup>.

L'architecte Luca Silenzi<sup>15</sup> imagine par l'analogie de la génétique la transmission culturelle. Par la communication et l'imitation, l'Humanité peut se reproduire indéfiniment, se démultiplier. Selon lui, les projets architecturaux propres à être reproduits et diffusés sont ceux dont le message est le plus explicite, dont la compréhension est la plus aisée. La Copie est selon lui « *l'affaire de la pureté, de la simplicité, et de la radicalité* », les formes abouties et arrangeantes n'ayant qu'une aura et une pérennité réduite. L'icône, parcequ'elle se transforme en référence comme le ferait le canon, devient la forme générique. Silenzi dit qu'à la manière d'une « pandémie virale », la révolution des technologies de la communication permettent aujourd'hui de propager les modèles, telle sont l'efficacité et rapidité des réseaux, les facilités d'accès.

Sur l'idée de Benjamin de considérer l'œuvre à l'époque de sa reproductibilité technique, Boris Groys<sup>16</sup> considère que la cité doit être fermée pour parvenir à sa forme idéale. Cependant, le tourisme par sa nécessité d'accessibilité et son importance croissante détruit l'utopisme des villes. Le tourisme romantique qui monumentalisait les identités locales par un regard intemporel a laissé place au « *tourisme total* », né avec la condition globale du touriste-résident. La reproduction est selon lui actuellement uniforme et mondialisée. Les œuvres d'art et les architectures sont dupliquées en faisant l'impasse sur la quête d'idéal, rejoignant le vide idéologique avancé par Baudrillard.

Quelle que soit la représentation de l'histoire, la Copie, tour à tour utilisée dans le dessein de maintenir ou de faire renaître ses apports, émerge de nouveau dans les divers courants du Post-Modernisme comme une évidence, une valeur certaine et une solution au monde désenchanté. La Copie

<sup>11</sup> Fukuyama Francis, *La Fin de l'Histoire et le Dernier Homme*, Flammarion, Paris, 1992  
première édition *The End of History and the Last Man*, Free Press, New-York, 1992

<sup>12</sup> NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai savoir*, 1883 et *Ainsi parlait Zarathoustra*, 1883-85  
traduit par De GANDILLAC Maurice, in *Œuvres philosophiques complètes*, Gallimard, Paris, 1971  
premières éditions *Die fröhliche Wissenschaft*, Ernst Schmeitzner, Chemnitz, 1882 et *Also sprach Zarathustra*, Ernst Schmeitzner, Chemnitz, 1883-85

<sup>13</sup> BAUDRILLARD Jean, *La transparence du mal*, Galilée, Paris, 1990  
« Nous vivons dans la reproduction infinie d'idéaux, de fantasmes, d'images, de rêves qui sont désormais derrière nous, et qu'il nous faut cependant reproduire dans une sorte d'indifférence fatale ».

<sup>14</sup> Contrairement à ce qu'annonce nombre de ses détracteurs

<sup>15</sup> SALENZI Luca, *Pure Hadcrore Icons, Artifice*, Londres, 2013

<sup>16</sup> GROYS Boris, « The City in the Age of Tourist Reproduction », in *Art Power* n°10, MIT Press, Cambridge, 2008, p. 101-110

trouve de même son sens dans une seconde partie de la post-modernité, avec l'émergence de plaidoiries pour « Ré-enchanter le Monde »<sup>17</sup>.

Plus récemment, sans avoir assez de recul pour la rechercher dans l'histoire des idées, l'argument d'une conciliation entre l'idée du progrès (disparue avec la fin du Moderne) et la présente critique de la Duplicité mènerait à une autre lecture de l'histoire : celle où on répond au vide théorique et aux limites de la Copie par la permission de revenir aux formes du Passé, sans nier l'idée de Progrès<sup>18</sup>.

### 1.1.3 ...copie forcée

Depuis la crise du Modernisme – que l'on s'accorde à dater à la fin des CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) lors de la XI<sup>ème</sup> édition à Otterlo en 1959, mais encore avec la destruction des grands-ensembles de Pruitt-Igoe, à Saint-Louis en 1972 – une absence d'hégémonie s'est installée on l'a vu dans la théorie et la pratique de l'Architecture. Si des mouvements sont encore constitués, on ne peut douter de leur dimension universaliste, mais constater leur adhésion restreinte.

Ainsi, le monde désenchanté doit continuer à vivre, et ne sachant comment faire, utilise la Copie comme une évidence à sa continuité.

La Duplicité est acceptée de manière contemporaine parcequ'elle sait répondre aux nécessités actuelles. Elle a de même été à nouveau théorisée et défendue. La mort du modernisme et de la prohibition morale que ce dernier avait institué permet aussi la résurgence de la Copie.

L'argument principal au retour de la Duplicité dans la théorie et la pratique des arts est la « Suscitation ». Il revient comme une rengaine dans les manifestes, la philosophie qui prend position en faveur de la copie, et dans les discours de ceux qui la font<sup>19</sup>. À travers la création d'objets aux lignes, aux formes issues du Passé, l'idée de copier paraît avant toute autre qualité qu'on lui prête agir sur son observateur comme une « madeleine de Proust<sup>20</sup> ». Le retour évoque le Passé.

Les couleurs, plaisirs, formes, parfois le figuratif est de nature, selon Antoine Picon<sup>21</sup>. Elle permettent de recréer un objet, voire tout un environnement déjà connu, rassurant, agréable par les éléments que l'on y reconnaît et que l'on a expérimenté plus jeune. La nostalgie et la confiance sont les mécanismes sensationnels qu'activent les formes reconnaissables et fantasmagoriques. Les articles et émissions de présentation-réclame, ainsi que les témoignages des premiers visiteurs de Disneyland<sup>22</sup> vont dans ce sens : le retour agréable à ce qui a été éloigné, perdu, trouve son sens dans une époque où le visiteur se sent aliéné. Comme l'ouvrier était dépossédé de son travail avec l'industrialisation, le théoricien de repères avec le post-modernisme, la figure rassure, apaise, rappelle à l'Humanité ce qu'elle a vécu tout comme elle se rappelle de son modèle en voulant l'incarner.

Comme un retour affirmé et conscient de son qualificatif : « retour », le post-modernisme a su par ses branches revivalistes légitimer la Copie, en montrer l'utilité et pertinence, peut-être plus que son universalité à toute épreuve.

<sup>17</sup> CRÉPON Marc, COLLINS George, PERRET Catherine, STIEGLER Bernard, *Réenchanter le monde : la valeur esprit contre le populisme industriel*, Flammarion, Paris, 2006

et CONTAL Marie-Hélène (dir.), PERYSINIAKI Aliko-Myrto (coor.), *Ré-enchanter le monde : l'architecture et la ville face aux grandes transitions*, Gallimard, Collection Manifestô - Alternatives, Paris, 2014

<sup>18</sup> Voir « Épilogue - Manifeste pour la Duplicité du XXI<sup>ème</sup> siècle », p. 140

<sup>19</sup> cf. introduction

<sup>20</sup> La « madeleine de Proust », issu de *Du Coté de chez Swann* (Grasset, Paris, 1913) qualifie tout phénomène qui crée de la réminiscence chez celui qui l'observe. La Duplicité, parce qu'elle fait resurgir le Passé, ravive un élément de la vie quotidienne, un objet, un geste, qui fait revenir un souvenir à la mémoire de quelqu'un.

<sup>21</sup> PICON Antoine, *Ornament: The Politics of Architecture and Subjectivity*, Wiley, Hoboken, 2013

<sup>22</sup> COLT Sarah, *Walt Disney*, American Experience, PBS, Arlington, 2015  
et OTTINGER Didier, BAJAC Quentin (dir.), *Dreamlands : Des Parcs D'attractions Aux Cités Du Futur*, Éditions Centre Pompidou, Paris, 2010

Manifeste post-moderne, et surtout de la *Tendenza*, *Le Post-moderne*<sup>23</sup> de Portoghesi analyse et plaide en faveur du « Rissorgimento » en vogue dans les années cinquante à octante. Dans l'Italie d'après-guerre, derrière Aldo Rossi, Franco Purini, Carlo Aymonimo, Constantino Dardi... l'après-Moderne s'écrit avec « une relation particulière à l'histoire et exprime un doute quant à l'abstraction, le modernisme et le fonctionnalisme<sup>24</sup> ». Portoghesi prône la production et la stylistique, la considération de « l'aspect sémiotique<sup>25</sup> » de ses pairs. Le constat de l'échec du Moderne et de ses morphologies coupées des lieux et des traditions motive le mouvement :

*« faire réapprendre comme des précieux outils de communication les archétypes architectoniques, ces fondements élémentaires du langage et de la pratique de l'architecture qui existe toujours dans l'expérience quotidienne et la mémoire collective des hommes et qui diffèrent profondément suivant les lieux ».*

Nous observons aujourd'hui les carences de la différenciation avancée par Portoghesi, au regard de l'ampleur de la diffusion des mêmes modèles, au point de leur non-correspondance avec l'intégrité coutumière du lieu qui les reçoit.

Les *tendenziosi* s'expriment aussi sur la véracité de l'œuvre. Le point même de la véracité peut en soit trouver son apothéose dans la *Strada Novissima* (la rue nouvelle), lors de la première Biennale d'architecture de Venise<sup>26</sup>. La vingtaine de projets réalisés par Michael Graves, Hans Hollein, Massimo Scolari, Robert A.M. Stern, Oswald M. Ungers ou encore Venturi, Rauch & Scott-Brown<sup>27</sup> nait d'une visite à Berlin, en 1979, alors que la Potsdamer Platz accueillait une fête foraine. Le « village » alors constitué avait touché ses visiteurs-architectes. Ils ont pour l'exposition missionner les décorateurs de la cité du cinéma de Venise pour réaliser la Strada. Le décor de rue ainsi constitué servait le propos de Portoghesi, sur le changement de valeur accordée à la véracité de la Copie :

*« Parler de vérité de l'Architecture comme simple correspondance entre conscience et substance contredit tout ce qu'il y a de plus grand et plus durable dans les institutions architecturales ».*

La « galerie de portraits architecturaux » qu'est Strada Novissima éclaire les collages encore contemporains par son éclectisme. Y sont représentés différents langages, styles, postures<sup>28</sup> vis-à-vis de la Duplicité, comme le néoclassique qui côtoie le néo-haussmannien, le néo-palladien, et bientôt le néo-Art Nouveau au Plessis-Robinson. A l'échelle de la ville, Shanghai et ses « Nine towns » compile les thèmes anglais, italiens, allemand, suédois... tout comme le Disneyland, ouvert en 2012, qui comme ses prédécesseurs accole le décor des univers de la Main street, de Fantasyland, Adventureland, Tomorrowland...

Là encore, on trouve dans les écrits de Portoghesi les dérives que nous constatons au début de travail :

*[Contre la] « sorte d'histoire naturelle de la civilisation [...] la mise en forme de la catalogue systématique de répertoires arrêtés ou leur mélange naïf, afin de réaliser un beau caractéristique ou d'attribuer aux styles une valeur d'allusion à travers leur contenu dans le grand récit des typologies urbaines.<sup>29</sup> »*

<sup>23</sup> PORTOGHESI Paolo, *Le Post-moderne : l'architecture dans la société post-industrielle*, Electra Moniteur, Milan, 1983

<sup>24</sup> HUGRON Jean-Philippe, « La Tendenza, à l'origine du tout », in *Le Courrier de L'Architecte*, Paris, 05-09-2012  
propos de Frédéric MIGAYROU, commissaire de l'exposition « La Tendenza : Architecture italiennes 1965 – 1985 » et conservateur au Centre Pompidou (20-06 au 10-09-2012)

<sup>25</sup> PORTOGHESI, op. cit., p.10

<sup>26</sup> 1ère Biennale d'architecture de Venise, « La presenza del passato », à la Corderie de l'Arsenal (27-07 au 19-10-1980), sous la direction de Paolo PORTOGHESI

<sup>27</sup> JENCKS Charles, « La Strada Novissima : The 1980 Venice Biennale » in *Domus* n°610, Milan, oct. 1980

<sup>28</sup> Voir « 2.1.1. Histoire de la duplicité », p. 69

<sup>29</sup> PORTOGHESI, op. cit., p.26

*« La relation de l'histoire avec l'architecture, que rend possible [le post-modernisme] n'a plus besoin de la méthode éclectique car elle ne peut compter sur une forme de désenchantement, sur un détachement psychique beaucoup plus grand.<sup>30</sup> »*

Portoghesi identifie également les premiers « revivals illusoires » et les « candides aventures philosophiques »<sup>31</sup> de son époque, inspirés de l'avant-garde de la Tendenza et des œuvres de modernistes repentis que sont Ricardo Bofill, Michael Graves, ou encore Robert Venturi.

*« L'histoire est la matière d'opérations logiques et constructives qui n'ont d'autre but que d'unir Réel et imaginaire à travers des mécanismes de communication [...], elle est la matière utilisable pour la socialisation de l'expérience esthétique [...] en ce sens l'architecture peut à nouveau appartenir à ces lieux différents sans que cela ne signifie le retour à une métaphysique radicale ou religieuse, elle peut être l'instrument permettant le supprimer le vieux système centré sur l'Europe et fondé sur le mythe des classiques et, en même temps, de reconnaître la validité relative de tout système conventionnel à condition qu'on admette son appartenance à un réseau polycentrique d'expériences, toutes dignes qu'on y prête attention ».*

## 1.2. Histoires urbaines

**Quelles parts de la ville sont endémiques ou pandémiques? Au-delà de l'impossibilité apparente de faire une analyse exhaustive de chacune d'entre-elle, l'histoire de leurs développements et de leurs relations avec les bassins d'influence permet d'identifier les objets, processus, intentions, et acteurs de la Copie.**

### 1.2.1 histoires

#### 1.2.1.1 histoire de Shanghai

Thames Town (泰晤士小镇) est située à Shanghai dans le district de Songjiang (松江). Ce district de est une juridiction historique, qui existait bien avant le développement de Shanghai au XIX<sup>ème</sup> siècle. Songjiang se situe à environ 30 kilomètres du centre-ville. Son nom vient du fleuve londonien de la Tamise (Thames), en Angleterre.

Thames Town est à 4 kilomètres de la station de métro Songjiang Xincheng, située sur la ligne 9. Elle est à proximité de l'autoroute G60 Shanghai-Kunming.

Songjiang New City est une zone résidentielle développée entre 2001 et 2006, prévue pour accueillir la population du centre de Shanghai, ainsi que le personnel de l'Université de Songjiang nouvellement construite.

Ces nouvelles zones résidentielles font partie du programme « une ville, neuf villes » (One city, Nine Towns), développé par le gouvernement municipal de Shanghai pour lutter contre la pénurie de logements. Cette proposition est adoptée par la Commission d'Urbanisme de Shanghai en 2001, et mise en œuvre de façon continue pendant la période du dixième plan quinquennal chinois (2001-2005).

Thames Town, achevée en 2006, couvre une superficie de 1 kilomètre carré et peut accueillir une population de dix-mille personnes. La construction a coûté 5 milliards de yuans.

Elle est une des dix ville-nouvelles de la mégapole. Comme les autres ville-nouvelles shanghaiennes issues du dixième plan quinquennal (2001-2005), Thames Town est aménagée selon un « thème », qui lui est propre : celui d'une « ville typique anglaise ». Les autres villes-nouvelles ont quand à elles été inspirées

<sup>30</sup> PORTOGHESI, op. cit., p.26

<sup>31</sup> PORTOGHESI, op. cit., p.28

par d'autres thèmes occidentaux, et, dans une moindre mesure, chinois, ont été utilisés : scandinave, italien, espagnol, canadien, néerlandais, allemand ...

L'aménageur anglais *Atkins Construction Company* est chargé de la planification de Songjiang New Town et de la conception de la ville de Thames. Si toutes les ville-nouvelles de Shanghai ont été développées par des entreprises occidentales, les principaux promoteurs sont cependant chinois, comme la *Shanghai Songjiang University City Construction Development Co. Limited* et la *Shanghai Henghe Properties Limited*.

Imitation d'un bourg de « style britannique » (périodes tudor, victorienne, imitation de lieux...), la ville de Thames se compose principalement de maisons unifamiliales de faible densité. Son centre est très peu agrémenté de commerces et d'installations communautaires. Bien que ces maisons soient vendues rapidement, la plupart des acheteurs sont des personnes relativement aisées, ayant délaissé le centre pour la qualité de vie de la périphérie.

Ils achètent ces maisons comme résidence principale (la localisation n'étant pas assez intéressante pour en faire une résidence secondaire). Certains y placent juste un investissement.

Par conséquent de la victoire commerciale qu'est cette opération, le prix a également augmenté à un niveau élevé. Parmi les propriétaires, le pourcentage de personnes qui font de leur maison une résidence permanente est très faible. Sur les 1.745.000 personnes qui vivent à Songjiang en 2012, seulement 600.000 en sont des résidents permanents. En 2010 à Thames Town, seulement 2000 habitants vivent sur les 10.000 places espérées. Thames Town est décrit comme une « ville fantôme de facto ».

Certains bâtiments Thames Town sont directement inspirés de certains bâtiments qui se trouvent en Angleterre. Cela inclut l'église (le prototype de Bristol de collines Clifton de l'église chrétienne), des pubs et des *fish and chips* de style anglais, reproductions vraisemblable de troquets de *Lyme Regis*, une ville de la côte du Dorset. La ville est devenue un lieu très populaire, connaissant de nombreuses visites le Dimanche ou les shanghaiens font indépendamment ou en passant par une agence des photographies de mariage. Ces dernières mettent en scène les époux dans le décor pittoresque de la place principale et de l'église qui lui est accolée, souvent utilisée comme arrière-plan.

Une ville de style britannique similaire est également développée à proximité de Beijing.

### 1.2.1.2 histoire du Plessis-Robinson

Le Plessis-Robinson est une commune du département des Hauts-de-Seine, au sud-ouest de Paris. La ville se situe à 6 kilomètres de Paris, à cheval entre les hauteurs du plateau de Vélizy et la cuvette de Fontenay-aux-Roses.

La commune bénéficie d'un cadre naturel particulièrement préservé, avec de nombreux coteaux boisés.

À partir de l'unification de deux villages et de son urbanisation massive au XX<sup>ème</sup> siècle, la commune a renouvelé et densifié son tissu urbain depuis 1989, à travers quatre grandes opérations urbanistiques.

Le quartier du Cœur de Ville est construit sur un ancien terrain de sports et un parking, entre l'ancien bourg du Plessis-Piquet et l'avenue Charles de Gaulle. Dessiné par l'architecte François Spoerry, il est construit de 1990 à fin 2000. Avec l'aménagement de trois jardins – les jardins de l'Hôtel de Ville, le jardin Sertillanges et le jardin de l'orangerie – il accueille une trentaine de commerces.

Basé sur les principes théoriques du « *Nouvel Urbanisme* » (New Urbanism), auxquels adhère son concepteur, et sur les volontés politiques de Philippe Pemezec, le *Cœur de ville* est l'opération initiatrice d'un changement de ville en profondeur. En rupture avec les principes « modernistes » de l'urbanisation du Plessis-Robinson de l'après-guerre, les pratiques régionalistes créent un nouveau système viaire et bâti des logements non seulement sociaux mais ouverts à la promotion. Les choix esthétiques de cet urbanisme contemporain influent les opérations suivantes.

La mairie, soutenue par l'OPDHLM des Hauts-de-Seine et de l'Etat, rénove à partir de 1991 la Cité-jardin, en quatre étapes. Les deux premières phases rénovent la première Cité construite de 1925 à 1933 et remplacent les immeubles vétustes des années 1950, dans un style architectural échappant à la mairie.

La troisième opération est le prolongement direct du Cœur de Ville. Erigée à partir de 1996, elle insère encore plus le mouvement rénovateur du Plessis-Robinson, qui s'achève par les phases III et IV de la Cité-jardin, ainsi que par l'édification de programmes publics que sont la halle de marché de « style Baltard » (2007) et la Maison des Arts palladienne (2013).

En opposition aux immeubles « modernistes » de la Cité-jardin, basse comme haute, ainsi qu'aux barres de la reconstruction d'après-guerre, la mairie du Plessis-Robinson engage depuis 1989 des efforts de rénovation urbaine.

Sur les publications officielles (arrêtés, site internet et journal municipaux,...) comme les publications d'élus, on découvre un mouvement bâtisseur et rénovateur total. La fermeté des choix des élus sont vraisemblablement accompagnés d'un soutien de la population, qui sur la question des choix esthétiques approuve la mairie à 73% en 1994 (Pemezec p. 83).

La situation délicate de la ville à la fin des années 1980, avec ses finances et son capital d'attraction sociale et économique au plus bas, redevient objectivement vertueuse dans les décennies suivantes. La rénovation urbaine accompagne l'implantation d'entreprises et une population moins dépendante des HLM, allant dans le sens de la mixité sociale souhaitée par la mairie.

De 21.300 habitants en 1990, la population dépasse les 28.500 en 2015, grâce au développement d'immeubles plus denses. Sur les 11.000 logements que compte la commune, on compte 87% d'appartements, un taux en croissance grâce à l'édification d'immeubles sur d'anciens terrains moins denses. Aussi, 94% des logements constituent des résidences habitées à l'année.

Le « centre ville », qui peut être considéré comme le *Cœur de Ville* et les îlots de la phase III et IV de la reconstruction de la Cité-jardin, a été aménagé tour à tour par François Spoerry, Marc et Nada Breitman et Xavier Bohl. Tous se sont mis au service des ambitions de la mairie pour reconstruire la « centralité » du Plessis-Robinson avec le souci de l'esthétique et de la mixité sociale. La terminologie employée par la maîtrise d'œuvre comme par la maîtrise d'ouvrage parle de « style classique ». Philippe Pemezec énumère à mainte reprise dans son livre son intérêt pour l'« harmonie », l'« équilibre », l'« unité » quand il évoque l'ensemble bâti qui fait la ville, et concentre son attention sur les « formes », les « couleurs », les « matériaux », les « détails », mais encore sur le « style ». On peut d'ailleurs se demander par quels processus, quels outils, un maître d'ouvrage peut « imposer un style »<sup>32</sup>, alors que leurs usages et définitions sont *a priori* détenus par la maîtrise d'œuvre qui en a le savoir-faire.

### 1.2.1.3 histoire de Córdoba

La ville de Córdoba est fondée en 1573 par les conquistadors. Alors ville-étape entre le cœur du Vice-royaume du Pérou et le port de Buenos Aires, elle connaît un premier essor avec le commerce minier de Potosí qui y transite. Elle fournit alors aliments, vêtements, et animaux de transport aux colons.

---

<sup>32</sup> PEMEZEC Philippe, op. cit., p. 49

Après une première implantation sous forme de fort, Córdoba se situe à la confluence de l'affluent *La Cañada* avec le *Río Suquia*. Avec l'instauration d'un gouvernement colonial se dessine le premier plan de la ville, en 1577, qui comporte soixante-dix quadras organisés autour de la Place d'Armes (aujourd'hui Plaza San Martín), de son Cabildo, de son Iglesia Matriz. Les communautés religieuses participent à la transformation de la ville et de ses abords par les cultures et les artisanats qu'elles produisent. La fondation de l'Université couronne la cité, qui devient prospère grâce aux flux grandissants entre Potosí et le Río de la Plata et à ses fonctions administratives. Ces activités la dotent de monuments encore visibles, elle constitue malgré l'hétérogénéité temporelle de son centre un des meilleurs témoignages architecturaux de l'Argentine tucumane du XIX<sup>ème</sup> siècle. Hormis ses bâtiments classés et protégés, il se renouvelle sur lui-même, valorisant les parcelles agricoles des communautés religieuses puis en renouvelant et densifiant le bâti selon les conjonctures économiques nationales.

Après l'indépendance du Pays et l'instauration d'une gouvernance municipale en 1857, Córdoba connaît une croissance exponentielle à partir de l'arrivée du train en 1870, qui accompagne le développement du quartier de *San Vicente*, lui-même créé par le promoteur *Agustín Garzón*. Avant de faire partie intégrante de la ville, rattrapé par la conurbation, San Vicente est un village plébiscité des habitants aisés de la ville, qui accueille plus de trente-six mille habitants cette année-là. Avec l'arrivée de l'industrie à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, le profil du quartier change, de nouveaux habitants de classe moyenne et ouvrière s'y établissant, notamment les immigrants italiens arrivés de la capitale fédérale.

La constitution de ce quartier constitue la première grande extension de la ville. Le centre de Córdoba s'ouvre en 1886 sur le sud, avec l'aménagement du quartier de *Nueva Córdoba*, implanté sur le site de l'Exposition Industrielle Nationale de 1871. Ses développeurs, *Miguel Crisol*, et *Charles Thays*, tracent sur ce coteau deux avenues diagonales, dont une sur sa crête. Ces percées sont une rupture dans le plan en damier typique des urbanisations coloniales hispaniques. Les quatre-vingt-trois quadras complètent une ville déjà étendue au nord, mais surtout à l'ouest et à l'est. Le « plan Crisol » agrémenté Córdoba en 1911 d'un parc municipal de dix-sept hectares, première grande œuvre de Thays.

Les premières années du XX<sup>ème</sup> siècle sont celles de la refonte de l'urbanisme de la *Docta* : les rues sont pavées et se dotent de trottoirs, les ingénieurs issus des universités cordobés sont missionnés pour construire des ponts traversant le *Río Suquia*, les places sont ornementées. Comme à Buenos Aires, qui constitue à l'échelle nationale la porte aux influences étrangères, la bourgeoisie cordobés se fait construire des maisons de style, de plain-pied ou avec un étage. La tendance est confirmée par l'importante immigration qui arrive d'Europe, qui importe avec elle les architectures des années 1900 du vieux-continent. Cette typologie, qualifiée aujourd'hui par les argentins de « néoclassique », « française », « italienne », « ibérique » et post-coloniale dans une moindre mesure, marquent encore aujourd'hui l'identité du centre-ville.

Jusqu'en 1950, la ville s'industrialise et s'étend. Pendant la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, Córdoba se renouvelle profondément dans son centre avec le remplacement de demeures fin XIX-début XX<sup>ème</sup> par des édifices de densité importante. La quasi-totalité de Nueva Córdoba est renouvelée à partir d'une évolution des règles d'urbanisme municipal, ainsi que de l'avancée des techniques constructives. Les « bâtiments PH » (« Propriété Horizontale ») sont ainsi des immeubles de plus de dix étages au confort moderniste, qui ont remplacé les anciens bâtiments au point de changer la *skyline* de la ville. Les premiers PH de Córdoba ont été construits le long de la *Cañada* par les architectes José Ignacio Díaz et Miguel Ángel Roca. Quartier à la densité la plus élevée de la ville, Nueva Córdoba concentre l'essentiel des lieux de loisir et commerciaux de la centralité de Córdoba.

Depuis les années 1980, de nombreux facteurs altérants la qualité de vie du centre-ville et l'attraction pour la périphérie ont mené à développer autour de Córdoba des « barrios cerrados », résidences pavillonnaires fermées, avec centre communautaire comportant un ensemble d'équipement collectifs.



« Ville dans la ville », voire « ville contre la ville », leur développement est consommateur d'espace foncier et accentue les mouvements pendulaires entre la périphérie et le centre. La qualité des infrastructures le permettant, leurs habitants utilisent moins l'espace public municipal. Ce dernier reste nécessaire au « désenclavement » de ces nouveaux quartiers pour l'accès aux commerces et au travail.

Après s'être développée sur les bases architecturales et urbanistiques de la colonisation espagnole, à tendance andalouse, Córdoba garde depuis sa fondation les monuments qui lui prêtent son « identité » : cathédrale, *cabildo*, couvents, siège de l'UNC...

Les vagues d'immigration de la seconde partie du XIX<sup>ème</sup> et du début du XX<sup>ème</sup> siècle emmènent avec les « styles » européens en Argentine, d'abord à Buenos Aires, avant de se répandre dans le pays. La typologie de la propriété néo-coloniale classique se dote alors de modénatures, reliefs, moulures,

## 1.2.2 dialogues intercontinentaux

### 1.2.2.1 de l'Europe à l'Amérique latine

Le contact entre l'Europe et l'Amérique du Sud se fait réellement après les quatre voyages de Christophe Colomb et après la signature du Traité de Tordesillas, qui partage le monde entre les Royaumes de Castille et du Portugal. Le méridien de démarcation de ces deux empires<sup>33</sup> scinde l'Amérique du Sud en deux parties, correspondant aux frontières du Brésil portugais et du reste hispanique. Les espagnols découvrent la baie du Rio de la Plata en 1516, et débarquent au Mexique un an après. Les Caraïbes plus proches et déjà explorées, c'est du Nord que commence la Colonisation, avec l'installation d'Hernán Cortés en 1519. En deux ans, la Couronne met fin à la domination Aztèque. Pizarro colonise seulement à partir de 1830 l'Empire Inca, fonde Lima cinq ans plus tard. La Vice-royauté de Nouvelle-Castille, qui devient plus tard la Vice-royauté du Pérou, est instaurée en 1842 et a autorité sur l'organisation de tout le territoire hispano-américain.

A partir de l'expérience de la cinquantaine d'années entre la découverte du continent et la chute des empires qui y régnaient, la méthode de colonisation est basée la fondation de comptoirs et de cités administrées par un gouverneur. La Couronne parvient bientôt à un archipel colonial, dont chacun des points reproduit l'expérience de ses prédécesseurs en s'adaptant rarement au lieu sur lequel il s'installe : la trame urbaine est seulement interrompue par les cours d'eau, les reliefs plus rarement. Les espagnols fondent leurs villes selon un plan hippodamien : le *Traza*.

Les cités sont organisées autour d'une place principal, la *Plaza de Armas*. Comme à Córdoba, cette dernière accueille le lieu de Culte, l'*Iglesia Matriz*, et le bâtiment administratif, le *Cabildo*. En dehors des casernes, qui sont pour l'époque déjà souvent normalisés par des traités de génie militaire, les édifices de ces villes fondées ex-nihilo<sup>34</sup> sont bien souvent réalisés hâtivement et avec les matériaux immédiats – aussi n'ont-ils pas vocation à être pérennes. Ils sont remplacés dans les mois ou années qui suivent par des monuments stylisés, rapportés, où la technique et le savoir-faire des colons se transmettent bientôt aux peuples indigènes, soumis et utilisés comme main d'œuvre. Les ouvriers sont des esclaves, comme la majorité de la population. Seuls les métiers d'artisanat et d'orfèvre sont affranchis : les écoles de peinture<sup>35</sup> sont une des rares productions des XVI, XVII et XVIII<sup>ème</sup> siècles où l'on peut se rendre compte de la diffusion des Arts européens dans le Nouveau Monde, puisque l'on peut associer le nom des artistes locaux aux œuvres qui nous sont parvenues.

Les villes prennent l'« image » des colons qui la fondent et qui la peuplent. Córdoba, on l'a vu, reproduit son homologue andalouse<sup>36</sup> de part l'identité de ses fondateurs et la proximité de son

<sup>33</sup> Le Méridien de Tordesillas est défini ainsi : « situé à 370 lieux à l'Ouest des îles du Cap-Vert », soit aux coordonnées 46° 37' ouest.

<sup>34</sup> À part quelques cas de ville rasée puis reconstruites à la manière des colons. *Tenochtitlan* et *Qosqo*, capitales des empires aztèque et inca, deviennent Mexico et Cuzco dès leur capture par les espagnols.

<sup>35</sup> Voir partie 1.2.1.3 « histoire de Córdoba », p. 54

<sup>36</sup> *ibidem*

écosystème avec les paysages du sud de l'Espagne. L'*iglesia de Nuestra Señora de la Asunción*, ne ressemble pas à la Mosquée-cathédrale de Cordoue, son architecte Gian Battista Primoli s'est inspiré des canons baroques, notamment du plan de l'église du Gesù<sup>37</sup>.

*« Les tours principales ont des carillons. On observe, sculptés, des figures munies de trompettes et vêtus de costumes autochtones. Le grand dôme est situé à l'intersection de la nef centrale et du transept. Il marque par sa hauteur concave et sa décoration élaborée. Il est flanqué de quatre tourelles octogonales, qui remplissent des fonctions de renforts. Dans le dôme, de bas en haut sont percés, à l'extérieur, des paires de colonnes qui se terminent par un rebord. De la même manière sur la courbe de la coupole, de grandes ailettes sont couronnées par des pinacles pyramidaux. Dans les inter-colonnes de la tour-lanterne sont percées de grandes fenêtres aux formes curvilignes. Le dôme est couvert par des segments nervurés et crénelés. Il est fermé par un lanterneau bulbiforme qui culmine sur lequel culmine une grande girouette représentant le calice et la croix.*

*Si l'extérieur de cette église est majestueuse, son intérieur l'est plus : la grande nef centrale est couverte par une grande voûte en berceau longue et profuse, chargée d'un grand nombre de moulures en bois sculpté et doré. L'autel principal, recouvert d'argent issu des mines du Haut-Pérou, fait un jeu équilibré avec les colonnes hautes et les sculptures qui représentent plusieurs saints du catholicisme. La lumière entre principalement à travers une série de lunettes profondes situées dans la voûte de la nef centrale. La nef de type basilique est surélevée par deux bas-côtés, supportés par de larges colonnes, elles-mêmes coiffées de grands entablements dorés.*

*L'ensemble de la cathédrale de Córdoba est une excellente synthèse d'éléments de style Renaissance, associés à ceux du baroque colonial espagnol, du néoclassicisme et même des détails mudéjares (mauresques) »<sup>38</sup>*

Après les indépendances acquises dans la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, les pays d'Amérique latine font l'objet d'immigration massive de peuples européens, venus chercher au Brésil, au Chili, et surtout en Argentine un meilleur cadre de vie. L'immigration a apporté une variété de styles architecturaux. A Buenos Aires, les villas cossues de la périphérie et l'architecture populaire du quartier de *La Boca* témoignent de ce cosmopolitisme. Après 1880, une bulle immobilière nourrit la construction de logements avec des prêts à long terme et à faibles taux d'intérêt. La bourgeoisie fait construire des immeubles à faible loyer pour les nouveaux venus, *les conventillos*, tandis que de dans les sphères aisées la course au prestige des différentes communautés espagnole, italienne, française... est l'occasion de manifester la richesse en faisant appel aux architectes qui représentent le mieux le savoir-faire national... ou exotique. Architectes parisiens, Louis Sortais et René Sergent modélisent les fleurons de l'architecture argentine.

Au début du XX<sup>ème</sup> siècle, les ingénieurs-architectes Juan Antonio Buschiazzo et Gabriel Muñoz Gonzalez s'interrogent sur ce que doit être le style national de l'architecture argentine. La *Revista de Arquitectura*<sup>39</sup> est fondée en 1915 par des étudiants porteños<sup>40</sup>. Les élèves ont écrit dans la revue :

*« Notre architecture sera le reflet des sources de notre histoire selon des exigences naturelles et du climat qui seront les fondements des œuvres à réaliser. L'ère coloniale dans le temps, l'Amérique Subtropicale*

<sup>37</sup> La *Chiesa del Gesù* a été construite à Rome de 1568 à 1584. Siège de la Compagnie de Jésus, l'autre nom des jésuites, elle a probablement été prise pour modèle car ce sont ces derniers qui ont fondé Córdoba et qui l'ont développé. La cathédrale de Córdoba, elle, a été construite de 1580 à 1758, avec l'ajout des deux clochers en 1787.

<sup>38</sup> Cette description de la cathédrale est traduction inspirée et de la plaquette touristique du monument, visible dans le narthex, enrichie par des observations personnelles.

<sup>39</sup> Périodique fondé par les étudiants, il disparaît avec la censure du gouvernement militaire du coup d'état de 1955.

<sup>40</sup> *Porteño* : surnom donné aux habitants de Buenos Aires, Montevideo (Uruguay) , et Valparaíso (Chili). Contrairement au reste du pays, la population de ces « ports » est majoritairement composée de descendants d'immigrés européens.

*dans l'espace. Voici deux points de vue nécessaires bénéfiques dans le futur pour répondre à la formation d'une école et d'un art national dans notre architecture. »*<sup>41</sup>

Hector Greslebin, Angel Guido, Martin Noel, Ricardo Rojas et<sup>42</sup> mettent en valeur la richesse et la qualité intrinsèque à l'architecture d'Amérique latine. Rojas puis Greslebin proposent dans les années vingt et trente une « restauration nationaliste »<sup>43</sup>. Dans une démarche de régionalisme prématuré (avec plusieurs décennies d'avance sur le Post-modernisme), ils proposent :

*« [...] d'adapter les programmes modernes » de l'architecture coloniale, inaugurant une « présence de l'orfèvre et de la décoration [...] dans une vision quotidienne, portés par la noble obsession de nos origines, le culte de notre passé. » Avec la sécurité d'un exercice de telles caractéristiques, la produirait « naturellement » la rencontre de son identité propre ».*<sup>44</sup>

Ces mêmes théoriciens abandonnent dans leur œuvre le cosmopolitisme, adhèrent à un nationalisme fondé sur la relation entre l'histoire et l'architecture, mais l'avènement moderniste dans les années trente supprime le revivalisme et ne laissera pas sa chance au régionalisme.

#### 1.2.2.2 de l'Europe à la Chine

Le premier contact entre les civilisations européennes et Chinoises se fait avec l'essor du commerce de la soie, que les grecs importent du « Pays des Serres » dès le quatrième siècle. Avec la route de la soie, tracé au premier siècle avant J.C. par les Han, les cartes indiquent comment relier Xi'an depuis le proche Orient<sup>45</sup>. Entre De 1271 à 1295, Marco Polo voyage à travers l'Asie. Passé par Constantinople, l'Empire Mongol, où il se met au service de Kubilai Khan pendant seize ans, il retourne à Venise en passant par Lanzhou, Pékin, Chengdu, Hangzhou.

À travers son récit, Marco Polo fait part de la diversité des sociétés qu'il rencontre. Il n'oppose pas sa culture à celles qu'il découvre, loin du fatalisme du *Choc des civilisations*<sup>46</sup> avancé ci-et-là aux époques modernes et contemporaines.

Polo présente dans son récit l'idée d'un monde qui n'est pas seulement centré sur le théâtre européen, et remet en cause l'identité irréductible (vénitienne), pouvant constater l'influence des autres cultures sur son pays d'origine et sa réciprocity, après avoir pu acquérir la connaissance de l'origine des objets, des sciences, des techniques...

Seulement, la véracité des propos de Marco Polo est questionnée, rapportant faits divers, mythes, légendes, qui posent la question de la falsification, ou plutôt de l'invention de son témoignage.

Au-delà de ses travaux d'ambassadeur et de haut fonctionnaire, la masse d'information qu'il rapporte permet aux deux mondes de se renseigner sur l'autre, d'approfondir ses connaissances cartographiques. Le désir de poursuivre le commerce et de renvoyer des missions diplomatique et scientifique s'accroît,

<sup>41</sup> Inconnu, « Histoire de l'Architecture Argentine (1880-1916) » in [www.latitud-argentina.com/blog/](http://www.latitud-argentina.com/blog/), publié le 22-10-2010, consulté le 13-05-2018

<sup>42</sup> PATTI Beatriz, SCHAVALZON Daniel, Cuadernos de Historia del Arte, número 14, pps. 37 a 63, del Instituto de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, en la ciudad de Mendoza, año 1992.

<sup>43</sup> Ricardo Rojas se voit commander en 1909 par le gouvernement national une étude sur le régime d'éducation historique dans les écoles européennes. Ce travail est à l'origine de sa critique de l'éducation argentine et de ses propositions de réformes. Avec elles s'initie une polémique nationale sur l'identité que l'on trouve encore dans les institutions et la société argentine aujourd'hui.

<sup>44</sup> GRESLEBIN Héctor, « Arquitectura Colonial Latino-Americana », in *Revista de Arquitectura* n° 7, Buenos Aires, juin 1916

<sup>45</sup> Il n'existe pas qu'un seul tracé, mais plutôt un faisceau de routes de la Soie. Avec ses nombreuses ramifications, on retient que se trouvent aux deux extrémités Antioche, contrôlée tout à tour par les Romains, les chrétiens jusqu'en 1268, puis par les turcs. Xi'an est une des anciennes capitales chinoise, et l'une des villes où le cosmopolitisme du aux influences arabes et turcs est le plus présent.

<sup>46</sup> HUNTINGTON Samuel P., *Le Choc des civilisations*, Odile Jacob, Paris, 1997  
édition originale Simon & Schuster, New York, 1997

mais il faut attendre la découverte de la Route des Indes par le navigateur portugais Vasco de Gama en 1498 pour que les Couronnes européennes s'intéressent au développement massif du commerce avec l'Asie. Les voies terrestres ayant leur exploitation compliquée<sup>47</sup>, le Portugal jouit de l'exclusivité sur les mers d'Orient<sup>48</sup>. Jorge Álvares et Fernão Pires de Andrade explorent, tissent des relations diplomatiques en se rendant à Pékin. Le Portugal fonde un comptoir à Canton en 1517, traite avec le Japon en 1543, fonde Macao en 1583.

Il faut attendre les traités découlant des guerres de l'Opium (1842 et 1860) pour voir l'installation massive des puissances coloniales européennes en Chine<sup>49</sup>.

Les *factoreries*<sup>50</sup> installées depuis plusieurs siècles ou décennies s'étendent, deviennent des territoires pris par la force ou dont l'occupation est négociée par une concession de cinquante, cent ans, voir sans restriction. Les bâtiments sont là encore de « style coloniaux », métissant les architectures fonctionnalistes quand il s'agit de manufactures et d'entrepôts, celles des canons en vogue quand le pouvoir s'installe dans des monuments administratifs ou religieux.

Le Bund de Shanghai témoigne des puissances économiques des sociétés qui s'y installent et s'y font bâtir des immeubles. Le style et la hauteur manifeste leur importance. Les cinquante-deux bâtiments qui s'y trouvent représentent différents styles architecturaux, parfois éclectiques sur certains, où l'on peut identifier jusqu'à quatre ensembles. Les revivalismes sont renaissance, comme la Banque d'Indochine et l'Union Building ; baroque, comme le Shanghai Club Building ; ou encore gothique pour le China Merchants Bank Building<sup>51</sup>. L'architecture néo-romane et néo-classique y est aussi présente, même si la majorité du Bund est dès les années 1920 à tendance Beaux-arts, et tardivement Art-déco.

Dans les concessions, on organise de manière ramifiée la production de biens et l'acheminement de denrées, depuis les faubourgs jusqu'aux quais du Bund. À partir du XX<sup>ème</sup> siècle, on déporte l'embarcadère aux ports situés nord (au niveau de la rivière *Wusong*) et au sud du Bund.

Les concessions se spécialisent dans la transformation de produits, avec l'augmentation de l'artisanat et surtout l'apparition d'industries. Les richesses s'accumulent et la ville s'élargit. Dans la concession française, qui reste aujourd'hui la plus préservée, les avenues sont élargies et renommées avec des noms à la gloire de l'état-major français.

Le percement des rues renouvelle l'urbanisme en appliquant le savoir-faire des grands travaux européens : drainage, pavage, égouts, et le tramway en 1906. Les trottoirs sont agrémentés de platanes et de mobilier inspirés du Paris haussmannien et des cours provençaux. Le parcellaire originel et les voies sont conservés tant que possible, mais on applique un tramage des rues selon les axes nord-sud et est-ouest. Les canaux sont comblés ou recouverts, tel le *Yángìng Bàng* qui sépare jusqu'en 1915 la concession française de la concession anglaise (puis internationale).

La bourgeoisie étrangère puis chinoise fait construire de somptueuses villas stylisées, dont les concepteurs et propriétaires sont souvent issus du territoire dont elles s'inspirent : maisons alsaciennes, basques, hôtels particuliers inspirés de ceux du Marais sortent de terre.

---

<sup>47</sup> Après les importations de soie, les puissances européennes et méditerranéennes font venir d'autres produits de luxe, qui installent durablement les péages et la criminalité sur la route. Les voies maritimes offrent la capacité de ramener plus de marchandises, et de manière sûre. En dehors des naufrages, la piraterie et les attaques ponctuelles entre les vaisseaux d'empires coloniaux différents ne se développe qu'à partir du XVII<sup>ème</sup> siècle dans l'Océan Indien.

<sup>48</sup> Voir Traité de Tordesillas

<sup>49</sup> Voir Histoire des guerres d'Opium

<sup>50</sup> Comptoir commercial à l'étranger

<sup>51</sup> Un architecte de l'Ecole des Beaux-Arts conçoit la Banque d'Indochine en 1910, située au numéro 29. Palmer & Turner Architects and Surveyors construisent l'Union Building au numéro 3 6 ans plus tard. L'irlandais Bertram H. Tarrant construit le Shanghai Club House en 1910, situé au numéro 2, assisté de Shimoda Kikutaro pour l'intérieur. La China Merchants Bank Building est la première banque à capitaux chinois, édifiée au numéro 6 en 1907.  
Voir leurs photographies en annexe.

Les classes moyennes et les shanghaiens parvenus vivent dans une typologie d'habitat locale : le *shikumen*<sup>52</sup>. Construit en série à partir de 1900 à la manière des corons, il se différencie du *lilong* traditionnel et s'accapare les codes des architectures étrangères. Les éléments de style sont nombreux, et compilent la sémiologie architecturale des bas-reliefs à la composition traditionnelle chinoise.

« [...] tout de briques rose vêtus, avec une touche de gris et quelques linteaux dessinés et moulés, [ils] ont généralement deux niveaux et une petite cour intérieure, avec un toit en forte pente et des lucarnes. Les *shikumen* s'ouvrent sur des *lilong*, des ruelles irriguant en arêtes de poisson les quartiers délimités, aux deux extrémités, par deux grandes avenues parallèles. On n'entre pas toujours facilement dans une *lilong*. Celles-ci sont souvent surveillées, au portail donnant sur l'avenue, par un gardien souvent âgé, représentant du comité de quartier ».<sup>53</sup>

Parcequ'ils représentent la période coloniale et qu'ils subissent les sévices du temps, la typologie est jugée obsolète après la fin de la seconde guerre mondiale. Ils sont délaissés et souvent rasés, mais certains sont rénovés dès la fin du vingtième siècle, comme le quartier de *Xintiandi*<sup>54</sup>.

L'invasion japonaise puis l'avènement de la République Populaire de Chine communiste, en 1949, marque la fin de la domination occidentale sur le Bund et les concessions, et plus généralement sur les lieux de l'économie florissante en Chine. Avec la restriction des échanges avec l'extérieur et la fermeture du pays sur lui-même, les échanges avec l'Europe et les Etats-Unis reprennent sous l'impulsion de Deng Xiaoping, qui permet par le Socialisme de marché la réouverture du pays, et l'influence, sinon la dépendance mutuelle entre sino-occidentale.

Les années nonante sont celles des premières *gated-communities*, ou promoteurs et architectes occidentaux conçoivent les quartiers pavillonnaires et nouveaux édifices luxueux pour les expatriés et la « bourgeoisie » chinoise qui éclot peu à peu.

### 1.2.2.3 de la Chine à l'Europe

La Chine d'aujourd'hui prend selon de nombreux analystes sa revanche sur les XIX et XX<sup>ème</sup> siècles. En ne subissant plus le colonialisme occidental, elle devient au contraire une puissance mondiale, et s'offre – comme l'on fait les couronnes européennes – des terrains en Afrique, en Europe, sur lequel elle capitalise une économie du luxe<sup>55</sup> en plus de répondre aux besoins croissants de sa démographie.

L'arrivée massive de produits issus de l'« atelier du monde » est rendu possible par la politique d'ouverture de Deng Xiaoping et l'inconcurrençable compétitivité cultivée par son successeur, Jiang Zemin. L'Occident et la Chine sont aujourd'hui interdépendants. Leurs cultures s'exportent et intègrent peu à peu les habitudes de consommation, de même que la connaissance de l'autre ne cesse d'augmenter et se vulgarise. Sinologie et américanisme ne sont désormais plus que des sciences, mais des centres d'intérêt aux domaines d'étude de plus en plus vastes et diffusés.

<sup>52</sup> Shikumen, littéralement « portail de pierre »

<sup>53</sup> Description du shikumen sur : [cn.ambafrance.org/Shikumen-et-Lilong-L-habitat-traditionnel-de-Shanghai](http://cn.ambafrance.org/Shikumen-et-Lilong-L-habitat-traditionnel-de-Shanghai), publié le 14-08-2014, consulté le 11-05-2018

<sup>54</sup> Xintiandi, le quartier du « Nouveau Monde », est aujourd'hui une zone commerciale et touristique importante. C'est l'un des endroits où l'on trouve le plus d'étrangers à Shanghai, qui y viennent pour la qualité de sa rénovation, réalisée par l'architecte américain Benjamin T. Wood et la société japonaise Nikken Sekkai. La zone présente un intérêt culturel, mais aussi des fonctions récréatives et mercantiles, avec son agréable promenade piétonne truffée de restaurants.

<sup>55</sup> MICHEL Serge et BEURET Michel, *La Chinafrique : Pékin à la conquête du continent noir*, Paris, Grasset, 2008, 348 p  
L'expression apparaît pour la première fois dans les années 2000. On parle de « Chine-Afrique » en référence à la « France-Afrique », employée en 1955 par le président ivoirien Félix Houphouët-Boigny.

L'émergence d'une classe moyenne en Chine et de nouveaux riches, voir super-riches qui dépassent largement les apparatchiks du parti communiste change profondément le pays dans ses mœurs, son logement, ses habitudes de consommation, son accès à la culture étrangère, où seule une certaine élite y avait accès jusque dans les années nonante. Aujourd'hui, ils sont près de cent-cinquante millions à gagner plus de 10 000 dollars (environ 65 000 yuans) et seront 380 dans quinze ans. « Des secteurs comme la santé, l'éducation, les transports, la communication et les loisirs sont promis à de fortes croissances<sup>56</sup>», et changent les métropoles en mégapole, dotées de banlieues large, expansées par les zones commerciales et surtout par le lotissement de type gated-community. S'y retrouvent les ménages aisés chassés du centre par la gentrification de ménages encore plus aisés. Ces nouveaux riches sont séduits par les qualités de vie des zones périurbaines : espaces verts, qualité de l'air, infrastructures de loisir, vie en communauté sécurisée...

La société chinoise a un attachement particulier à sa/ses culture/s traditionnelle/s. Seulement, les phénomènes que sont l'exode rural, le développement urbain qui en résulte, et l'accès à la culture occidentale remettent en cause cette considération. Si les rites, le rythme de vie, les cercles sociaux résistent plus ou moins aux phénomènes de « modernisation » et d'« occidentalisation » de la société, la tendance est à se départir du mode de vie des campagnes, ceux qui sont ancestraux, pour embrasser la qualité de vie contemporaine. Aussi, si le folklore on l'a dit, peut subsister, la présence de tradition dans le lieu de vie est seulement restreint à la sphère intime. Les développeurs fonciers par leurs offres et les acquéreurs par leur demande entretiennent le fait suivant : la ville nouvelle doit concilier modernité et tradition, sans pour autant retomber dans les vices de l'existence rurale.

Le style dont les chinois ont aujourd'hui besoin – puisqu'ils investissent en masse dans les produits qui en comportent – sont ceux que leur propose les terroirs occidentaux : les architectes et urbanistes européens et américains pensent la ville dès la fin du XX<sup>ème</sup> siècle, puis forment les praticiens locaux que l'on connaît aujourd'hui, qui continuent par mimétisme ce que l'on leur a appris, et les modèles dont ils ont accès par le développement du voyage. Cette dernière tendance confirme les « prototypes » de duplicata hérités des années nonante, appréciées pour leur écho à la grandeur des édifices du Bund – dont on oublie au passage la connotation coloniale – et surtout pour leur référence à certaines cultures européennes, idéalisées par des processus de préjugés positifs, de récits. Une autre composante de cet engouement pour la France, l'Italie, le Royaume-Uni... est la diffusion de médiums de représentation de ces cultures que sont la littérature, le cinéma, et désormais la série télévisuelle. Ces dernières là encore, entretiennent des idées « préconçues » sur les pays qu'elles traitent, mais savent aussi mettre en valeur ce qui leur est positif... qui se transforme aujourd'hui en ce qui est positif selon les consommateurs chinois qui ont intégré sans ménagement la positivité de ces cultures, et souhaitent le reproduire localement ».

### 1.2.2.4 de la Chine à l'Amérique latine

La puissance économique chinoise est aujourd'hui telle que ses stigmates sont présents sur tous les continents.

L'Afrique tend à devenir le « jardin » du pays, une métaphore qui vaut moins pour la proximité de certains paysages avec l'île de Hainan que pour le rôle que le continent joue dans l'importation de matières premières, notamment agricoles et minières, dont l'avenir du pays dépend.

Entrant en concurrence avec les autres puissances déjà installées depuis la colonisation et qui ont su se préserver des fermetures d'industrie avec le Commonwealth, l'officieuse Françafrique... la Chine conquiert des parts de marché importante, et sait trouver un écho particulier dans un autre continent du Sud, dont les pays en voie de développement et puissances émergentes trouvent un intérêt et plus vaguement une proximité à coopérer.

<sup>56</sup> SCHAEFFER Frédéric, « Cette nuit en Asie : l'inexorable ascension de la classe moyenne chinoise », in *Les Echos*, publié le 03-11-2016

Ainsi, les Etats sud-américains dont les fluctuations de l'économie et l'impuissance face à l'augmentation des inégalités sont notables collaborent de plus en plus avec le régime chinois. Le portefeuille industriel asiatique est un des seuls à investir massivement en Bolivie, au Pérou, au Chili, et aussi en Argentine, où le projet de métro de Córdoba est porté depuis 2012 par des capitaux chinois, la ligne à grande vitesse Buenos Aires-Rosario-Córdoba également.

On remarque également des résonances entre les modes de vie contemporains des deux ensembles géographiques. La Globalisation a tendance à lisser l'aspiration des populations pour la possession et la jouissance des biens. Les mêmes standards de confort, les mêmes éléments de luxe peuvent être trouvés en Chine et en Amérique : l'Architecture pompeuse étatique, tout d'abord, même si elles se développent en même temps dans l'Histoire (au XIX<sup>ème</sup> siècle), les gated-communities aujourd'hui plus nombreuses en Chine qu'en Amérique du Sud, certains devenant des exemples de développement urbain. à Córdoba, on observe une certaine « ingérence » de la Chine dans les barrios cerrados. Si les premiers sortent de terre pendant le XX<sup>ème</sup> siècle, les problématiques du développement durable et des infrastructures communautaires de luxe sont directement appliquées du savoir-faire chinois : piscines, salles de sport, itinéraires pittoresques... se rajoutent au Club (club house) et au golf des premiers barrios cerrados. La tendance à accumuler les offres de divertissement et de sport à l'intérieur de ces entités tient cependant sa paternité des *communities* américaines : Celebration, ... qui sont les premières dans le monde à les réaliser. Le parallèle avec les parcs à thèmes est aussi plus américain que chinois. La rationalisation et les principes économiques de développement sont la plus-value réelle des expériences chinoises. Les deux pays émergents se retrouvent dans le fait qu'elles ont des classes moyennes émergentes et des riches, voir très riches une population généralement modeste. Sécurité, confort, thème... et surtout la viabilité économique pour les promoteurs et les acheteurs font de l'expérience chinoise un atout pour l'étalement urbain argentin. On remarque cependant que si les quartiers de Shanghai sont développés entièrement par des grands groupes, puis vendus pendant ou après leur construction, la périphérie cordobese a plutôt tendance à d'abord se constituer en *hortus conclusus*, puis de se laisser le temps de se construire sur cinq, dix, vingt ans par de l'accession à la propriété. Les terrains sont vierges jusqu'à leur construction. Ils sont desservis par des allées sans nom, goudronnées et flanquées de réverbères qui n'éclairent d'autre chose que la route.

#### 1.2.2.5 de l'Amérique latine à ... ?

Si la Chine est de plus en plus présente en Amérique du Sud, de par les perspectives mercantiles qu'elle développe, notamment en finançant des projets lourds, la relation inverse n'est que trop peu remarquable.

Les industries sud-américaines utilisent comme beaucoup de pays occidentaux les usines chinoises pour s'approvisionner en produits dupliqués, en Copie économique et de masse, mais se cantonnent finalement à leur échelle régionale pour ce qui est de l'économie. On note cependant que l'Amérique du Sud est dotée d'un énorme *Soft power*<sup>57</sup>, qui laisse la place à l'implantation d'éléments thématiques en Chine. Restaurants, bars et hôtels « latinos » sont présents à Shanghai, mais restent anecdotiques face à la culture traditionnelle chinoise, attractive et très répandue sur le globe. Les centaines d'instituts Confucius, qui promeuvent la langue et la culture, accompagnent efficacement la présence des multinationales d'extrême orient.

<sup>57</sup> NYE Joseph, *Bound to Lead : The Changing Nature of American Power*, Basic Books, New York, 1990

Le Soft power est la capacité d'un acteur politique d'atteindre un tiers en l'influençant indirectement. Au pouvoir militaire et économique se superposent des manifestations culturelles et idéologiques séductrices, qui installent dans chaque pays une multitude de répliques exogènes : cinéma, littérature,... se retrouvent en mission de conquête en jouant un rôle déterminant dans le tissage des relations.

La Duplicité qui tient ces deux ensembles a donc de multiples visages, et s'interpénètre toujours plus. On remarque toutefois que l'histoire des l'Amérique latine en Orient reste encore à écrire.

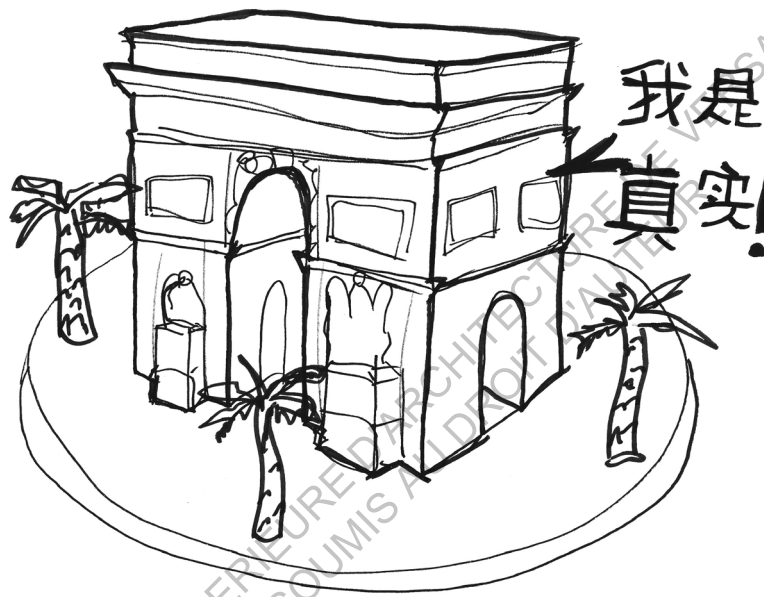


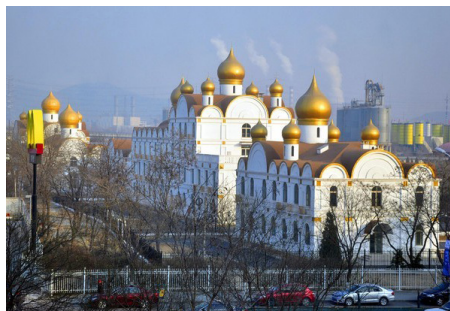
fig. 8 - *Je suis authentique!*  
sur le monuments de rond-points - document personnel

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME DE LYON  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DE PATENTÉ



1.3. Échanges et communications : la globalisation en question

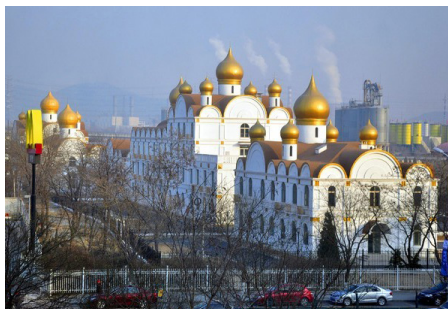
Anthologie des Copies architecturale dans le Monde





1.4 Uniformisation et Universalité

Anthologie des Copies architecturale dans le Monde





# PARTIE

## 2

### Les Utilisations de la Copie







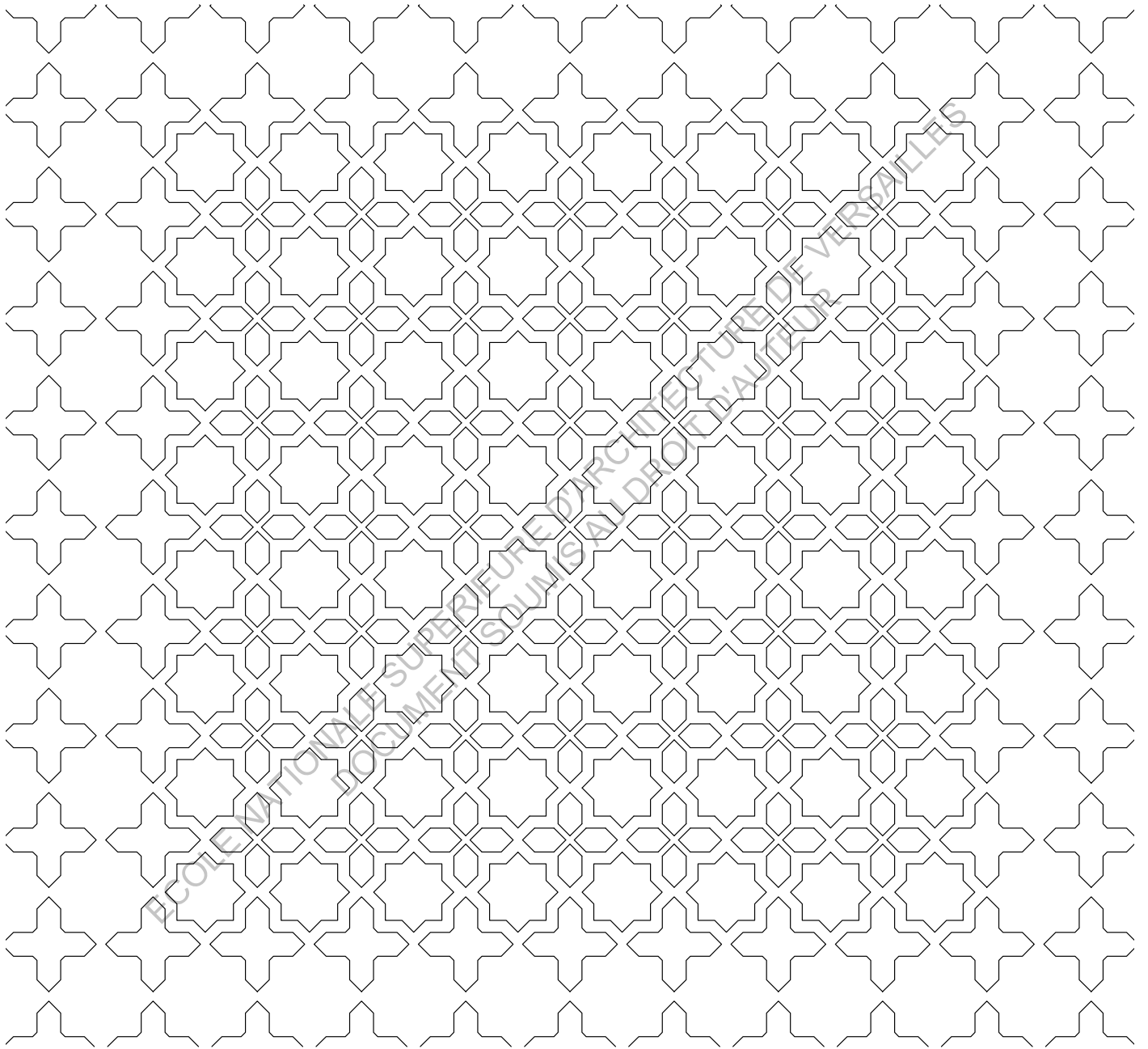


fig. 9 - *Being John Malkovich*  
Collage personnel (page précédente)

fig. 10 - Calepinage du carrelage de la cathédrale de Córdoba  
Les dessins de la cathédrale sont à l'image de l'art mauresque de l'Andalousie, des arts jésuites, ainsi que d'influence indigène



# Partie II Les Utilisations de la Copie

## 2.1. La réplique

**La duplication matérielle existe depuis l'Humanité s'est dotée d'une culture et d'un savoir-faire. Ses processus, ses desseins, ses contextes spatio-temporels,... sont autant de paramètres qui dirigent la fréquence de son utilisation et son accueil théorique et moral. En architecture, la Copie est plusieurs fois une norme, un écueil, avant d'être rétablie puis décomplexée.**

### 2.1.1. Histoire de la duplicité

La Copie, tout à tour acceptée, rejetée, puis réintroduite dans les schèmes de production, n'a jamais totalement trouvé de position hégémonique ou inexistante, de parce qu'elle est présente depuis que le monde est monde, dans l'atome identique à l'autre, dans la reproduction des espèces...

S'intéresser à son histoire, à ses considérations pratiques, limites, déviances et avant-gardes revient à faire l'histoire d'un débat, tiraillé entre l'éloge et le blâme.

*« Faire l'éloge de la copie suppose non seulement qu'on renverse les valeurs respectives de l'original et de la copie, mais aussi qu'on remette en question, à travers la catégorie d'originalité, la primauté d'une philosophie des origines au profit d'une philosophie du commencement. [...] De l'épreuve du graveur à la « belle nature » des classiques, de l'acte réfléchissant du faussaire à l'application de l'artiste à l'étude, en passant par la représentation comme savoir, la fonction critique du simulacre montre qu'il n'y a d'original que perdu. »<sup>1</sup>*

Si son usage se développe dans les arts avec l'invention du canon vers -450 avant J.C., les contemporains de l'Art normalisé dans des codes savent également en faire la critique. La copie au sens strict, qui se restreint à la reproduction fidèle d'un original, d'un modèle, se fonde sur la ressemblance. Elle maintient le dialogue avec son origine dont elle tend à se rapprocher, moyennant la déperdition d'authenticité<sup>2</sup>.

*La République*<sup>3</sup> de Platon semble être le premier ouvrage à faire une critique (au sens philosophique) de la Copie.

Pour Platon, l'idée de l'imitation (par la Poésie) est une entrave à la Cité. Le faux-semblant rejoint l'allégorie de la Caverne, où le philosophe doit faire l'effort de ne plus se contenter de ce qui lui est montré pour accéder au monde des Idées et à la Réalité. La préconisation de bannir la Poésie de la cité vient du fait qu'elle est par excellence l'imitation, celle qui met par la forme du langage la reproduction de la nature dans un discours de passion et non pas de raison. *« L'imitation c'est « la spécularité, la suspicion qui la frappe y dénonce l'essence même de l'aliénation. Copier, c'est se livrer à l'extériorité. La copie est donc doublement condamnable – comme mensonge et fausseté puisqu'elle n'est que prétention, comme faute morale puisqu'elle consiste à s'égarer en réglant sa conduite sur ce qui advient »<sup>4</sup>.*

Le simulacre est dans Le Sophiste et dans le Livre X de La République suspect et troublant. Le simulacre se base sur la dissemblance, *« se règle sur un effet externe de ressemblance et “donne congé à la vérité” parce que son principe est dans l'écart et l'éloignement de l'authenticité »*. Le simulacre par ses nombreux synonymes

<sup>1</sup> KINTZLER Catherine, « La copie et l'original », in *DEMéter*, Université de Lille-3, déc. 2003

<sup>2</sup> Voir partie 3.3. "La copie et son auteur", p. 112

<sup>3</sup> PLATON, livres III, VII, X, in *La République*, -372 av J.C. ; traduit par LEROUX Georges, GF Flammarion, Paris, 2012

<sup>4</sup> KINTZLER Catherine, (sur la critique de Platon), p. 1

permet d'inventorier ses différents usages, ses différentes réceptions : on oppose aux clones, sosies, duplicatas, doubles, génériques, répliques, imitations... les fac-similés, mimesis, illusions, faux et *fakes*, contrefaçons, *doppelgängers*, pastiches, plagiats, palimpsestes...

Toutes les utilisations au débat philosophique, théorique (architectural) et vulgaire reposent dans cette distinction.

Les auteurs qui ont succédé à Platon ont repris ces idées dans des critiques en lien avec leur contemporanéité. Ainsi, Walter Benjamin réaffirme que la reproductibilité est intrinsèque de l'œuvre d'Art. Il définit l'Authenticité à laquelle la copie fait vraisemblablement défaut par le *hic* et le *nunc* (« ici » et « maintenant »). Pour Platon, la « transmission de passions » qu'occasionne la Poésie dans l'imitation n'est pas seulement aux antipodes de l'utilité à laquelle aspire la Cité, mais aussi un danger car elle perverti et détourne de la Vérité. Il faut attendre la mimesis d'Aristote pour que la copie puisse être considérée comme vertueuse. En effet, la mimesis « déverrouille le soupçon de perte » car elle dépasse la Réalité ordinaire, et atteint un schème productif dans le processus de copie, cette fois identifiée comme imitation, que l'on distingue de la reproduction et de la duplication, car elle transforme l'idée du modèle par « l'interprétation, l'inspiration »<sup>5</sup>. Benjamin introduit l'idée que la reproduction d'une œuvre puisse agir sur l'aura de l'objet, qui « se transforme en même temps que leur mode d'existence dans le mode de perception ». Dans sa vision pessimiste, il parle de « déchéance de l'aura », et se montre véhément contre la distraction (disneyenne), faisant écho à l'imitation poétique platonicienne dans le « dynamitage de l'inconscient ».

Gilles Deleuze<sup>6</sup> réintroduit le simulacre : il parle de « devenir-fou » positif, qui renverse la perspective sans nécessairement porter pleinement atteinte à l'original. L'originalité change de camp en passant dans l'acte qui pense le simulacre.

L'acte de Copie, on l'a vu, est historiquement perçu comme néfaste depuis Platon, bien que quelques philosophes en aient tenté l'Éloge. Catherine Kintzler y contribue en analysant l'Épreuve, cet objet qui dans plusieurs médiums artistiques va révéler l'œuvre dans un certain processus et dans un certain résultat (un schème productif donc). Kintzler en fait une condition *sinéquanone* : un moment de révélation « sans lequel aucun original ne se révèle ». Citant Rousseau, elle avance que l'Épreuve « ramène au principe du Vrai, [...] à l'effectuation du Réel », ce qui implique que l'objet copié « n'a jamais d'objet initial », rendant ainsi caduque le concept d'Authenticité. Quand à l'Originalité, elle pose la question de « Si il n'y avait que d'original que de Perdu ». De fait, la « plus-value » de la Copie est pour Kintzler dans la « substance de tout objet [...] la forme de Production », comme l'avait écrit Benjamin. Le caractère « libéral » des Beaux-arts est donc le salut de la Copie, puisque l'imitation interprète et transforme. La Copie est vertueuse (selon Gabriel Tarde<sup>7</sup>) dans « l'écart » produit (terme de Kintzler). Catherine Kintzler propose l'analyse de Nathalie Heinrich sur l'Art Contemporain pour expliquer le lien entre la Copie et l'Original, avec la question de la « posture », qui se rapproche là encore du schème productif.

Les écrits actuels traitent encore de faits qui nous sont contemporains dans leur très global exercice de critique de la Copie. La littérature la plus récente s'insurge souvent contre des phénomènes comme le *New Urbanism* ou la thématization d'espaces, comme dans le secteur IV de Marne-la-vallée comme le fait remarquer Pierre Chabard<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> ROUSSEAU Jean-Jacques, « Copie », in *Dictionnaire de musique*, in *Œuvres complètes*, Gallimard coll. La Pléiade, Paris, 1995

<sup>6</sup> DELEUZE Gilles, « Simulacre et philosophie antique », in *Logique du sens*, Minuit, Paris, 1967

<sup>7</sup> TARDE Gabriel, *Les Lois de l'imitation*, Kimé, Paris, 1993 (première édition Alcan, Paris, 1890)

<sup>8</sup> CHABARD Pierre, « L'a-suburbia : l'architecture comme thème à Val d'Europe (1987-2007) », p.27-69 in BARBOULET Luc (dir.), *Territoires de signes : la leçon de Marne-la-Vallée*, rapport de recherche, programme interdisciplinaire « Art, architecture et paysages », 2e session : Dapa, DAG, DAP, INHA, octobre 2008

### 2.1.2. L'architecture comme communication

La Duplication architecturale, par les canons qu'elle instaure, exprime un contenu. L'aura dégagée par l'œuvre copiée (même si certains avancent qu'elle disparaît avec la reproductibilité) est mise au service de l'intention du copiste : retranscrire à l'« identique » dans l'imitation ou le réinventer volontairement ou non dans le Simulacre.

Shanghai, Le Plessis-Robinson et Córdoba utilisent différemment l'Architecture comme médium expressif, selon les époques et la destination des productions.

Valéry Didelon rapporte dans *La controverse Learning from Las Vegas* que les Venturi affirment que les architectes du Mouvement moderne se focalisent « sur l'«espace» et ont malheureusement abandonné la «tradition de l'iconologie» »<sup>9</sup>. Pour les Venturi la réduction de l'Architecture à sa spatialité empêche « l'intégration des arts » présente dans le discours moderniste. Selon eux, les modernistes considèrent que « le sens devait être communiqué à travers les caractéristiques physiologiques et inhérentes de la forme », et que « la création de la forme architecturale devait être un processus logique, libre des images du passé, déterminé seulement par le programme et la structure »<sup>10</sup>.

La prise de conscience de ce détachement à la culture historique et géographique, énoncée entre-autre par Bernard Rudofsky avec *Architecture Without Architects*<sup>11</sup> en 1964 et par Portoghesi durant l'exposition de Venise, mettent en mouvement la nécessité contemporaine de secourir la lacune moderne par la Copie.

Contre « l'appauvrissement » est réintroduite « la richesse de signification ». Le symbole commercial de Las Vegas des *signs, decorated sheds* et *ducks* montre la diversité des parades de l'architecture commerciale – parade comme fierté, et comme réponse au prétentieux Moderne.

On voit qu'à travers le dessein des duplicatas shanghaiens, robinsonnais et cordobés l'Architecture communique différemment. Les sciences de la communication, au même titre que les variations de l'aura, de l'authenticité... complexifient et diversifient la lecture de la pratique de la Copie dans ces villes... mais les réunissent finalement dans le phénomène fantôme<sup>12</sup> que nous développerons.

### 2.1.3. Meaning in architecture

Toute Duplicité est portée par un dessein : celui de ressembler à son modèle. L'identification et la revendication sont rarement innocentes, elles expriment la motivation de la Copie, l'expression d'une économie, d'un pouvoir, d'un idéal...

Charles Jencks développe dans *Meaning in Architecture*<sup>13</sup> le « changement », la « révolution », et la crise moderne du « meaning » (la signification).<sup>14</sup> L'ouvrage montre comment la linguistique, la sémiologie, l'anthropologie... sont autant de sciences modernes qui peuvent renouveler la critique et l'interprétation architecturale. L'architecture est un langage formel – c'est le postulat – qui doit être considéré comme un système de communication parmi d'autres.

<sup>9</sup> DIDELOU Valéry, « L'architecture comme communication », in *La controverse Learning from Las Vegas*, Mardaga, Bruxelles, 2011, p. 55-56

<sup>10</sup> VENTURI Robert, SCOTT BROWN Denise, IZENOUR Steven, *Learning From Las Vegas*, MIT Press, Cambridge MA, 1972, p. 38

<sup>11</sup> RUDOFISKY Bernard, *Architecture Without Architects : A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, Museum of Modern Art, New York, 1964

<sup>12</sup> Voir partie 3. «La ville fantôme», p. 103

<sup>13</sup> DIDELOU Valéry, « Meaning in architecture », p. 167-168

<sup>14</sup> SCOTT BROWN Denise, « The Meaningful City », *Journal of the American Institute of Architects*, Washington DC, janvier 1965, p. 27-32



Françoise Choay questionne dans l'ouvrage et dans d'autres travaux la possibilité d'étudier la ville de la même manière que la linguistique générale... »

Alan Colquhoun dans un essai sur le fonctionnalisme et l'expressionnisme moderne prône la mise en lien avec le contexte urbain, social, culturel... arguments conjoint des régionalistes. Denise Scott Brown re-publie dans *Learning from Las Vegas* « The Meaningful City »<sup>15</sup>, où la sémiologie d'architecture est utilisée pour l'étude du *Strip*. *Learning from Las Vegas* distingue les processus du meaning : la « dénotation » et la « connotation »... et se départissent en même temps de son usage théorique, pour y préférer le pragmatisme.

*Learning* réhabilite le *sign* et le *meaning* en architecture dans son attitude rétroactive. La Copie de la Rome antique du *Ceasar Palace*, des palais maures et arabes du *Aladdin* et du *Dunes*, se situe comme le revivalisme miniature de la Main Street et le village de Thames Town dans le même dessein, et peut-être le même destin. Ces constructions visent à faire surgir dans le thème qu'elles abordent une esthétique conceptuelle sur laquelle vient reposer toute la phénoménologie du lieu : le commerce, le tourisme, l'évocation revivaliste, le pittoresque... Le destin, lui, semble être le même dans le sens historique : la volonté pro-dupliciste, le rejet critique, la réhabilitation pragmatique.

## 2.2. Manifestations

**L'acte de Copie n'est pas anodin et exprime le choix de se référencer. L'aura qui se dégage d'un modèle est elle aussi dupliqué et parfois transformé dans le processus. La Copie induit à son auteur de se positionner par rapport à l'original. Le processus est le moyen choisi de réaliser une intention, soit la satisfaction d'un besoin d'expression.**

### 2.2.1 Opulence

L'histoire des lieux que nous étudions fait ressurgir l'une des expressions les plus pompeuses de l'architecture : la communication de l'opulence. Pays de Cocagne ou Village Potemkine, la Duplicité est un moyen de se parer de luxe, ou d'en donner l'illusion.

#### 2.2.1.1 SH : les nouveaux rois

Le développement exponentiel des comptoirs européens dans les concessions de Chine et du Formose<sup>16</sup> est, on l'a vu<sup>17</sup>, le premier lieu de l'expression de l'architecture occidentale en Chine. L'aménagement Bund, comme terminal logistique et administratif, puis comme promenade, représente jusqu'en 1949 la présence des puissances étrangères en Chine.

La pleine récupération de l'endroit par la République Populaire de Chine s'effectue avec les travaux qu'elle entreprend. La révolution condamnant l'assouvissement du pays et toute forme d'impérialisme, les statues installées par les concessionnaires sont déboulonnées, les éléments de propagande et les nombreux drapeaux du régime (encore présents) les remplacent.

Le régime révolutionnaire se contredit dans l'utilisation qu'il fait de l'architecture de l'avenue. Monuments pompiers, impérieux, coloniaux, aux traits étrangers... la Chine de Mao, comme beaucoup d'autres totalitarismes, épargne de la révolution et des actes de *tabula rasa* les vestiges architecturaux de

<sup>15</sup> DIDELO Valéry, « Meaning in architecture », p. 167-168

<sup>16</sup> Ancien nom donné à l'île de Taïwan.

<sup>17</sup> Voir partie 1.2.1.1 « histoire de Shanghai », p. 52

l'ancien régime<sup>18</sup>. Mieux, elle s'en empare pleinement, comme pour assoir sa légitimité sur l'expression de l'opulence passée. Les écrans fastueux des hôtels, clubs, banques et établissements commerciaux sont « nationalisés » et transformés en bâtiments administratifs. Le message est : « nous sommes le remplacement ». Les pierres de remplacement, pour la Chine communiste, ne sont pas celles assemblées ex-nihilo, mais celles présentes que l'on substitue par un tour de passe-passe sur la valeur que l'on leur accorde.

« *Entre 1950 et 1990, aucun building n'est construit, mais aucun n'est détruit. La ville est dans un état de gel avancé sous Mao.* »<sup>19</sup>

La revitalisation du Bund commence en 1986 avec l'aménagement de la nouvelle promenade. Les inondations provoquées par les typhons incitent le gouvernement municipal à construire une grande digue le long de la rivière, de sorte que le remblai se trouve maintenant à une dizaine de mètres plus haut que le niveau de la rue. La mission, portant autant technique que touristique, est confiée à l'architecte hollandais Paulus Snoeren. Le paysage urbain du Bund s'en trouve radicalement changé, et exprime désormais à travers un lieu public pittoresque, touristique, civique dans une moindre mesure, la prospérité de tout un pays. À la fin des années nonante, le libéralisme et le déménagement des institutions réinstallent les lieux autrefois réformés du faste occidental. Le Waldorf Astoria, Le Mr.&Mrs. Bund, Le Bar Rouge, ... sont les exemples d'hôtels, restaurants, établissements nocturnes que la bourgeoisie et la jet-set shanghaienne fréquentent.

Le Bund tel qu'on le connaît aujourd'hui rend plus apparent l'opulence du nombre, de la nation, de la civilisation chinoise. Il a pour écho les gratte-ciels de la CBD de Pudong sur l'autre rive. L'opulence des étrangers, récupérée par le régime, passe donc au XXI<sup>ème</sup> siècle au dessus du Huangpu.

Avec l'émergence de la Chine comme plus grande économie du monde<sup>20</sup>, l'essor d'une classe moyenne exponentiel et de riches et hyper-riches a pour conséquence d'élargir la palette architecturale chinoise. Shanghai, malgré l'existence d'un centre gentrifié, de polarités, de *hubs*, de zones préservées de l'urbanisation... répond à une certaine mixité. Si l'évolution de la ville a tendance à diminuer l'accolage de milieux riches et pauvres – volonté politique ou fait de l'immobilier – la mixité « structurelle<sup>21</sup> » malgré des développements urbains qui s'étalent sur cinq, dix, voire vingt ans, perdure. Même à *Lujiazui*, les préfabriqués des ouvriers venus construire la ville du XXI<sup>ème</sup> siècle perdurent, alors que le site atteint ses 30 ans de développement.

Les villes nouvelles semblent échapper à cette tendance, car la mixité qu'elles peuvent afficher résulte uniquement de volontés politiques, de développement du territoire avec une optique sociale. Seulement, aucune des villes nouvelles de « One City, Nine Towns » ne présente de réelle mixité. Ces nouvelles banlieues, sinon villes-satellites dont la frontière avec le centre ne se perçoit qu'avec la densité du bâti et par les fractures urbaines, sont en réalité basées sur le modèle de la gated-community. Autour des ensembles bâtis thématiques, dont le taux de population varie selon les cas<sup>22</sup>, on trouve sur deux à dix kilomètres à la ronde ces quartiers, découpant chaque « macrolot » en plusieurs ensembles. Comme les [centres des] « Nine towns », les gated-communities se développent autour d'un thème, certes moins

<sup>18</sup> Les gardes rouges s'affairent en fait, surtout pendant la révolution culturelle, à éradiquer les valeurs traditionnelles, donc toute expression de la Chine impériale et millénaire

<sup>19</sup> Propos de CRANLEY Patrick, fondateur de *Historic Shanghai* en 1998 avec JOHNSTON Tess et KANAGARATNAM Tina. Plus de détails sur le Bund pendant la seconde partie du XX<sup>ème</sup> siècle sont données par : BERGÈRE Marie-Claire, *Histoire de Shanghai*, Fayard, Paris, 2002

<sup>20</sup> Le PIB nominal (« somme des valeurs ajoutées brutes [...], augmentée des impôts moins les subventions » selon l'INSEE) de la Chine devrait dépasser celui des Etats-Unis avant 2030, avec en 2017 19 362 milliards de dollars pour les USA, 17 112 M<sup>d</sup> pour l'Union européenne, et 11 937 M<sup>d</sup> pour la RPC.

<sup>21</sup> Au sens sociologique : mixité d'équilibre, qui est atteint lorsque l'environnement [urbain] est à son niveau d'équilibre, c'est-à-dire lorsqu'il n'y a pas de communautarisme (trop vertueux) ou de ghettoïsation (trop vicieux).

<sup>22</sup> Sur les 10.000 habitants prévus, Thames town n'en comptait que 400 à la fin des années 2000, avant de devenir le lieu touristique par le destin photogénique que l'on lui connaît, et d'atteindre les alentours de la pleine capacité.

développé que celui de Thames Town ou de *Luodian*. L'architecture des pavillons (et plus rarement des maisons mitoyennes et des tours d'habitation) correspondent à un modèle unique, répliqué à l'infini ou décliné en plusieurs versions, selon qu'elles comprennent une pièce, une aile, voir un étage supplémentaire. L'opulence se manifeste dans ces quartiers par le « luxe » de ces logements thématiques. A Xujing, dans la résidence Le Chambord, qui compte près de 300 pavillons dont on a pris soin de faire varier la couleur des revêtements, parfois même la finition des tuiles :

*« Le Chambord Shanghai is located in Hongqiao International Xujing heart villas, with a greening rate of 60% and convenient transportation. Le Chambord Shanghai is close to many international schools, with its beautiful environment, convenient transportation, those make it become popular among expat families. »*

*« [...] different colors of stone, even the color of roof tiles and even paved the way will be different ».*<sup>23</sup>

L'opulence se décline dans toute la phénoménologie de la résidence. A commencer par les équipements qu'elle propose : « club-house », c'est-à-dire un ensemble comprenant une réception, une ou plusieurs salles communes polyvalentes, pour les loisirs, le sport, ainsi qu'un poste de sécurité et une direction ; un ou plusieurs terrains de sport, une piscine, et un parcours de promenade pour les mobilités douces. Le mobilier urbain du lotissement joue également un rôle dans la thématisations. Les lampadaires sont ainsi stylisés à la manière des « réverbères classiques », semblables à ceux que l'on installe au Plessis-Robinson dans l'idéal parisien<sup>24</sup>, et les bancs à l'image de ceux que l'on trouvait à Paris quand ils étaient en fonte, ceux de Davioud et d'Alphand.

La Toponymie, enfin, occupe une place notable dans le processus de Copie de la ville occidentale. Thames Town s'empare du mot « Tamise » pour l'associer à la reproduction du village anglais de *Lyme Regis*... alors que le fleuve se situe en réalité à au moins 123 kilomètres de la ville côtière. Dans la plupart des cas, le nom donné aux lieux copiés renvoie directement à l'original opulent, sans avoir systématiquement besoin d'en reproduire l'architecture. C'est le cas du Chambord, dont le style correspond plus à celui d'un revivalisme victorien qu'à la Renaissance française.

#### 2.2.1.2 LPR : le beau pour tous

Après le destin champêtre de deux villages réunis du sud parisien, le développement urbaniste rattrape rappelle<sup>25</sup> subitement le Plessis-Robinson. La première Cité-jardins, bien qu'elle contribue à doubler la surface bâtie de la commune, préserve un temps ce cadre, sinon l'améliore sur l'aspect social. En effet, une des cité-jardins les plus remarquables d'Île-de-France, l'ensemble du Plessis-Robinson offre à travers 217 logements le confort moderne, l'électricité et l'eau courante, salle de bain et wc... dans un acte hygiéniste et philanthrope d'Henri Sellier<sup>26</sup>. Maurice Payret-Dortail, Jean Demay, et Jean Festoc, qui en sont les architectes, agrémentent également les jardins de parcelles à cultiver. Le confort moderne et le cadre de vie naturel de ce quartier du Plessis est en soit la première opulence que connaît la ville, après l'édification de châteaux et hôtels bourgeois (celui d'Hachette par exemple). C'est aussi la première expérience de logement standardisé sur la commune, et un des premiers en Île-de-France, dans la mesure où un modèle (et ses déclinaisons) sont reproduits sur plusieurs parcelles adjacentes.

<sup>23</sup> La description du compound est visible sur [maxviewrealty.com](http://maxviewrealty.com), site spécialisé dans l'immobilier « de luxe » pour locaux et expatriés. [www.maxviewrealty.com/villa/shanghai-houses-for-rent-le-chambord-12153.html](http://www.maxviewrealty.com/villa/shanghai-houses-for-rent-le-chambord-12153.html)

<sup>24</sup> Voir partie 2.2.1.2 « LPR : le beau pour tous », p. 74

<sup>25</sup> Voir partie 1.2.1.1 « histoire du Plessis-Robinson », p. 53

<sup>26</sup> Conseiller général sur le canton de Puteaux entre 1910 et 1925, et président de l'Office départemental des Habitations à bon marché de la Seine, il est à l'origine des onze Cité-jardins des alentours de Paris.

La duplicité, pour les mêmes arguments que ceux que nous développerons quand nous nous interrogerons sur sa pratique contemporaine<sup>27</sup>, fait son retour au Plessis-Robinson avec les Grands-ensembles construits entre 1928 et le milieu des années 1930, puis pendant la Reconstruction sous la municipalité communiste.

L'opulence fait son retour au Plessis en réaction à l'état de la ville quand Philippe Pemezec gagne les municipales en 1989. Il trouve une ville qu'il décrit « sans style et sans âme, l'archétype de la cité-dortoir [...] anonyme, ressemblant à tant de communes autour de Paris, comme si toute la banlieue avait pour vocation d'être identique [...] ces vagues de tours et de barres qui ont défiguré le paysage »<sup>28</sup>. Sa critique de la ville repose principalement sur l'état de vétusté des HLM, où le manque d'investissement crée à la fin des années octante un sentiment de morosité pour ses habitants et pour ceux qui la traversent. À travers les axes de sa politique que sont la mixité sociale (75% de logements sociaux en 1989), le retour à l'échelle humaine, et l'architecture classique.

*« Une esthétique partagée par tous : voilà l'enjeu de la mixité urbaine, voilà ce que je veux réussir au Plessis-Robinson. »*<sup>29</sup>

Le Bois des vallées, le Cœur de ville et les quatre phases de la Nouvelle Cité-jardin transforment la ville. Aussi, la municipalité rencontre des oppositions et des détracteurs sur sa trajectoire, s'offusquant de l'aspect de cette nouvelle architecture, et doutant comme toute nouveauté dans le paysage urbain de sa qualité. Comme tout obstacle, le maire omnipotent y répond :

*« Un autre sujet de débat avec les constructeurs est celui du coût de la construction qui serait beaucoup plus élevé sous la commande d'un architecte classique. Ce n'est pas la réalité. Si le choix de matériaux plus nobles, si la recherche de détails de façades pénalise l'architecture classique à court terme, c'est un investissement rentable à plus long terme du fait de la longévité supérieure de ce type d'architecture. [...] la construction artisanale est plus coûteuse et moins opérationnelle que la construction industrielle, le surcoût immédiat est assez vite compensé par les économies sur l'entretien et la réfection. »*

On peut douter que le qualificatif d'« opulent » serait partagé par le maire, au regard de la relative modestie des habitants (malgré des progrès sur la mixité), mais le « beau pour tous » souhaité par l'édile débouche parfois sur le sentiment d'expérimenter un endroit luxueux. Au bois des vallées, le maire rapporte qu'à l'étonnement du soin porté à l'architecture pour un programme de foyer a été suivi de discussions sur la ressemblance dudit bâtiment avec « un petit château » au « décor harmonieux »<sup>30</sup>.

L'opulent de l'architecture revivaliste se décline là encore par la fonction pittoresque du paysage urbain du Plessis-Robinson, où la mairie chasse le graffiti, agrémente les rues de mobilier urbain de style, de fontaines en pierre, quand elles ne reprennent pas les traits des modèles Wallace, de plantations d'alignement.

<sup>27</sup> Voir partie 4.3. « Épilogue - Manifeste pour la Duplicité du XXIème siècle », p. 140

<sup>28</sup> PEMEZEC Philippe, op. cit., p. 25

<sup>29</sup> Ibidem, p. 80

<sup>30</sup> Ibidem, p. 81

### 2.2.1.3 CBA : oligarchie mercantile

L'étude des villages des civilisations pré-colombiennes comme Tastil, à Salta, et Quilmes, dans la partie mésopotamienne<sup>31</sup>, montre qu'aucun faste n'était accordé à l'architecture en dehors du mobilier animiste et des sépultures. Le monde inca fort des cultures qui le composent et de la puissance qu'il acquière en est l'opposé local, mais ne laisse pratiquement aucune trace en Argentine.

Les premières manifestations du luxe dans les villes d'Argentine sont celles de la Colonisation. La sédentarisation des espagnols, une fois dépassé l'établissement militaire, construit les sièges du pouvoir qu'elle relaye, qui sont deviennent rapidement l'administration commerciale. Les colons se faisant de plus en plus nombreux, l'essor de la Vice-royauté du Pérou puis de celle du Rio de la Plata se réalise par la traite coloniale et l'exploitation des ressources luxueuses. Parmi les premiers monuments à être construits sont prévus le siège de la vie coloniale, le *cabildo*, et celui de la spiritualité, l'*iglesia matriz*, placés autour de la Plaza de Armas.

Don Lorenzo Suárez de Figueroa, lieutenant-gouverneur de la Couronne, dessine le plan original de 70 *manzanas* de Córdoba. Les communautés religieuses sont présentes dès le début, notamment les jésuites qui fondent en 1608 le *Colegio Máximo*, à l'origine de l'Université de Cordoba (UNC), fondée cinq ans plus tard, une des premières créées en Amérique. L'implantation de couvents se poursuit. La douzaine présent à la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle contribue à l'essor de la ville, qui devient rapidement une ville-étape sur la route entre le Haut-Pérou et le Rio de la Plata. Les couvents n'ont pas seulement une fonction religieuse, mais participent par leurs fonds propres, par le travail des moines et des sœurs et surtout par le travail qu'ils donnent aux natifs au développement de l'agriculture en périphérie de la ville, et à l'horticulture dans les vergers des *patios* les plus larges. En 1622, le Bureau des *aduanas secas* (« douanes sèches ») a commence à fonctionner et ponctionne les richesses qui y transitent. En 1699, l'installation du siège de l'évêché de Tucumán fait de la ville un centre religieux, administratif et universitaire à l'échelle régionale. En 1767, les jésuites sont été expulsés puis réhabilités en 1783 par les réformes des Bourbons. La création de la Gobernación Intendencia de Córdoba del Tucumán (municipalité) assoir définitivement la place de la ville dans les colonies espagnoles, même qi son rôle est moins important que Buenos Aires et que les villes du Nord (Salta et Jujuy). En 1783, l'arrivée du marquis de Sobre Monte transforme la ville par des travaux publics. L'urbanisme cordobés est crée par les premiers décrets d'urbanisation et l'aménagement de la voirie, des trottoirs, la canalisation des cours d'eau et de l'égout à ciel ouvert de chaque rue, qui constitue un luxe pour les villes coloniales qui n'en sont pas toutes dotées.

Après l'indépendance, l'immigration européenne qui importe avec elle ses canons d'architecture développe considérablement la ville en étant à l'origine de son développement surfacique et technologique. La qualité urbanistique dépend de la nature des initiatives de développement, publiques, comme celle de San Vicente, ou sous formes de *villas miserias* (bidonvilles), comme Yapeyú.

Dans cette seconde période, les échanges avec l'Europe se poursuivent et à l'aristocratie coloniale se supplante la Bourgeoisie, qui d'abord à Buenos Aires puis à Córdoba manifeste les succès des affaires par le bâti résidentiel, puis commercial, avec l'apparition de la *casa chorizo*<sup>32</sup>.

L'expansion de la ville horizontale et la facilité à consommer du foncier, couplée avec l'avènement de l'architecture moderne, de style international, et post-moderne (malgré l'absence de schisme idéologique local) annonce l'arrêt de la construction des édifices de style dans le centre dans les années 1950, suivi par les quartiers populaires dans les temps qui suivent. L'accroissement des inégalités et les

<sup>31</sup> La partie Mésopotamienne de l'Argentine, sinon du continent Sud-américain correspond au triangle de terre d'environ 273 000 km<sup>2</sup> (la moitié de la France métropolitaine) séparant le rio Paraná et le rio Uruguay

<sup>32</sup> La *casa chorizo* est un type de logement (et plus rarement de commerce) typique de Buenos Aires et de Rosario en Argentine. La maison s'organise à la manière de la villa romaine en « grappe » autour d'un patio ou d'un couloir centré ou latéral. Les pièces qui sont alignées et reliées entre elles, comme les maillons d'une chaîne (les chorizos). L'accès à la casa se fait à travers un hall. Celui-ci sert de distribution aux pièces principales, étant généralement séparées du patio par un grand écran en vitraux. Une galerie ou un porche couvert fournit de l'ombre et une protection contre la pluie à l'entrée des chambres.

crises économiques du XXI<sup>ème</sup> siècle achèvent la situation qui se développe alors : l'hypercentre et les grands axes se gentrifient et laissent les autres quartiers se renouveler péniblement sur eux-mêmes. La bourgeoisie cordobés migre encore, avec le développement des *barrios cerrados* (résidences fermées), dans la périphérie de la ville, accroissant les mouvements pendulaires et les communautés économiques qui s'opposent.

### 2.2.2 Prospérité économique

L'économie donne les moyens à l'Architecture et à l'urbanisme de se développer. Aux réflexes primaires de répliation de cas avérés se superposent la Copie de référence, que l'on distingue par son impossible originalité. Échanges, influences et avant-postes diffus assurent l'expansion des cultures et leur Globalisation.

#### 2.2.2.1 SH : la supercar rose

La prospérité économique et l'opulence sont plutôt liées à Shanghai. La richesse des concessions, on l'a vu, participe au développement du Bund, qui devient le lieu où « la perle de l'Orient » prend tout son sens. Elle prend un sens particulier aujourd'hui dans le court-circuitage des standards de la diffusion, en altérant l'original dans son intégrité. Il est ainsi coutume d'apercevoir des supercars roses à Shanghai. Le pourpre Ferrari et le jaune des autres bolides sont relégués à la banalité.

La dimension économique est mise en suspend pendant les premières années des régimes maoïste, car en dehors des institutions économiques provinciales et de la mairie, les activités se déroulent en périphérie, dans les ports et les usines bien loin du centre. Les expériences du Grand Bond en avant, de 1958 à 1960, puis de la Révolution culturelle de 1966 à 1968, épargnent quelque peu le centre-ville moderne, se concentrant plus la ville historique et les anciennes concessions, zones bien plus résidentielles.

Au début des années 1980, avec le dégel de la politique économique de la République Populaire de Chine, les bâtiments du Bund sont progressivement réaffectés à leur ancienne utilisation. Les institutions déplacées, institutions financières, banques, hôtels et galeries commerciales reprennent le commerce en tant que tel. La zone financière et commerciale de Lujiazui, située sur l'autre rive, prend le relais de la renaissance économique comme pour le volet de l'opulence. Sur plus de trente kilomètres carrés, il y a aujourd'hui plus de 30 bâtiments à fonction commerciale de plus de 25 étages. 504 sociétés financières et d'assurance nationales et étrangères sont basées à Lujiazui. 3 nouveaux hôtels cinq étoiles vont compléter les 5 existants dans les prochaines années<sup>33</sup>. L'essor de la zone au cours des 20 dernières années contribue à alimenté le tourisme et les voyages d'affaires à Shanghai. Des images du quartier font parties, avec celles du Bund, des plus diffusées pour illustrer ou promouvoir Shanghai, avant même celles des lieux historiques. La CBD shanghaienne, développée seulement à partir de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle, à pour architectes la compagnie américaine Gensler, Kohn Pedersen Fox, Skidmore, Owings and Merrill... accompagnés comme toute *juventure* d'un bureau local. Jia Huan Cheng est à ce jour un des seuls concepteurs chinois à la tête d'un bâtiment de Pudong, avec l'*Oriental Pearl Tower*, construite en 1995 et icône de la ville, présente dans la skyline comme dans le symbolisme. Bâtie alors que la plupart des parcelles de Lujiahui étaient encore des champs, elle peut à elle seule incarner le nouvel essor de la ville, du pays. Aujourd'hui, Lujiahui peut paraître comme n'importe quelle CBD globale comme une copie, duplicata de *Central Hong-Kong*, ou de *Marunouchi* et *Otemachi* à Tokyo pour donner des références régionales.

<sup>33</sup> BAI Yunyi, « Pudong New Area's 28th anniversary of opening-up », in *Global Times* n° 2584, Beijing, 22 avril 2018

Les résultats fructueux du socialisme de marché et les succès des zones franches sont en dehors de la CBD manifestés dans les centres commerciaux et parcs à thèmes, dont le nombre continue de croître au regard de la démographie et de la classe moyenne émergente.

C'est le domaine résidentiel qui crie surement le plus la prospérité économique chinoise, où les ménages parvenus se mettent en tête d'acquérir, sinon de posséder les biens les plus concordants avec l'image d'idéal qu'ils reçoivent, et à laquelle bientôt ils veulent s'identifier en prenant ce modèle comme une manière de vivre correspondant à leur situation, et une manière de la communiquer.

#### 2.2.2.2 LPR : les courses de proximité

L'économie du Plessis-Robinson est stable jusqu'au début des années 1980. L'ouverture en 1972 du centre commercial régional Vélizy 2 déstabilise le tissu commercial sous l'effet de l'engouement pour les centres. Contrairement à d'autres grands ensembles, ceux du Plessis ne comportent pas de centre commercial de proximité. La soixantaine de commerces présents sont des boutiques installées le long de l'avenue Léon Blum, et quelques artisans éternels dans le vieux-Plessis (autour de la mairie).

La situation dégradée à la prise en fonction de Philippe Pemezec, ce dernier rétabli les comptes de la commune avant d'investir dans les programmes de rénovation urbaine et dans l'aide aux sociétés.

En parallèle du développement des quartiers du Bois des vallées et du Cœur de ville, la mairie mise sur le parc d'activités qui la sépare de Clamart pour redynamiser l'économie de la ville. En 2007, près de 8000 emplois ont été créés au Plessis-Robinson avec l'installation de grandes sociétés (Bouygues télécom en 1997, Renault en 2002, MBDA en 2007). La politique « totale » mise en place entretient chacune de ses composantes, et bientôt les commerces existants sont sauvegardés tandis que d'autres s'y installent.

Pourtant, malgré la reprise économique, les effets de cette prospérité paraissent être limités à l'aménagement municipal des quartiers rénovés. Locaux commerciaux prévus dès le départ ou « cahier des charges<sup>34</sup> » sur l'architecture des façades commerciales, la mairie sous les arguments du « Beau » et le la « mixité » impose le style « classique » aux commerces installés dans les opérations successives. Les commerces ont alors sur leur façade travaillée à la manière de « commerces traditionnels » : la devanture est un ensemble de places de bois dont le calepinage est dissimulé par la pose de profils en bois, fausses moulures et fausses plinthes. Le tout est recouvert de peinture dont la finition est vernie ou mate. Le béton de construction est ainsi relégué aux parties techniques du bâtiment : parkings et locaux de gaine sont les rares endroits où il reste apparent.

*« [...] certains me reprochent de faire du pastiche, que d'autres l'ont surnommé Disneyland. Mais je n'en ai cure, parce qu'à travers ce Cœur de Ville, c'est la vie qui a repris ses droits au Plessis-Robinson. La vie, c'est la variété des couleurs et des immeubles. La vie, c'est l'harmonie des façades et le désordre des détails. La vie, c'est la terrasse de café bondée dès les premiers rayons de soleil. »<sup>35</sup>*

On peut s'étonner que le même soin ne soit pas porté à la zone d'activité au Nord et à l'Ouest de la ville. Cette partie de la ville, avec les ensembles pavillonnaires, semble être la seule partie où la mairie n'a pas agi sur son urbanisme depuis 1989, hormis l'aménagement sur les voies de couloirs de bus et de pistes cyclables, comme sur l'avenue Paul Langevin.

<sup>34</sup> Voir en Annexe l'entretien avec MALFILATRE Carine, responsable du service urbanisme du Plessis-Robinson

Réponse à la question n°14

Comme le rappelle Carine Malfilatre, le *Plan Local d'Urbanisme* des communes est un des seuls documents où une mairie peut agir – et de manière limitée – sur la matérialité et le style des bâtiments. Avant la loi du 7 août 2015 qui fait perdre aux communes leur compétence d'aménagement, les « cahiers de prescription architecturale » des Zones d'Aménagement Concertées (comme celles du Bois des vallées et du Cœur de ville), étaient le moyen le plus performant d'influer sur l'aspect des bâtiments, notamment utilisé par la mairie du Plessis.

<sup>35</sup> PEMEZEC Philippe, op. cit., p. 60

Terrains privés, impossibilité d'imposer un style à des entreprises qui ne comprendraient pas l'intérêt à faire coïncider des bâtiments de plusieurs milliers de mètres carrés à un centre-ville encore en développement,... on ne peut que constater le développement conjoint de deux villes qui ne se répondent que sur l'aspect économique. Si l'aspect des architectures reste aujourd'hui différent, on note cependant qu'avec le percement de deux contre-allées en prolongation de la halle de marché Balard, de la Maison des Arts palladienne, la construction en 2010 du « Parc Hôtel » termine l'avenue de la Libération et permet de désenclaver le parc des sports, joignant un peu plus la ville « classique » avec sa zone d'activités.

*« C'est vrai que le centre-ville et les commerces au Plessis-Robinson ont été créés ex-nihilo. Il n'y avait quasiment rien. Donc oui c'est une forme d'utopie, parce qu'il fallait y croire. C'était quelque part faire le rêve que la population vienne, et revienne, dans des commerces de proximité et ne partent pas sur Vélizy 2. Au début des années 90, sur cent francs, 70 étaient dépensés en dehors de la ville. Je ne suis pas sûre que le rêve ait été complètement atteint. Le tissu commercial du Plessis reste un tissu fragile. Mais c'est un autre concept : au début des années 90 on était plus sur le développement de grosses structures commerciales, lui a fait le pari de petits commerces [...] Aujourd'hui il se trouve qu'on revient à une structure commerciale de proximité, parce que les gens veulent autre chose [...] ».<sup>36</sup>*

Même si les 75 % de logements sociaux de 1989 ont réduit, la part des ménages aisés étant de plus en plus importante, on note qu'au Plessis « qu'un habitant sur deux n'est pas assujéti à l'impôt sur le revenu » d'après son maire<sup>37</sup>. La commune « ne peut compter que sur la taxe professionnelle pour se donner des marges de manœuvre ». Aussi, la prospérité économique est selon son administration toujours remise en question selon les fluctuations (la crise des *subprimes* en 2008 par exemple). Le « Beau » de la reproduction classique au Plessis découle donc d'une volonté politique, l'économie n'étant qu'un volet de l'action du maire, et un leurre quand le visiteur pense naïvement que la ville se développe en rapport une histoire économique florissante.

### 2.2.2.3 CBA : les docks du Tucuman

L'économie de Córdoba déjà florissante grâce à sa position sur la route entre les mines du Haut-Pérou et Buenos Aires, ainsi que pour l'action des communautés religieuses qui lui ont donné un certain statut, la ville connaît après l'indépendance moins de facilité que les villes de la côte.

Pourtant, grâce à sa taille qui en fait déjà la seconde ville la plus grande d'Argentine, et sa population assez préservée de la pauvreté qui touche le Nord, la ville accueille l'immigration comme le reste du pays. L'Italie devient le premier pays pourvoyeur de main d'œuvre, nécessaire pour le développement du territoire et l'exploitation de ses richesses. Jusqu'à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle venant principalement du Nord, puis massivement du Mezzogiorno (sud de l'Italie), le pays fournit plus de 2,4 millions de personnes à l'Argentine<sup>38</sup>. Cette population donne descendance à près de deux tiers de la population actuelle, soit 28 millions d'Italo-argentins.

À Córdoba, elle est utilisée pour les besoins de main d'œuvre dans les usines qui se construisent entre 1850 et 1950, ainsi que dans le bâtiment.

L'immigration européenne rappelons-le importe le style de l'architecture en vogue au fil des années : édifices de rapport au style néoclassique, Beaux-arts, art déco.

*« Avec les nouveaux arrivants sont venus de nombreux artistes, tous n'étaient pas des personnalités, mais ils connaissaient leur métier et le diffusèrent dans les classes moyennes-supérieures.*

<sup>36</sup> Annexe, entretien avec MALFILATRE Carine  
Réponse à la question n°15

<sup>37</sup> PEMEZEC Philippe, op. cit., p. 42

<sup>38</sup> Sources : MUNTREF, Museo de la Inmigración (Buenos Aires) et Fundación PROA (La Boca)



*L'amélioration des moyens de communication a permis aux artistes locaux de voyager à l'extérieur et se perfectionner grâce à un système de bourses. Ces boursiers reviennent en Argentine [...] enseignent et transmettent ce qu'ils ont appris en Europe. La transformation de l'architecture argentine avait un message politique clair : rupture avec le passé et européanisation. Pour cela il était nécessaire de modifier la composition ethnique et démographique du pays, d'accélérer le processus d'urbanisation et la diffusion de nouvelles normes et goûts. C'est pourquoi les modifications ne s'opèrent pas seulement dans les bâtiments publics, mais également dans la construction domestique, qui va progressivement changer la face des villes. Pilastres corinthiens, plinthes, corniches, balustrades, grilles garnies de métal blanc : la richesse du propriétaire, son statut social, se montre par la densité de l'ornementation et la pluralité des éléments. »<sup>39</sup>*

Le style colonial est relégué au passé de la même manière que le gothique fut considéré à la Renaissance, mais reste présent marginalement dans la production quand il s'agit de restaurer ou de réaliser de petites extensions de bâtiments des siècles de la domination hispanique. L'« *estilo italiano* » devient la typologie principale de Córdoba, à travers la « *casa chorizo* » : un même gabarit de bâtiment se décline pour les usages commerciaux et résidentiel, voir son combinés. Ce « *ready-made* » architectural est composé comme tout bâtiment stylisé en trois « étages » de composition : base, corps, couronnement... souvent rehaussé<sup>40</sup>. Il se pare des éléments de décoration propres à chaque style, voir combine le *décorum* de plusieurs pour devenir éclectique. L'*estilo italiano*, à la manière de ceux qui le conçoivent, devient l'architecture du peuple, juste dans le luxe que certaines peuvent avoir, assez pour que malgré le mauvais état ou l'abandon de certains bâtiments suscite aujourd'hui la nostalgie de ceux qui l'on connu dans la force de l'âge.

Baroud d'honneur stylistique ou surenchère de différenciation, la bourgeoisie cordobésse connaît une ultime période avant l'avènement du Moderne, celle de l'Art nouveau. Les établissements bancaires, les grandes entreprises et les succursales d'entreprises internationales (le peu qui existent à Córdoba avant les années 1950) bâtissent leur siège dans le *Centro*. L'*avenida Colón*, située entre la place des armes et le río Suquía devient comme beaucoup d'avenues de Buenos Aires le lieu d'expression d'architectes non plus seulement argentins mais espagnols, français, anglais.

Les architectes et les constructeurs indépendants érigent les derniers bâtiments ou un canon esthétique est clairement présent. En plus de maisons de ville, de petits Palais de la taille de *condominiums*, le style est appliqué dans les mausolées, sculpture et ferronneries installées dans les années dix jusqu'aux années trente, notamment dans les productions à dessein funéraire. Style mineur vis-à-vis de l'*estilo italiano* et de la typologie qu'il peut prétendre représenter à lui-seul, l'opulence Art-nouveau du début du XXe siècle se manifeste à travers une série de façades de la *calle Entre Ríos* du numéro 151 au 161 ou sur l'hôtel Victoria au 25 de la *calle Maipú* (construit en 1923).

Au 140 de la rue Santa Rosa, une maison sur deux niveaux possède un remarquable balcon en fer de cette époque. Le 700 de la rue Ituzaingo expose des têtes de lion, des bouquets de fleurs en pierre, ainsi que des vitraux. Les autres détails ornementaux se trouvent sur les piliers, garde-corps, grilles de ventilation, moulures filantes et ponctuelles.

Une concentration de ces détails représentatifs de ceux que l'on peut trouver dans le Centro et à Nueva Córdoba peuvent être admirés au 1647 de la calle Rodríguez Peña, au 140 de la calle Sucre, ou encore au 627 de la calle Caseros.

<sup>39</sup> Inconnu, « Histoire de l'Architecture Argentine (1852-1880) » in [www.latitud-argentina.com/blog](http://www.latitud-argentina.com/blog), publié le 21-10-2010, consulté le 13-05-2018

<sup>40</sup> SCHEMA "Mira que soy grande"



fig. 11 - *Mira que soy grande!*  
sur le fronton de la *casa chorizo* - document personnel

### 2.2.3 Le Pouvoir

La Duplicité permet aux nouveaux lieux du pouvoir de s'affirmer en reprenant les codes de ceux du Passé. On peut se demander si l'Architecture du pouvoir, avec ses fonctions de monumentalité et d'oppression, peut échapper à sa stylisation.

#### 2.2.3.1 SH : le Bund et la casemate vide

Les lieux de pouvoir, pendant l'époque des concessions, étaient disséminés et multipliés selon la zone administrative, la nature de l'autorité (locale ou étrangère, parfois les deux), et se retrouvaient, si on adopte un regard quelque peu cynique, dans l'érection coloniale de styles occidentaux sur le Bund.

1949 agit sur le territoire shanghaien comme une révolution. Les statues coloniales qui parsemaient la promenade sont déboulonnées. Le siège du nouveau gouvernement communiste y tient un temps résidence. Pour manifester la Révolution et le Pouvoir du peuple, le régime reprend les figures « classiques » de la phénoménologie du pouvoir. À la propagande déclinée en affiches, *dazibao*<sup>41</sup> et radio, la restructuration du Bund est le terrain de la réappropriation de millénaires d'arts impériaux et coloniaux : sculpture, musique, peinture, littérature, architecture et paysagisme dans une moindre mesure sont investis par la Révolution. À Beijing, les « 10 grands bâtiments »<sup>42</sup> initiées en 1959 peinent à se départir des schèmes de l'architecture occidentale, classique ou moderne.

<sup>41</sup> Le *dazibao* (en mandarin « 大字报 », « dàzìbào », littéralement « journal à grands caractères ») est en Chine une affiche traitant d'un sujet politique ou moral, placardée dans un lieu public (souvent dédié). Elle sont rédigées par les citoyens.

<sup>42</sup> Les « 10 grands bâtiments » (en mandarin « 十大建筑 ») sont dix bâtiments publics construits à Beijing en 1959, pour commémorer le dixième anniversaire de la fondation de la République Populaire de Chine (1er octobre 1949). Ils faisaient partie d'une initiative architecturale et urbanistique du Grand Bond en Avant. Les bâtiments ont été conçus par des membres de l'Institut de design architectural de Beijing en collaboration avec le Bureau de planification de Beijing et le ministère de la Construction. La plupart a été achevé en dix mois.

Le programme a aussi agrandi la place Tiananmen, et ajoute une campagne de commandes d'Art pour décorer les bâtiments. Deux campagnes d'art ultérieures pour ces bâtiments ont été menées en 1961 et 1964-1965. Ces nouveaux bâtiments monumentaux

Sur la place Tiananmen, la Grande Halle du peuple de Zhao Dongri and Shen Qi utilise une combinaison austère de trois styles de base : le modernisme du *Style international*, le réalisme socialiste exprimé dans l'architecture stalinienne, et une forme d'historicisme basé sur l'architecture chinoise traditionnelle.

Ce « palais » reprend les codes de la monumentalité classique, occidentale et locale : symétrie, proportions, composition... Les colonnes et bas-reliefs sont classiques et adaptent naïvement des motifs Art-nouveau. Les éléments de second œuvre (candélabres, mobilier...) sont également l'adaptation de motifs occidentaux dans une interprétation locale, permettant d'estampiller les formes de l'étoile rouge ou de la silhouette du palais de Tiananmen, dont la récupération par le pouvoir le préserve de la Révolution culturelle. La Chine traditionnelle est quand à elle conservée dans la toiture. Le toit en croupe s'adapte à la composition en plan. Avec ses tuiles en céramique, la couverture de ses bords évoque les toits impériaux. Contrairement à d'autres bâtiments de l'opération, la Grande Halle ne reprend pas les dougongs<sup>43</sup>.

Sur le Bund, près de l'intersection de Nanjing Road se trouve une statue en bronze de Chen Yi, le premier maire communiste de Shanghai. Elle fait partie d'une série de monuments d'agrément à la gloire du régime, comme le Monument aux Héros du Peuple du parc Huangpu, à l'extrémité nord du Bund. Cette grande tour en béton abstraite rompt avec le même monument se trouvant dans capitale. Lui s'inspire directement des mémoriaux européens de la Grande guerre, conservant seulement l'ancestralité du socle et la sculpture des nervures d'un toit impérial en couverture.

A Shanghai, le summum de l'architecture « communiste » est atteint en 1955 avec le *Bâtiment de l'amitié sino-soviétique* (aujourd'hui le *Shanghai Exhibition Center*). Le gratte-ciel de 110 mètres de haut est le premier gratte-ciel de Chine. Construit dans un style néo-classique stalinien, rappelant celui des « Sept Sœurs moscovites », l'immeuble est lors de sa construction présenté comme un don de l'URSS au peuple chinois. Andreyev, Chen Zhi, Wang Dingzheng et Cai Xianyu composent à partir de l'Amirauté de Leningrad (1806-1823) et du Centre panrusse des expositions de Moscou (1934-54) une réplique de l'architecture monumentale soviétique, reconnaissable par son style pompier, hiérarchisé, et par son étoile rouge lumineuse qui culmine sur sa flèche.

Avec la requalification du Bund dans les années nonante, les institutions gouvernementales sont déplacées sur la Place du Peuple. En 1991, le conseil municipal quitte l'avenue, laissant le *Custom House* comme seul bâtiment administratif encore présent.

À Thames Town, le terrain du pouvoir est encore lié à l'économie de ses habitants. Après des décennies à bannir le luxe et l'accumulation de richesses, l'application du discours de Deng Xiaoping<sup>44</sup> dans le développement de compounds est indissociable de la sécurité, au moins jusque dans les années 2000. À la manière dont Disneyland se coupe du monde par le remblai du *Disneyland Railroad* *Discoveryland*, le principe de l'*hortus conclusus* déjà présent en Chine impériale trouve une seconde nature dans les murs d'enceinte et les postes de garde des résidences. Les premiers ont une hauteur variable maçonnée (plus tardivement la frontière est une grille, plus élégante et en accord avec le thème résidentiel), du verre pillé et des barbelés électrifiés pour éviter toute intrusion ; les seconds sont une barrière simple ou double, surveillée par des gardiens. La casemate est alors sur le coté, ou entre les barrières quand la porte devient monumentale et architectonique.

---

offrent des installations et des services modernes : ils ont aidé à établir et célébrer une image de la « nouvelle Chine » de Mao Zedong. Ils ont montré la modernité Pékin et la vision du socialisme internationale de l'avenir, tout en maintenant une identité chinoise. La ville devait être comparable à d'autres capitales de «superpuissances» mondiales telles que Washington DC ou Moscou.

<sup>43</sup> Le dougong (en mandarin «斗拱», « dǒugǒng ») est un des principaux éléments d'architecture traditionnelle chinoise. Il consiste en un emboîtement de poutres en bois. Servant sous la dynastie Zhou (-1045 à -256) à fixer la structure des toits sur des piliers et des colonnes, ils évoluent avec le temps et deviennent un ornement.

<sup>44</sup> Parmi ses citations les plus célèbres : « Certains doivent d'abord devenir riches ! », « Devenir riche est glorieux ! »... aux antipodes de la révolution culturelle dont il avait fait les frais entre 1968 et 1973.

Les éléments du pouvoir deviennent donc plus réduits avec le temps. De la tour de garde des *compounds* à la guérite extérieure des gardes endormis, ces petites expressions du pouvoir déclinent et sont rendues obsolètes. Par leur tendance à donner l'illusion d'une ascendance morale et d'un contrôle, elles mettent à mal la sécurité et la puissance réelle des organisations qui en dépendent. On peut se demander si l'architecture, alors, ne devient pas l'expression fantôme<sup>45</sup> d'un pouvoir qui n'en a plus.

### 2.2.3.2 LPR : l'agora a changé

Les villages fusionnés du Plessis-Piquet correspondent à une certaine typologie du bourg francilien : l'église trône au centre, à côté du bâtiment administratif, avec une place commune ou deux places respectives. Le bâti, composé de masures en meulière, en brique, en pierre tuffière pour les bâtiments plus prestigieux, soit les institutions du centre ou les demeures bourgeoises à l'extérieur du village.

La construction de la Cité-jardins de Sellier, en tant que première extension « semi-pavillonnaire », déplace le « centre » de gravité de la commune, sans réellement proposer de centralité pour joindre les deux anciens villages. La mairie reste au Plessis-Piquet, mais ne développe pas de schéma central à l'échelle de la commune. Les extensions suivantes faites par les pavillons au Nord et à l'Est, et surtout les grands-ensembles d'entre-deux guerre et de la reconstruction renforcent le fonctionnement d'une ville sans centre, même si la halle de marché de 1955 et l'église Sainte Magdeleine de 1966 de l'architecte André Rémondet créent de nouvelles polarités en tant que lieux sociaux.

L'ascension au pouvoir de Philippe Pemezec change radicalement l'histoire contemporaine du Plessis, ce dernier posant comme « diagnostic » qu'il manque un centre. Le maire rencontre Lionel Carli qui propose – contre l'avis de l'opposition communiste de révéler un centre autour du marché – un projet de centre autour de la place de la Résistance, liant le vieux Plessis et la Cité-jardins. En parallèle de la ZAC du Bois des vallées, le Cœur de ville confié à François Spoerry<sup>46</sup> affirme la volonté politique de développer un centre sur l'idée d'un village francilien.

XX L'idée du bourg à recréer, seulement, ne se réalise pas sur la reproduction d'un bourg du *Hurepoix*<sup>47</sup>, mais sur le mélange d'architecture classique et haussmannienne.

*« Comme dans toutes les villes, le passé qui forge son identité est généralement visible dans le tracé de ses rues, les façades des maisons qui la composent, la forme de ses places ou la couleur des toitures. Et cette accumulation de signes dessine finalement un visage, sourire ou ambition, goût de vivre ou tristesse, mépris ou attention de ceux qui l'ont transformée et l'habitent. »*

Le choix d'un revivalisme stylisé, plus proche de canons d'architecture pompière que régionaliste, allie toutefois comme le souhaite le maire le « Beau » noble (pour tous) et le « vernaculaire » parisien. Le contexte politique de l'époque, la désillusion des années Mitterrand, la chute des bastions communistes, l'essor du RPR... oblige Philippe Pemezec dès la campagne municipale de 1989 à asseoir sa vision de ce que doit être le Plessis-Robinson, et à lutter contre toute forme d'opposition. Hormis la liste

<sup>45</sup> Voir partie 3. "La ville fantôme", p. 103

<sup>46</sup> François Spoerry (1912-1999) est un architecte français, figure de proue du Nouvel Urbanisme. De culture moderne, il est un des premiers à prendre de la distance avec le Congrès international d'architecture moderne (CIAM). Il prône un urbanisme dense, « à taille humaine », qui réinsère les formes et les figures traditionnelles dans les constructions contemporaines. Il met en application ces principes dans les cités lacustres qu'il réalise notamment la « Venise provençale » de Port Grimaud (Var), créée ex-nihilo sur un ancien marécage.

Port Grimaud est célèbre pour avoir été l'objet d'une décision de justice sur son image. La « liberté de panorama » est la seule de prise de vue possible dans la ville, toute capture commerciale (pour les voyageurs) et aérienne étant prohibée. Le Tribunal de Grande Instance de Draguignan déclare en effet en Mai 1972 les pleins droits d'auteur à l'architecte, argumentant qu'il n'y avait rien avant la construction de Port Grimaud, et que l'originalité de son plan et de son architecture est une création originale.

<sup>47</sup> Le *Hurepoix* est un ancien *pays* de France (le pagus Heripensis), ancienne province féodale devenu une naturelle française, situé au sud de Paris principalement dans le département de l'Essonne, et sur une partie des Yvelines, des Hauts-de-Seine et du Val-de-Marne.

minoritaire au conseil municipal, le maire doit faire face à un « référendum de rue » remettant en cause la politique d'urbanisme municipale<sup>48</sup>, dont il triomphe en démontrant la « parodie de démocratie » de l'organisation amateur.

Pour mieux installer ses choix, il décide de 1993 de réaliser une enquête sur ses choix d'architecture auprès des robinsonnais : « Parmi les résultats tout à fait intéressants, je retiens deux choses : 79 % des personnes interrogées pensent que l'architecture de leur ville influe sur leur qualité de vie et 73 % d'entre elles privilégient l'architecture classique comme dans le Cœur de Ville ou le Bois des Vallées »<sup>49</sup>. Dès lors, seuls l'opposition impondérable à sa fonction et le parti-pris de journalistes contestent ouvertement sa politique, dans une position désormais mineure.

Le maire omnipotent essuie un échec lors de la consultation internationale pour les phases 1 et 2 de la reconstruction de la Cité-jardin haute. Ciriani, Roth et Alluin-Mauduit sont finalistes, mais aucune des esquisses ne correspond à la vision de Pemezec, qui qualifie le projet lauréat d' « architecture carcérale », de « version décadente de cette architecture fonctionnaliste allemande, sans lien historique ou culturel avec nos racines franciliennes.<sup>50</sup> »

L'opération se poursuit avec les phases 3 et 4, où le maire développe avec l'outil de la ZAC la Nouvelle Cité-jardins au moment où le Cœur de ville s'achève. Conforté par ses « scores de république bananière<sup>51</sup> » durant deux réélections, Philippe Pemezec devenu maire jupitérien poursuit l'application de sa politique par l'édification de la halle de marché Baltard et la Maison des Arts palladienne.

Ses pouvoirs de maire limités par la législation sur la rédaction et la prise de décision relative au PLU, au cahier des charges des ZAC, aux documents locaux d'urbanisme... la construction successive de l'architecture classique et douce qu'il souhaitait pour le Plessis-Robinson rend aujourd'hui presque impossible toute alternative à la doctrine municipale. « Les promoteurs qui voudraient faire quelque chose de très différent n'ont a priori et ne trouveront pas leur place ici. C'est aussi une forme de fermeture.<sup>52</sup> »

L'élu devient par l'ampleur de son action, c'est-à-dire la somme de 30 ans d'urbanisme et d'architecture, et par la réussite de tous les autres volets de son exercice, une personne difficilement contestable hors des considérations esthétiques. Son autorité, sa puissance d'action, la complémentarité sinon la totalité de son œuvre peut questionner sa personne politique comme totalitaire.

*« Mais c'est aussi probablement nécessaire et indispensable. On le constate dans de nombreuses villes alentours, où il y a à un moment dans leur histoire un homme fort, quelque soit leur étiquette politique [...] mais il faut des gens un peu fous, en tout cas extrêmement déterminés, qui croient en ce qu'ils font, en eux – donc en quelque sorte avec un égo surdimensionné – pour arriver à transformer les choses. Il y a une forme de totalitarisme, c'est probable [...] »<sup>53</sup>*

Comme un épilogue à la fin de son énième mandat, qu'il a délégué le 3 mai 2018 après la validation de son mandat de sénateur, le maire m'émets aucun doute sur la pérennité et la justesse de son action, mais sur la continuité de celle-ci. Le duplicata revivaliste du Plessis, devenu « modèle » parce qu'il est précurseur avec le secteur 4 de Marne-la-vallée d'une série d'architectures similaires en Île-de-France et en Europe, atteint selon le maire les limites de son application. La ville « à taille humaine » revendiquée semble l'être uniquement si elle parvient à se maintenir dans une certaine taille, être différenciée en

<sup>48</sup> PEMEZEC Philippe, op. cit., p. 55

<sup>49</sup> ibidem, p. 83

<sup>50</sup> ibidem, p. 69

<sup>51</sup> Annexe, entretien avec MALFILATRE Carine  
Réponse à la question n°5

<sup>52</sup> ibidem

Réponse à la question n°22

<sup>53</sup> ibidem

Réponse à la question n°22

quelque sorte pour le Plessis de la ville ingrate des grands-ensembles, des pavillons, de la zone d'activité. La mairie concède que l'« on ne pourra pas dupliquer indéfiniment la Cité-jardins » :

« [...] On va se lasser. Donc il faut inventer autre chose. Nouvelle architecture, nouvelle organisation de l'espace public [...] chercher autre chose que de vouloir copier indéfiniment la Cité-jardin. [...] arrêter, ou du moins évoluer. La Cité-jardin elle fonctionne parcequ'elle a cette taille-là, mais ne le ferait pas sur cent pourcents de la ville. »<sup>54</sup>

L'atteinte des limites du « néo-modèle » et la « totalité » de la politique municipale, enfin, entre en paradoxe avec l'analyse de Philippe Pemezec sur l'architecture moderne. L'écrin unique et la présence d'un même décor pour l'architecture et l'urbanisme se retrouve dans les propos qu'il prête à l'architecture qu'il remplace... mais finit par recopier dans un acte double :

« [...] cette forme de totalitarisme que dénonçait déjà en 1980 le sociologue René Schoonbrodt en disant que « L'architecture moderne a donné une vision totalitaire de l'espace », dans le sens où l'espace urbain est devenu homogène et indifférencié, sans aucun sens ni aucun repère. »<sup>55</sup>

### 2.2.3.3 CBA : la présence des institutions

L'architecture du pouvoir est à Córdoba religieuse et administrative. Avec la pratique de l'encomienda<sup>56</sup>, la Couronne d'Espagne s'impose dans la région rapidement, ayant seulement à essayer une attaque pendant la première implantation.

Réunis sur la *Plaza de Armas*, la ville compte sur les colons qui y sont présents pour se défendre. Le gouvernement local choisit de ne pas avoir à construire de fortification autours des 70 *mazanas*, contrairement au fortin de la première implantation, dans le quartier actuel de Yapeyú.

Le pouvoir religieux prolifère de part l'importance qu'il occupe dans la réalisation d'infrastructures nécessaires à la ville-colonie.

La cathédrale est la première construction catholique à sortir de terre, bien qu'elle n'est achevée que tardivement. Les tours de la cathédrale mélangent la lourdeur du baroque avec le cachet aborigène de ses détails *comechingones*<sup>57</sup>. Le décor actuel de l'église est assemblé au vingtième siècle à l'initiative d'Emilio Caraffa, fondateur de la première école des Beaux-Arts en Argentine. Les peintures de la voûte principale et les bras du transept reprennent les codes de l'école *salteña*, similaire aux couvents de référence que sont Alta Gracia et Jésus Maria, situés dans la province et aujourd'hui classés à l'UNESCO.

L'*iglesia Santa Catalina* et son monastère éponyme forment un ensemble architectural éclectique, résultat d'une construction sur plusieurs siècles. La façade de l'église reflète un style néoclassique, en contraste avec le baroque de l'entrée du monastère. L'église de la Compagnie de Jésus, construite en 1676, fait quand à elle partie du *manzana jesuitica*. Sa façade est de style roman dépouillé, comme l'ensemble du *cuadra*.

<sup>54</sup> ibidem

Réponse à la question n°23

<sup>55</sup> PEMEZEC Philippe, op. cit., p. 67

Référence : ANSAY Pierre, SCHOONBRODT René, *Penser la ville*, Archives d'architecture moderne, 1994

<sup>56</sup> L'*encomienda* est le regroupement sur un territoire de centaines d'indigènes que l'on obligeait à travailler sans rétribution dans des mines et des champs. Il ne constitue pas un esclavage mais plutôt un « pseudo-servage » féodal. », où les amérindiens sont sous les ordres de l'*encomendero*, colon espagnol gratifié pour ses services à la Couronne.

<sup>57</sup> Les *Comechingones* est le nom vulgaire des tribues *hênîa* et *kâmîare*, présentes dans les *Sierras Pampeanas* avant les espagnols. Le mot est péjoratif, signifiant en castillant « habitants de grottes ».

La basilique néo-classique *Santo Domingo* est construite de 1857 à 1861 sous l'impulsion du père Olegario Correa, et son édification récente a permis de nombreuses modifications, comme l'extension de la chapelle néobaroque.

La basilique de *La Merced*, construite en 1697, est l'œuvre de l'architectes Nicolò Bettoli et des frères Kánepa, qui dans un style classique italianisé, reprennent les caractéristiques des basiliques romaines et s'inspirent de l'éclectisme de l'*estilo italiano*, qui accorde la liberté d'expression aux artisans qui ont travaillé à son érection.

L'*iglesia del Sagrado Corazón* (dit aussi des *Capuchinos*), est l'œuvre de l'architecte-ingénieur Augusto Ferrari, revivaliste qui a marqué tout la province par ses réalisations mêlant art gothique et flamboyant et les pratiques artistiques locales, éclectiques et naïves. Achèvement en 1943, cette église est aujourd'hui la plus fréquentée de la ville, située entre le Centro et Nueva Córdoba.

Concernant l'architecture étatique, il faut attendre la présidence de Justo José de Urquiza pour que, de 1854 à 1860, la ville redéveloppe une architecture du pouvoir. L'édile conçoit assoir le pouvoir de la république encore jeune en donnant les moyens du fonctionnement, de la présence et de la représentation de l'Etat. Cette réalisation du pouvoir par l'architecture se concrétise à la manière des édifices publics construits en Europe durant la même époque. Les architectes, en grande majorité européens, reproduisent les modèles acquis de l'Académisme, notamment des Beaux-arts – qui donne son nom au style classique et éclectique en Argentine.

*« Les affrontements pour la obtenir suprématie politique fait qu'Urquiza, qui conçoit la construction comme la meilleure preuve de l'efficacité du gouvernement, attire des architectes et des professionnels prestigieux. Un exemple clair de cette politique est le Palacio San José [à Buenos Aires], le projet de résidence d'Urquiza réalisé par les architectes italiens Dellepiane puis Fossatti, est conçu comme une maison rustique : colombier, chapelle, jardins, arches, et une galerie sur son périmètre qui permet l'installation de l'eau courante. »<sup>58</sup>*

Tribunaux, parlements, ministères, universités et d'autres bâtiments publics sont réalisés selon les modèles européens et nord-américains les plus appropriés selon les typologies. Par exemple, la majorité des facultés publiques de Buenos Aires reprennent la forme des temples grecs sur leur fronton, puis se développent avec plus de modernité dans la composition intérieure – celles de Córdoba restent dans les locaux jésuites avant la création de la cité universitaire au XX<sup>ème</sup> siècle.

La traduction triviale du spectre du pouvoir dans les Arts religieux et architecturaux s'exerce encore de manière contemporaine, avec la construction des CPC (Centros de Participación Comunal), soit des antennes décentralisées de la mairie située au Palacio 6 de Julio, dont 8 sur 12 ont été réalisées par l'archistar cordobés Miguel Ángel Roca dans les années nonante, déjà auteur de la *Plaza Espana* développée de 1969 à 1982.

<sup>58</sup> Inconnu, « Histoire de l'Architecture Argentine (1852-1880) » in [www.latitud-argentina.com/blog](http://www.latitud-argentina.com/blog), publié le 21-10-2010, consulté le 13-05-2018



fig. 12 - *You shall not pass*  
sur les murs des *compounds* et *barrios cerrados* - document personnel

#### 2.2.4 Le projet d'Idéal

La Duplicité permet aux sociétés de se construire par référencement ou exclusivité. De la copie d'un type avéré empiriquement ou de la constitution d'un nouveau à reproduire en masse, elle donne les moyens de porter un idéal par la reconnaissance de pairs et leur diffusion.

##### 2.2.4.1 SH : l'herbe du voisin

À Shanghai, l'idéal se développe en réaction à la ville désuète, un contre-modèle dont on se départit en soit. Ainsi, les concessions britannique et américaine se gardent de se placer à proximité de la ville historique, située entre la Huai Hai lu (淮海路) et la Lujiabang lu (陆家浜路). Les puissances consortiums étrangers sont n'imaginent pas initialement de développer un urbanisme à l'europpéenne, à l'américaine, qui finit par se développer avec l'expansion commercial que l'on connaît. Ces concessions constituent *in fine* une antithèse de la ville traditionnelle, conservant seulement certaines logiques d'aménagement de parcelle avec la desserte en peigne. La concession française, quant à elle, se concentre dans un premier temps sur 66 hectares au Nord de la vieille ville, avant d'annexer sur son flanc ouest<sup>59</sup>. Devenu un lieu de passage obligé pour relier la périphérie nord et ouest à la vieille ville, la concession se pare finalement des attributs architecturaux étrangers et chinois, à travers les villas revivalistes et les shikumens<sup>60</sup>.

Après un idéal politique rarement mis en pratique, si ce n'est dans l'attribution et la construction de logements en série par le régime, la politique de la ville renaît à Shanghai (comme pour les autres aspects que nous développons) avec l'ouverture de l'économie.

Dans les années nonante, le Bund est élargi à dix voies. En conséquence, la plupart des parcs existant sur son tracé disparaissent, tout comme les quais des traversiers reliant le Bund et Pudong. Un certain nombre de croisières de plaisance opèrent toutefois encore, à partir de certains quais à proximité.

<sup>59</sup> La concession française s'agrandit de 59 ha en 1861, et de 66 autres en 1899 alors que la fusion de celles des autres nations atteignait 760 ha. Elle pâtit dans un premier temps de ces dimensions qui restreignent son activité. Elle profite finalement de la révolution de 1911 et s'organise avec les *Triades*, puis avec le gouvernement de Nankin pour s'étendre et se préserver jusqu'en 1946.

<sup>60</sup> Voir partie 1.2.1.2 « histoire du Plessis-Robinson », p. 53



Le concept élargi du Bund, dont la promenade est aussi agrandie, stimule le tourisme et la valeur de l'immobilier. Il concilie la promotion des « reliques coloniales » avec l'idéologie socialiste remise au goût contemporain. A partir de 2008, quatre voies sont enterrées dans un tunnel sous la promenade paysagée, qui se retrouve élargie. Le Bund ré-ouvre au public fin mars 2010 pour l'Exposition Universelle. La ville, dont la maxime « Better City. Better Life » s'expose au monde entier, intègre les concepts les plus en vogue dans la théorie architecturale et urbanistique, au point de changer aujourd'hui son image de « pays pollueur » à « champion de l'écologie », multipliant les records de performance ou d'installation d'infrastructures. La ville chinoise, qui doit déjà relever le défi démographique, adopte aujourd'hui l'idéal de la ville-écosystème.

À Thames Town, la duplicité d'un modèle questionne quel est l'idéal proposé par les « 9 towns ». Le choix de développer non pas un thème, mais neuf différents semble correspondre à l'impossibilité de formaliser un modèle unique à la ville utopique à un moment donné. La création de ces villes-nouvelles, donc créées ex-nihilo, s'inscrivent pourtant dans un territoire où la tendance régionaliste pouvait être exploitée : Thames town se trouve à moins de dix kilomètres de villages centenaires, construits le long de canaux et dont l'aspect pittoresque peut paraître similaire à celui de Suzhou (苏州).

On peut se demander, malgré l'existence de villes-nouvelles thématiques où la Chine traditionnelle est « recrée », pourquoi la majorité des compounds se réfèrent principalement à l'Occident ? La reproduction stylisée en Chine semble avoir deux vitesses : celle de la revendication culturelle propre, controversée car contraire à des années de rejet communiste, et la présence écrasante d'ensembles exogènes. Enfin, l'idéal sino-chinois existe ou peut-il exister (sans prétention régionaliste) ou laisse-t-il fatalement sa place aux cultures de la Globalisation ?

#### 2.2.4.2 LPR : la nouvelle *città ideale*

L'idéal de ville au Plessis-Robinson apparaît de manière informelle avec les guinguettes, au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle. Le développement de la Cité-jardin d'Henri Sellier constitue également un moment d'idéal, celui-ci se réfère aux doctrines hygiénistes et socialistes des années vingt. Au-delà de la loi Loucheur<sup>61</sup> à l'origine des grands-ensembles du Plessis, la doctrine moderniste trouve également à travers la Charte d'Athènes un idéal universel.

Les travaux de Philippe Pemezec mettent en œuvre un idéal basé sur la volonté politique d'offrir du « Beau » à tous, tout en garantissant la Mixité sociale.

*« Ce que je veux, c'est que tout le monde ait droit au Beau » « Si vous construisez quelque chose, ça devrait être de même qualité pour tous »<sup>62</sup>.*

L'idéal esthétique se décline par la construction d'édifices stylisés, décorés (mais on refuse le qualificatif de « décor »), un choix référencé à des canons d'architecture d'époque faste, bien dimensionnée, agréable, parfaite et reproduite tant elle est juste. L'argument du retour à l'échelle humaine n'est pas sans rappeler un certain humanisme, une philanthropie de l'an 2000. Si les modèles

<sup>61</sup> La loi du 13 juillet 1928 votée à l'initiative ministre du Travail et de la Prévoyance sociale Louis Loucheur prévoit l'intervention financière de l'État pour favoriser l'habitation populaire, notamment à travers le HLM. Elle met fin malgré-elle au développement des Cités-jardins pour concentrer les bailleurs sur le logement de masse.

<sup>62</sup> Propos de Philippe Pemezec, puis de Nada Breitman dans : SOLES DAN, *Talk of the town : Architects Marc & Nada Breitman*, WTTW, Chicago, 2018 Avec University of Notre-Dame School of architecture, Notre Dame (ID), 2018 Le reportage s'intéresse aux réalisations des Breitman en France et en Hollande.

urbanistiques et pittoresques du maire sont à priori franciliens, son œuvre se place par cette vision idéaliste au cœur des Renaissances européennes. Le Plessis-Robinson est la *città ideale*<sup>63</sup> contemporaine : l'architecture classique et douce solutionne la banlieue « féodale ».

*« Il y a une volonté politique de faire du Beau pour tout le monde, sans distinction entre les riches et les pauvres, entre logement social et le logement privé. Oui vivre dans du Beau, enfin après le Beau, lui ce qu'il va considérer comme Beau. Donner les mêmes conditions à tout le monde, de vivre dans quelque chose de Beau, d'agréable, forcément ça fait que les gens se sentent bien. [...] C'est aussi grâce à ça qu'on arrive à créer une certaine forme d'apaisement dans la ville. Puis quand c'est Beau on n'a pas forcément envie de dégrader. »<sup>64</sup>*

La mairie est consciente de l'in-unanimité de sa politique urbanistique. L'opposition politique d'abord, les qualificatifs péjoratifs comme « pastiche », « décor », et plus souvent « Disneyland ». Pourtant, la forme d'idéal tient sa revanche pour être citée comme cas d'école du New Urbanism<sup>65</sup>, d'Architecture douce<sup>66</sup>. Aujourd'hui, avec ses prix d'urbanisme et de concours floraux, le Plessis-Robinson est un exemple pour les villes franciliennes qui renouvellent leurs quartiers, ou veulent se doter d'un centre-ville pittoresque, revivaliste, « contemporain ». Les exemples des opérations de Marc et Nada Breitman à Dijon (21), Reims (51), Béthune, Courrières (59), Alençon (61) du secteur 4 de Val d'Europe (77), Chaville, Buc, (78), Clamart, Puteaux (92), Blanc-Mesnil (93), l'Hay-les-Roses (94), Pontoise (95)... et à Amsterdam et Bilbao témoignent de la diffusion de l'architecture revivaliste et douce à travers l'Europe. Le New Urbanism est un courant né en Europe mais qui a énormément proliféré aux Etats-Unis : la pandémie est telle que l'organisation *Congress for the New Urbanism* s'est constituée sur la défense, la diffusion, puis le lobbying de l'architecture et l'urbanisme conforme à la *Charte*<sup>67</sup> éponyme, dont la consultation est disponible sur leur site internet et dans de nombreuses publications professionnelles et de vulgarisation (commerciale).

Le débat existe donc encore, mais semble relégué aux frontières de la ville comme un songe métèque, tant l'adhésion est forte.

*« "Il est certain que vos habitants vont aimer. Mais ce que vous faites, c'est ce que l'on m'a appris à ne pas aimer". Peut-on construire sans aimer ? Et faut-il donc construire contre le goût des gens ? Je préfère faire confiance à l'architecte Rob Krier quand il dit : "Les maisons que j'aime construire sont certainement les maisons que vous aimeriez habiter". Je crois aussi qu'il y a des styles que je vais devoir "ne pas aimer" ».<sup>68</sup>*

Les tenants de cette architecture et de cet urbanisme dialogue, se supportent, militent pour la diffusion en mettant en avant les réalisations les plus vertueuses dont fait partie le Plessis-Robinson. Ainsi comme chaque année, la *University of Notre-Dame* (Indiana) décerne le prix Richard H. Driehaus à

<sup>63</sup> La *città ideale* est pensée à l'Antiquité et à la Renaissance la conception urbanistique correspondant à la perfection architecturale et humaine. Elle met en harmonie une organisation sociale fondée sur des préceptes moraux et politiques.

On la retrouve dans les œuvres d'architectes (*Sforzinda* de Il Filarete en 1465 ; les villes de Ferrare, Charleville, Richelieu...) et d'écrivains (*l'Utopie* de Thomas More en 1516, la *Nouvelle Atlantide* de Francis Bacon en 1627), mais elle est rendue célèbre par le tableau éponyme attribué à Piero della Francesca.

<sup>64</sup> Annexe, entretien avec MALFILATRE Carine  
Réponse à la question n°10

<sup>65</sup> Le *New Urbanism* reprend les principes de l'urbanisme traditionnel, sans chercher nécessairement à reproduire les styles d'architectures traditionnels ; le Néo-traditionalisme (ou revivalisme) reproduit les formes anciennes dans le nouveau bâti ; le traditionalisme défend la construction dans ses techniques d'époque.

<sup>66</sup> SPOERRY François, *L'Architecture douce*, Robert Laffont, Paris, 1977

L'Architecture douce est développée par François Spoerry, qui prône un retour aux formes traditionnelles tant en architecture qu'en urbanisme. Il réalise de 1966 jusque dans les années 2000 la marina de Port Grimaud, créée ex-nihilo sur un marécage.

<sup>67</sup> La charte est consultable sur [www.cnu.org/who-we-are/charter-new-urbanism](http://www.cnu.org/who-we-are/charter-new-urbanism)

<sup>68</sup> PEMEZEC Philippe, op. cit., p. 66

Le propos de début de citation est prêté à l'architecte Joseph Belmont.

un architecte défendant l'architecture traditionnelle et classique, et les lauréats de l'édition 2018 ne sont autre que Marc et Nada Breitman.

La politique architecturale robinsonnaise, enfin, semble se limiter à la façade qu'elle reflète, n'apportant pas le même soin dans l'architecture intérieure<sup>69</sup>. Le besoin d'avoir des logements standardisés pour des raisons d'économie et de promotion (d'appropriation par les acheteurs) montre le décalage entre l'espace public hyper-défini et le « néant » intime. Les effets de l'idéal sur le citoyen peuvent être vérifiés, ils sont vertueux... la phénoménologie s'arrête cependant à ce point là, toute porosité esthétique sur le foyer n'étant que pure spéculation<sup>70</sup>.

*« Il paraît que je suis un garçon méticuleux. Il est vrai que j'ai le souci du détail, de tous les détails. Et j'ai ce même souci en ce qui concerne ma ville. Rien n'est installé en ville sans que je l'ai choisi concernant le mobilier urbain, c'est-à-dire les candélabres, les poubelles, les panneaux indicateurs, les rambardes, enfin tout ce qui concourt à l'harmonie du paysage urbain. Et je n'oublie pas ce dont est faite la rue elle-même, pavé ou goudron, bitume rouge ou noir... Ce n'est pas que je sois le seul à détenir la vérité du bon goût, mais j'ai le souci permanent de l'équilibre des formes et des couleurs. Ces détails donnent une unité à l'espace public, le rendent chaleureux, participent à le rendre sûr et accueillant. »<sup>71</sup>*

#### 2.2.4.3 CBA : la ville est morte, vive la nouvelle ville !

Córdoba est créée ex-nihilo à la confluence du río Suquia Cañada par les au XVI<sup>ème</sup> siècle. Les missionnaires jésuites qui dessinent son plan en 1577 de 70 *manzanas* le réalisent, comme la plupart des villes hispano-colombiennes, sur un modèle orthogonal autour de la Plaza de Armas, qui ici constitue un *cuadra* (cette place peut prendre deux voir quatre *cuadras* dans certaines villes).

Le modèle urbanistique développé par les colons constitue en soit un idéal de ville, rationnel. Les pensées de la Renaissance et la révolution scientifique en Europe est suffisamment avancée pour permettre aux espagnols, portugais, anglais puis français de pratiquer la ville sur ce même plan au Nouveau-Monde.

Les essais politiques et philosophiques que nous avons évoqué<sup>72</sup> participent de la même manière à la fantasmagorie coloniale : mieux ils s'entretiennent. Les récits des explorateurs nourrissent en effet la partie fictionnelle de cette littérature, et se retrouve d'une certaine manière dans les villes américaines, bien que leur diffusion se soit cantonnée à l'Europe jus'au XVIII<sup>ème</sup> siècle.

La seconde tentative d'idéalisme se développe avec les vagues migratoires, qui coïncident avec la constitution du patrimoine étatique dont nous avons parlé. La « révolution stylistique » connaît ses variations et subtilités suivant les milieux sociaux qui bâtissent, s'emparent d'un style, le (re-)composent... elle est quelquepart le médium d'expression des nouveaux argentins, qui revendiquent et idéalisent les architectures copiées de leur pays d'origine, ou de tropisme (il arrive que des bourgeois espagnols se fassent bâtir un hôtel particulier « à la française » à *Recoleta*). Pour les classes populaires, il est le support d'expression de la réalité de la plupart d'entre-deux, venus aux Amériques pour fuir un contexte social difficile dans leur Europe natale et reconstruire une vie dans un pays qui a besoin de main d'œuvre et où tout reste à faire.

La reproduction de l'Europe est donc un comme idéal :

<sup>69</sup> cf. introduction

<sup>70</sup> Annexe, entretien avec MALFILATRE Carine  
Réponses aux questions n°10 et 20

<sup>71</sup> PEMEZEC Philippe, op. cit., p. 36-37

<sup>72</sup> On retrouve la même littérature que pour la *città ideale* : *Sforzinda* (1465), *l'Utopie* (1516), la *Nouvelle Atlantide* (1627)...

« Les résidences somptueuses commencent à abonder dans l'intérieur du pays: balcons, tuiles du Pas de Calais. Il y eut aussi une réorganisation des terres qui a imposé la fragmentation des parcelles de l'époque coloniale, en réduisant la taille des logements populaires et en modifiant la forme traditionnelle de la maison, ce sera l'ancêtre de la "casa chorizo".»

Depuis les années octante et l'étalement urbain devenu difficilement contrôlable par les autorités, avec l'arrivée de *villas miserias* et la « lotisation » sauvage des parcelles autour de la ville, les barrios cerrados sont devenus l'alternative à la ville classique. Córdoba *intra-muros* est devenue avec la désindustrialisation et les crises économiques moins fréquentable : en dehors de son hypercentre policé, elle n'offre plus d'environnement convainquant aux classes moyennes et aisées qui peuvent s'offrir le luxe de vivre hors des murs dans les villes alentours, et dans les *gated-communities*. Ces dernières, si elles sont moins thématiques que leurs homologues shanghaiennes, proposent dans ce que les argentins appellent les « barrios cerrados » les mêmes commodités. Leur aspect social (avec des lieux de sociabilisations, notamment par le golf ou la natation) et champêtre amène plus récemment à les considérer sous leur autre patronyme : les « countries ». Cet urbanisme à deux vitesses ...

### 2.3. L'idiome de la copie

**La reproduction exacte d'un modèle étant impossible (dès la considération d'un espace et d'un temps qui séparent la copie de l'original), le copiste choisit le processus et la finalité de son acte ou se dupe en ne réalisant pas son travail dans les mêmes conditions que celles du modèle.**

La réception de la copie est plurielle, ne correspond pas toujours avec l'intention de la copie et de l'original. Le « dépassement » de l'acte de Copie s'exprime aussi par les différences d'accès à la complexité et à l'entière d'une œuvre. Sa matérialité est aujourd'hui perçue comme un ornement, souvent synonyme de « raffinement ».

#### 2.3.1 le degré de reproduction

Le lien existant entre le modèle et sa reproduction s'inscrit dans la nature du rapport que la Copie tisse entre les deux. La Duplicité n'est pas fatalement stérile et naïve, en faisant de la distanciation une intelligence.

Dans *L'Architecture à l'âge de l'imprimerie*<sup>73</sup>, Mario Carpo met en évidence l'inévitable différence qui existe entre un original et sa Copie. Causée par les imprécisions de la reproduction, dans l'intention, la technicité, la transmission d'information, jusqu'à l'échelle moléculaire... un double n'en est pas vraiment un.

Seulement, avec les révolutions industrielles successives, l'Homme se dote des moyens de parfaire sa Copie.

L'invention de l'imprimerie permet au XV<sup>ème</sup> siècle de diffuser largement l'information, le savoir, notamment celui de l'Architecture. Techniques de plus en plus pointues et précises, le développement du numérique rend caduque le livre en permettant une diffusion de masse et une démocratisation de l'information. La performance actuelle permet à la Copie d'être suffisamment proche des originaux pour se faire passer pour eux, et donc devenir des *Fakes*.

<sup>73</sup> CARPO Mario, *Architecture in the age of printing*, MIT Press, Cambridge, 2001, p. 59  
trad. par l'auteur, *L'Architecture à l'âge de l'imprimerie*, La Villette, coll. Penser Esp., Paris, 2009

Mais résolument différente et non identique, la copie développe un dialogue avec son original. La réplique crée possède une « double acceptation » dans son dans son terme. Au théâtre, la réplique est un échange dialogué, « qui permet au locuteur [copié] de construire un discours »<sup>74</sup>. L'échange entre les deux parties a une nature complexe. On peut identifier la copie conforme, imitatrice, se faisant passer pour l'original, et celle qui par quelque moyen s'en départit, et crée seulement un lien d'inspiration vis-à-vis du modèle.

*« Transposée à l'architecture, le dialogue entre modèle et copie permettrait également aux deux spécimens de constituer leurs identités respectives. Fake industries Architectural Antagonism fonde sa démarche sur cette notion qu'ils dénomment agonisme, soit l'opposition constructive entre deux idées. »*<sup>75</sup>

La Copie prend ainsi parti vis-à-vis de son modèle. Le « référencement » qu'elle exerce se traduit par un simulacre d'identité, ou par une transformation rendue visible. Cette exercice de la Copie est à la fois ce qui lui permet d'être reconnue comme telle. D'autre part, il est à l'origine de son blâme ou de son éloge, puisque qu'à l'origine de son constat : c'est le moment de « conscience de la Copie » que le fait de reconnaître son schème reproductif. La distance entre modèle et copie « est source de plaisir intellectuel pour l'observateur » selon Samir Younés<sup>76</sup>. Il rend la copie humaniste, car forcément associée à un acte intellectuel dont on peut se féliciter, malgré les intentions de mensonge (par le Faux) ou les écueils des arrangements maladroits.

### 2.3.2 pluralités de lectures

Le débat sur la Duplicité et ses bienfondés peut être considéré sous deux discours : la joute théoricienne et professionnelle, et le dialogue de l'adhésion ou de la répulsion populaire.

Nous avons déjà évoqué l'histoire de la Duplicité<sup>77</sup> dans le débat théorique en philosophie et en architecture, et constatons pour mémoire son adoption à l'Antiquité, avant de découvrir sa résurgence à la Renaissance pour disparaître avec les Lumières et surtout avec le Modernisme. Elle connaît enfin la pratique et la variété que l'on lui connaît aujourd'hui, maintenant les pour et les contres sur les mêmes arguments que ceux qui se sont développés pendant des siècles, à l'exception de l'application de ces derniers à des phénomènes et des exemples concrets.

Seulement dans sa pratique moderne, la Copie quand elle s'empare d'arguments pour prouver sa légitimité à exister se rend superficielle par ses limites. On peut tout d'abord douter de l'espace et du temps de la copie revendiqué par les théoriciens. La revendication se base généralement sur la combinaison d'un *locus*, c'est-à-dire un espace géographique ayant des limites et des qualités, et un *tempus*, une époque que l'on considère comme positive avec ce qu'on lui rattache. L'évocation de ces référencements est utilisé par la Duplicité contemporaine pour l'évocation, à savoir la reconnaissance par l'individu, et si possible l'individu universel, d'un élément. L'identification, le sentiment de déjà-vu intrigant, la madeleine de Proust, le réenchantement... sont autant de leviers psychiques sur lequel la Duplicité agit. La duperie seulement de l'importation d'un patrimoine, comme à Thames Town, du revivalisme régional imprécis du Plessis-Robinson ou la casa chorizo emblématique mais menacée de Córdoba peut atteindre l'œil avisé. La révélation des processus de naissance de modèle, de référencement, l'intention de la copie, son dessein, sa réception... mettent aujourd'hui en évidence

<sup>74</sup> BRUNENGO Cécile, FUSEAU Barbara, *Learning from Chinese copycats*, projet de fin d'étude (dir. HERTWECK Florian), ENSA-V, Versailles, juillet 2015, p. 20

<sup>75</sup> ibidem

<sup>76</sup> YOUNES Samir, *The Imperfect City : On Architectural Judgment*, Ashgate Pub Co, Farnham, 2012

<sup>77</sup> Voir partie 2.1.1 "Histoire de la duplicité", p. 69

que l'approximation et le Faux de ces répliques dupe facilement le visiteur naïf... à moins qu'il ne se soucie pas de l'authenticité<sup>78</sup> de ce qu'il observe.

On peut également douter de l'aspect sémiotique<sup>79</sup>. La perception de la Copie dans sa qualité finale – non pas vis-à-vis de son modèle mais bien en tant que produit visuel – évolue avec les mœurs de son public. Ainsi, les vitraux et bas-reliefs des églises destinés à éduquer par l'image le peuple analphabète avant l'école obligatoire en Europe, n'ont pas eu et n'ont toujours pas le même regard de ceux qui le fréquente dans leur version reproduite. Cette perte d'« aura »<sup>80</sup> indépendante du procédé de duplication s'effectue par des considérations évidentes : la société qui reçoit la Copie n'a pas le même référentiel que celui ou ceux qui sont à son origine.

À Thames Town, la greffe du village anglais sert avant tout de lieu à caractère touristique dans sa pratique réelle, même si ses fonctions comme ville en temps qu'espace vivable prennent de plus en plus sa place : elle reproduit en ce sens son modèle *Lyme Regis*, lui-même lieu touristique des Cornouailles. Le tourisme urbain est limité mais bel et bien existant au Plessis-Robinson. Le « Beau » classique comme écrin urbain sert la revendication municipale de créer un revivalisme contemporain harmonieux et régional, alors que la critique la considère plus comme un pastiche « Disneyland » que comme une approximation de ce à quoi elle s'identifie. La « casa chorizo » de Córdoba sert de vitrine à l'immigration qui l'importe avec elle dans son éclectisme. Son état actuel de délaissement va dans le sens que les cordobeses l'apprécient pour ses finitions, mais considère ces bâtiments comme obsolètes.

Outre les considérations propres au temps et à l'espace de nos trois villes, on pourrait conclure par leur réunion dans l'universalisme de ce qu'elles laissent transparaître. Le point numéro quatre du manifeste situationniste résume la lecture que souhaite la ville de la Copie contemporaine :

*« L'aspect visuel des villes ne compte qu'en rapport avec les efforts psychologiques qu'il pourra produire et qui devront être calculés dans le total des fonctions à venir. »<sup>81</sup>*

### 2.3.3 la matière de la Copie : signes, symboles,...

Le sino-historien des arts Wen Fong nous apprend que la langue chinoise possède quatre mots pour distinguer les différentes nuances de la Copie :

- « mu », 复制 fù(zhì) soit « dupliquer » ; qui réalise la réplique exacte au modèle
- « lín », 翻拍 fānpāi soit « retourner-tirer » ; qui donne plus de marge d'interprétation, de souplesse à la reproduction qui se met en parallèle de l'original
- « fǎng », 仿 soit « imiter » ; qui produit une adaptation
- « tsao » 回复 huífù soit « retour-réhabilite » ; qui invente, de manière exagérée et décalée, parasité par un ajout ou en manque contradictoire à l'original.

Ces déclinaisons sémantiques montrent la différence et la pluralité de sens que la Copie peut avoir en Chine, sinon dans le monde asiatique, on considérant la nuance de sens dans la conception du mot, qui se fait comme le reste de la langue par accolage d'idéogrammes.

Les différentes nuances de la Copie sont autant de perceptions possibles de ses objets. Chaque architecture ou urbanité dupliquée doit choisir entre imiter l'entière d'un modèle, et donc tendre à le

<sup>78</sup> Voir partie 3.3. "La copie et son auteur", p. 112

<sup>79</sup> Voir partie 1.1.1.2 "...copie forcée", p. 50

<sup>80</sup> Voir partie 2.1.1. "Histoire de la duplicité", p. 69

<sup>81</sup> DEBORD Guy, NIEUWENHUYNS Constant, « Déclaration du 10 novembre 1958 », in *Internationale Situationniste* n°2, déc. 1958

reproduire plus ou moins exactement, ou choisir de le reproduire après une savante étude de son essence, afin d'en tirer l'intelligible à reproduire.

Nous nous intéressons maintenant à la manière dont nos trois cas d'étude ont repris dans leurs objets architecturaux des éléments qui ne leur sont *a priori* pas intrinsèques et uniques, mais bel et bien dupliqués de modèle auxquels ils se réfèrent.

Pour ne pas prétendre à quelque exhaustivité ou leçon universaliste, nous nous intéressons à un cas par lieu étudié, des typologies emblématiques de Thames Town, du Plessis-Robinson et de Cordoba, dont le commentaire matériel et élémentaire se fait sur des photographies légendées.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR





ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE MERSAILLES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

fig 13 - Qinian Hall Of The Temple Of The Heavhen , Shijiazhuang





ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR





fig. 14 - The United States Capitol, Beijing World Park



4<sup>e</sup>



VERSAILLES

Colosseaux

# La Ville Fantoche



Plan du Chapiteau







MUSEE DE VERSAILLES  
DIRECTEUR

DETAILS DES ORDRES

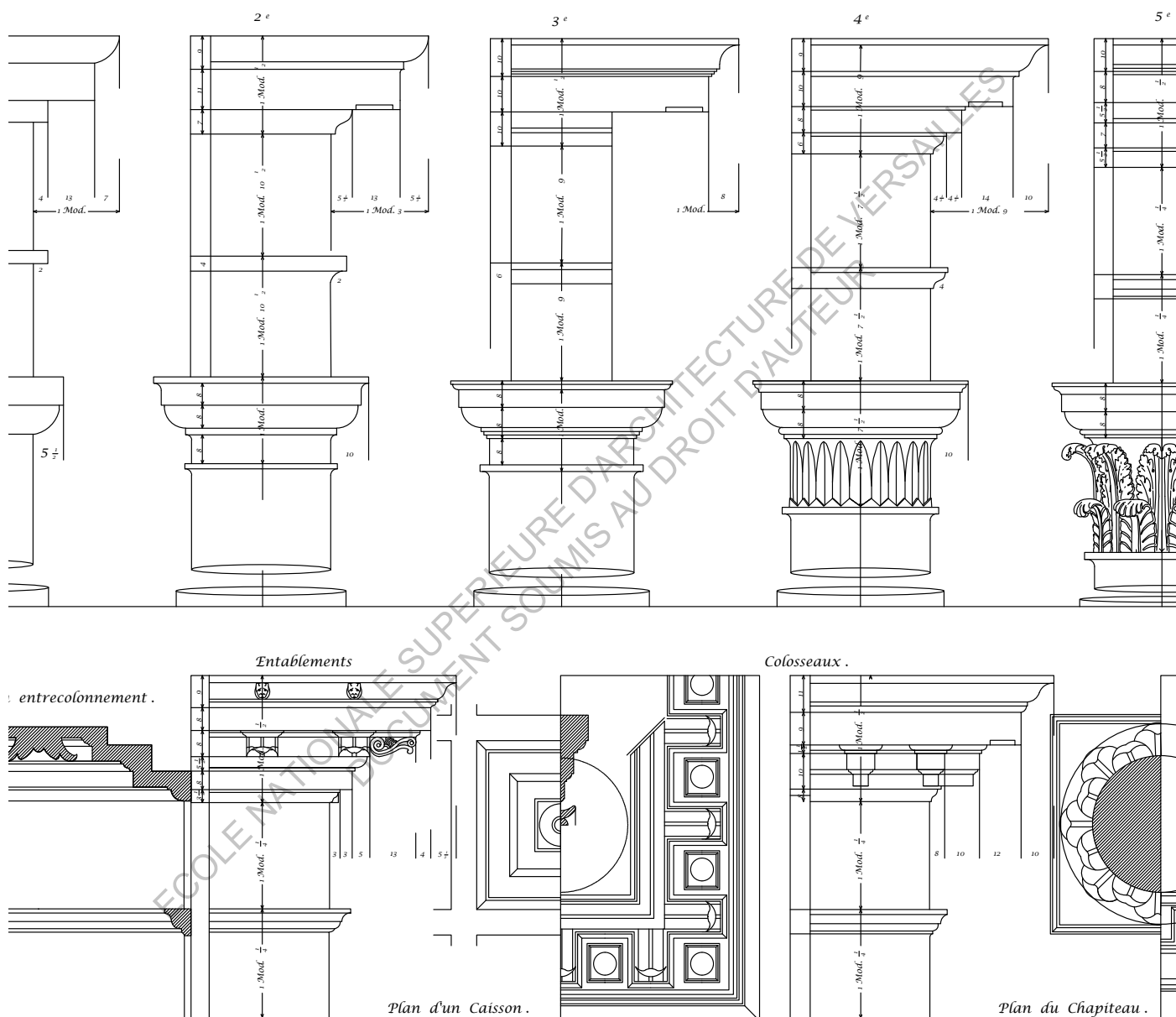


fig. 15 - *Le mythe de la caverne architecturale*  
Collage personnel (page précédente)

fig. 16 - Reproduction d'une planche du *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique*, de J.-N.-L. Durand  
Travail personnel réalisé pendant le "P45 Une autre modernité", sous la direction de Matthieu Gelin



### 3.1 Variétés de l'Obsolence et de la falsification

**L'architecture référencée est une évidence dans sa dimension technique, mais l'est moins quand il s'agit d'esthétisme. Devant les difficultés de la ville à se renouveler sur elle-même ou à se reconstruire ex-nihilo, reproduire son architecture est un contre-sens à son obsolence. Seulement, la reproduction, si elle répond à une attente, commet l'erreur de pas avoir les qualités et effets de l'authentique.**

#### 3.1.1 la ville caduque est une fatalité

Shanghai, le Plessis-Robinson et Córdoba ont des histoires différentes : leur ancienneté et leur développement exponentiel date de périodes diverses. Le rapport de leur contemporanéité avec leur patrimoine bâti a une incidence sur la pratique et la réception de la Copie, passé ou moderne.

La ville d'Amérique latine s'est élargie en première car, isolée et sans village à intégrer dans son expansion, les vagues d'immigration qu'elle a essuyée n'ont pas pu maintenir sa géographie dans le Centro colonial. Le Plessis, bien que proche de Paris, n'a subi l'urbanisme tentaculaire de la capitale qu'avec le besoin de logements ouvriers du début du XX<sup>ème</sup> siècle, avec la cité-jardin et les grands-ensembles. Thames town quand à lui naît avec la ville nouvelle de Songjiang, où s'est installée en vingt ans un million et demi d'habitants, soit 15% de la population de la mégalopole shanghaienne.

Toutes construites ex-nihilo à un moment de leur histoire, la différence sur l'ancienneté et l'authenticité de leur patrimoine urbain est liée au traitement contemporain de leur centre. Thames town est créée de toute pièce entre 2001 et 2006 sur d'anciennes parcelles agricoles dont la proximité avec la banlieue Shanghai a eu raison, le Cœur de ville et la nouvelle Cité-jardins du Plessis renouvelle la ville obsolète des années nonante, Córdoba régénère son centre-ville en fonction des parcelles désuètes (de casa chorizo) à revaloriser.

Les traitements distincts du développement au XXI<sup>ème</sup> siècle enseignent sur la situation immobilière des localités, et indiquent la relation la Copie contemporaine.

La ville, qu'elle soit récemment créée ex-nihilo (Thames Town) ou qu'elle se renouvelle sur elle-même dans des actes de *tabula rasa* (le Plessis-Robinson) ou ponctuels (Córdoba) réactive ou non l'attitude revivaliste la Copie. Elle se (re-)développe suivant des schèmes préexistants, tant dans son architecture que dans son urbanisme.

Choay propose deux lectures du développement contemporain de la ville : l'école réglementaire et l'école reproductrice. La première, basée sur *De Re Aedificatoria*<sup>1</sup> d'Alberti, met en rapport des règles urbanistiques et permet la liberté et la permissivité dans la construction. Le second s'inspire de l'Utopie de More, il reproduit un modèle urbain de manière empirique, dont on a fait l'expérience et dont on connaît les qualités, avec le souhait qu'il puisse corriger la « réalité pathologique<sup>2</sup> » qui lui précède. La théoricienne avance que l'architecture actuelle adopte plus volontiers le modèle que la règle, en se construisant comme objet autonome, ignorant son contexte et ses contraintes spatiales, se présentant comme sémiologie de par les formes et signes de sa phénoménologie, qui se suffit à elle-même. Le modèle se répète ainsi, contrairement à la règle qui traite avec la particularité et solutionne localement, sans possibilité de reconduire la même action.

<sup>1</sup> ALBERTI Leon Battista, *De Re Aedificatoria*, Niccolò di Lorenzo, Florence, 1485  
trad. CAYE Pierre, *L'Art d'édifier*, Seuil, coll. Sources, Paris, 2004

<sup>2</sup> CHOAY Françoise, *La Règle et le Modèle, sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Seuil, Paris, 1980

La contemporanéité de Shanghai et du Plessis s'accordent sur la reproduction du modèle de *Lyme Regis* et du schème haussamano-francilien. La création ex-nihilo d'un côté, et l'opération de tabula rasa de l'autre mettent la reproduction au service de la ville idéale, ainsi qu'à la solution de développement contraint par le temps (l'urgence de l'exode rural et l'explosion de la classe moyenne ; la morosité sociale et économique de l'autre). À Córdoba, la régénération de la ville par parcelle adopte le règlement. Elle minimise l'expression de la Copie dans la ville, démolissant les *casa chorizo* pour reconstruire des immeubles plus rentables, reléguant la Copie dans les revivalisme des *barrios cerrados* de la périphérie.

Le lien avec la ville préexistante se fait dans le dénie, avec l'apparition ex-nihilo et la tabula rasa. La refonte ponctuelle tempère ce constat car elle rétrograde à l'architecture et non plus à l'urbanisme (réglementé) la position à adopter vis-à-vis de l'existant, l'opération chirurgicale s'inscrivant dans un cadre déjà bâti, mettant donc en rapport « ancien » et « contemporain ». Le patrimoine de ces villes diminue en détruisant le préexistant ou en l'ignorant, mais se reproduit paradoxalement dans l'usage contemporain de la copie, en recréant du Patrimoine du XXI<sup>ème</sup> siècle dans le Simulacre. Françoise Choay dit ainsi sur la contemporanéité de la ville :

*« J'ai l'impression que l'architecte aujourd'hui devient une sorte de dessinateur chargé de mettre en valeur une marque, de donner une image ».*

### 3.1.1.1 L'obsolescence technique

L'obsolescence est le fait de subir un dépassement technique, de perdre une partie de sa valeur d'usage en raison de l'évolution technique ou consommatrice. Shanghai, le Plessis-Robinson, Córdoba sont soumises comme tout ensemble architectural et urbain à une certaine finitude. La Copie dans ces villes est la solution paradoxale à l'éphémérité, puisqu'e, recréant du « passé » elle crée du « présent », voir du « futur passé ».

La première obsolescence des trois villes étudiées porte sur l'éphémérité de tout système architectural et urbain. Les utilisations contemporaines de la Copie sont au service de la modernité... tout en jouant le simulacre du passé.

La difficulté de renouveler Shanghai sur elle-même, elle-même ayant des phénomènes de gentrification et un des terrains à valoriser limités ont influé sur le choix de l'étendre plutôt que de la densifier (elle le fait déjà) ou de la reconstruire (trop fastidieux, et le besoin repose plus sur l'accueil des nouvelles populations – aisées – et non sur le renouvellement des qualités de vie). Le choix de (re-)créer une ville nouvelle thématifiée dans sa périphérie est foncièrement proche du cas du Plessis-Robinson, où les alentours de la mairie étaient désuets de par le patrimoine bâti et la carence de densité. Les deux villes et surtout le Plessis, qui en fait un argument politique, rejettent dans leur politique d'expansion urbaine de prendre le temps de rénover la ville existante, du moins celle qui a passé le seuil du « vicieux ». Les considérations économiques de l'entretien, le décalage entre les besoins actuels et les qualités intrinsèques de ces bâtiments ou de ces quartiers, le coût de la rénovation... refroidissent tout intérêt patrimonial de conservation. Le choix de Shanghai de maintenir temporairement jusqu'à certaines échéances (la gentrification par exemple) la vieille ville se distingue de celui du Plessis-Robinson, où tout n'est pas seulement en sursis mais déjà considéré comme obsolète. Le Cœur de ville se développe en effet sur un lot peu valorisé. Le groupe scolaire et le terrain de sports présents sont dépassés, sans perspective, indésirables dans la perspective de doter la ville d'un centre autour de la mairie et de l'église historique. Córdoba, enfin, voit sa typologie traditionnelle d'habitat du XIX et XX<sup>ème</sup> siècle ne pas être reconduite dans le développement de la ville après les années 1950. Les « *casa chorizos* » ne sont pas entretenues dans un mouvement de création et doivent faire face à l'usure, aux aléas, à leur obsolescence

immobilière. Leur qualité patrimoniale répond en effet difficilement aux pressions de valorisation des terrains par la densification.

Les architectures de ces villes sont ainsi renouvelées en rapport logique avec les besoins de leurs temps, et n'épargnent que rarement leurs prédécessrices. La Duplicité contemporaine, par le revivalisme qu'elle met en œuvre, fait finalement le choix de « tuer » la ville obsolète pour la remplacer par une copie retouchée de ce qu'elle pouvait être. Les concepteurs de ces architectures et urbanités changent ainsi le *firmitas* (solidité) et l'*utilitas* (commodité) dans une optique de modernité, mais avancent que la *venustas* (beauté) tient d'une certaine universalité temporelle, non pas assujettie aux phénomènes de mode mais capable de renaître. Toute l'esthétique de ces nouvelles copies, pourtant, n'est pas étrangère elle aussi à l'obsolescence...

### 3.1.1.2 l'obsolescence symbolique

L'architecture recomposée reprend l'essence du modèle sur laquelle elle se base, tout en essayant de se départir des vices de l'expérience passée. La « sémiologie » est la substance principale de cette architecture revivaliste. Matérialité, texture, composition de la façade, motifs, moulures, bas-reliefs... sont les matériaux de la Copie contemporaine. Mais ces derniers s'expriment-ils encore ?

Quand Aktins est chargée par l'autorité d'aménagement de Songjiang de créer Thames town sur un thème anglais, le département d'architecture de l'entreprise d'ingénierie travaille sur la recreation d'un environnement correspondant au thème donné. À la manière de la *Walt Disney Imagineering*<sup>3</sup>, les architectes se font *imaginneers* et comptent s'inspirer d'un ensemble suffisamment charismatique et représentatif de l'image associée au Royaume-Uni pour donner vie à la réplique de Shanghai. Tout comme le WED a la compétence d'aménager le secteur IV de Marne-la-Vallée dans son contrat avec l'Etat français, Aktins définit une charte sur ce que doit être l'architecture de Thames town, et prend pour référence le village de Lyme Regis, qui représente le village typique britannique avec ses maisons à colombage et ses ponts traversant les ruisseaux allant se jeter dans la Manche, et immeubles de la Londres victorienne, disons ceux de Baker Street, où s'étalent sur plus de deux kilomètres assez de bâtiments d'époque pour laisser le choix des meilleurs à reproduire

La maison à colombage est édifée à Lyme Regis pour la facilité de sa construction et parce que les ressources en, bois, chaux, torchis, ... sont courantes à l'époque médiévale. Le colombage (ossature) et le hourdage (remplissage) sont repris à Thames town, mais dans une interprétation contemporaine où la structure est assurée par un système plus économique et moins plus simple à mettre en œuvre d'ossature en béton. La « texture » du village médiéval est une peau, un revêtement floqué sur l'ossature pour assurer le cachet de la ville. Ni les dimensions intérieures, le rapport exigü à la rue et la charpente intérieure ne sont repris. L'aura de la ville persiste bien que modifié pour la fonctionnalité commerciale et l'économie de la construction (il n'y a pas non plus d'encorbellement), et sauvegarde le symbole par la réunion d'éléments « britanniques », parfois en complément de l'architecture comme la cabine téléphonique et la boîte aux lettres. On constate ainsi un dépareillement entre les desseins et les exécutions originale et copiée. La dissonance nous amène à douter de la pertinence de la réutilisation des canons, si leur réemploi par sa partialité ne peut être fidèle à son modèle<sup>4</sup>.

Le Plessis-Robinson assume également son revivalisme par la promotion des praticiens allant dans le sens de la municipalité. François Spoerry, Xavier Bohl, Marc et Nada Breitmann... sont les nouveaux

<sup>3</sup> *Walt Disney Imagineering* est une société créée en 1952 par Walt Disney afin de concevoir et bâtir le parc de Disneyland-Anaheim. Ingénieurs des studios cinématographiques, architectes, perspectivistes... les métiers de l'animation et de l'aménagement de la ville se retrouvent et participent à la Foire internationale de New-York en 1964-65, où est présentée EPCOT, le projet de ville futuriste plus ou moins avorté après la mort de Disney en 1966, où se situe aujourd'hui DisneyWorld près d'Orlando.

<sup>4</sup> Voir partie 2.3.1 « le degré de reproduction », p. 91

héros de la ville qui retrouve son lien perdu avec le territoire « francilien » par le biais de l'architecture classique et haussmannienne. La construction est là encore confiée à des entreprises générales du bâtiment, n'ayant pas de raison économique de reproduire « dans les règles de l'art » la construction des modèles dont s'inspirent les créations robinsonnaises, dans leurs techniques. Cogedim, Vinci immobilier, Sogeprom, Icade... ont en commun avec Shanghai Construction Group, China State Construction Engineering et Tuan Sing Holdings de se faire acteur de ces architectures revivalistes en y intégrant les progrès contemporains du BTP<sup>5</sup>.

Le « rêve » ainsi vendu constitue le simulacre de l'ancien, le mensonge technique de la Copie contemporaine sur lequel s'ajoute la critique possible du symbole à l'époque contemporaine.

La recomposition d'architectures (néo-)classiques, haussmanniennes a pour dessein de faire renaître la ville par une « image d'Épinal » dont l'époque moderne avait eu raison. Le souhait du retour régionaliste au bourg du Hurepoix est la concrétisation urbaine de la politique du maire Philippe Pemezec. Le « Beau pour tous » devient le symbole du renouveau, de la Renaissance<sup>6</sup> du Plessis dans les vœux de Mixité et de Classicisme. Il supplante en ce sens les dimensions, les proportions, les codes des canons réintroduits dans la ville dont aucune personne ne saurait trouver l'origine. L'explication à cette volonté classique est inaccessible si ce n'est un choix réactionnaire au Moderne. Le discours est intelligible mais implicite. Le retour à l'échelle humaine - tant rabâché par la municipalité que les robinsonnais en sont devenus les meilleurs porte-parole - est devenue l'explication généralement admise aux choix architecturaux et urbains de la mairie. Le sens du symbole, lui, reste perdu mais apprécié pour son évocation.



fig. 17 - Palais de la curiosité "Ripley's Believe It or Not!", Ontario, Canada

<sup>5</sup> BTP : Bâtiment et Travaux Publics

<sup>6</sup> Voir partie 2.2.4.2 « LPR : la nouvelle città ideale », p. 88

## 3.1.2 le décalage entre le dessein et l'état présent

La Copie contemporaine s'obstine à incarner son modèle et à se prétendre comme sa réincarnation identique, voir à lui substituer son authenticité. Le décalage entre ce qu'est la Copie de jure et ce qu'elle est de facto interroge le rapport qu'elle entretient avec ses concepteurs, ses contemplateurs.

La Duplicité contemporaine de Thames Town, du Cœur de ville et des *barrios cerrados* vend l'image de la référence dont elle tire son essence. Par le jeu de la reprise (in-)exacte des canons dont elle se revête, elle vend artistiquement et commercialement le « je suis » d'un autre, et tente de duper par un jeu de Faux plus ou moins évident l'observateur. Le « copycat »/« Fake », le « Disneyland », le « casa de cartón » sont les termes utilisés par les détracteurs de ces Copies, comme pour rappeler la partialité de ces protagonistes de la ville qui avancent masqués.

La Copie est dans sa puissance d'être et de se montrer liée au *conatus*. Le terme signifie l'« effort » (de s'incarner). Pour Baruch Spinoza, toute chose qui existe dans l'effet, le Réel ou l'Absolu fait l'effort de « persévérer dans son être »<sup>7</sup>. Il appelle *conatus* la puissance propre et singulière de tout « étant » à persévérer dans cet effort pour conserver (sinon augmenter) sa puissance d'être. Le *conatus* est un terme dont l'extension à tout étant-existant singulier est universel – pour l'être vivant, il prend le nom d'« appétit » [nous utilisons le « dessein » dans notre étude pour parler de l'aspiration de la Copie]. L'appétit se manifeste nécessairement sous deux manières indissociables d'être. S'exprime premièrement « l'être à la raison » : la matière (en tant que puissance d'agir et donc de produire des effets) devient phénoménologie, et peut ainsi faire de l'Architecture une sémiologie, de la Copie un langage. L'esprit (en tant que puissance de penser), est la moelle réflexionnelle, le « dessein » que le Copie utilise pour se faire valoir, les motivations de son invocation contemporaine.

« Chaque chose, autant qu'il est en elle, s'efforce de persévérer dans son être. »

- *Éthique III, Proposition VI*

« L'effort par lequel toute chose tend à persévérer dans son être n'est rien de plus que l'essence actuelle de cette chose. »

- *Éthique III, Proposition VII*

La Duplicité qui s'évertue dans son *conatus* à prouver son essence n'augmente pas seulement sa puissance d'être. Les signes qui découlent de sa phénoménologie trahissent le degré de reproduction<sup>8</sup> qui la lie à son modèle. Si certaines Copies cherchent explicitement à se distinguer du modèle en court-circuitant l'originalité, l'église néogothique de Thames town, l'immeuble du Plessis, la maison du *barrio cerrado* paradent comme les représentants de l'essence qu'ils revendiquent. La supercherie tombe sus l'analyse de leur être, motivée par la recherche et le contrôle de l'authenticité, de l'originalité.

Aussi, il est intéressant dans voir que l'on peut considérer la reproduction qui ne prend pas ses distances avec son modèle dans la qualité de sa copie. Orson Welles propose ainsi dans *F for Fake*<sup>9</sup> la maxime suivante pour dépasser l'*hoax* et le *fake* dans leurs considérations généralement admises :

« *About trickery and fraud, about lies [...] The important distinction [...] is not so much whether it is a real painting or a fake. It is whether it's a god or a bad fake!* »

<sup>7</sup> SPINOZA Baruch, « Proposition VI » et « Proposition VII », in *Éthique III*, Jan Rieuwertsz, Amsterdam, 1677  
SAISSET Émile (trad.), *Œuvres de Spinoza*, Charpentier, Paris, 1861, p. 107-181

<sup>8</sup> Voir partie 2.3.1 « le degré de reproduction », p. 91

<sup>9</sup> Voir partie 3.4.3 « bonne ou mauvaise copie », p. 118

et WELLES Orson, *Vérités et Mensonges* (titre original : *F for Fake*), Planfilm, Paris, 1973

### 3.2 La farce

**« Tous [...] se répètent pour ainsi dire deux fois [...] : la première fois comme tragédie, la deuxième fois comme farce ». L'original, par son aura de modèle, inspire sa reproduction, qui se présente comme pourvue de la même authenticité. La reproduction joue un rôle, et par l'inexactitude de son imitation, caricature l'original.**

L'Architecture du Shanghai, du Plessis-Robinson et de Cordoba se drape dans la Copie comme un personnage de théâtre se travesti pour duper un tiers par sa fourberie. La *farce* de ce mimétisme contemporain, puisque la nature de son jeu peut-être étudiée, peut-elle être démasquée ?

#### 3.2.1 Le pantin détendu

Nous étudions à présent le dessin de la Copie contemporaine en nous prêtant à une analogie théâtrale. Nous connaissons les ressorts de la matière de la Duplicité au XXI<sup>ème</sup> siècle<sup>10</sup> ainsi que les éléments qui la trahissent dans son vœu d'imitation. Thames Town, le Cœur de ville les *countries* cordobeses incarnent leurs références. Lyme Regis, le « bourg francilien » et les thèmes trouvent leurs répliques dans ces ensembles architecturaux et urbains, mais nous en avons démontré le décalage existant entre la prétention et leur réalité. Accusons désormais la Copie contemporaine de mascarade, pour ensuite la réhabiliter dans ce qu'elle a de vertueux.<sup>11</sup>

La mascarade est, au sens figuré, le simulacre de quelque chose, venant de l'italien *mascherata*, *maschera*, soit le « masque ». En se dissimulant sous des traits costumés, l'architecture peut par sa façade jouer le rôle qu'on lui attribue, celui du revivalisme d'une pièce historique qui revient éperdument. Sa façade est son masque, sa prothèse extérieure qui lui permet de se conforter dans ce qu'elle incarne, le « Passé », tout en restant malgré elle un produit présent qui fixe son masque. La façade, dans le paysage urbain, devient le décor d'une scène de ville, au service du pittoresque.

La volonté de faire renaître le Passé, comme un costume d'apparat pour la ville moderne ou un décor qui cache ses coulisses modernes – selon notre point de vue – se fait au moyen d'un savant savoir-faire qui fait le jeu de son théâtre. La sémiologie qui parfait l'Architecture en s'ornant du langage de ses modèles peut être rapprochée du *lazzi*, qui dans la *commedia dell'arte* est une acrobatie verbale et gestuelle. La considération « typique », « thématique », « régionale », « classique », « haussmanienne »... est par son inexactitude (le manquement du préfixe « néo » par exemple) le quiproquo et l'humour bouffon.

Nous retiendrons toujours de la métaphore théâtrale le terme « fantoche », qui dans un contexte politique qualifie l'objet qui est le « jouet » d'une puissance plus grande, qui n'est pas représentatif, qui n'est qu'une façade pour exister *de jure* mais non *de facto*. Les villes de Shanghai – Thames Town, du Plessis-Robinson – Cœur de ville et le Centro et le *barrios cerrados* de Córdoba sont également des territoires politiques, les objets phénoménologiques de l'action d'édiles ou d'architectes-urbanistes, tous auteurs et acteurs de la ville, qui par le jeu de la Copie manipulent le Passé pour en faire la ville présente.

Tel des nécromanciens, on pourrait les entendre prophétiser la « ville de demain » dans un discours qui n'a de fictionnel que la forme :

<sup>10</sup> Voir partie 2.3.3 « la matière de la Copie : signes, symboles,... », p. 93

<sup>11</sup> Voir partie 4.2. « Le rétablissement de la Copie », p. 133



« Tes morts revivront, tes cadavres ressusciteront. Réveille-toi et chante, vous qui habitez la poussière<sup>12</sup> »



fig. 18 - “Napoléon le petit”  
Caricature pour le livre éponyme de Victor Hugo (1852)

### 3.2.1.1 le 18 Brumaire de l'architecture

La tendance actuelle à répéter l'histoire dans la création architecturale et urbanistique ne fait pas que ressurgir les fantômes du Passé. Dans les défaillances du processus de Copie ou dans le dessin de cette dernière, la reproduction peut non plus représenter son original, mais tant en être distant malgré-elle qu'elle en devient une parodie.

Dans son analyse du coup d'état du 18 Brumaire 1852<sup>13</sup>, Karl Marx étudie la dimension de la répétition entre Louis-Napoléon Bonaparte et son oncle défunt. Le futur Napoléon III, alors président de la République française, prend le pouvoir en France par un putsch et instaure le Second Empire. Napoléon I<sup>er</sup> prend également le pouvoir le 18 brumaire de l'an VIII. Ce coup d'État, qui avait instauré le Consulat, puis le premier Empire, est ici reproduit de manière assumée par Louis-Napoléon, qui s'inscrit sûrement dans la continuité du Premier Empire.

Pour Marx, le Premier Empire est la suite (logique ?) de la Révolution de 1789. Bien que le pouvoir soit pris de manière autoritaire, les idéaux de la Révolution persistent. La Révolution comme Le Premier Empire puisent dans la culture de l'Empire Romain pour effacer les traces de l'Ancien Régime.

La « révolution » de 1848, qui instaure la II<sup>ème</sup> République puis le Second Empire, rejoue le déroulement des événements précédents sans prendre le parti d'être une révolution totale. 1848 caricature ainsi 1789. Elle devient, même dans la conscience de ses acteurs, une représentation. Les « révolutionnaires » et les putschistes n'ont plus aucun rôle historique à mener, mais imitent, « jouent la comédie ».

<sup>12</sup> ISAÏE, chapitre 26 verset 19, Livre d'Isaïe, Bible

<sup>13</sup> MARX Karl, Die Revolution, « Der achtzehnte Brumaire des Louis Napoleon », in *Die Revolution* (revue), Joseph Weydemeyer, New York, 1852  
CHAMAYOU Grégoire (trad.), *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Flammarion (coll. GF), Paris, 2007

Marx reprend de Georg W.F. Hegel l'idée que l'histoire se répète :

« Hegel fait quelque part cette remarque que tous les grands événements et personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce.

*Caussidière pour Danton, Louis Blanc pour Robespierre, la Montagne de 1848 à 1851 pour la Montagne de 1793 à 1795, le neveu pour l'oncle. Et nous constatons la même caricature dans les circonstances où parut la deuxième édition du 18 Brumaire. »<sup>14</sup>*

L'histoire qui se répète dans nos cas d'étude réapparaît également dans l'approximation, le raccourci, ... et finit par devenir *fantoche* en ne se donnant pas tous les moyens de parvenir à ce qu'elle veut prétendre. Re-faire à l'identique ou en mieux paraît aussi impossible à Marx, bien qu'il y ait toujours le même désir (et non le même *conatus*<sup>15</sup>) dans la Copie imitative.

Cette idée de réitérer sans chercher l'Identique va dans le sens de l'impossibilité de reproduire l'exactitude<sup>16</sup>. Cependant, il serait imparfait de ne pas envisager la Copie comme un acte positif pour ce qu'elle peut avec intention et assurance apporter comme suite à son modèle, qu'elle ne chercherait à imiter mais à réinventer. En d'autres mots, la Copie contemporaine peut-être une version améliorée de son modèle. Elle retrouve ainsi son *conatus*.

D'ailleurs, Marx commet une approximation en employant la répétition de l'histoire hégélienne. Il laisse penser que l'histoire est fatalement tragique quand elle se répète. Pour Hegel, l'histoire qui se réitère est, et c'est LA tragédie, « un progrès de la première à la deuxième édition de l'évènement »...

### 3.2.1.2 le mythe de l'originalité

La Copie est, on l'a vu, intrinsèque à l'action artistique et à l'architecture<sup>17</sup>. La référence est la première forme de Duplicité : il s'agit d'étayer une idée en exposant le modèle et ses caractéristiques – on renseigne donc l'existence et la qualité. L'action créatrice référence cependant ne peut pas se limiter au référencement, mais doit se limiter à « l'inspiration » et apporter une plus value appropriée.

L'écueil de la référence est la tentation amoralisée du plagiat, de la copie-conforme, de la reproduction naïve et limitée<sup>18</sup>. La Création « originale » (qui se distingue de la création « du modèle » qui lui est antérieure) naît ainsi d'un débat entre la Copie et l'Inédit.

La sociologie de l'Art et de la Création démontre qu'une Omerta morale pèse sur la Copie : tout créateur l'utilise au minimum pour s'inspirer, au maximum pour reproduire « à l'identique ». Pis, le créateur hypocrite peut démasquer le plagiat d'autrui par son expérience et parce qu'il intègre l'amoralité de l'acte, le condamne tout en le pratiquant. La triste limite de la Duplicité se résume au contrat social suivant : « *Fais, mais ne te fais pas prendre [par la Copie abusive / par l'autorité morale]* ».

Le modèle comme fatalité, l'originalité absolue impossible, nous sommes en mesure de nous demander si la Création sans Copie est possible ? S'il n'est pas une chimère ?

Le créateur enfermé dans son besoin de reproduire et paralysé par l'originalité absolue inatteignable est le paradoxe qui tombe avec le Modernisme. Rosalind Krauss<sup>19</sup> remarque ce paradoxe en 1985.

<sup>14</sup> *ibidem*

<sup>15</sup> Voir partie 3.1.2 « le décalage entre le dessin et l'état présent », p. 107

<sup>16</sup> Voir partie 2.3.1 « le degré de reproduction », p. 93

<sup>17</sup> Voir introduction

<sup>18</sup> BENJAMIN Walter, *Kleine Geschichte der Photographie*, 1931  
trad. DUVOY Lionel, *Petite histoire de la photographie*, Allia, Paris, 2012, p. 158.

<sup>19</sup> KRAUSS Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, Paris, 1993



L'emprise de l'original sur la reproduction est pour elle liée à l'authenticité, comme l'avait professé Benjamin. L'idée d'Authenticité est selon Krauss intimement à l'idée esthétique, à la plasticité de l'œuvre. C'est du moins le « mythe moderniste » adopté par la communauté artistique après les théories de Clement Greenberg. L'œuvre est selon ce dernier pensé en fonction de son origine, en fonction de son *essence*. L'Originalité va dans le sens d'opposer éternellement l'Art et l'art populaire. Pour Krauss se détacher de l'aspect plastique, « formel » donne la possibilité de se concentrer sur le « fond » de l'œuvre, à savoir les dimensions sociales.

### 3.2.2 L'Idéal

La Duplication de *Lyme Regis* et à Thames Town, de l'immeuble « haussmannien » et du « bourg francilien » au Plessis Robinson et l'accumulation composite de styles européens dans les casa chorizos de Córdoba sont motivées par le désir de répliquer les ensembles originaux dans le lieu à bâtir.

Le degré de reproduction et le dessein du duplicata peuvent nous faire douter de la situation de l'idéal ainsi atteint ou souhaité. En d'autres mots la Copie dans ces villes est-elle pertinente vis-à-vis de leur destination ?

La résurgence de la présence européenne à Shanghai et plus généralement en Chine se fait à l'initiative d'une politique locale, le programme *One City, Nine Towns*, lui-même appliqué d'un plan quinquennal<sup>20</sup>. À Thames town, le développeur Aktins reproduit entre 2001 et 2006 l'architecture typique de *Lyme Regis*. À cette dernière s'ajoute dans les îlots proches de l'église gothique des immeubles de rapport de trois à cinq étages, inspirés des quartiers victoriens de Londres. La volonté de la Municipalité de Shanghai de réaliser neuf villes nouvelles intégrant des quartiers thématiques en leur centre est une démarche dont la notion de Duplicité n'existe que dans le revivalisme.

Comme l'éternel retour<sup>21</sup> du l'opulence et du luxe des puissances européennes et étatsunienne des concessions, le Bund trouve son écho dans les nouvelles infrastructures et les compounds de Shanghai. La matérialité, les effets stylistiques, les dimensions extravagantes ne sont plus seulement liées aux besoins croissants de la démographie, mais désormais à l'image de la puissance économique. Le régime fait valoir son nouveau statut, son ascension économique et sociale, et matérialise sa conjoncture dans le bâti.

L'acte revivaliste est en rupture avec la doctrine politique du XX<sup>ème</sup> siècle en Chine – à savoir le rejet de l'Occident, sinon le sino-centrisme communiste du régime. L'émergence des problématiques urbaines contemporaines chinoises, que l'on peut résumer à la création de villes pour palier à l'exode rurale et au défi de la globalisation, est le prétexte à la réplacité. Le *copycat* chinois reproduit ses modèles dans le but de s'octroyer l'Idéal. Cet Idéal se réfère curieusement à l'aspiration d'un mode de vie « l'américaine », où les classes moyennes et nouveaux riches accèdent au même confort et au même faste que leurs homologues. La notion de luxe, expurgée pendant un siècle de sa phénoménologie locale, ne se traduit plus dans les palais, pagodes, hôtels particuliers, et non plus dans les infrastructures résidentielles du régime communiste. Le luxe à l'occidental est devenu ici la norme, il paraît donc normal, sinon évident malgré l'éventuel vœu pieux de développer une opulence « à la chinoise » de reprendre les carcans esthétiques du « modèle ». Évocation culturelle et touristique, réappropriation globale, réinstallation de populations occidentales... la thématization architecturale devient depuis vingt ans un fait d'ampleur. L'hypothèse du *copycat* comme manifestation contemporaine de la Copie en Chine se vérifie dans l'unicité du dessein et de la réception des Duplicatas comme objets d'Idéal.

---

CRIQUI Jean-Pierre (trad.) ; première édition : Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1985.

<sup>20</sup> Les plans quinquennaux sont en économie socialiste un type d'organisation de la production nationale. Le gouvernement central rédige un objectif quantitatif à réaliser sur cinq ans, dont chaque division administrative à la charge de le réaliser.

<sup>21</sup> Voir « l'éternel retour nietzschéen » dans la partie 1.1.2 « le chemin de l'histoire », p. 48

Les rues pavées de Thames town croisant colombages et édifices néo-victoriens sont devenues un lieu ultra-photogénique. Les « ponctualités » anglaises ont également leur place dans ce bourg pittoresque : la cabine téléphonique impériale, les fausses boîtes-au-lettres et la monumentalité de la maison qui enjambe le canal sont autant de supports de tourisme et d'événementiel (les fameuses photos de mariage). La monumentalité de l'église néogothique est le cœur de ce système, le point culminant de l'évocation revivaliste et des fonctions touristiques de la ville. La partie économique, elle, se réalise dans les rues adjacentes où commerces et lieux publics ont dépassé au début des années 2010 la fiction de ce village anglais et étant investis par de réels locaux commerciaux, qui aujourd'hui s'arrachent la fréquentation croissante des touristes... et des habitants. Ces derniers comme dans de nombreux cas d'école<sup>22</sup> ont boudé la ville après son inauguration et l'explosion de la petite bulle immobilière qui s'était créée autour d'elle, mais revient aujourd'hui investir et vivre pleinement la réussite fonctionnelle du greffon anglais.

C'est justement ce temps entre l'inauguration et la pleine utilisation du lieu qui questionne, avec les spectres moraux de l'Authenticité et des bien-fondés de la Copie le statut des copycats architecturaux et urbains. Le « Fake » qualificatif<sup>23</sup> de ce revivalisme fou tombe après le succès populaire de ces répliques. L'adhésion et la prospérité deviennent comme au Plessis-Robinson l'argument mettant un point final aux détracteurs de la Copie. Faux, pastiche et autres soupçons sont écartés et la Copie confortée non plus par la qualitatif, mais par le quantitatif. La qualité chute également comme tant d'autres mythes face à la quantité<sup>24</sup>.

Thames town est avec Anting (son homologue néo-germanique) les exemples de la réussite de *One city, Nine towns*, qui devient le support de nouvelles duplicités. La reproduction devient à son tour modèle<sup>25</sup>. Les cas pékinois de ville-nouvelle thématique, développés au même moment que ceux de Shanghai, n'ont pas connu le même destin, car trop éloignés des centres dont il voulaient se faire satellite, et par manque de destination touristique, dont Thames town est l'exemple dans le rôle du tourisme dans la pérennité du projet revivaliste chinois. Plus encore, la traduction phénoménologique indispensable à la réalisation de l'Idéal dupliqué.

### 3.3. La copie et son auteur - note sur l'auctorialité et l'authenticité

**L'auteur dans son étymologie *auctor* « fait croître », « augmente » quelque chose dont il est à l'origine, et sur laquelle il a une autorité naturelle créative (dans le processus) et juridique (dans la réception). L'auteur contemporain n'a plus toute l'autorité (morale) sur son œuvre, et ne contrôle pas sa descendance copiste. L'auteur est désacralisé dans la Copie contemporaine.**

Roland Barthes et Michel Foucault démontrent le déclin de l'auctorialité. L'auteur devient « maître démiurge », n'a plus le pouvoir absolu sur son propos et sur l'intégrité de son travail. Barthes dénonce le rapport trop évident entre l'auteur et son œuvre.

L'explication de toute œuvre est : « toujours recherchée du côté de celui qui l'a produite [...], la voix d'une seule et même personne qui livre sa confiance ».<sup>26</sup>

<sup>22</sup> SHEPARD Wade, *Ghost Cities of China : The Story of Cities Without People in the World's Most Populated Country*, Zed books, Londres, 2015

<sup>23</sup> CHAKROFF Evan, « Shape of the City : Thames Town », in *Shanghai Squarred*, Shanghai, 08-02-2011

<sup>24</sup> BRUNENGO Cécile, FUSEAU Barbara, op. cit., p. 22

<sup>25</sup> Voir partie 2.1.1. « Histoire de la duplicité », p. 69 et KINTZLER Catherine, op. cit.

<sup>26</sup> BARTHES Roland, « The Death of the Author », in *Aspen Magazine* n°5/6, 1967 trad. de l'auteur, « La mort de l'auteur », in *Mantéja* n°5, Marseille, 1968

Selon lui, il faut voir l'Art (littéraire) comme un langage propre, puisque l'auteur est une figure autoritaire dépassée, produit de la société, avec un ego surpuissant. L'architecture comme tout Art dont la révolution Barthienne serait appliquée voit ainsi son langage primer. D'autre part, le langage putschiste redistribue le pouvoir auctorial à la réception de l'œuvre (au lecteur). « C'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur ».

Foucault<sup>27</sup> ajoute que l'écriture ne suffit plus à être le seul langage de l'auteur. Il rapproche l'écriture et la mort, dans la figure sacerdotale de l'auteur qui donne sa vie à son œuvre et y efface sa personnalité (et donc les signes de cette dernière).

Concernant la disparition de l'auteur, deux phénomènes ayant pris sa place finissent malgré eux par perpétuer l'auteur : l'œuvre et l'écriture. La première suppose toujours le règne (de celui qui est à son origine), la seconde sublime la fantasmagorie de l'auteur. Foucault propose de détrôner l'auteur, par l'absolution de sa responsabilité (comme sujet pénal), et donc de l'incarnation de sa transgressivité. De la même manière, sa considération différente suivant les époques et les civilisations est contraire à l'universalité qu'il se doit d'avoir. L'ego de l'auteur peut être aussi pluridimensionnel, et par un jeu de valeurs complexe peut duper sa réception par des préconceptions liées à son statut (l'auteur-philosophe, l'auteur-architecte...).

L'auteur-architecte est un des rares à rester responsable de sa production, sans recevoir comme tous les autres toute la reconnaissance qui doit lui être associée : il est aliéné de son travail et dépossédé de tous ses droits, mais donne encore l'impression de régner sur son œuvre... moins que le mérite qui lui revient soit partagé avec d'autres acteurs, comme au Plessis-Robinson où l'initiative de *tabula rasa* classiciste est avant tout municipale.

L'authenticité est également désacralisée dans la Copie contemporaine.

*Authentikós* correspond comme l'auteur à la notion d'autorité, celle de l'origine. Dans le monde des idées (philosophique), on en démontre puis lui associe la sincérité, l'engagement. Dans l'acte créatif, il est la certitude, sur l'époque, la méthode de fabrication,...

Elle est altérée dans sa contemporanéité par la reproductibilité. Pour Walter Benjamin, l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique perd son aura. Les techniques de reproduction modernes, comme la coupole haussmannienne en béton du Plessis-Robinson perdent l'originalité du modèle dans sa réinterprétation. Benjamin définit l'aura d'un objet par « l'unique apparition d'un lointain si proche soit-il », rendu caduque par la finitude du *hic* et de *nunc* (« ici et maintenant »). Ces derniers disparaissent naturellement, puisque aucune copie ne peut être parfaite comme le montre Deleuze<sup>28</sup>. Le constat fait de la différence infinie (théologique, de la différence sensible (physique) et de la rythmique nécessaire à tout répétition, le philosophe avance que l'Art recherche la répétition, bien que paradoxale à sa créativité originale. Il questionne enfin les « chances pour que deux concepts, de différence pure et de répétition profonde, se rejoignent et s'identifient », dont on trouve aujourd'hui l'écho dans les copycats chinois.

Le *Wangjing SOHO* de Zaha Hadid et son double le *Meiqian 22nd Century* en est l'exemple retentissant. Le premier, « original » est encore en construction en 2014 quand son double s'achève (moyennant la suppression d'un bâtiment sur les trois que comporte celui de Hadid).

<sup>27</sup> FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Bulletin de la Société française de philosophie* n°63-3, juil.-sept. 1969, p73-104

<sup>28</sup> DELEUZE Gilles, *Différence et Répétition*, thèse de lettres modernes (dir. De GANDILLAC Maurice), Presses Universitaires de France, coll. Epiméthée, Paris, 1968



fig. 19 - The Meiqian 22nd Century Building , Chongqing

Le dialogue entre les deux frères se réalise publiquement par une brève bataille judiciaire et par les brûlots de la profession architecturale dans les magazines et sites spécialisés. Seulement, force est de constater que dans la répétition du concept, les deux cas s'identifient et se reconnaissent, tout en créant le doute sur l'origine ultime de leur concept.

La différence, en somme, réside dans la capacité de la « réplique » de Chongqing à se départir légèrement de son modèle hadidien, réinventant son propre concept et jouant ainsi sa rédemption juridique et artistique.

### 3.4 Distance de la Copie: vertus de la réinvention

**Jouer la comédie n'est pas une fatalité : l'altération de l'original par la reproduction est la rédemption de la Copie.**

Dans leur projet de fin d'études *Learning from Chinese Copycats*<sup>29</sup>, Cécile Brunengo et Barbara Fuseau utilisent la Copie comme ressource de projet, et citent le philosophe Héraclite<sup>30</sup> comme annonce à une architecture qui utilise savamment la Copie non plus dans ses fonctions imitatives mais inspiratrices :

« À ceux qui descendent dans les mêmes fleuves surviennent toujours d'autres et d'autres eaux ».

Arius Didyme dans Eustèbe, *Préparation évangélique*, XV, 20, 2. 12.

« On ne peut pas descendre deux fois dans le même fleuve. »

Plutarque, *Sur l'E de Delphes*, 392 B. 91.

<sup>29</sup> BRUNENGO Cécile, FUSEAU Barbara, op. cit.

<sup>30</sup> HÉRACLITE d'Éphèse, *Fragments*, Presses Universitaires de France, coll. Épiméthée, Paris, 2011

## 3.4.1 apprendre de et faire avec l'existant

Les trois cas de notre étude étant assez complexes et différents pour dialoguer ensemble, il semble intéressant de nous arrêter sur notre analyse pour la regarder à son tout comme un objet scientifique de la Copie. Thames Town, le Cœur de ville et le Centro sont à la fois des objets d'étude de la Copie imitative, mais doivent dans la postérité de cette étude être également considérés pour leur phénoménologie de la Copie d'inspiration.

Nous sommes animés dans notre méthode d'analyse par le souhait de comprendre les mécanismes de la Duplicité dans la ville contemporaine. Par l'étude rétroactive des trois villes, les parcours réalisés, les travaux d'enquête et les essais d'extrapolation, nous pouvons comparer notre entreprise à celle de *L'enseignement de Las Vegas*, qui s'intéresse également au « paysage existant<sup>31</sup> », le paysage de l'étoile du désert, de son architecture commerciale, de ses bords de route. Valéry Didelon, qui a étudié l'ensemble de la réception de l'étude des Venturi-Scott-Brown rapporte que le livre s'inscrit dans une « double 'tradition' »<sup>32</sup>. Les architectes annoncent leur sympathie pour les méthodes d'analyse de la littérature contemporaine, notamment celles déployées par le critique Richard Poirier, « *qui décrit le processus de l'écriture, non comme une création ex-nihilo, mais comme un emprunt permanent aux formes littéraires du présent comme du passé* ». On peut aisément faire une analogie avec la pratique de la Copie, qui qu'elle soit imitatrice ou inspiratrice, se réfère fatalement au modèle qui lui pré-existe. L'autre tradition que revendiquent les Venturi est celle de leur formation, celle des architectes modernes, qui expriment mainte fois leur engouement pour les constructions agricoles et industrielles, l'architecture du Commun. Cette banalité est la fantasmagorie dans laquelle les Venturi se retrouvent avec le paysage commercial et routier, celle dans laquelle nous nous retrouvons avec nos ensembles étudiés, qui ramènent la Copie comme la norme contemporaine de ce que doit être l'Architecture, de ce que doit être l'Urbanisme selon ceux qui les conçoivent.

*« Au nom d'une continuité avec ces démarches, R. Venturi et D. Scott Brown posent dès la première phrase de leur article qu'« apprendre du paysage existant est pour un architecte une manière d'être révolutionnaire. »<sup>33</sup>*

Nous prenons également le chemin d'annoncer que Shanghai, Le Plessis-Robinson et Córdoba permet par leur étude de reconsidérer les schèmes communément admis sur la Copie, et dans un second temps de plaider pour son intelligibilité pratique au XXI<sup>ème</sup> siècle. Sur le débat éternel de la Copie, on peut encore deviner l'avis des Venturi lorsqu'ils parlent de la tendance du Strip à évoquer Rome, l'Oasis, l'Arabie, les tropiques, sans pour autant faire de la Duplicité un revivalisme naïf : « faire du neuf pour l'artiste ce peut être choisir l'ancien ou l'existant. »

Didelon termine son propos sur l'apprentissage et la faisabilité par l'existant sur le même exercice d'analogie que nous pouvons faire. « *La filiation revendiquée avec les grandes figures de l'avant-garde moderne s'accompagne d'une prise de distance avec les maîtres d'œuvre de leur temps qui « ont perdu l'habitude de regarder l'environnement sans jugement préconçu parce que l'architecture moderne se veut progressive, sinon révolutionnaire, utopique et puriste ; elle n'est pas satisfaite des conditions existantes. » Le rejet du paysage ordinaire et plus encore du « vernaculaire commercial » qui caractérise la nouvelle génération d'architectes modernistes, mène selon les Venturi à une séparation funeste entre l'art et la vie* » dont on trouve encore un parallèle avec nos cas. Dans l'utilisation de l'espace urbain du Plessis-Robinson, sans prétendre à en connaître l'absolu de ses mœurs - notamment par temps de canicule – on peut noter que malgré les efforts d'existence du pittoresque et de crédibilité :

<sup>31</sup> VENTURI Robert, SCOTT BROWN Denise, IZENOUR Steven, op. cit, introduction

<sup>32</sup> DIDELO Valéry, ibidem, p. 57

<sup>33</sup> VENTURI Robert, SCOTT BROWN Denise, IZENOUR Steven, op. cit, p. 37  
cité dans DIDELO Valéry, ibidem, p. 58

« Des enfants nus n'ont jamais joué dans nos fontaines, et I.M. Pei ne se sentira jamais heureux sur la route 66. »<sup>34</sup>

– tout comme le dernier des modernistes haïra le Plessis-Robinson pour ce qu'il représente.

### 3.4.2 Le surpassement

La Copie ne cherchant plus l'imitation mais la réinvention de son modèle peut retrouver sa vertu. Mieux, elle peut dépasser l'original en en devenant une forme supérieure.

Les Duplicités de Shanghai, du Plessis-Robinson et de Córdoba, si nous les avons vues sous leur jeu d'initiation, prennent également le chemin de la réinvention dans leurs contemporanéités respectives.

On peut voir dans réutilisation des canons, naïve dans leur pureté, leur simplicité, ou dans leur flamboyance, une tentative de rupture historique, un « court-circuit » temporel qui ne reproduit pas seulement mais se démarque par une certaine plus-value.

Thames town prend le chemin de la réutilisation d'architectures situées géographiquement et temporellement pour se l'approprier. Plus que la réalisation d'un duplicata plus ou moins identique, qui supposerait de ressembler à l'original sans le transformer, la réincarnation de Lyme Regis et des quartiers victoriens surpasse le paysage urbain britannique en devenant une attraction touristique et un lieu de projection d'Idéal.

Boudé dans les premières années de son existence, la ville-nouvelle est devenue à l'échelle de Songjiang, sinon de Shanghai, sinon du monde (!) un lieu attractif, attirant la curiosité chinoise et étrangère pour le fait qu'elle reproduit l'Angleterre sans en faire partie. Les photographies qui nous parviennent sans s'y rendre, qu'elles soient publiées dans des articles ou mises en ligne, rendent l'aura de Thames town universelle. Son image n'appartient plus au territoire original ou à celui de la Copie, mais voyage. L'image de l'œuvre est aujourd'hui est dissociée du locus comme le note Walter Benjamin dans la perte de l'aura Jean-François Coulais parle lui de la mobilité et de l'ubiquité des images numériques à l'origine des « ruptures dans l'expérience visuelle des lieux »<sup>35</sup>.

La Copie contemporaine perd le sens de ses modèles et s'adapte à de nouvelles utilités. La place principale de Thames Town devient un lieu dont les photographes de mariage sont très friands, on observe que la moitié de visites du village thématique se font d'ailleurs à cet effet. L'« inversion de sens dans les trajets du regard »<sup>36</sup> consiste à considérer Thames town comme un objet pittoresque, le logement et la l'urbanité régaliennne devenant marginales. En ce sens où la ville devient non seulement une réinvention d'elle-même et de lieux de son évasion (comme Disneyland), on peut dire de la Copie est un *détournement* à Thames town.

Guy Debord et Gil J. Wolman<sup>37</sup> proposent une lecture de cet état esprit, qui va dans le sens du corycat dans son court-circuitage de la référence : « montage » et « dissociation visuelle » deviennent le moyen de satisfaire la « société du spectacle » dans laquelle nous évoluons.

« Tous les éléments, pris n'importe où, peuvent faire l'objet de rapprochements nouveaux. Les découvertes de la poésie moderne sur la structure analogique de l'image démontrent que l'interférence de

<sup>34</sup> VENTURI Robert, SCOTT BROWN Denise, IZENOUR Steven, op. cit, introduction, p. 37  
cité dans DIDELON, ibidem, p. 58

<sup>35</sup> COULAIS Jean-François, *Images virtuelles et horizons du regard, Visibilité calculées dans l'Histoire des représentations*, MétisPresses, Genève, 2015  
thèse (dir. BERQUE Augustin Berque, PICON Antoine), École doctorale de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 2011

<sup>36</sup> COULAIS Jean-François, *ibidem*, p. 264

<sup>37</sup> DEBORD Guy, WOLMAN Gil Joseph, « Mode d'emploi du détournement », in *Les Lèvres nues* n°8, Allia, Bruxelles, mai 1956

*deux mondes sentimentaux, la mise en présence de deux expressions indépendantes, dépassent leurs éléments primitifs pour donner une organisation synthétique d'une efficacité supérieure. Tout peut servir. Il va de soi que l'on peut non seulement corriger une œuvre ou intégrer divers fragments d'œuvres périmées dans une nouvelle, mais encore changer le sens de ces fragments et truquer de toutes les manières que l'on jugera bonnes ce que les imbéciles s'obstinent à nommer des citations. »<sup>38</sup>*

Jouant de cette vertu du revivalisme comme une seconde jeunesse de l'Architecture et de l'Urbanisme à l'heure post-moderne (en référence à l'époque, et non aux doctrines), le Plessis-Robinson utilise les ordres classique et haussmannien dans l'Idéal de vie que l'édile visionnaire offre à sa ville. L'architecture qui reprend les canons évoquant le faste et la quintessence de l'esthétique se met au service de la politique totale. En incarnant cette politique, le Bois des vallées, le Cœur de ville et la nouvelle Cité-jardin subliment le Plessis-Robinson. La ville récupère non seulement son prestige dans l'art pompier, mais joue sur l'indissociabilité de l'environnement urbain et des fruits de l'action municipale. Le maire et la responsable de l'urbanisme le rappellent encore<sup>39</sup>.

Ce dépassement de la ville ancienne par la Copie contemporaine a donc une action sur son image, qui passe d'une ville banale et morose de banlieue en 1989, à la ville-pastiche et l'« esprit-village<sup>40</sup> » actuelle. Le surpassement sublime du Plessis, mêlant fascination et écœurement dans sa réception rappelle le Portrait de Dorian Gray d'Oscar Wilde<sup>41</sup>. Dans cette fiction fantastique, Basil Hallward peint son ami dandy Dorian, qui éprouve à la réception de son portrait de la jalousie envers sa propre reproduction. Il formule le souhait que le tableau vieillisse à sa place pour pouvoir garder lui-même sa beauté d'adolescent. Son désir est exhaussé. La suite de l'intrigue ne saurait en revanche être rapprochée de notre étude, car la fin de l'histoire nous importe peu – refusons-nous toute prophétie et toute dystopie. (Le double peint vieillit plastiquement sans recevoir aussi les ravages de l'esprit qui prend de l'âge. Gray finit par transpercer le tableau suite à de nombreux drames. Il récupère l'âge du tableau, et meurt...)

La composition architecturale des immeubles du Plessis-Robinson ne relève pas uniquement d'un ordre. Plusieurs styles, sinon éléments régionalistes sont empruntés dans les travaux de Spoerry, de Bohl, des Breitmann : base classique ou baroque, corps classique ou haussmannien, toit mansardé façon immeuble parisien avec couverture en zinc ou en fausse-ardoise, ou à deux pans recouverts de tuile rouge ou ocre.

La composition éclectique est également celle des casa chorizos de Córdoba. L'importation des styles d'Europe et le métissage des nationalités dans l'Architecture fait du *Centro* et de *Nueva Córdoba* comme la plupart des grandes villes d'Argentine le creuset d'un éclectisme à l'image des peuples qui le font. L'*estilo italiano* n'est que l'appellation en concordance avec la provenance de la majorité des immigrés et des architectes et ingénieurs qui ont réalisé la majeure partie des constructions. Mais on l'a vu, le mariage des canons et des divers éléments de d'ornement en font une typologie qui n'a pour limite et définition que ce qu'on y trouve, soit un résumé du monde comme une monade<sup>42</sup>. Le surpassement du, sinon des modèles par la Copie argentine s'inscrit également dans la réinvention.

Rappelant notre constat d'*introduction*, la Copie est inhérente à l'architecture cordobés. Encore aujourd'hui dans les *countries* qui imitent leurs homologues américains, shanghaiens (aussi !), elle reste l'acte principal du processus architectural, et s'inspire des *Prairie houses*, des lotissements californiens, des pavillons européens, du faste façon *copycat* (économique mais clinquant) pour développer la périphérie riche et indépendante de Córdoba. Tout comme la *Boca* avait fait sécession en 1907 en se proclamant

<sup>38</sup> DEBORD Guy, WOLMAN Gil Joseph, *ibidem*

<sup>39</sup> Annexe, entretien avec MALFILATRE Carine  
Réponse à la question n°10

<sup>40</sup> *ibidem*, question n°3

<sup>41</sup> WILDE Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, Lippincott's Monthly Magazine, Philadelphie, 1891

trad. TOMCZAK Anatole, *Le portrait de Dorian Gray*, Grasset & Fasquelle, coll. Les Cahiers rouges, Paris, 2016

<sup>42</sup> Voir « monadologie » dans partie « 1.1. Le vertige du monde fini », p. 47

extension de la République de Gênes, les *barrios cerrados* par leur insularité reproductive réservent l'acte de Copie manifeste comme rapprochement à leurs modèles. Ce fait est strictement bourgeois, contre toute attente économique<sup>43</sup>. Le retrait et l'autonomie d'aménagement des anciennes parcelles agricoles développe non plus à l'échelle architecturale mais à l'échelle urbaine un éclectisme. *Chacra del Norte* revendique son « air californien », *Manantiales Country* se voit comme une « oasis », *Valle escondido*, avec sa conception de *master planned community*<sup>44</sup> (le premier en Argentine) est une petite ville autonome qui reprend les codes des lotissements européens, mais conserve les maisons mitoyennes.

Devant la diversité de ces Copies et la réinterprétation qu'elles font de leurs modèles, la ville contemporaine joue sur la frontière mince et poreuse entre Imitation et Réinterprétation. Aussi pour lever toute ambiguïté, ou pour ne plus s'en soucier, peut-on considérer ces Duplicités pour leur qualité et non pour leur moralité ?

### 3.4.3 bonne ou mauvaise copie

La distance que la Copie peut prendre avec son modèle, au-delà de toute manœuvre d'agrégat contextuel ou culturel, peut se parfaire dans son statut de réplique. L'imitation parfaite, on l'a vu, est une chimère, mais la Copie peut toujours essayer de se fondre dans ce qu'elle incarne en ne se travestissant plus, mais en devenant ce qu'elle aspire. L'acteur alors ne parvient plus à sortir de son personnage...

Orson Welles renverse ainsi des siècles de débat sur la Copie, sur sa virtuosité, sur son vice. Il propose de non plus de considérer la Copie pour son statut, mais pour sa qualité de reproduction, sa capacité à se faire passer pour. Il fait l'éloge de la « tromperie, de la fraude, des mensonges » à une époque où la reproductibilité et la technique sont telles que l'Humanité peut se permettre dans sa production de se duper elle-même, de tromper également ses experts, comme dans la retentissante histoire de faux mobilier acquis par le Château de Versailles entre 2008 et 2012<sup>45</sup>. Son constat se base sur la vanité de l'aura de l'auteur, de l'artiste. Il prend parti pour la qualité de l'objet reproduit, et s'amuse du succès qu'on lui accorde.

*« Our works in stone, in paint, in print, are spared, some of them, for a few decades or a millennium or two, but everything must finally fall in war, or wear away into the ultimate and universal ash - the triumphs, the frauds, the treasures and the fakes. A fact of life: we're going to die. "Be of good heart," cry the dead artists out of the living past. "Our songs will all be silenced, but what of it? Go on singing." Maybe a man's name doesn't matter all that much. »*<sup>46</sup>

L'Architecture dupliqué si elle parfait suffisamment le modèle sur laquelle elle se repose, joue ainsi pleinement son rôle de reproduction. Qu'importe qu'elle soit plus ou moins fidèle : l'important est de faire croire, d'être pris pour aux yeux de tous. Welles dit d'ailleurs sur cette théatralité : « [Robert] Houdin

<sup>43</sup> Voir partie 4.2.2 « L'économie [de la Copie] », p. 136

<sup>44</sup> Une *master plan community* (MPC) est un type d'urbanisme résidentiel qui comprend un nombre important d'installations récréatives communautaires, comme des parcs, terrains de golf, lacs, pistes cyclables, piscines... Conçu comme une *gated community*, le MPC est vaste (plusieurs centaines d'hectares) ; le nombre, la qualité, la variété d'équipements qu'il comprend le sépare clairement des lotissements communs et publiques.

<sup>45</sup> En juin 2016, Bill Pallot (historien, collectionneur d'art et professeur à Paris IV) et Laurent Kraemer (directeur de la galerie du même nom) sont placés en garde à vue pour leur rôle dans l'acquisition de plusieurs meubles par le Château de Versailles entre 2008 et 2012. Expertisés postérieurement comme faux, le préjudice s'élève à 2,7 millions d'euros. Source : La tribune de l'Art ([www.latribunedelart.com/des-faux-a-versailles](http://www.latribunedelart.com/des-faux-a-versailles) et [www.latribunedelart.com/affaire-des-faux-sieges-de-versailles](http://www.latribunedelart.com/affaire-des-faux-sieges-de-versailles))

<sup>46</sup> WELLES Orson, *ibidem*



*était le plus grand magicien qui a jamais vécu. Et savez-vous ce qu'il a dit ? "Un magicien, dit-il, est juste un acteur, juste un acteur jouant son rôle de magicien ».*

### 3.5 La fabrication de l'Histoire et de l'Espace

**Le façonnage d'une Copie invoque un modèle réincarné. La duplicité contemporaine intervient dans un cadre plus spatial que temporel, mais l'espace de la Copie est surtout son temps.**

#### 3.5.1 L'Histoire comme masque...

La ville de la Copie utilise l'histoire comme substance contemporaine. Quand le Passé se fait présent, il prend maintes précautions pour se mettre en scène. Son personnage prend un nom, joue la comédie, mais surtout la tragédie, simule, annonce la fatalité, puis dans un coup d'éclat installe le dénouement.

##### 3.5.1.1 néologismes, toponymie

La première action de la Copie qui rentre en scène est de se donner un nom. Aussi, s'il faut donner une définition et bien marquer la différence entre imitation et inspiration, l'incarnation comporte une myriade de Copies différentes. L'adjectif n'est pas seulement un qualificatif, c'est aussi une marque d'évocation.

Au commencement de notre étude, nous avons pris le temps de définir ce que nous considérons comme Copie, comme original, modèle, reproduction, simulacre, vrai et faux... Cet exercice au delà de notre travail permet aussi à l'observation des objets de la Copie d'être critiqués, de leur donner une valeur (morale) et une appréciation. Nos langues savent donner l'expression du fait – s'il d'agit de l'imitation ou de l'inspiration – et de la valeur de la Copie, et associent à l'objet copié une image. Cette image est complexe : il s'agit d'un agrégat des sens de l'observateur mis au service de la prise de connaissance, renvoyant à des émotions, dialoguant avec le bagage culturel et analytique propre et universel de chaque individu... qui reçoit l'édifice à la fois comme d'un seul homme et comme tout produit mondialisé comme nous l'avons vu<sup>47</sup>.

La sémiologie architecturale ne s'arrête pas donc à la matière de la Duplicité, mais englobe toute sa phénoménologie. Le bâtiment et le paysage urbain ne se suffisent pas à eux-mêmes. Il semble évident de donner au *topos* une dénomination, un nom au service de l'acte total de la Copie et du Faux.

La Copie, qu'elle soit contemporaine ou plus ancienne, marque dans les mots qu'on lui attribue les stigmates linguistiques de ce qu'elle représente. Tout commence avec le cratylisme, une théorie naturaliste du langage où Platon observe que les noms ont un lien direct avec leur signification, comme les onomatopées qui miment les sons perçus, et les syllabes dans chaque langue renvoient souvent à l'écoute de leur prononciation à l'imagination de qu'elles désignent<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> voir Partie I. « La copie comme phénomène global », p. 47

<sup>48</sup> Le *Cratyle* est un dialogue logique de Platon où Socrate, soutient que les mots sont attribués à toute chose par la décision d'une sorte de législateur linguistique. Socrate s'oppose à Cratyle, qui défend la théorie d'une « dénomination naturelle pour chacun des êtres (...) Un nom n'est pas l'appellation que certains donnent à l'objet après accord, en le désignant par une parcelle de leur langage, mais, il existe naturellement, et pour les Grecs et pour les Barbares, une juste façon de dénommer qui est la même pour tous. » PLATON, « Cratyle », in *Œuvres complètes*, Flammarion, Paris, 2006 ; BRISSON Luc Brissou (dir.), DALIMIER Catherine (trad.)

Dans le processus de duplication, la toponymie occupe une place importante, celle qui appuie la thèse de l'authenticité. Cette dernière ne prend pas le sens de la vérité, mais assure que la vertu du modèle, une part de son aura en somme, a bien été transposée dans la réplique, au moins dans l'intention de l'auteur de d'attribuer l'évocation.

Dans de nombreux cas, le nom donné aux lieux de la Copie est le même que celui de l'original, sans avoir systématiquement besoin d'en reproduire l'architecture.

C'est Ainsi que le compound « Le Chambord », à Qingpu (Shanghai), ne reprend pas les canons de la renaissance française et ne comprend pas plus de château en pierre calcaire avec son domaine de chasse. Chambord, Thames town, la Main Street de Disneyland, la « Résidence du Dôme du Plessis », les « Altos de Manantiales » (les Hauts des sources) de la plaine cordobés... sont avant tout nommés pour que l'entité-auteur puisse contrôler la dénomination, et jouer sur l'évocation pour faire passer le message de la référence, de l'évocation, voir du prestige, comme les *compounds* de Shanghai, les résidences du Plessis voir de tout programme immobilier stylisé en France, dans les *barrios cerrados* de Córdoba<sup>49</sup>.



fig. 20 - Pages 142-143 de *Prisonniers volontaires du rêve américain*, de Stéphane Dégoutin

### 3.5.1.2 la fin de l'histoire ?

La fatalité à répéter l'histoire renvoie à sa finitude. La Copie imitative la réincarne en tendant à l'identique. La rédemption peut cependant être atteinte par l'inspiration, qui renouvelle l'originalité moderniste.

### 3.5.1.3 Simulacre et Simulations

La Copie imitatrice se dissimule dans l'histoire et l'espace pour prétendre à sa contemporanéité. De ce paradoxe naît la farce de l'original.

<sup>49</sup> Voir en annexe la « planche non exhaustive des lieux de la copie – la toponymie »

Le Simulacre présent dans à Thames town, au Plessis-Robinson et dans les *barrios cerrados* correspond bien à la « nouvelle ère du loisir et de la liberté »<sup>50</sup> recherchée dans les manœuvres de réenchancement du monde<sup>51</sup>. Au Fun Palace encore infrastructure se crée désormais la ville-superstructure de la substance du réenchancement. La pandémie de la Copie et du Faux, par son geste universel, fait les « apologies des gestes improductif » de l'*Internationale Situationniste* qui allie sens de la fête et célébration de la fantasmagorie urbaine. Thames town dans son évènementiel (les mariages) et le Plessis-Robinson dans sa conception festive (les guinguettes au quotidien) en sont les rejetons contemporains.

Dans les onze points de la « Déclaration d'Amsterdam »<sup>52</sup>, Constant Nieuwenhuys et Guy Debord proclament « *le programme minimum de l'Internationale Situationniste est l'expérience de décors complets, qui devra s'étendre à un urbanisme unitaire, et la recherche de nouveaux comportements en relation avec ces décors...* »

Avec quelques décennies d'avance, les deux hommes posent les bases du *New urbanism*... tout en assumant la notion de décors, qui sera reprise brièvement par la Tendanza à Venise.

#### 3.5.1.4 post-orgie

La ville contemporaine est fantoche en perpétuant les stigmates des temps révolus, en les faisant siens et en clamant leur actualité. Le simulacre tient tant que l'on croit encore dans ce que la Copie renvoie. Seulement, la contemporanéité ne semble plus avoir tout les symptômes du faste passé.

La condition post-moderne du XXI<sup>ème</sup> siècle mène à qualifier notre époque de « post-orgie », puisque toute idéologie est révolue, tout manifeste caduque. Pour rappel, Jean Baudrillard<sup>53</sup> appelle « orgie » la libération de tous les domaines au *sumum* de la Modernité. Il propose de « simuler l'orgie », de répéter l'histoire, imiter ce qui a déjà existé en « faisant semblant ». C'est exactement ce que semble faire la Copie, qu'elle soit imitative ou inspiratrice. Elle agit soit en prétextant la fatalité du retour à l'histoire, ou puise dedans à l'ère du désenchancement, pour justement réenchancer le monde.

Le monde de la Copie contemporaine se construit en « univers », localisé temporellement et spatialement, d'où le rapprochement possible avec le parc à thème que propose l'exposition *Dreamlands*<sup>54</sup>. Les utopies de Thames town, du Plessis-Robinson et des *barrios cerrados* sont « hyper-réalisées » : elles comportent infiniment plus d'informations, parfois à la limite du traitement humain, que leurs modèles schématiques, que leurs modèles de référence. La Copie hyper-réelle, qu'elle cherche à imiter ou s'inspirer, finit toujours par dépasser son modèle.

Baudrillard, montrait que l'absence post-moderne d'idéologie est à l'origine du Simulacre<sup>55</sup>. Quand il note que bien qu'insignifiante la Copie ne perd pas sa force, on peut désormais ajouter qu'elle finit par dépasser sa condition en décuplant sa puissance.

#### 3.5.2 ... et l'Espace en costume

Pour revenir à notre métaphore théâtrale, la Copie consciente ou non de son jeu et de sa puissance de persuasion et de distraction du spectateur, continue sa tragédie (fatalement) à persister. Mais ne peut-on voir une catharsis dans ce qu'elle nous montre ?

<sup>50</sup> PRICE Cédric, Preliminary report, 1963, p. 9

<sup>51</sup> Voir Partie 1

<sup>52</sup> DEBORD Guy, NIEUWENHUYS Constant, « Déclaration du 10 novembre 1958 », in *Internationale Situationniste* n°2, déc. 1958

<sup>53</sup> BAUDRILLARD Jean, *op. cit.*

<sup>54</sup> OTTINGER Didier, BAJAC Quentin, *op. cit.*

<sup>55</sup> Les théories de Baudrillard sont développées en partie 1

Didier Ottingers souligne dans *Dreamlands* la fantasmagorie des univers ré-enchantés. C'est sous l'effet de la Duplicité que « *la ville devient un large réseau de coulisses de théâtre, un mille-feuilles de décors de cinéma, un fabuleux activement de récits et de rêves. Les flâneurs baudelairiens endossent à la hâte le costume chamarré des acteurs* »<sup>56</sup>, comme les mariés de Thames town, les clients du marché haussmannien, la famille cordobése qui pousse la porte en miettes de sa *casa chorizo*.

Dans notre étude, nous entreprenons de faire la lumière sur ce qu'est la Copie et le Faux. La ville fantoche d'aujourd'hui peut également montrer des signes de dépassement de la Duplicité imitative. Les stigmates de l'inspiration effacent le goût amer du simulacre à Shanghai, au Plessis-Robinson et à Córdoba. Ainsi, les ville qui semblaient condamnées dans les vices de leurs schèmes déterrés font le salut de la Copie et la rendent pertinente. « L'augmentation significative du patrimoine historique [qui] révèle l'incapacité de notre génération à produire du patrimoine futur »<sup>57</sup> devient un patrimoine duplicité non fait seulement à partir du Passé, mais du Présent par la réinvention.

Cécile Brunungo et Barbara Fuseau se demandaient si la production de Copie « *équivalent nécessairement à faire renaître une architecture passé ?* » Nous sommes désormais en mesure de montrer, *comme elles qu'au contraire, la production d'une réplique nous apparaît comme l'opportunité d'une réflexion prospective et contemporaine* ». Le fantoche de l'imitation approximative et hasardeuse doit pour cela être apparent, servir de catharsis si l'on y croit encore, et enfin éclater au grand jour que la Copie n'est pas seulement nécromancienne.

---

<sup>56</sup> OTTINGER Didier, BAJAC Quentin, op. cit., p. 18

<sup>57</sup> Voir partie 1.1.2 « le chemin de l'histoire », p. 48



Les Sept Vieillards

« Fourmillante cité, cité pleine de rêves,  
Où le spectre en plein jour raccroche le passant !  
Les mystères partout coulent comme des sèves  
Dans les canaux étroits du colosse puissant,  
[...]  
Hostile à l'univers plutôt qu'indifférent.  
Son pareil le suivait : barbe, œil, dos, bâton, loques,  
Nul trait ne distinguait, du même enfer venu,  
Ce jumeau centenaire, et ces spectres baroques,  
Marchaient du même pas vers un but inconnu.  
À quel complot infâme étais-je donc en butte,  
Ou quel méchant hasard ainsi m'humiliait ?  
Car je comptai sept fois, de minute en minute,  
Ce sinistre vieillard qui se multipliait !  
Que celui-là qui rit de mon inquiétude,  
Et qui n'est pas saisi d'un frisson fraternel,  
Songe bien que malgré tant de décrépitude,  
Ces sept monstres hideux avaient l'air éternel !  
Aurais-je, sans mourir, contemplé le huitième.  
Sosie inexorable, ironique et fatal,  
Dégoûtant Phénix, fils et père de lui-même ? »

BAUDELAIRE Charles,  
« Tableaux parisiens », in Les  
Fleurs du mal,  
Poulet-Malassis et de Broise, Paris,  
1857

# PARTIE

## 4

### Plaidoiries







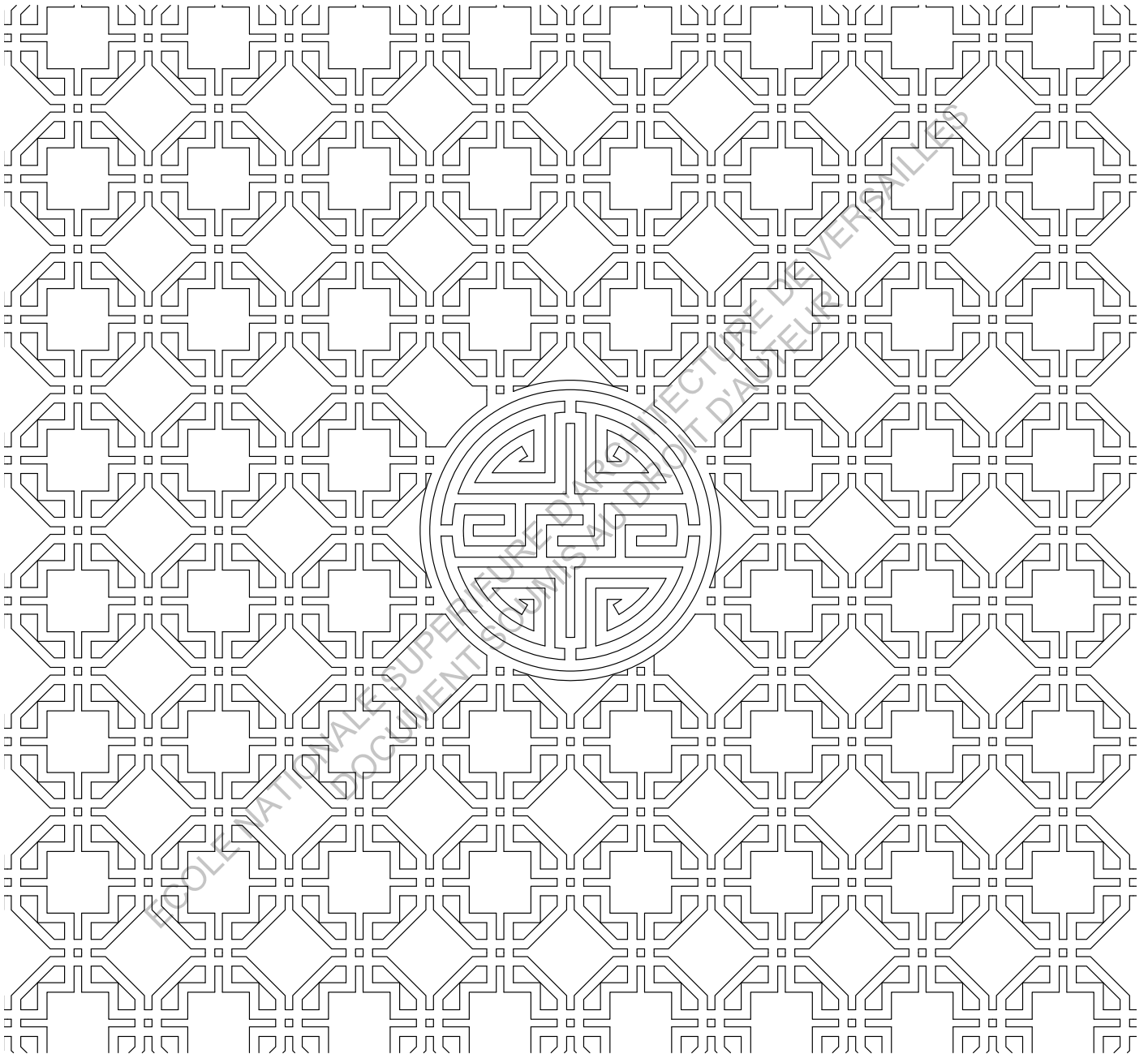


fig. 21 - *Le Mao à l'ère de la reproductibilité technique*  
Collage personnel (page précédente)

fig. 22 - *Reproduction d'un motif d'ornement de la dynastie Ming*  
Travail personnel



## 4.1. Les raisons de la colère

**Le mot Copie connaît plusieurs basculements dans sa perception selon les époques et les cultures. Appréciée ou non en Europe antique, elle est dépréciée, exclue, avant de faire un retour contemporain sur lequel les Hommes se déchirent encore. Nous proposons de reprendre les arguments de ses détracteurs pour montrer comment la Duplicité contemporaine tempère elle-même ce que nous lui constatons, et trace le chemin de sa rédemption par l'inspiration.**

## 4.1.1 l'Authenticité

Le lien qu'entretiennent l'Origine et sa Copie se concentre sur le passage de la phénoménologie transportée du premier à la seconde. Le modèle gargarise la critique de la Duplicité sur l'authenticité perdue dans la copie. À la perte d'*aura* peut s'opposer l'original perdu, puisque la Copie peut aussi être le lieu de l'invention.

Walter Benjamin on l'a vu définit l'Authenticité par le *hic* et le *nunc*. Après avoir fait le deuil de l'impossibilité d'opérer une reproduction sans rompre une différence temporelle et spatiale vis-à-vis de son modèle, l'impossibilité d'atteindre un mimétisme parfait (Deleuze<sup>1</sup>, Carpo<sup>2</sup>), on sait que la reproduction tient en réalité sa vertu dans l'agrégat qu'elle forme contre son original. Quand Walter Benjamin<sup>3</sup> introduit l'idée que la reproduction d'une œuvre puisse agir sur l'aura de l'objet, qui « se transforme en même temps que leur mode d'existence dans le mode de perception », on observe la « déchéance de l'aura ». Benjamin conçoit dans son réquisitoire sur les vertus de la reproduction technique l'inverse : l'original peut se trouver dépouillé, mais sa copie augmentée. L'écart que la reproduction peut porter une atteinte à l'authenticité de l'original, mais aussi un apport d'original à la reproduction. En d'autres termes, la différence fatale entre le modèle et sa copie est une perte et un apport d'original aux deux.

Sur l'aspect de la Globalisation, on voit avec la diffusion et l'éroussement des cultures dans leur intégrité qu'elles se rendent poreuses en s'ouvrant aux autres, et en intégrant des éléments. L'altruisme propre à une culture qui en intègre une autre pose les bases de la reproduction des mœurs d'un ensemble à un autre, dans un mouvement global. La « mondialisation des regards »<sup>4</sup> qui en découle aboutit forcément sur l'interpénétration des cultures, qui ôtées de leurs *hic* et *nunc*, *locus* et *tempus* rompent par causalgie l'expérience propre des lieux. C'est la fin de la « signification tangible » dont parle Jean-François Coulais dans son observation du « déferlement d'images » contemporain<sup>5</sup>.

La domination de l'Image dans l'Architecture contemporaine est un facteur de la Copie. Contre toute originalité, on observe dans la promotion de projets immobiliers que le mode de représentation des projets, par perspectives calculées sur ordinateur ou plus franciliennement par aquarelles imitent leurs semblables. Normalisation commerciale ou absence d'intérêt à innover, cette similarité des images se retrouve jusque dans la production architecturale, puisque l'action du mimétisme est reconnue par les professionnels. Dans l'argument du « Beau », du « classique », architectes et élus républicains leurrent

<sup>1</sup> DELEUZE Gilles, op. cit.

<sup>2</sup> CARPO Mario, op. cit., p. 59

<sup>3</sup> BENJAMIN Walter, op. cit.

<sup>4</sup> SICARD Monique, op. cit.

<sup>5</sup> COULAIS Jean-François, op. cit.

l'absence d'originalité dans la conception, sinon la rejettent violemment, comme Philippe Pemezec, pour promouvoir le « retour » à la substance recherchée. Le culte de l'image revivaliste est tel qu'il est non seulement passé de l'échelle architecturale avec la folie à l'échelle urbaine (avec le quartier, sinon l'ensemble de quartiers) à l'hyper-géographie. La « fausse originalité » gagne en effet tout le territoire francilien, comme le revendiquent les acteurs du Plessis-Robinson, cité aujourd'hui en exemple. L'exemple est couronné nationalement, continentalement et mondialement avec le développement des sphères de collaboration, sinon de promotion et d'expansion de la cause du nouvel urbanisme<sup>6</sup>.

#### 4.1.2 l'enfermement de la répétition

La Copie est condamnée parcequ'elle est perçue comme une fin de l'histoire, un écueil à l'innovation et au renouvellement. Pourtant, la répétition peut amener le processus de Duplication sur les chemins de l'inspiration.

##### 4.1.2.1 le superficiel

La Copie, par les limites de sa capacité de retranscription d'identique, contraintes économiques, différences d'interprétation, spéculation et récupération inventive de son modèle, s'éloigne fatalement de l'Original. Sa superficialité ne pouvant être évitée, la condition post-moderne de sa pensée et sa pratique voudrait qu'elle en devienne une force.

Gilles Deleuze remarque que rien ne se répète à l'identique (exacte). Ce que, de façon superficielle, nous croyons voir se répéter semblablement, voir à l'identique est en fait d'une multitude de différences qui font de chaque « retour » un événement toujours nouveau. La Copie communique des signes de référence au modèle, à l'évocation explicite de son concept, et par cette sémiologie parvient à devenir copie non plus dans sa condition mais dans sa factualité.

Deleuze montre qu'il n'y a jamais de répétition mais uniquement des différences. L'auteur se livre à une violente critique de la transmission et de la représentation de la réalité. Il décrit l'homme comme « être asservi aux besoins d'utilité et d'efficacité nécessaires à sa conduite dans la vie en société »<sup>7</sup>. Observateur de son temps, il ne cite pas mais rejoint le propos que d'autres ont eu sur la société de consommation, sur le mercantilisme et la « poudre aux yeux » que sont les tentatives du réenchantement du monde.

Avec ces phénomènes qui se rendent nécessaires, normalisés, communs, nous allons directement à l'essentiel, c'est-à-dire à ce qui peut être l'objet d'un rapprochement, d'une connaissance stable. Il est selon lui le propre de l'Homme et de la Nature de reproduire inconsciemment l'inconnu au déjà connu quand elle le peut, comme mécanisme de défense, d'assurance, de rationalisation par référencement. L'analogie est une copie qui ramène le nouveau à l'ancien, l'encore abstrait à la factualité rationnelle existante.

Cet exercice est vu par la critique comme une économie, sinon une paresse de pensée, tandis que d'autres, comme Aldo Rossi en montrent la figure rassurante<sup>8</sup>. L'architecte définit la *Città analoga* comme un système de composition, qui renvoie à la dimension humaine de la fabrication des villes à travers l'histoire et à travers la posture éthique. Il fait état des monuments, autant de points de référence et d'articulation de la mémoire collective, dont il développe le sens vertueux dans l'Autobiographie Scientifique<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Voir partie 2.2.4.2 « LPR : la nouvelle città ideale », p. 88

<sup>7</sup> DELEUZE Gilles, « Simulacre et philosophie antique », in *Logique du sens*, Minuit, Paris, 1967

<sup>8</sup> ROSSI Aldo, *Catalogue de la 15<sup>ème</sup> Triennale de Venise*, Venise, 1973  
et avec CONSOLASCIO Eraldo, REICHLIN Bruno, REINHART Fabio, *La Città analoga*, 1976  
Œuvre présentée lors de la Biennale de Venise de 1976

<sup>9</sup> ROSSI Aldo, *Autobiografia scientifica*, Pratiche, Parme, 1990

Cette nouveauté nécessaire qui cherche l'analogie est propice à la Copie. Par ce fait, nous passons à côté de ce que le philosophe considère comme primordial : la différence. Il faudrait, pour la percevoir, court-circuiter notre réflexe de catégorisation systématique, sortir de la condition analogue qui superficialise – mais nous tremperons plus loin cette analogie pour en voir la fonction créatrice. Cet appel contre la superficialité était déjà prôné par Quatremère de Quincy<sup>10</sup>, pour qui distingue l'imitation du fac-similé. Alors que ce dernier souhaite reproduire la Réalité mécaniquement et exhaustivement – quoi qu'il en soit impossible selon le *ex facto verum*<sup>11</sup> formulé par Quincy – l'imitation produit un objet ressemblant mais toujours altéré. L'essai de Quincy distingue trois schèmes de copie imitative : le « déplacement » qui multiplie l'exemplaire, l'« épreuve partielle » qui retranscrit autant que possible la substance du modèle et l'« introduction rationnelle », qui ajoute à la conception copiste.

Les méthodes de processus de la Copie permettent chacune de conserver ou changer le rapport avec l'original. Si la Copie est encore considérée comme un Simulacre fantoche parce qu'il ne peut se départir de sa superficialité, on peut aussi réintroduire le simulacre.

Deleuze parle de « devenir-fou » positif quand la reproduction gagne, de quelque manière, à reproduire son original et en le transformant. Cette fertilité de l'action de la Copie renverse la perspective pessimiste, sans nécessairement porter pleinement atteinte à l'original. L'originalité change de camp en passant dans l'acte qui pense le simulacre.

#### 4.1.2.2 l'(in)précision

La Duplicité ne sait pas reproduire le hic et le nunc du modèle, et donc tend sans jamais atteindre à la perfection du modèle. Pourtant, la précision et la fidélité sont loin d'être communes à toutes les répliques. Aujourd'hui, la diffusion de masse et ses modalités rendent même l'imitation caduque.

Comme Quatremère de Quincy, Mario Carpo<sup>12</sup> fait remarquer que l'impossibilité de rendre la même substance d'un modèle à une réplique empêche toute précision, et donc toute copie-conforme, tout identique. Carpo ajoute que le modernisme est à l'origine du rejet contemporain de la Copie. Il fait remarquer la perte de valeur associée au concept de la Duplicité en Occident avec l'apparition de l'imprimerie. Cette dernière est la première grande révolution technique, qui rend possible une propagation mécanisée et fiable de la connaissance architecturale. Après un mouvement d'échange et de mise en commun du génie constructif, le numérique prend aujourd'hui le relais en multipliant par sa facilité d'accès les contenus, en réduisant la distance entre les terminaux de stockage et de visionnage, en permettant la réalisation de productions en séries.

L'impossible fidélité de la copie n'est cependant pas la fin de sa condition, mais la réarticulation de celle-ci avec son époque. Dupliquée encore et encore, un modèle perd en physiquement ou conceptuellement de son aura, de sa substance, mais par quelque manœuvre d'ajout ou de retrait par rapport à son original finit toujours par le transformer. Ainsi, parmi les 110 répliques de la Tour Eiffel que recense le site merveilles-du-monde.com<sup>13</sup>, une barre d'acier ajoutée à la tour de Gómez Palacio (Mexique) ne se retrouvera pas dans celle d'Almaty (Kazakhstan), construite de par sa taille sans rivet. On peut remarquer que la version de l'entreprise Zhongguo Da Sha à Tiandu Cheng réalise seulement un tiers de la hauteur de celle de Paris. Les modèles produits par Gustave Eiffel, comme la tour du parc Bolivar à Sucre (Bolivie), n'ont que de diagrammatique sa ressemblance avec l'original. La plupart reproduisent ses

<sup>10</sup> QUATREMERE DE QUINCY Antoine C. op. cit., p. 83-94

<sup>11</sup> QUATREMERE DE QUINCY, op. cit. p. 86

<sup>12</sup> CARPO Mario, op. cit.

<sup>13</sup> ibidem

fonctions télécommunicatives en servant d'antenne, mais se retrouvent aussi dans des parcs à thèmes, comme celles de Macao, Las Vegas et Falconcity of Wonders (Dubai).



fig. 23 - Répliques de la Tour Eiffel à Gomze Palacio (Mexique) , Bruxelles (Belgique), Las Vegas (USA) et Sucre (Bolivie)

L'évidence de l'*alter* qu'incarne malgré-elle la Duplicité est la réponse à la stérilité que lui reprochent ses détracteurs.

On observe que l'accélération des flux participe à diffuser les images, et donc à faciliter les supports de reproduction, et donc de variation et d'invention, qui s'adaptent à leur propre *bic*, leur propre *nunc*.

Toujours selon Carpo, c'est le dialogue croissant qu'entretient l'architecture avec les diffusions médiatiques et picto-sémiologiques qui a rendu la Copie omniprésente.

Le phénomène de Globalisation entraîne dans le sillage de l'explosion des communications le développement d'une phénoménologie « humaine », où quelquepart liés par un même destin, dans un monde fini et étroit, nous finissons par développer une culture commune. L'acculturation occidentale, ou sans prise de partie la « mondialisation des regards » et des mœurs que met en évidence Monique Sicard, transforme le fonctionnement de la visualisation des images, des imaginaires : elle universalise. « Elle transforme profondément nos conceptions des lieux et la nature des milieux humains »<sup>14</sup>.

Cependant, sous ajoutons que l'omniprésence, si elle tend dans un premier temps à la simplification et à l'unification des essences, et aussi le vecteur de ses variations, une fois passé dans les processus de réappropriation. D'ailleurs, le mot « réplique » ne comprend t-il pas le sens de réponse ?

#### 4.1.3 le doute des limites

Le monde globalisé dans lequel évolue la Copie participe à la diffusion de la Duplicité. Contextes locaux et exceptions culturelles se fondent dans un Tout qui transforme l'aura de l'œuvre copiée, la diminue ou parfois l'amplifie. Confrontés « à autant de modalités différentes de la représentation »<sup>15</sup>, les images s'uniformisent et se différencient à la fois. Les praticiens de la Copie finissent par la changer : elle devient l'*alter* et non plus l'*ego* du modèle.

<sup>14</sup> COULAIS Jean-François, op. cit., p. 262

<sup>15</sup> CAUJOLLE, Christian, « Leurres de la photographie virtuelle », Le Monde diplomatique, juillet 1998, p. 2. cité par COULAIS Jean-François, op. cit., p. 263

La volonté du programme « One city, Nine town » de reproduire des « écosystèmes » thématiques donne à Shanghai la capacité de transporter l'habitant et le touriste dans des lieux « tiers », sans quitter le territoire. Comme des portes sur le monde, les *copycats* ne limitent plus les terminaux d'échange aux infrastructures de transport. Gares, ports, aéroports sont rendus caduques par les éléments dupliqués, qui reprennent leur rôle de terminal culturel.

La Chine devient de plus en plus poreuse, et court-circuite ses frontières en proposant toujours plus de répliques, sans pour autant créer de nouvelles limites administratives. La limite physique perdure. Pour rentrer dans le World Park près de Beijing, il faut comme à Disneyland passer une frontière, un péage commercial, un droit d'entrée pour faire partie du *hortus conclusus*, comme le note Charles W. Moore dans *You have to pay for public space*<sup>16</sup>. La « porte » au monde et bordée d'une frontière imperméable, la butte sur laquelle circule le train XXXX de Disney, les murs « fortifiés » des compounds, les canaux encore, utilisés comme frontière douce. On observe le soin particulier apporté à ces frontières. Les haies doublées de grillage, la ferronnerie des grilles des compounds les plus récents est l'alternative à la frontière « militarisée » des premiers temps. La palissade en bois des premiers parcs à thème, comme le Luna Park de Coney Island ou le village éphémère de la Potsdamer platz font désormais partie intégrante du projet de Duplicité. Tout en assurant la fonction de limite à l'univers, elle participe comme un élément d'ornement supplémentaire au thème. Cette « conclusion » est aussi une fonction promotionnelle du thème, quand il est perçu de l'extérieur. Contrairement à l'enclos, à la cage, il marque avec assurance la frontière entre l'*hortus conclusus* et la *terra incognita* et barbare extérieure. Dans le référentiel du dehors, la bordure thématique annonce la présence de l'univers merveilleux, suscite le désir d'y rentrer et décourage toute pénétration frauduleuse.

À Shanghai, on énumère les lieux de la Duplicité limitée physiquement : les parcs à thèmes comme Disneyland Shanghai, le *Great World*<sup>17</sup>, Jinjiang Action Park, Dino Beach, Happy Valley ; les compounds comme *Jiu Shi Western Suburb Garden* ou *Westwood Villas*, avec leurs murs « militarisés », les compounds avec des frontières conciliantes et thématiques, comme l'ouvrage grillagé de *Le Chambord*, les canaux de *Lake Side Ville*...

Et les lieux qui s'affranchissent de limites : Thames town, qui laisse son accès libre par trois ponts enjambant les canaux, Anting, qui fait partie intégrante de la zone résidentielle, industrielle, et de la « cité automobile » qui l'entoure ; les ronds-points avec une tour Eiffel ou un Arc de triomphe, qui insère la référence copiée sans la différenciée du territoire dans lequel ils s'insèrent.

Au Plessis-Robinson, la ville entière – de par les dimensions de son centre rénové, décliné en quatre quartiers – propose un urbanisme poreux, où la limite n'existe (presque) pas. Les murs, grilles et haies sont toujours présentes, mais dans des dimensions réduites, décomposées en plusieurs portions, de façon à ne pas interdire le passage physique, à encourager le regard sur ce qu'il y a des deux côtés. La conception de la Nouvelle Cité-jardins appuie ce concept conciliant, en traçant des chemins de coupure d'îlot, de desserte de jardin, de promenade piétonne et cyclable.

<sup>16</sup> MOORE Charles W., op. cit.

<sup>17</sup> - Le *Great World* 大世界 (Dà Shijie) est le premier établissement thématique de Shanghai. Ouvert en 1917, il est situé à l'angle de l'avenue Edward VII (aujourd'hui Yan'an Lu) et de la rue Yu Ya Ching (aujourd'hui Middle Xizang Lu). Il s'agit d'un ensemble de salles de jeux intérieurs, jeux de société, jeux d'argent, salle de miroirs déformants, spectacles de music-hall, spectacles de variétés et du théâtre traditionnel chinois.

Après la prise du pouvoir par les communistes de Shanghai en 1949, *Great World* est rebaptisé « L'Arcade d'amusement du Peuple » mais revint à son ancien nom en 1958. Fermé pendant la Révolution culturelle, le site devient en 1974 le « Palais de la jeunesse shanghaienne ». En 1981, *Great World* est rétabli et rebaptisé « *Great World Entertainment Center* », et compte 4 divisions thématiques : « *Amusement World* », « *Expo World* », « *Athletic World* » et « *Gourmet World* ». Le succès de sa fréquentation a été à l'origine d'imitations dans toute la Chine à partir des années 2000.

Il avait acquis une réputation de « Lieu de divertissement n°1 d'Extrême-Orient », mais a perdu de sa superbe au fil d'u temps. Il ne figure plus sur les guides touristiques, mais se maintient comme un lieu d'intérêt notable.

- Disneyland Shanghai a ouvert en juin 2016, s'ajoutant aux parcs d'Anaheim (1955), d'Orlando (1971), de Paris (1992), et asiatiques de Tokyo (1983) et Hong Kong (2005).

Quand aux frontières de la ville, elles sont matérialisées uniquement par la perception pittoresque et non par une limite géographique. En changeant de municipalité, la différence de mobilier urbain, ici réalisée dans un revivalisme ferronné et riche en ornement (comme l'intégration sur les lampadaires du blason de la ville) rendent l'élément unique et non interchangeable. La mairie compte assurer l'identité du Plessis<sup>18</sup>. Avec l'effet du « Beau » municipal, on devine en passant de Clamart, de Châtenay-Malabry ou de Fontenay-aux-Roses que l'on arrive sur le territoire robinsonnais, aucune de ces villes ne reprenant l'architecture « classique » dans la même concentration qu'au Plessis, ou alors loin des frontières robinsonnaises, comme l'aménagement du quartier de la gare à Clamart.

À Córdoba, l'*estilo italiano* des *casas chorizos* a connu son apogée lors de la période d'expansion de la ville, courant des années 1870 à 1950. Comme nous l'avons vu, ce « style » composite lié à l'immigration massive qu'a connue la ville, sinon le pays, constitue une part importante du patrimoine immobilier de la ville. Ces édifices, aujourd'hui relégués au statut d'habitations précaires et de commerces populaires, se trouvent dans la partie nord du Centro, et ponctuellement à *Nueva Córdoba*. Il pullule dans les quartiers limitrophes du *CPC Mercado Ciudad*<sup>19</sup>, c'est-à-dire dans les anciens faubourgs développés au début du XX<sup>ème</sup> siècle et non assujettis à la gentrification. On peut ainsi dire que les limites de la Duplicité « composite » sont très abstraites, chaque architecture reprenant l'*estilo italiano* utilisant des éléments et une composition différente, malgré un schéma typologique commun. La limite est sans doute à trouver dans sa préservation, puisque largement obsolète et délabrée, la *casa chorizo* est souvent rasée pour installer des parkings à ciel ouvert, ou sa parcelle valorisée dans la promotion immobilière, moyennant un nouvel édifice.

Les *barrios cerrados* en revanche sont comparables aux *gated communities* de Shanghai. Cerclées murs d'enceinte empêchant tout regard, l'accès est également contraint par des barbelés et des alarmes anti-intrusives.

La majorité des *countries* se trouvant à l'extérieur des limites physiques de la ville (la rocade périphérique), les *barrios* les plus récents se protègent du monde entourant de manière plus simple et plus économique. L'entrée est toujours contrôlée par un portique monumental, du même style que les maisons qu'il protège, et l'ensemble est entouré de la même manière que les *estancias* et les *fincas*<sup>20</sup> : un grillage mince s'élève sur moins de deux mètres de haut, « empêche » l'intrusion des hommes comme on empêche les animaux de s'aventurer sur la route. La sécurité se repose alors sur la dissuasion, et est en général plus assumée par la ronde des gardiens.

#### 4.1.4 où s'arrête la copie commence l'inspiration

Les copies contemporaines, dans l'interprétation qu'elles font de leur original, prennent fatalement de la distance avec ce dernier. Qu'elle tende à l'imitation ou l'inspiration, toute Copie sait réinventer son modèle : sa différence est dans sa nature.

Duplication, clonage, doublage, imitation, mimétisme, reproduction, pastichage, plagiat, falsification, fraude, remake, simulation... tout acte de copie d'un original prend parti d'une certaine interprétation. Considération du modèle, processus choisis pour la réplique, dessin de la réplique... sont autant de facteurs que prend en considération l'auteur de la copie.

Dans sa perception, la copie, on l'a vu, intègre la fonction sémiologique du modèle. L'aura, qu'il soit altéré, diminué, amplifié dans la copie, est matérialisé dans le symbole, la forme, l'usage de la réplique. Le

<sup>18</sup> Annexe, entretien avec MALFILATRE Carine  
Réponse à la question n°21

<sup>19</sup> CPC : « Centros de Participación Comunal », voir partie 2.2.3.3 « CBA : la présence des institutions », p. 85

<sup>20</sup> *Estancia, hacienda, finca*,... : exploitation agricole de grande dimension. Comme le ranch, elle entoure des locaux d'habitation et de transformation des produits par les terres agraires ou dans certains cas minières.



faisceau de signes passé ou introduits dans la Copie sont autant d'indices communiquant, qui s'adressent à l'observateur, revendique la référence. Les indices s'expriment d'une seule voix « je suis ceci ». On peut observer des différences, sinon des carences entre le projet et la réception de la copie, ne serait-ce que dans la considération du produit final – refaire l'Arc de triomphe est un hommage pour le développeur chinois, un affront pour l'esthète français anti-pastiche. Quoi qu'il en soit, la copie communique, envoie des signes qui lui permet de se révéler et naturellement de la considérer, de l'observer, de la juger. Les indices de « ce qu'elle est » lui permettent de parler, mais parlent aussi à sa place. La forme de l'Arc permet de le reconnaître, mais sa taille de déterminer qu'il ne s'agit pas de l'original.

L'indice est utilisé dans les premiers temps dans l'histoire de la Copie pour permettre d'opérer des analogies, de reconnaître une filiation entre une œuvre et une autre. L'indice est purement esthétique, revoit seulement à ce qu'il a de commun avec ses pairs et à ce qu'il exprime explicitement. Jusqu'à la Renaissance, « *la notion d'imitation et les critères de ressemblance s'attachent exclusivement aux aspects visuels de l'original, et non pas à leur signification invisible ou voilée* » nous apprend Jean-François Coulais<sup>21</sup>. Il semble qu'avec l'augmentation de la « masse copiée », par laquelle on appelle l'ensemble des choses que l'on peut identifier comme reproduction d'un objet, la Copie se soit dotée d'une expression indirecte, et que tout en conservant les indices de ce qu'elle a d'explicite, qu'elle communique désormais par ce qu'elle a à dire sur l'imperceptible. La Copie moderne et contemporaine sait en effet toujours se référer et à communiquer son action de référence.

Seulement, l'obsolescence de ses indices – comme la signification des feuilles d'Acanthe sur les colonnes – et l'érouissage de la qualité et du savoir-faire lors de la reproduction desdits indices ne permet plus à la Copie de s'exprimer de manière explicite.

Rosalind Krauss note que l'un des ressorts de l'Art moderne est d'avoir fait changer de camp l'indice, soit le dessein expressif de l'œuvre. En analysant le travail de Marcel Duchamp, elle duit de celui-ci qu'il redistribue les pratiques selon le moule de « l'indice » : après le « programme iconographique » de l'œuvre, l'attention passe au « signe indiciel muet »<sup>22</sup>. La Copie contemporaine, qu'elle puisse être une œuvre d'Art, comme les boîtes *Campbell's* et leur reproductibilité technique, ou un « pastiche » de monument sur un rond-point, n'échappe pas à la règle.

À Shanghai, la référence est utilisée pour évoquer à une échelle importante le thème britannique, où chaque élément, qu'il soit explicite comme la cabine téléphonique, ou « muet » comme le bow-window des résidences, participe à l'impression d'être en territoire britannique. Au Plessis, les codes des canons « classiques » évoquent au gens le « Beau » souhaité par la mairie, sans pour autant fournir des infirmations au débat authentique/pastiche. Aucune indication n'est en effet donnée sur le processus de conception d'un immeuble, à savoir ses références directes, les recueils de proportions sur lequel il se base, ni comme il constitue le savant mélange d'ancien esthétique et de confort moderne. À Córdoba enfin, le signe explicite est dans l'utilisation de l'*estilo italiano*, que chaque argentin identifie clairement comme lié à l'immigration européenne... mais elle ne saurait comme au Plessis justifier ou expliquer les utilisations de moulures, bas-reliefs et ornements en tous genres. Comme à Thames Town, les countries thématiques sont des signes « muets », exposant l'identité sans en assurer les schèmes structurels.

On observe ainsi ce que Jean-François Coulais appelle l'« expurge du contenu » de l'apparence de l'édifice, soutenu selon lui par l'utilisation massive du « pattern » à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, qui a tendance à renforcer le caractère pictural de l'objet reproduit, tout en affectant l'essence de ses indices.

<sup>21</sup> COULAIS Jean-François, op. cit., p. 265

<sup>22</sup> KRAUSS Rosalind, *Le Photographique : Pour Une théorie des Écartés*, Macula, Paris, 1990  
trad. BLOCH Marc, KEMPF Jean



L'Europe

03:27

« [...] pourpre et pomponnée de grands siècles et colosses titubants.  
Regarde tes épaules voûtées, pas moyen d'épousseter d'un seul geste, d'un seul,  
les vieilles pellicules, les peaux mortes d'hier et tabula rasa...  
D'ici on pourrait croire à de la pourriture noble et en suspension.  
Il flotte encore dans l'air de cette odeur de soufre.

[...]

05:05

Matérialiste alors ça fait qu'au moins on est sûr de n'pas de se tromper,  
et du tangible alors jusqu'à l'indigestion,  
du rationnel alors et jusqu'à en crever,  
des logiques implacables mais toujours pas de sens...  
Eh princesse de l'Histoire dans sa marche forcée,  
on finit par se perdre en passant sous tes arches multiséculaires.

[...]

8:23

Pour s'asseoir en gloussant sur toutes les exceptions  
à commencer par ce truc machin culturel.  
Histoires de producteurs et de consommateurs,  
du producteur au consommateur, du producteur au consommateur,  
et des intermédiaires à plus savoir quoi en foutre,  
toute ton âme s'est usée sur ce chemin sans fin et sur ce va et vient on y va,  
nous aussi, profiter, pas de raison, après tout ça ira, on n'en aura pour tout le monde,  
y'en aura pour tout le monde, on a dit pour tout le monde,  
pour tout le monde, pour tout l'monde [...] »

NOIR DÉSIR,

« L'Europe », in *Des visages et des figures*,  
Barclay, 2001, durée 23:43<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Cette chanson de conclusion de l'ultime album de Noir Désir a été écrite avec la méthode de l'Oulipo par Noir Désir, Brigitte Fontaine, et Akosh Szelevényi. Critique de l'Europe, la chanson se prononce surtout de manière amère sur l'Europe politique (UE).

## 4.2. Le rétablissement de la Copie

**La Duplicité, largement comprise dans ses dimensions morales et technique, peut en revanche être un atout de production. Imitation et surtout inspiration confèrent une logique à sa pratique. La Copie par le biais des axiomes de la diffusion et de la transcendance se trouve appréciée pour ce qu'elle a de vertueux.**

### 4.2.1 La disponibilité

La conjoncture de la Globalisation, de la révolution des technologies de communication et de l'hyperdiffusion qui en découle modifie, on l'a vu, notre rapport à la Duplicité en permettant un recourt massif à sa pratique. Sa disponibilité en fait un argument culturel, politique et commercial imparable.

La diffusion massive de monuments ou d'ensembles urbains dupliqués peut être étudiée avec le phénomène des copycats, comme Thames Town. Volonté directe de référencement, de création d'« exotisme » dans une ville qui se cherche comme vitrine de l'opulence et de la réussite chinoise, stratégie économique de développement rapide, parangonné et fructueux... L'architecture et l'urbanisme répliqué est en Chine l'un des parcs de la Copie les plus importants du monde, de par la variation de la qualité (fidélité par rapport au modèle) et des prétextes à sa réalisation.

Une vive critique advient souvent quand est diffusée dans les « pays des modèles » des photographies ou articles aux-mêmes lapidaires sur la réalisation de des copycats. La critique, spécialisée ou vulgaire, se focalise toujours sur les mêmes arguments et sur les mêmes analyses : l'incapacité à inventer, le *spoil* des cultures occidentales, la recherche du Fake tant aux biens exportés qu'aux biens nationaux.

Les abords des mégapoles chinoises concentrent la majorité de ces duplicités. L'Ouest de Shanghai recense un des plus importants bassins de copycats : parcs à thèmes, compounds thématiques, la ville nouvelle de Songjiang ayant pour cœur Thames town, les monuments de Suzhou... sont les déclinaisons de cette pratique banalisée et assumée tant par les autorités qu'elle est devenue admise par les pays d'origine. Ainsi, si des projets pirates » comme la fausse chapelle de Ronchamp de Zhengzhou n'a existée que de 1994 au début des années 2000, la quantité exponentielle de copycats dissuade et résigne en Occident. Les auteurs, les détenteurs et les responsables de la conservation des droits et du savoir-faire des originaux sont contraints de ne plus engager d'action de protestation – de toute façon rarement efficace – mais à accepter sinon participer à la fièvre copiste. C'est le cas dans la réalisation du château Dynasty, situé à Tianjin (à une heure de Pékin), construit par Bai Zhisheng, PDG de Dynasty Fine Wines sur les conseils architecturaux et économiques du groupe Rémi Martin<sup>24</sup>.

La critique redoute une perte d'unicité, d'intégrité, d'exclusivité, d'authenticité, d'identité au vu de la réplification sauvage des monuments comme l'Opéra de Sydney, le pont Alexandre III, le Panthéon, voir d'opération de grande échelles comme la recréation du centre de Bologne au campus Huawei de Shenzhen, ou du château de Poudlard à Xinle<sup>25</sup>.

La critique remet en cause question la notion de patrimoine, à laquelle se trouvent rattachée l'identité nationale et culturelle d'un territoire. « Au-delà du malaise d'abord éprouvé, on peut se demander pourquoi la ville-factice n'aurait pas le droit d'exister au même titre que l'original » se

<sup>24</sup> MANGIN Virginie, « Un château français "made in China" », in *La Tribune*, Paris, 07-05-2011

<sup>25</sup> Voir Annexe

demandent Cécile Brunengo et Barbara Fuseau<sup>26</sup>. « *Les chinois n'ont-ils pas également le droit d'habiter Hallstatt ?* »

#### 4.2.2 L'économie

Dans la (re)production de schèmes existants, la Duplicité devient un intérêt particulier pour ceux qui la pratiquent. Gains de recherche et de développement, elle abaisse également le coût de création en agissant sur toutes les étapes du processus de génération.

Si l'architecte se vante de produire des solutions originales, ces dernières reviennent généralement chères. Elles nécessitent une dépense temporelle, pécuniaire, et énergétique de la part du créateur et des moyens de recherche.

Les pays émergents font partie de ceux où l'on trouve le plus de matériels répliqués, au vu de cette raison. Les moyens faibles, les besoins de développement rapide, fiable, et indexé sur des standards sont autant de motivations de la Copie contemporaine dans sa dimension économique. Les choix d'interprétation et de réalisation font ainsi des copycats des objets infiniment plus réfléchis et synthétique que ce que l'on en pense communément. L'épuration des détails ornementaux de la réplique du château de Maisons-Laffitte à Beijing.

La reproductibilité technique joue au titre que tout production en série des économies de grande échelle dont l'architecture et l'urbanisme dupliqués tirent partie. La démultiplication d'éléments de construction « patternisés » confèrent rapidement et de manière réutilisable un effet ornemental aux immeubles du Plessis-Robinson, et aux villas des compounds Shanghai, où des éléments standardisés se retrouvent sur plusieurs constructions, parfois de concepteurs différents. Le « catalogue » stylistique varie alors dans le choix de certaines finitions, comme la nature des toits ou le choix des portes d'entrée.

Copier donne donc un gain de temps et d'argent. La dimension économique est à l'origine de nombreuses réinterprétations, où le copiste choisit de soustraire ou d'ajouter des éléments dans son interprétation. On remarque que paradoxalement, l'économie permet de plus facilement « pirater » les originaux, comme le cas retentissant du Wanjing Soho de Zaha Hadid, achevé quelques mois après sa réplique de Chongqing, en 2014<sup>27</sup>.

#### 4.2.3 La démocratisation

La reproductibilité, par l'intégration des logiques économiques qui peuvent la motiver, fait du produit-copie un objet populaire. La Copie permet de s'emparer tant dans la personnalisation que dans l'acquisition des biens architecturaux, et urbanistiques.

L'expérience de Shanghai, du Plessis-Robinson et de Córdoba s'est intéressée au rapport que les habitants et les badauds entretenaient avec leurs architectures dupliqués. Il semble qu'autant dans la mégapole chinoise que dans les quartiers et villes de banlieue, les sociétés individualistes dans lesquelles évoluent les ménages les appellent à se doter d'un logement qui correspond à leur unicité. En d'autres termes, l'habitant aspire universellement à vivre dans un milieu à son image. Lorsque que l'architecture ne leur offre pas cette exclusivité, notamment dans les ensembles offrant une géographie définie et unique – comme les grands-ensembles du Plessis-Robinson – les habitants personnalisent leur habitat

<sup>26</sup> BRUNENGO Cécile, FUSEAU Barbara, op. cit., p. 13

Elles évoquent la réplique d'Hallstatt à Luoyuang (罗源), dans le Guangdong (voir Annexe)

<sup>27</sup> Voir partie 3.3. « La copie et son auteur - note sur l'auctorialité et l'authenticité », p. 112

avec un ou plusieurs éléments permettant de faire ce distinguo. Qu'ils apparaissent dès l'étape de la construction ou plus tard lorsque les gens s'approprient l'endroit, la couleur des volets, le choix des haies, les ornements de jardin permettent à ces identités de se manifester.

Ces variations de la copie identique vont à l'encontre du projet moderniste, qui coule dans un creuset unique le concept universel, collectif, de meilleure qualité et plus économique. Le pari du Plessis-Robinson dans sa recherche d'« esprit village » est de faire l'harmonie entre le terrain collectif, celui du bourg francilien, et l'habitat par l'argument de la mixité. Aussi, les différents bâtiments intègrent en fil de leurs étages, de leur trame verticale, et de leur alter mitoyen des variations, qui permettent à l'habitant d'identifier la singularité de son logis, ainsi que sa location, comme le suggère les thèses des adeptes du *New Urbanisme*.

Le « Beau pour tous » du Plessis est finalement « l'unicité dans la diversité »<sup>28</sup>, contre l'« unicité dans l'universalité » moderniste.

La différenciation à laquelle aspirent les ménages du monde entier se confrontent donc avec leur habitus commun, local, national... mais également avec les logiques de la Copie comme économie. Comme nous l'avons vu, la démultiplication d'architectures et de modèles urbains existants et vérifiés permet de réduire les coûts de réalisation, et donc de permettre une acquisition plus populaire. Cet argument va dans le sens que « la quantité peut être en soit une qualité »<sup>29</sup>.

Walter Benjamin voit dans l'apparition des nouveaux moyens de reproductibilité technique, que sont les arts nouveaux de la photographie et du cinéma, l'occasion de démocratiser l'Art, de le rendre populaire et disponible. Rosalind Krauss lui donne raison dans son analyse de l'Art moderne et plaide à son tour pour le remplacement du mythe de l'originalité par celui de la disponibilité.

La perte d'aura, qui arrive fatalement, permet à l'œuvre d'être « remise à sa place », et par la soustraction de sa sacralité d'acquiescer une signification et une portée sociale, selon Benjamin. Krauss tempère ce propos en avançant que le « signe » moderne est intrinsèque, « indiciel et muet »<sup>30</sup> dans sa forme contemporaine.

#### 4.2.4 L'hypercopie

La Copie inspiratrice apparaît comme le compromis moral à sa réalisation. L'objet dupliqué, en réinventant son propre concept en prenant de la distance avec l'Original, affirme lui-même que la Copie exacte est une chimère, et prend le contre-pied de l'imitation en finissant par innover.

Avec les arguments de la disponibilité, de l'économie et de la démocratisation, l'hypertextualité couronne la vertu de la Copie en parant toute détractation moralisatrice. La prise de distance de la Copie vis-à-vis de son original<sup>31</sup> est la rédemption de son action. De la perversité paresseuse et voleuse de reprendre un modèle, la copie peut aussi être un objet inédit, qui réinvente, réinterprète, parodie (volontairement, et non en jouant un simulacre<sup>32</sup>) l'original.

En somme, les différentes manières de la Copie pour se départir des schèmes que trop repris et devenir à son tour un original peuvent être associées à ce qu'elle transmet, c'est-à-dire à sa sémiologie.

<sup>28</sup> BRUNENGO Cécile, FUSEAU Barbara, op. cit., p. 21-22

<sup>29</sup> ibidem, p. 22

<sup>30</sup> Voir partie 4.1.4 « où s'arrête la copie commence l'inspiration », p. 132

<sup>31</sup> Voir partie 2.3.1 « le degré de reproduction », p. 91

<sup>32</sup> Voir partie 3.5.1.3 « simulacre et simulations », p. 120

Nous réalisons ici un rapprochement avec l'idée de l'intertextualité de Gérard Genette<sup>33</sup>, qui définit et classe les relations hypertextuelles qu'il peut exister en littérature, entre plusieurs œuvres. Il distingue le travestissement, le pastiche, la continuation et la transposition.

Dans *Palimpsestes*, l'auteur développe la théorie de la « transtextualité », soit de « l'ensemble des relations qui peuvent exister entre deux ou plusieurs textes », et définit les différentes relations hypertextuelles. Par la métaphore du Palimpseste<sup>34</sup>, on représente la relation hypertextuelle, dans la mesure où l'on peut trouver dans tout texte littéraire la trace d'un autre texte littéraire plus ancien. Les raisons à ces « signes » sont les habitudes que l'auteur a prises en étant également lecteur, ainsi que celles qu'il acquiert dans sa démarche d'écriture. La littérature, comme l'architecture, se repose sur l'imitation comme processus créatif.

Ainsi, la qualité implicite d'une œuvre, par exemple l'objet poétique en littérature, n'est considéré dans sa singularité, mais bien la transtextualité, ou transcendance textuelle du texte : la poésie renvoi, fait référence comme la copie se place après un modèle. La transtextualité qui « met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte »<sup>35</sup> permet la référence, la transcendance d'un objet sur son ascendance, sur sa filiation, et donc permet la Copie imitative, ainsi que la copie inspiratrice.

Genette, dans son identification des cinq types de relations transtextuelles, précise qu'elles tissent des relations. L'objet Copie est pour ainsi dire complexe dans l'interprétation qu'il fait du modèle, agissant sur plusieurs terrains.

L'*intertextualité* est empruntée à Julia Kristeva<sup>36</sup>. Il s'agit de la « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes [...] souvent par la présence d'un texte dans un autre », comme l'Arc de triomphe qui trône sur son rond-point chinois.

La paratextualité « est périphérique au corps d'un énoncé [et donc] moins explicite et plus distante que l'énoncé » comme l'anecdotique grille à peine stylisée qui entoure Thames town, assurant sa fonction de frontière mais pas celle d'objet thématique.

La métatextualité, qui met en relation un « texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite, sans le nommer ». C'est le dessein tout copycat, qui n'affichent pas – contrairement aux répliques de parc à thèmes spécialisés dans les monuments – leur rapport avec l'original, et laisse l'observateur le soin d'opérer le rapprochement.

L'hypertextualité, une de dérivation « qui engendre quelque chose de nouveau, mais qui ne cache pas ce qui a derrière ». Genette appelle cependant le texte « imitant » (tandis que nous identifions l'imitation comme la copie-conforme).

L'architextualité, abstrait et implicite : « il s'agit ici d'une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle [...], de pure appartenance taxinomique », soit l'identification (fortuite ?) de traits communs aux styles européens du XIX<sup>ème</sup> siècle à Córdoba-Centro.

Ces variations de l'intertextualité, transposées à la Copie, permettent de faire une lecture plus aisée des rapports entre la copie et son original, de déterminer les aspects de fidélité et ceux du dépassement. Aussi, par ce que pleinement motivée (contrairement à la métatextualité) et non naïve dans sa pratique (contrairement à l'architextualité), l'hypertextualité semble être la voie qui suscite le plus de regain d'intérêt dans la pratique contemporaine de la Duplicité.

L'« hypercopie », si nous la renommeons pour être plus en phase avec notre étude, fait naître quelque chose de nouveau dans un ajout, un retrait, une manière de faire différente... créant fatalement un original situé, qui de base sur un modèle passé pour faire un présent contemporain dans sa manière

<sup>33</sup> GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1982

<sup>34</sup> Palimpseste : parchemin que l'on a gratté dans l'intention d'en effacer le texte pour en écrire un nouveau. Malgré l'altération, le premier texte reste cependant souvent visible et distinguable du second.

<sup>35</sup> GENETTE Gérard, op. cit. p. 7

<sup>36</sup> KRISTEVA Julia, *Séméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969



d'être, d'avoir réinventé de manière à être en phase (et non plus en déphasage) avec son *hic* et son *nunc*. Reste à savoir s'il lui reste une aura.

#### 4.2.5 La fatalité et la fin du mythe

La Duplicité existe son utilisation non seulement dans sa pratique consciente et assumée, elle est nécessaire à l'alimentation de l'Architecture et de l'urbanisme. Les modèles sont conçus, expérimentés, et fatalement répétés. L'hypercopie permet de la rendre intelligible et de mettre un terme au mythe de l'originalité en faisant de la copie un original.

Samir Younès reprend de Quatremère de Quincy l'idée que la copie est inhérente au processus de création architecturale. Dans *The Imperfect City*, il défend le principe que si la copie nécessite un modèle, la qualité du projet-copie peut être déterminée dans sélection savante du modèle. Le modèle chargé d'essence (et d'aura) est la matière première de la Copie, de la transformation de celle-ci, du choix de la « *juste distance entre paradigme et imitation* »<sup>37</sup>.

Younès a conscience du schisme moral qui s'est construit autour de la duplication, mais propose une utilisation savante avec le « plaisir intellectuel procuré » par la Copie. La Duplication permet une juste « reconnaissance des choses dignes d'être copiées, et choses indignes d'être transformées ». À cette reconnaissance est accompagné le rapport que le copiste et la réception ont du modèle, de la copie. En somme, la Duplication permet selon Younès la « *critique de l'observateur sur le jugement que l'architecte a opéré, en ce qui concerne la sélection et la transformation* ».

La Copie est ainsi située, manifeste : elle prend position et se dévoile.

*« La Ville imparfaite est à la fois une dissection incisive du comportement de l'architecte, une analyse exhaustive des idées qui sous-tendent la pensée architecturale, et une théorie de l'architecture farouchement logique. »*<sup>38</sup>

Younès suggère que le jugement architectural moderne a été principalement basé sur des critères « historiques, culturels, politiques, psychologiques et expressifs ». La Duplicité on l'a vu n'échappe pas à ces considérations quand on essaye de comprendre l'origine et le dessein de ses manifestations. Younès montre la pluralité des arguments de la critique de l'architecture, et invite à confronter les points de vues, les parties concurrentes, comme nous le proposons dans ce travail avec ce qui semble être la sempiternelle lutte entre les pros et les anti-copie.

Si l'on doit considérer la Copie dans l'acte de dédoublement et d'*alter* qu'il constitue, on peut établir un parallèle avec l'épreuve des arts visuels. L'épreuve est le terme désigné en gravure, puis en imprimerie et en photographie, pour définir la « copie » d'un original, sous une forme négative ou vectorielle. Comme le relève Catherine Kintzler :

*« L'épreuve n'est pas un exemplaire à l'identique, elle est épreuve de l'original. Comme le dit son nom, c'est un moment de vérité sans lequel aucun original ne se révèle. De plus, cette vérité n'advient qu'au cœur de la matière : elle est esthétique, sa valeur logique est tout entière prise dans sa nature matérielle. [...] »*

*Or ce que la copie trahit et révèle, ce n'est pas tant son original que le défaut de celui-ci. De sorte que bien souvent, le vrai n'advient qu'au moment de la copie. On voit l'erreur dès qu'on s'apprête à la copier. »*<sup>39</sup>

<sup>37</sup> YOUNES Samir, op. cit.

<sup>38</sup> Propos de ADAM Robert sur *The Imperfect City*

<sup>39</sup> KINTZLER Catherine, op. cit., p. 2-3

Dès lors, la Copie se donne les moyens de réinventer le modèle en changeant dans sa nature et dans son intention les schèmes qui paraissaient la définir. Douce et non paresseuse et vulgaire, elle est une forme d'original.

Nous tâcherons de voir à présent comment la Copie vertueuse est déjà présente à Shanghai, au Plessis-Robinson et Córdoba, et en quelle mesure elle peut dépasser le carcan poral et s'affirmer innovante au XXI<sup>ème</sup> siècle.

#### 4.3. Épilogue - Manifeste pour la Duplicité du XXI<sup>ème</sup> siècle

**Les lieux que nous étudions présentent tous un patrimoine constitué à une époque où la Copie était la norme dans la construction. Dans notre contemporanéité, ces villes, au travers des *gated communities* et des programmes de revalorisation urbaine, redéveloppent une Duplicité qui cristallise de nombreuses critiques. Seulement, Thames town, le Cœur de ville et les *barrios cerrados* présentent autant une phénoménologie de l'imitation que celle de l'inspiration.**

Dans notre exercice de réhabilitation de la copie, nous avons vu que sur les enjeux de la disponibilité, de l'économie et de la démocratisation, la copie trouve toute sa place dans notre époque. Avec l'hypercopie, on peut espérer finalement considérer la quantité comme une qualité ; ne plus opposer démultiplication et unicité ; apprécier l'esthétisation de la répétition.

##### 4.3.1 L'incapacité à innover ?

Comme le suggèrent Cécile Brunengo et Barbara Fuseau, « *mettre à jour n'est pas obligatoire, mais on ne doit pas pour autant copier de manière littérale* »<sup>40</sup>. Les mythes de l'authenticité, de l'auctorialité, sont soit tombés ou diminués dans le contexte global actuel. La Copie inévitable, doit jauger son rapport à son modèle et trouver la manière d'être pertinente dans son dessein d'imitation ou d'inspiration.

On note que comme l'observe Mario Carpo, bien qu'il soit technologiquement possible d'assurer le simulacre de l'original tant la technicité est aboutie, l'intérêt reste quelque peu limité. Anachronisme, décalage géographique, historique, social et technique doivent être pris en compte par l'auteur et le contemplateur de l'objet dupliqué, comme le prophétise Françoise Choay.<sup>41</sup>

L'exercice de « mise à jour » permet alors de s'assurer une pertinence, de s'inscrire dans la contemporanéité. La matérialité de la Copie occulte souvent le matériau dans lequel il est réalisé, à tort, constituant un mensonge, sinon un crime<sup>42</sup>, un simulacre.

C'est le cas à Thames town où les reproductions de statues en pierre d'artistes du XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècle ne sont pas réalisées en pierre ou en plâtre imputrescible, comme dans certains compounds (Jiu Shi), mais en acier.

<sup>40</sup> BRUNENGO Cécile, FUSEAU Barbara, op. cit., p. 22

<sup>41</sup> CHOAY Françoise, op. cit

<sup>42</sup> Le terme est indexé à Adolf Loos, qui publie un manifeste, dénonçant les errements décoratifs de l'architecture du début du XX<sup>ème</sup> siècle. Il prône comme beaucoup de modernes le rapprochement avec le monde industriel, et critique la Sécession viennoise. LOOS Adolf, *Ornament und Verbrechen*, Franz Glück, Vienne, 1908 trad. CORNILLE Sabine et IVERNEL Philippe), *Ornement et Crime : et autres textes*, Payot et Rivages, coll. Rivages poche/Petite bibliothèque, Paris, 2003

Au Plessis-Robinson, les dômes des toitures d'immeubles arrondis ou comportant des tours n'ont pas une harpente réalisée en bois, comme le voudrait les règles de l'art, mais bien en béton armé, par pure adaptation des normes de construction moderne.

à Córdoba, les colonnes doriques de certaines « villas » sont elle aussi composites : l'élément structurel en bois ou en acier est dissocié de la coque périphérique, préfabriquée en deux parties venant recouvrir la partie à occulter.

Renouveler les matériaux permet de répondre aux problèmes contemporains, à la chasse à l'efficacité économique, structurelle, thermique... tout en conservant l'esthétisme recherché. Entre les originaux et ces copies réactualisées, on peut concevoir que la distinction se fait entre les matériaux nobles et les « solutions » de l'imitation.

La réactualisation de la Duplicité lui permet également à la copie de surpasser son original.

« Judicieuse », la réplique peut comme on l'a vu, faire glisser l'aura de l'original dans sa réplique en surpassant contemporanément, par ajout, retrait, détournement...

Bruno Latour et Adam Lowe constatent le « déplacement de l'aura vers un simulacre »<sup>43</sup>. La copie continue de « jouer le jeu » de Baudrillard par son enrichissement hypercopiste se démarque clairement de son original.

Latour et Lowe ne font plus la distinction entre les « œuvres autographes » – où la distinction entre original et copie est dans la définition de la copie (comme la reproduction de tableau) – et les « œuvres allographes » – où la distinction n'est pas explicitée (ils donnent l'exemple du théâtre et de la musique).

Afin d'explorer l'original par la copie, ils proposent tout simplement de considérer les premiers comme les seconds<sup>44</sup>. La reproduction trouve parfois le moyen de surpasser son modèle en le dépassant sur la qualité, sur l'affect qu'il a sur son public, sur sa conservation, son exhibition... Latour et Lowe opposent toutefois cette approche à celle de la restauration d'un objet, qui peut parfois transformer l'original en sa propre reproduction, et ainsi continuer le jeu du fantôme dans la duperie du public.

#### 4.3.2 La situation heureuse

Au regard des problématiques actuelles et des qualités qu'à la Copie, les principes d'efficacité que lui sont intrinsèques remettent à sa place de pan impondérable et trop longtemps biaisé de la production architecturale et urbanistique.

Au-delà des conditions esthétiques et morales, nous pouvons nous réjouir de pouvoir copier. En effet, la Duplicité est un outil de production complexe et total. Comme nous l'avons vu, elle est dotée de qualités, de disponibilité, d'économie, et de vocation à démocratiser les Arts. Cette capacité à pouvoir répondre à certaines problématiques contemporaines la rendent décidément actuelle, contrastent avec les visions revivalistes et caduques de sa production, de sa réception.

La Copie permet une certaine efficacité de la construction. Par la rationalisation des fonctions qui lui sont attachées, elle se dresse contre la synthèse architectonique et totalitaire que la théorie architecturale a longtemps voulu lui accorder.

---

<sup>43</sup> LATOUR Bruno, LOWE Adam, « La migration de l'aura ou comment explorer un original par le biais de ses fac-similés », in *Intermédiatités* n°17, ..., 2011

<sup>44</sup> À travers l'exemple d'une réplique des Noces de Cana de Véronèse : « Le tableau, reproduit par une technologie suffisamment précise pour parfaire le simulacre réussi à se faire passer pour l'original, et est exposé à sa place. L'aura lui est transférée, au détriment de l'original, conservé au Louvre et en confrontation avec d'autres chefs d'œuvres qui lui font concurrence : il lui est inférieur. »

Toutes les colonnes de l'*Estancia La Paz*<sup>45</sup>, située à proximité de Córdoba, n'ont la fonction structurelle que l'on retrouve pourtant dans bon nombre d'architectures coloniales (comme les arcades du Cabildo de Córdoba, qui supportaient tout un tour une coursive de plein pie et son toit en tuiles, puis une terrasse, et actuellement un étage aménagé) et monuments d'Etat. La moitié d'en elles ont plus une vocation d'ornement, les charges étant reléguées au mur extérieur. Adolf Loos lui-même omet de se tenir à sa doctrine du « Crime » dans la construction de l'immeuble de la Michaelerplatz, à Vienne. Les colonnes doriques figurant aux extrémités du porche ne sont présentes que pour créer un contraste avec le contexte urbain direct, à dominance baroque. Elles permettent à la base du bâtiment de mieux coïncider avec le rythme des ouvertures du reste du bâtiment. Les colonnes n'assument aucun rôle de soutien : elles sont même creuses.

La Duplicité permet également de réaliser avec rapidité. L'économie du temps de recherche, allié à la production en série et ses applications fordistes, permet de produire rapidement et par les techniques de mise en œuvre et une logistique efficace de fabriquer puis mettre en place les éléments dans les meilleurs délais. Pour revenir à la colonne, des entreprises comme *Nevadeco*, *Staffdécor* et certaines marbreries permettent à tout à chacun de se procurer des éléments stylisés. Points de vente multipliés, « savoir-faire » réduit à la conception d'un modèle (lui-même copié) et démultiplié en moules en ciment, en plâtre, en polystyrène... la colonne contemporaine en marbre est rare. Des prix correspondant à ses détails et ses matériaux permettent des déclinaisons et applications nombreuses, et donc sa démocratisation. Un recensement exhaustif des natures des colonnes dans certains lieux, prenons par exemple le territoire shanghaien, montreraient la prédominance de celles à nature ornementale sur celles ayant réellement un rôle structurel.

Nous pouvons enfin nous réjouir de la Copie pour la production de masse qu'elle permet, à l'ère de la reproductibilité technique. Les économies d'échelle et le vœu pieux de démocratisation qui y sont accolés permettent un élargissement de sa gamme, et par l'hyperdiffusion, l'hypercopie. Cette dernière naît en effet nécessairement de la réception d'un modèle, ou désormais d'un exemplaire, qui est ensuite transformé comme nous l'avons vu par ajout, retrait,...



fig. 24 - Looshaus, sur la Michaelerplatz (Vienne), de Adolf Loos (1909-10)

<sup>45</sup> L'*Estancia La Paz* se situe à Ascocchinga, à 60 km de Córdoba. Ancienne propriété du président Julio Argentino Roca, ses jardins ont été dessinés par Carlos Thays en 1901.

#### 4.3.2 Contemporanéiser : tuer le pantin

Nous terminons cette étude de la présence de la Duplicité dans la ville contemporaine en tuant ce que nous avons dénoncé au chapitre précédent. La Copie s'est révélée historiquement comme revendication culturelle, mensonge, retour géohistorique, avant d'être dénoncé comme pastiche naïf.

Avec Thames Town, le Cœur de ville et les *barrios cerrados*, nous pouvons esquisser ce qu'est la Copie dans la ville contemporaine, et sur ce qu'elle peut être pour servir la pensée architecturale et urbanistique du XXI<sup>ème</sup> siècle en se situant toujours plus dans le(s) contexte(s) actuel(s) et local/aux.

Il est difficile d'aborder la question de la réception de la Duplicité dans abordé celle de l'aura de la copie. Elle cristallise en effet les arguments de l'authenticité, de la résonance, le la généalogie et du respect d'une œuvre. Nous avons montré qu'elle joue un rôle essentiel dans la résurgence des constats du Faux : le mensonge, le simulacre, pis le Fantoche quand on peut constater le décalage entre sa prétention et l'expérience que l'on en fait.

Comme l'a montré Walter Benjamin, l'aura est altérée, sinon disparaît avec la reproduction technique. Cependant, c'est aussi l'aura qui permet l'apparition de la Copie, qui en montre l'absence d'originalité, qui la révèle

Bruno Tackels dit à ce sujet :

*« L'aura n'existe pas avant la reproduction, qui en serait comme le moment de destruction. L'aura ne prend véritablement forme... que dans son épuisement, généré par l'essor inéluctable des techniques de reproduction. C'est au moment où le reproductible envahit le champ anciennement habité par l'aura, c'est au moment de sa destruction radicale que l'aura peut apparaître et devenir visible pour l'œil moderne. »<sup>46</sup>*

Considérer l'aura à partir du moment de détournement copiste renvoi à la reconnaissance de l'œuvre, devenue subitement digne d'être reproduite, diffusée, adaptée.

L'aura est finalement la même au regard de la variation et de l'impossible universalité de sa production et de sa réception, que l'on considère la Copie comme vertueuse dans sa réinventions d'Inspiration, ou dans sa paresse d'Imitation.

Aussi, quand Jean Attali met en évidence « la complexité actuelle des relations entre ville et architecture », et souligne le paradoxe de notre « incapacité à nous saisir de toute la ville » alors même que le « monde urbain global [...] comprime les distances au point de réduire l'espace à néant »<sup>47</sup>, on ne peut que s'interroger devant les parti-pris de la considération de la Duplicité, dans le « viol culturel » du copycat shanghaien, le « pastiche » robinsonnais, l'incompréhension d'une architecture luxueuse qui se cherche à Córdoba.

Nous pouvons constater que dans notre métaphore théâtrale de la Copie dissimulée sous son masque, son costume, son jeu... nous sommes à la fois acteurs et spectateurs abusés devant l'Opéra infernal qui se produit devant nous, et ne pouvons qu'avoir une expérience partielle et quelque peu biaisée, malgré toute volonté scientifique de la présence de la Duplicité.

Notre étude montre qu'à Thames Town, au Plessis-Robinson et à Córdoba, la Duplicité est totale, sinon totalitaire au vu de son expansion et des débats charniers de ses partisans et détracteurs. Complexe, multiple, on ne peut percevoir que des similarités dans ses manifestations, chaque objet

<sup>46</sup> TACKELS Bruno, *L'Œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*, L'Harmattan, Paris, 2000

<sup>47</sup> ATTALI Jean, *Le plan et le détail, une philosophie de l'architecture et de la ville*, J. Chambon, Actes Sud, Paris, 2001.  
Cité dans COULAIS, Jean-François, op. cit., p. 265

répliqué ou transformé étant fatalement unique... et souvent son propre original. Un visage se dessine derrière le masque de la Duplicité, elle dialogue, se raconte en aparté plutôt qu'en soliloque...

...Et nous pouvons conclure que quelque soit le regard que nous lui portons, nous pouvons espérer de la Copie qu'elle soit véritable dans son application contemporaine. L'Authentique et le Faux sont-ils pas finalement des concepts obsolètes, des pantins supplémentaires à une critique qui ne peut voir toute l'entièreté de la phénoménologie de la Duplicité, qui devient par l'exercice de l'hypercopie le meilleur original qu'il puisse être.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR





fig. 25 - Islington square social housing, New Islington (Manchester)  
FAT Architecture et Urban Splash  
2006

Dans notre étude, nous avons entrepris de comprendre la présence de la Copie dans la Ville contemporaine...

Par ce sujet, nous avons entendu réaliser une analyse de l'état présent de la Duplicité, voir comment dans l'histoire de l'Humanité et de la théorie de l'Architecture et de l'Urbanisme auteurs et observateurs de la Copie ont pu l'apprécier, s'en emparer ou la réfuter. Le débat encore actuel sur la moralité de sa pratique convoque les arguments – que l'on retrouve déjà dans la philosophie grecque – de la Poésie, quand la Copie convoque une culture, un style, un ensemble culturel apprécié, et du Simulacre, quand on y associe les concepts de Faux, de mensonge, de superficialité.

Pour ce faire, nous avons étudié trois villes, sur trois continents, ayant connus des périodes d'essor et des approches et influences culturelles différentes : la ville nouvelle de Songjiang et plus particulièrement *Thames Town*, située à Shanghai (Chine), le *Cœur de Ville* et la *Nouvelle Cité-jardins* du Plessis-Robinson (France), et le *Centro et Nueva Córdoba* à Córdoba (Argentine). Ces lieux vécus, expérimentés avant la constitution de ce travail et reconsidérés par notre analyse empirique. Ces sites ont en commun d'avoir été développés sous influence européenne, avec les colonisations successives (pour les villes chinoise et argentine) puis par le phénomène de la Globalisation (pour toutes)

Ces sites ont été vécus personnellement, et si nous avons évoqué en introduction un regard autobiographique, nous nous en sommes départis pour poser un regard scientifique et sans prise de partie sur ces villes, mais toujours bien animés de comprendre Pourquoi l'Architecture contemporaine fait appel à la Duplicité pour constituer son patrimoine actuel ?

Une échelle macrologique a permis saisir les phénomènes « universels » qui ont et influent encore sur la pratique de la Copie, la motivent, la justifient, la normalisent. On remarque en effet que les trois villes ont eu pour référentiel des ensembles européens : le village balnéaire de Lyme Regis et les rues victoriennes de Londres pour Thames town, le Paris haussmannien et une certaine idée du « bourg francilien » pour le Plessis-Robinson, les architectures en vogue au tournant du XIX<sup>ème</sup> siècle puis les *gated-communities* thématiques pour Córdoba. Dans une autre mesure, les ensembles que nous considérons ont tous eu une certaine influence, sinon ingérence sur le développement régional de leurs tiers, l'Europe depuis la conquête espagnole et la guerre de l'Opium en Argentine et en Chine, la Chine et son économie depuis les années octantes sur l'Europe et l'Amérique du Sud, l'Argentine sur le monde avec un *Soft power* hispanique implanté. Le contexte propre à chaque pays a également été compris.

L'échelle intermédiaire, du quartier, ou plutôt les prises à partie de Thames town, du centre du Plessis et du CPC Mercado<sup>1</sup>, a permis de comprendre leur structure urbaine, dont les principes reprennent le plan colonial orthogonal ou les motifs organiques des cité-jardins dans les ensembles contemporains, soucieux de la qualité pittoresque.

L'échelle micrologique, celle du bâtiment, a permis de comprendre la « matière » de la Duplicité. On remarque que les architectures copiées se parent toutes d'un ensemble de composants qui permet de reconnaître leurs références, qu'elles revendiquent l'authenticité de leur modèle ou ne cachent pas leur manœuvres de détournement et d'adaptation. Le « langage » se compose alors d'éléments d'ornement, de composition, et d'« assemblage » conforme à un original, qui joue sur l'analogie ou sur la différence avec le contexte local pour crier le tropisme et la présence nouvelle et attractive de ces architectures.

<sup>1</sup> - « Centre du Plessis » : quartiers du Cœur de Ville, de la Nouvelle Cité-jardins dans une moindre mesure celui du Bois des Vallées, ainsi que l'axe Léon Blum-Charles de Gaulle  
- "CPC Mercado" : barrios Centro et Nueva Córdoba, ainsi que la calle Belgrano

Ces échelles ont été convoquées dans les travaux avant, pendant et après les visites de site. Notre méthode d'analyse a été résolument comparative, dans la mesure où nous avons voulu voir dans quelle mesure les phénoménologies respectives de ces villes pouvaient être différentes, peut-être unique, et en quoi elles se rejoignent, dans l'hypothèse d'un développement globalisé, sinon universel ? D'autre part, la réalisation de relevés graphiques, par croquis, dessins, photographie, a permis l'élaboration de schémas et tableaux de synthèse permettant d'une autre manière le dialogue de ces villes.

Ainsi, nous avons assimilé assez de connaissances théoriques et factuelles pour dresser le portrait de la Duplicité dans chacune de ces villes. En voici les résultats, suivant le plan d'analyse que nous avons élaboré.

La Duplicité est inscrite dans un phénomène Global.

Nous considérons comme point de départ de sa pratique passé et contemporaine le contexte des cinq derniers siècles, où l'homme s'est pris de vertige dans un monde fini. Avec la fin des « Grandes Découvertes », les phénomènes de Mondialisation puis de Globalisation, les moments charnières de la théorie architecturale au XX<sup>ème</sup> siècle et l'absence contemporaine de mouvement hégémonique, tout un contexte installe la pratique de la Copie.

Nous nous sommes demandé quelles parts de la ville sont endémiques ou pandémiques? Au-delà de l'impossibilité apparente de faire une analyse exhaustive de chacune d'entre-elle, l'histoire de leurs développements et de leurs relations avec les bassins d'influence permet d'identifier les objets, processus, intentions, et acteurs de la Copie.

Les échanges et communications participent activement à la globalisation, et la généralisation de la Copie. Elle tend également à une certaine Uniformisation et Universalité des sujets reproduits dans le monde.

Dans une seconde partie, nous avons étudié les utilisations de la Copie.

La « Réplique » a une histoire, tantôt adulée puis rejetée par la théorie, elle fait aujourd'hui son grand retour, appelée par l'ère de la reproductibilité technique et de l'hyperdiffusion. Elle sert une consommation et des référencements de plus en plus conséquents et communs. La duplication matérielle existe depuis l'Humanité s'est dotée d'une culture et d'un savoir-faire. Ses processus, ses desseins, ses contextes spatio-temporels,... sont autant de paramètres qui dirigent la fréquence de son utilisation et son accueil théorique et moral. En architecture, la Copie est plusieurs fois une norme, un écueil, avant d'être rétablie puis décomplexée.

La Duplicité a différentes manifestations. Plusieurs sujets-modèles, parti-pris de reproduction, desseins et réceptions la rendent complexe, et finalement impossible à remplir ses prétentions d'authenticité et de conformité. L'acte de Copie n'est pas anodin et exprime le choix de se référencer. L'aura qui se dégage d'un modèle est elle aussi dupliqué et parfois transformé dans le processus. La Copie induit à son auteur de se positionner par rapport à l'original. Le processus est le moyen choisi de réaliser une intention, soit la satisfaction d'un besoin d'expression.

La Duplicité parle. Son langage, de part la nature des Arts qu'elle reproduit, transmet des éléments reproduits et développe une aura sur l'intention qu'elle se donne et sur la réception que l'on peut en faire. La reproduction exacte d'un modèle étant impossible (dès la considération d'un espace et d'un temps qui séparent la copie de l'original), le copiste choisit le processus et la finalité de son acte ou se dupe en ne réalisant pas son travail dans les mêmes conditions que celles du modèle.

La réception de la copie est plurielle, ne correspond pas toujours avec l'intention de la copie et de l'original. Le « dépassement » de l'acte de Copie s'exprime aussi par les différences d'accès à la complexité et à l'entièreté d'une œuvre. Sa matérialité est aujourd'hui perçue comme un ornement, souvent synonyme de « raffinement ».

Dans une troisième partie, nous avons vu comment la Ville contemporaine pouvait se monter fantoche.

À travers le décalage entre les prétentions et les factualités de ses éléments dupliqués, Shanghai, le Plessis-Robinson et Córdoba font le « crime » de mettre en scène une fausse réalité. L'architecture référencée est une évidence dans sa dimension technique, mais l'est moins quand il s'agit d'esthétisme. Devant les difficultés de la ville à se renouveler sur elle-même ou à se reconstruire ex-nihilo, reproduire son architecture est un contre-sens à son obsolescence. Seulement, la reproduction, si elle répond à une attente, commet l'erreur de pas avoir les qualités et effets de l'authentique.

L'Architecture, quand elle duplique grossièrement ses modèles, va au contraire de ses prétentions contemporaines régionalistes et revivalistes. Cette partialité à un air de « farce » : « *Tous [...] se répètent pour ainsi dire deux fois [...] : la première fois comme tragédie, la deuxième fois comme farce* »<sup>2</sup>. L'original, par son aura de modèle, inspire sa reproduction, qui se présente comme pourvue de la même authenticité. La reproduction joue un rôle, et par l'inexactitude de son imitation, caricature l'original.

L'Architecture du Shanghai, du Plessis-Robinson et de Córdoba se drape dans la Copie comme un personnage de théâtre se travesti pour duper un tiers par sa fourberie. La *farce* de ce mimétisme contemporain, puisque la nature de son jeu peut-être étudiée, peut-elle être démasquée ?

Le fantoche, c'est également de non pas ne plus se soucier de l'auteur et de l'authentique, mais de conforter leur importance en créant du Faux. L'auteur dans son étymologie *auctor* « fait croître », « augmente » quelque chose dont il est à l'origine, et sur laquelle il a une autorité naturelle créative (dans le processus) et juridique (dans la réception). L'auteur contemporain n'a plus toute l'autorité (morale) sur son œuvre, et ne contrôle pas sa descendance copiste. L'auteur est désacralisé dans la Copie contemporaine.

Nous avons dressé le portrait d'une architecture de théâtre, qui joue le rôle qu'elle se donne. Il serait réductif de la considérer dans sa capacité à faire de la Duplicité une trahison vis-à-vis d'elle-même et de ses observateurs : la Copie a en elle les vertus de la réinvention. Jouer la comédie n'est pas une fatalité : l'altération de l'original par la reproduction est la rédemption de la Copie. La Copie une ressource de projet. On peut observer dans nos trois cas d'étude la manière dont l'Architecture utilise « savamment » la Copie non plus dans ses fonctions imitatives, mais inspiratrices.

La Duplicité, enfin, ne peut s'extirper de ses cadres historique et spatial : ils sont ses prétextes à la référence, mais aussi ceux de la réinvention par la Copie. Le façonnage d'une Copie invoque un modèle réincarné. La duplicité contemporaine intervient dans un cadre plus spatial que temporel, mais l'espace de la Copie est surtout son temps.

Dans une dernière partie, nous avons réalisé une synthèse de ce qu'est la Duplicité dans sa condition contemporaine, et plaidé pour une Copie en lien avec son hic et son nunc.

La synthèse ne pouvait se faire sans rappeler les « raisons de la colère », les points moraux et théoriques sur lesquelles la Duplicité a trouvé ses axes de développement mais aussi ses écueils. Le mot Copie connaît plusieurs basculements dans sa perception selon les époques et les cultures. Appréciée ou non en Europe antique, elle est dépréciée, exclue, avant de faire un retour contemporain sur lequel les Hommes se déchirent encore. Nous proposons de reprendre les arguments de ses détracteurs pour montrer comment la Duplicité contemporaine tempère elle-même ce que nous lui constatons, et trace le chemin de sa rédemption par l'inspiration.

La Duplicité, dotée de vertus pour la réinvention, est également pertinente dans notre contemporanéité par sa capacité à répondre à des enjeux actuels. Ses qualités intrinsèques à la Diffusion, l'Économie, et à la Démocratisation rendent les débats moraux caduques (dans une considération libérale). La Duplicité, largement comprise dans ses dimensions morales et technique, peut en revanche être un atout de production. Imitation et surtout inspiration confèrent une logique à sa pratique. La

---

<sup>2</sup> MARX Karl, op. cit.

Copie par le biais des axiomes de la diffusion et de la transcendance se trouve appréciée pour ce qu'elle a de vertueux.

Nous avons finalement, au vu des pratiques contemporaines de Shanghai, du Plessis-Robinson et de Córdoba, vu dans quelle mesure ces trois villes pouvaient à la fois être le terrain de l'Architecture « fantoche », mais également proposer des solutions pour une Copie éclairée. Cette tentative de manifeste pour la Duplicité du XXI<sup>ème</sup> siècle montre que les lieux que nous étudions présentent tous un certain patrimoine, constitué à une époque où la Copie était la norme dans la construction. Dans notre contemporanéité, ces villes, au travers des *gated communities* et des programmes de revalorisation urbaine, redéveloppent une Duplicité qui cristallise de nombreuses critiques. Seulement, Thames town, le Cœur de ville et les *barrios cerrados* présentent autant une phénoménologie de l'imitation que celle de l'inspiration.

Dans notre exercice de réhabilitation de la copie, nous avons vu que sur les enjeux de la disponibilité, de l'économie et de la démocratisation, la copie trouve toute sa place dans notre époque. Avec l'« hypercopie », on peut espérer finalement considérer la quantité comme une qualité ; ne plus opposer démultiplication et unicité ; apprécier l'esthétisation de la répétition.

Nous étions partis avec l'a priori, au moment de la constitution du sujet à la fin de l'année 2016, que la Copie contemporaine était foncièrement fautive, qu'elle était à l'image de l'Amérique d'Umberto Eco<sup>3</sup>. Mais si la Ville contemporaine présente des stratégies d'illusion, de l'apparence absolue, elle ne peut être un simple « décor », et présente dans le lien qu'elle a avec ceux qui la pratique les éléments de sa reconnaissance comme un corps en fonctionnement, et non pas inerte et chimérique. Impossible d'affirmer que Thames Town, le Cœur de ville et les *barrios cerrados* sont des *villages Potemkine*, ou des *shānzài*<sup>4</sup>. Ils ont tous fini par trouver une certaine adhérence de la population et des gens de passage, leur image florissante étant même aujourd'hui à la conquête de déclinaisons extérieures... sinon d'autres copies ! Avec des modèles urbains pittoresques, économiques, et un pacte sécuritaire, ils ont su trouver une pérennité et affronter les nombreux détracteurs.

La ville contemporaine intègre donc par la Copie les fruits de la Globalisation et de la diffusion des cultures. Devant toute crainte d'effritement voire d'effacement des intégrités, on peut se réjouir du rôle de ladite diffusion dans l'apport économique et démocratique qui vient avec la Duplicité. Devant cette hausse de flux culturels, ces Architectures à la fois déjà expérimentées, à la fois lointaines et si proches, sinon subitement banales, comme le fait remarqué Jean-François Coulais<sup>5</sup>, on peut se demander quelles sont les forces de l'exotique et de l'endémique à l'époque contemporaine ?

<sup>3</sup> ECO Umberto, *Il costume di casa ; Dalla periferia dell'impero* ; Sette anni di Desiderio, Bompiani, Milan, 1973, 1977 et 1983 trad. TANANT Myriam, *La guerre du faux*, Grasset coll. « biblio essais », Paris, 1985

<sup>4</sup> - le Village Potemkine est, selon des écrits historiques, un ensemble de fausses architectures luxueuses qui avaient été érigées à la demande du ministre russe Grigori Potemkine lors de la visite de l'impératrice Catherine II en Crimée en 1787. Le décor en carton-pâte visait selon les dires à créer de toute pièces une ville florissante ou à occulter la pauvreté des villages. Un des plus célèbres, pour faire un parallèle avec une appellation propre devenue générique en chine, est la village de Dazhai (大寨). Situé dans la province chinoise du Shanxi, le village devient célèbre dans les années 1960, lorsque Mao Zedong présente le village et ses fermiers comme un modèle pour le Grand Bond en avant. Le travail stakhanoviste et le faste de ce village est en réalité sous perfusion des soldats de l'Armée Populaire de Libération, qui réalise les travaux sans pour autant collaborer avec les habitants.

- Le shānzài (山寨), littéralement « village de montagne », désigne des contrefaçons ou des imitations de produits de grandes marques réalisés par des artisans ou petites entreprises chinoises. Les copies, souvent de mauvaise qualité, ont ce qualificatif inspiré des habitats entourés d'une palissade de fortification dans les forêts montagneuses. Le terme désigne également les sosies, les biens de faible qualité ou améliorés, et les parodies.

<sup>5</sup> COULAIS Jean-François, op. cit.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR