

**Zeitschrift:** Matières  
**Herausgeber:** École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville  
**Band:** 18 (2024)

**Artikel:** À l'ombre des ornements en fleur  
**Autor:** Trazic, Laura  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1053541>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 27.04.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# À l'ombre des ornements en fleur

Laura Trazic

Selon Françoise Choay, l'architecture d'Alberti trouve son achèvement dans la *voluptas*; l'accomplissement de la beauté – à la fois celle, intrinsèque, de l'usage et de la commodité du plan, et celle des ornements – marque la fin du processus de conception et de construction par lequel l'architecture se réalise: « Les espaces bâtis trouvent leur véritable achèvement seulement dans le cadre du registre supérieur. Autrement dit, aux règles qui permettent de satisfaire la demande de commodité doivent s'ajouter les règles répondant au désir de beauté: le plaisir esthétique et la beauté qui le procure sont la finalité et le couronnement à la fois de l'édification et du *De Re Aedificatoria*, dont la dernière et plus longue partie leur est consacrée<sup>1</sup>. » En d'autres lieux, la complétion du statut d'architecture trouve un parallèle chez le peuple nomade mongol: une yourte n'est achevée que lorsque les éléments en bois bruts, constitutifs de sa structure, sont peints de motifs colorés<sup>2</sup>. Dans la théorie de l'architecture et de l'ornement, ce dernier est de manière récurrente considéré comme une fleur, devant provenir de la matière même de l'arbre qui la porte, l'élément terminal par lequel l'architecture entame sa pleine existence. L'ornement, écrit Louis Sullivan en 1892, « devrait apparaître, une fois achevé, comme si, par l'action d'une agence bienfaisante, il était issu de la substance même de la matière et se trouvait là par le même droit qu'une fleur apparaît au milieu des feuilles de sa plante mère<sup>3</sup>. » Selon József Vágó, « le jeune arbre devait d'abord finir de croître avant de recevoir son "décor de fleurs odorantes"<sup>4</sup>. » Et l'ornement est vu par Heinrich Tessenow, dans son livre *Hausbau und dergleichen* de 1916, comme un coquelicot dans un champ de céréales<sup>5</sup>.

Cependant, l'ornement, comme la fleur, se trouve dans une position de fragilité, et alors qu'il est le moyen de la complétude de l'architecture, il est paradoxalement aussi la cause de son déclin. À la suite de Giorgio Vasari et de sa vision cyclique de l'art qui, à la manière d'un organisme vivant, naît, croît et se dégrade, l'histoire de l'architecture européenne tend à reconnaître l'ornement comme un marqueur de l'évolution des styles, comme un indice de leur long processus de maturation permettant de dater leur naissance, l'âge de leur pleine maturité ou celui de leur vieillesse<sup>6</sup>. De fait, l'ornement est la part la plus visible et la plus immédiatement reconnaissable qui supporte une division en styles et leur sous-division en périodes d'évolution. Ainsi, la fin à laquelle l'ornement condamne l'architecture malgré lui n'est pas vraiment

Louis Sullivan, *A System of Architectural Ornament According With a Philosophy of Man's Powers*, 1922, Planche 14, New York, The New York Public Library

matérielle – il ne présente pas nécessairement de fragilité physique ni n'induit de déficience statique sur l'ensemble du corps bâti. Cette fin n'est pas non plus liée à la commodité, puisque le plan et son usage fonctionnent indépendamment de l'ornement. Cette fin, moins tangible et néanmoins préjudiciable, affecte le sentiment esthétique procuré par l'architecture. Depuis Vitruve, les architectes et théoriciens n'ont eu de cesse que de rechercher des règles immuables auxquelles assujettir l'ornement afin d'assurer la longévité du sentiment esthétique, sur la base de valeurs morales comme la retenue, la simplicité, et l'honnêteté. Le purisme de l'architecture du Mouvement moderne s'offre comme un exemple paradigmatique de cette démarche. À partir de la scène parisienne, Le Corbusier et Ozenfant publient, dès le deuxième numéro de la revue *L'Esprit nouveau*, l'article « Ornament und Verbrechen », d'Adolf Loos, de 1913, qui énonce avec véhémence : « l'évolution de la culture va dans le sens de l'expulsion de l'ornement hors de l'objet d'usage<sup>7</sup> ». L'abstraction des formes architecturales échapperait aux vicissitudes de la mode et du temps, puisque ces formes ne possèdent aucune histoire et ne présentent aucun déclin.

D'autres approches comparables, quoique plus modérées, ont été explorées par le passé : bien qu'Alberti érige l'ornement en couronnement du processus architectural, il fait par ailleurs preuve d'une grande économie de moyens et en formule un principe qui régit une esthétique négative, à laquelle les ornements doivent s'accorder. Choay l'identifie ainsi : « [C]haque fois qu'il le peut, Alberti élimine l'introduction d'ornements et multiplie les listes de démarches à éviter<sup>8</sup>. » Au sujet de l'embellissement des édifices privés, par exemple, Alberti prescrit simplicité et modestie : « On n'adoptera pas de portes en bronze ou en ivoire, ce qui figurait parmi les crimes de Carvilius ; les plafonds à caissons ne resplendiront pas d'or et d'émail à profusion ; et les marbres de l'Hymète ou de Paros ne brilleront pas partout : en effet, ces ornements sont réservés aux temples ; mais on emploiera avec raffinement des moyens modestes et avec modestie des moyens raffinés. On se contentera du cyprès, du mélèze et du buis. On enduira les murs d'un stuc blanc mouluré, et on les revêtira de simples fresques<sup>9</sup>. »

Dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle français, la crainte de l'excès ornemental et de son effet défavorable sur la clarté des lignes architecturales saisit les architectes après l'exubérance du style rocaille. Pour éviter la décadence de l'architecture, la nouvelle notion de « bon goût » est avancée comme un outil de modération, devant freiner les ardeurs décoratives et aider les architectes à se prémunir contre la débauche d'ornements et les folies de la mode. Depuis son introduction par François Blondel dans une séance de l'Académie royale d'Architecture de janvier 1672, où la définition du « bon goût » est soumise à discussion, la notion balance entre choix personnel pris dans les influences d'une époque et référence éclairée à la tradition vitruvienne<sup>10</sup>. Pour satisfaire au bon goût, il n'existe cependant pas de règle positive, et la connaissance des édifices et des écrits des anciens n'assure pas non plus complètement d'échapper à son pendant, le « mauvais goût ». Dans le discours sur l'ornementation, Jacques-François Blondel fonde sa définition du bon goût, environ un siècle plus tard, sur la sobriété et l'imitation de la nature : « Le goût dont nous parlons, exige que dans toute espèce de décoration, relative à l'Architecture, celle-ci tienne le premier rang, & donne le ton à toutes les productions des Arts qu'elle s'associe. Certainement ce n'est pas la quantité des ornements qui augmente la beauté des édifices, ce sont seulement ceux qui, puisés dans la nature, offrent des beautés réelles. Tout ce qui n'est fait que pour l'agrément, a droit de paroître médiocre, dès qu'il est déplacé : le goût est mécontent lorsqu'on lui laisse à désirer. Usons donc des ornements avec sobriété, &

souvenons-nous que c'est l'art de les appliquer, qui fait tout leur mérite ; et qu'il en est de l'Architecture comme de la Poésie ; que tout ornement qui n'est qu'ornement, est de trop ; qu'ils ne doivent jamais paroître postiches, ni déplacés dans un édifice, mais amenés par la composition de l'ensemble pour embellir l'Architecture, & non pour l'accabler, l'ensevelir ou la défigurer [...] Le goût acquis exclut toute espèce de mode, dans l'Architecture, comme autant d'obstacles à sa perfection & à ses progrès<sup>11</sup>. » Le bon goût a pour mission de limiter la présence des ornements sur les édifices, mais échoue pourtant dans sa tâche, et des garde-fous supplémentaires doivent être mis en place afin de circonscrire leur utilisation.

Pour déterminer le nombre et le relief des ornements sculpturaux, une piste nouvelle est ouverte au XVIII<sup>e</sup> siècle à partir de la peinture et du « pittoresque. » L'appel de l'abbé Laugier, dans son *Essai sur l'architecture* de 1753, à la composition d'une architecture répondant au « grand pittoresque », advient dans un contexte d'intenses connexions entre peinture et architecture, et signale d'ores et déjà l'intérêt de la discipline à considérer les méthodes et les effets picturaux pour résoudre les difficultés auxquelles elle semble être sans cesse confrontée<sup>12</sup>. Dans l'article « De la décoration des bâtimens » du chapitre sur l'embellissement des villes, Laugier admire ces décorations propres au « grand pittoresque » qui ferait de Paris un « tableau » enchanteur, un « chef-d'oeuvre » : « [...] si en conservant la régularité des façades particulières, on y voyait le négligé, le simple, l'élégant, le magnifique artistiquement mélangés & judicieusement assortis, se faisant valoir l'un l'autre par leur opposition ; si enfin par intervalles, il se présentait des édifices de dessein & de forme bizarre, & dont la décoration fût dans le goût du grand pittoresque ; je doute que les yeux pussent jamais se rassasier d'un spectacle si séduisant [...] »<sup>13</sup>. »

L'engouement de Laugier pour le pittoresque architectural n'est que le prélude à une invitation répétée faite à la peinture, reprise notamment par Jacques-François Blondel, Nicolas Le Camus de Mézières puis par Étienne-Louis Boullée, Claude Nicolas Ledoux et Jean-Jacques Lequeu. Parmi ces méthodes et effets, et dans le contexte du développement du *chiaroscuro* en peinture, l'ombre s'impose comme un instrument de composition des façades et présente un potentiel de résolution heureuse au problème des ornements. L'architecture ne manque pas d'apparenter l'effet du relief des ornements à celui de l'ombre sur un tableau. Quatremère de Quincy, dans son *Dictionnaire historique de l'architecture*, associera fermement quelques décennies plus tard le rôle esthétique des saillies architecturales à celui de l'ombre en peinture : « Saillie ou Projecture, s. fr. C'est l'avance que font dans l'architecture les membres, profils, moulures ou ornemens, au-delà du nu des murs, soit sans encorbellement, comme les pilastres, les tables, les chambranles, les cadres, les plinthes, les archivoltes, les architraves, etc. ; soit avec encorbellement, comme les corniches, les balcons, les trompes, les galeries de charpente, les fermes de pignon, etc. La saillie ou la projecture des parties et des membres de l'architecture est pour cet art comme est l'ombre pour la peinture, c'est-à-dire ce qui contribue à l'effet de ses ouvrages<sup>14</sup>. »

Intégrer l'effet de l'ombre dans l'ornementation des édifices relève même pour Ledoux d'une question de goût : « Les règles du goût ont des bases sûres ; elles sont indépendantes des exemples qui pourroient l'entraver. En littérature, peinture, sculpture, c'est l'économie, bien entendue, qui prépare la richesse. Les contrastes, les oppositions l'assurent. En Architecture, une porte bien profilée, une corniche dont les ombres se prolongent sur les nuds d'une seule teinte ; des bronzes qui, malgré le fragile caprice du jour, échappent à la destruction ; un mobilier simple et subordonné à l'usage ; [...] ; et



tant d'autres pensées qui suffisent pour donner l'idée de l'homme qui s'entoure d'émotions successives. Les ornements de détails fatiguent les yeux sans profit pour les mœurs; c'est une existence passagère qui souvent ne survit pas à celui qui l'a donnée. Quand cessera-t-on de les multiplier au-dedans? Quand cessera-t-on d'être avare au-dehors, de mépriser cet imposant appareil de tous les produits de l'art qui constituent la grandeur d'une nation<sup>15</sup>? »

Il est de bon ton dans la théorie architecturale de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle de comparer allègrement l'architecte au peintre, la façade au canevas, de multiplier l'emploi de vocabulaire et de notions appartenant à la peinture, et de raffiner les techniques du dessin architectural en y intégrant le travail des ombres. En 1789, Nicolas Le Camus de Mézières écrit: « Il faut que, comme un habile Peintre, il [l'architecte] sache profiter des ombres, des lumières, qu'il ménage ses teintes, ses dégradations, ses nuances, qu'il mette dans le tout un véritable accord, et que le ton général soit propre et convenable; il doit en avoir prévu les effets, et être aussi circonspect sur toutes les parties, que s'il en avoit un tableau à produire<sup>16</sup>. » Une nouvelle méthode de composition des façades émerge, basée sur les jeux d'ombre et de lumière et disposées à la manière du peintre. Elle est avancée comme une innovation par l'auteur du *Génie de l'architecture*, pour qui: « [...] on ne sauroit être trop attentif aux masses d'un édifice, à l'effet qu'elles doivent produire dans leur élévation au plus ou moins de lumière qui en peut résulter; les ombres doivent tempérer les jours, et la lumière doit tempérer les ombres. C'est dans ce principe que réside la réussite; dans lui seul on peut trouver le vrai beau: jusqu'ici on n'a pas fait assez d'attention sur un objet d'aussi grande importance. Si une fois la matière peut-être réfléchie, discutée, la vérité se fera jour, et on en recueillera les plus grands avantages. Cette observation est essentielle, nous le répétons<sup>17</sup>. »

Le Camus et Boullée se prévalent l'un comme l'autre de la primauté de la découverte d'une architecture où les ombres possèdent une valeur esthétique d'importance. Dans son *Essai sur l'art*, légué en 1793, Boullée – dont Blondel fût également le maître – affirme: « Ce genre d'architecture formé par des ombres est une découverte d'art qui m'appartient. C'est une carrière nouvelle que j'ai ouverte. Ou je me trompe, ou les artistes ne dédaigneront pas de la parcourir<sup>18</sup>. »

Cependant, l'enjeu particulier pour l'architecte réside dans l'application des principes de la peinture aux réalités de l'architecture: une transposition directe et littérale, même si très séduisante, est impossible. À la différence des peintres, les architectes ont la particularité de se trouver aux prises avec un objet qui se déploie dans le temps et dans l'espace. Le rapprochement qui se construit dans la pensée de l'architecture entre la nature de l'ombre comme phénomène et celle de l'ombre comme attribut esthétique mène ainsi l'architecte à imaginer les ornements selon leurs effets dans la composition de la façade, et à formuler des préconisations quant à leur relief, leurs arêtes, leur état de surface, leur rapport au mur, leur nombre, leur situation, ou encore leurs couleurs. Pilastres, colonnes et corniches, selon leur relief et la dimension de leurs ombres, participent de l'expression du caractère architectural. Blondel démontre avoir pleinement conscience de l'effet de ces formes lorsqu'il s'agit d'exprimer les caractères solides, mâles ou terribles. Il est alors nécessaire de disposer de grandes ombres projetées par les corps – pilastres et colonnes – sur les nus architecturaux: « Dans l'Architecture solide, ils peuvent avoir beaucoup de saillies, afin de produire de larges ombres: on doit au contraire, dans l'Architecture moyenne ou délicate, leur donner moins de relief, & ne pas craindre de les multiplier »: « On peut concevoir par une Architecture mâle

[...] celle qui s'annonce par des plans rectilignes, par des angles droits, par des corps avancés qui portent de grandes ombres<sup>19</sup> ».

Les ombres et leurs effets incarnent littéralement l'intersection entre l'esthétique artistique portée par les ornements et l'esthétique naturelle véhiculée par les conditions lumineuses d'une géographie, de son climat particulier et de son ensoleillement, une recherche que le XIX<sup>e</sup> siècle poursuivra, en particulier dans la théorie de Viollet-le-Duc<sup>20</sup>. De fait, la composition ornementale regagne le giron de la notion de Nature: la course du soleil détermine tout autant la qualité des ombres projetées et astreint l'architecte à considérer d'un œil neuf la dimension temporelle de son œuvre. Face au spectacle mouvant des ombres sur les nus, l'architecte assiste à la projection toujours changeante d'un système décoratif devenu éphémère et sans cesse renouvelé. L'architecture pourrait donc ainsi se dérober au déclin auquel la fragilité esthétique de l'ornement la condamne par la simple contemplation d'un objet de nature encore plus fugace.

NOTES

- 1 Françoise Choay, *La Règle et le modèle : sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Nouvelle édition revue et corrigée, Éditions du Seuil, Paris, 1996 [1980], p. 118.
- 2 Alexandra Marois, « D'un habitat mobile à un habitat fixe : fondements et changements de l'orientation dans l'espace domestique mongol », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, n° 36-37 (2006), p. 138 : « [L]e caractère coloré est primordial car les éleveurs considèrent qu'une yourte neuve en bois brut est inachevée. »
- 3 Louis Sullivan, « Ornament in Architecture », *The Engineering Magazine*, vol. 3, n° 5, p. 641, traduction de l'autrice.
- 4 Anne Lambrichs, *József Vágó, un architecte hongrois dans la tourmente européenne*, Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles, 2003, p. 80.
- 5 Heinrich Tessenow, *Autour de la maison*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2019 [1916], p. 82, traduction Yves Minssart.
- 6 Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Giunti, Florence, 1568 [1550], p. 81.
- 7 Adolf Loos, « Ornement et crime », *Paroles dans le vide (1897-1900), Malgré tout (1900-1930)*, Champ Libre, Paris, 1979, p. 199, traduction Cornélius Heim.
- 8 Françoise Choay, *La Règle et le modèle*, op. cit., p. 123.
- 9 Leon Battista Alberti, *L'Art d'édifier*, Éditions du Seuil, Paris, 2004, p. 426, traduction Françoise Choay et Pierre Caye.
- 10 Henry Lemonnier (dir.), *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, 1671-1793*, Librairie Armand Colin, Paris, 1911, vol. 10/1, p. 4.
- 11 Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments : contenant les leçons données en 1750, & les années suivantes, par J. F. Blondel, Architecte, dans son École des Arts*, Desaint, Paris, 1771, vol. 1, p. 462-463.
- 12 Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Duchesne, Paris, 1753, p. 270-271.
- 13 *Ibid.* Voir aussi : Marc-Antoine Laugier, *Observations sur l'architecture*, Saillant, La Haye, 1765, p. 122-124.
- 14 Antoine Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture : comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*, Librairie d'Adrien Le Clere et cie, Paris, 1832, vol. 2, p. 413.
- 15 Claude Nicolas Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, H. L. Perronneau, Paris, 1804, p. 89.
- 16 Nicolas Le Camus de Mézières, *Le Génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Benoit Morin, Paris, 1780, p. 62.
- 17 *Ibid.*, p. 64.
- 18 Étienne-Louis Boullée, *Essai sur l'art*, Hermann., Paris, 1968 [1793], p. 79.
- 19 Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture*, op. cit., p. 411, p. 426.
- 20 Laura Trazic, « De la décoration par les ombres : la pensée picturale d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc », *FACES : Journal d'Architecture*, n° 77 (2020), p. 10-15.