Hélène Guéné
17, boulevard Saint-Martin
75003 Paris, France
guene@loyer.name

LE RENOUVELLEMENT DU REPERTOIRE DECORATIF : GRAMMAIRE ET SYNTAXE

L'article a été revu par des pairs.

Abstrait:
Grammaire
A l'époque néoclassique, savamment écrits, l'ornement et le décor dépendent des ordres à l'antique et de l'architecture sur laquelle leur place est codifiée. Pour aider les artistes à créer, dans le monde européen de l'industrialisation massive des années 1840-1870, des ouvrages sont publiés qui accumulent les « styles » de l'histoire universelle de la création humaine. Ils les entraineront dans un monde intellectuel, celui d'un historicisme où l'on prend plaisir à perturber les codes de l'écriture. A côté de l'emprunt à « l'histoire » et en opposition avec lui, l'ornement qui se veut « moderne », celui de l'Art Nouveau (et jusqu'à la grande Guerre), sera lié à l'observation attentive de la nature, sa faune comme sa flore, source d'inspiration sans fin, exploitée avec une grande liberté formelle jusqu'à le rendre abstrait. Dès lors, abandonnant cette référence obligée, le répertoire décoratif s'engage dans d'autres voies qui font appel à la tradition populaire et se teinte de primitivisme.

Syntaxe
Echappant à la manière de construire héritée de l'époque classique, l'Art Nouveau de Victor Horta, de Paul Hankar, ou d'Hector Guimard et même d'Eliel Saarinen, procède par addition analytique de composantes sur une structure constructive dont la logique rationaliste est héritée de Viollet-le-Duc.
D'autres, comme Henry van de Velde, reléguant au second plan la manière de construire, s'intéressent principalement à la dynamique de la forme, à la recherche du mouvement. Plus marginale, l'approche synthétique d'éléments organiques propre à Antoni Gaudi est une fusion épique d'où émergent un souffle vital, une énergie primitive spectaculaire.
En quelques années et à travers toute l'Europe, l'architecture et son décor sont passés du monde d'une logique constructive pour se fondre dans l'abstraction : ornement, décor et construction s'associent désormais pour magnifier l'espace et la lumière.

1. Introduction

" J'ai osé former l'espoir, qu'en plaçant ainsi en juxtaposition immédiate, les nombreuses formes de beauté que chaque style d'ornement présente, je pourrais contribuer à arrêter la fâcheuse tendance de notre époque de se contenter de copier simplement, aussi longtemps que la mode dure, les formes particulières aux époques passées (Jones, 1856, p. 1)... ". Ainsi s'exprime Owen Jones dans la préface de son ouvrage *The grammar of ornament*, publié en 1856, au lendemain de l'Exposition Universelle de Londres en 1851 et dont le succès fut européen.

2. Un répertoire emprunté au passé : 1840-1880

Si l'on savait produire en grande quantité - l'Angleterre triomphait sur ce plan -, la qualité n'était pas au rendez-vous. A l'exposition de 1851, on pouvait voir au mieux de nombreuses copies, au pire des succédanés peu convaincants. Un débat autour de l'esthétique ne pouvait

qu'émerger. Y avait-il possibilité de créer un véritable art industriel - dont on commençait à comprendre qu'il aurait probablement, à l'avenir, un langage autonome ? La firme de William Morris, Marshall, Faulkner & Co, créée en 1861, apportait déjà des réponses concrètes à cette question.

Il fallait former les artistes et éduquer le goût du public qui aurait à choisir : à dessein pédagogique et soucieux de vulgarisation de l'information, l'ouvrage d'O. Jones propose une méthode de composition et un vaste choix d'ornements compilant l'histoire universelle de la création humaine depuis l'origine des temps. Une formidable synthèse, dont on retrouvera le principe dans l'ouvrage d'Auguste Racinet, *L'ornement polychrome* (Racinet, 1869) - riche de 4.000 motifs de tous les styles. Élaboré au moment de l'Exposition Universelle de 1867 à Paris (une exposition conçue comme un bilan des connaissances de l'humanité), l'ouvrage de Racinet a de vastes ambitions : " *Rien n'est plus éloquent que la vue des chefs d'œuvre eux-mêmes, et dégager par l'analyse la leçon qu'ils renferment est un procédé plus sûr que de prétendre les faire servir à la démonstration d'une synthèse faite à l'avance* ".(Racinet, 1888 p. 1) Ainsi l'ornement pourra-t-il se libérer d'une histoire trop sollicitée, au moment même où le regard que l'on porte sur l'art japonais, entraîne une relativisation de l'art occidental.

Figure 1 : Art persan : faiences, pl. XXII.
Auguste Racinet, *L'ornement polychrome* Paris, Firmin-Didot, 1888.

Construction intellectuelle, celle d'un historicisme « encyclopédique », ces ouvrages ne se confondent pas avec ceux, plus spécialisés, plus confidentiels aussi, fait de relevés « archéologiques ». Depuis longtemps, ils montraient les beautés de l'architecture gothique anglaise (Pugin, 1821-1823), arabe (Pascal Coste, 1837-1839), égyptienne (Prisse d'Avennes,

1842), et maintenant chinoise ou japonaise (Jones, 1867, Thomas W. Cutler, 1880)… Contre le goût parfois approximatif d'une production « de style », ils affichaient une posture intellectuelle exigeante, celle d'une imitation stricte fondée sur des exemples avérés. Mais la question n'était plus là, alors que l'époque réclamait une esthétique nouvelle, dégagée de son rapport au passé.

3. La flore ornementale : 1850-1900

Les années correspondant au troisième quart du XIXe siècle sont ici essentielles : devenu un pur moyen plastique que l'on utilise pour le seul plaisir de la composition, le motif vaut maintenant pour lui-même.

Figure 2 : Luc John Leighton (Luke Limner), *Suggestions in design : including original compositions in all styles, for the uses of artists and art -workmen*, London, David Bogüe, 1853.

Ni la référence à l'histoire, ni le respect archéologique ne sont plus une priorité. Le style importe peu. Mieux, on l'associe à d'autres - un peu à la manière dont une collection d'objets hétéroclites finit par trouver sa propre unité. Révélateur de l'esprit du temps, Henri Mayeux, professeur d'art décoratif à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Paris, publie en 1885, *La composition décorative*. Il y privilégie la créativité : l'observation de l'objet fournit le propos

et ce n'est qu'ensuite qu'il est fait référence à l'histoire. C'est un nouveau mode de pensée qui s'exprime, laissant au dessinateur le droit de se servir des formes du passé, puis de toutes les formes, pour mieux inventer à son goût. L'artiste impose sa fantaisie : l'intérêt porté à la flore puis à la faune s'inscrit dans cette logique créatrice. Cas exceptionnel, prémonitoire, Christopher Dresser avait pressenti dès 1857 l'intérêt de l'usage de la botanique adaptée à l'art et à l'art industriel.
La composition ornementale devient sujette à théorie. Renvoyant à l'étude documentaire de la plante d'après nature (une spécialité portée au plus haut niveau par un Gérard van Spaendonck à la fin du XVIIIe siècle puis, à la génération suivante, par un Pierre Joseph Redouté, en 1835), la « réalité » naturaliste ne fait pas long feu devant les effets de la photographie – même si l'observation attentive de la plante reste un point de départ quasi obligé, avant toute interprétation. On en décortique toutes les possibilités, toutes les jubilations, à l'infini. Victor Ruprich Robert est un pionnier du genre, dès 1853 ; il sera suivi par Jules Bourgoin, en 1873 ; Franz Sales Meyer, en 1888, puis plus tard, par Walter Crane, en 1900, et Eugène Grasset, en 1905.

4. La stylisation de l'Art nouveau

Le grand changement, qui qualifie l'Art nouveau (au sens le plus large) jusqu'à l'Art déco des années 1920, est le renouvellement de la syntaxe, favorisant un véritable foisonnement d'inventions formelles : la mutation est évidente à la lecture de tout un ensemble d'ouvrages en couleur, surtout destinés aux professionnels du « design » (comme on le dirait aujourd'hui) - ouvrages dont la diffusion est large en Europe, d'autant qu'ils sont souvent publiés en trois langues : allemand, anglais, français. On en mesure immédiatement les conséquences sur les arts décoratifs liés à l'industrie : papier peint, produits céramiques, tissus, objets….

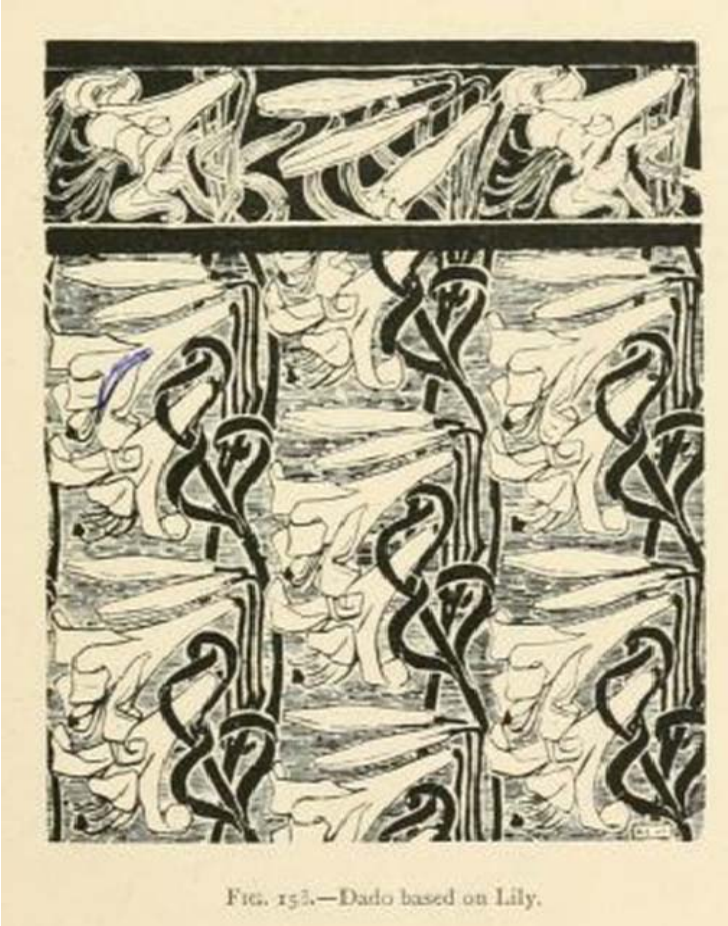

Figure 3 : Papier peint inspiré de la fleur de lys, E. Lilley et W. Midgley, *A book of studies in plant form with some suggestions for their application to design*, London, Chapman and Hall, 1895.

En expliciter les mécanismes est moins aisé : ils tiennent d'abord au savoir-faire des artistes, associant la pratique enseignée dans les écoles d'art à l'imagination individuelle. On ne retiendra ici que quelques moyens plastiques comme la stylisation des formes, marquée par le regard porté sur l'art japonais : géométrisation, traitement en aplat des couleurs sont à l'honneur (Christopher Dresser, 1874 ; Eugène Grasset, 1896 ; Hermann Friling, 1897 ; Eugène-Alain Séguy, 1902)…

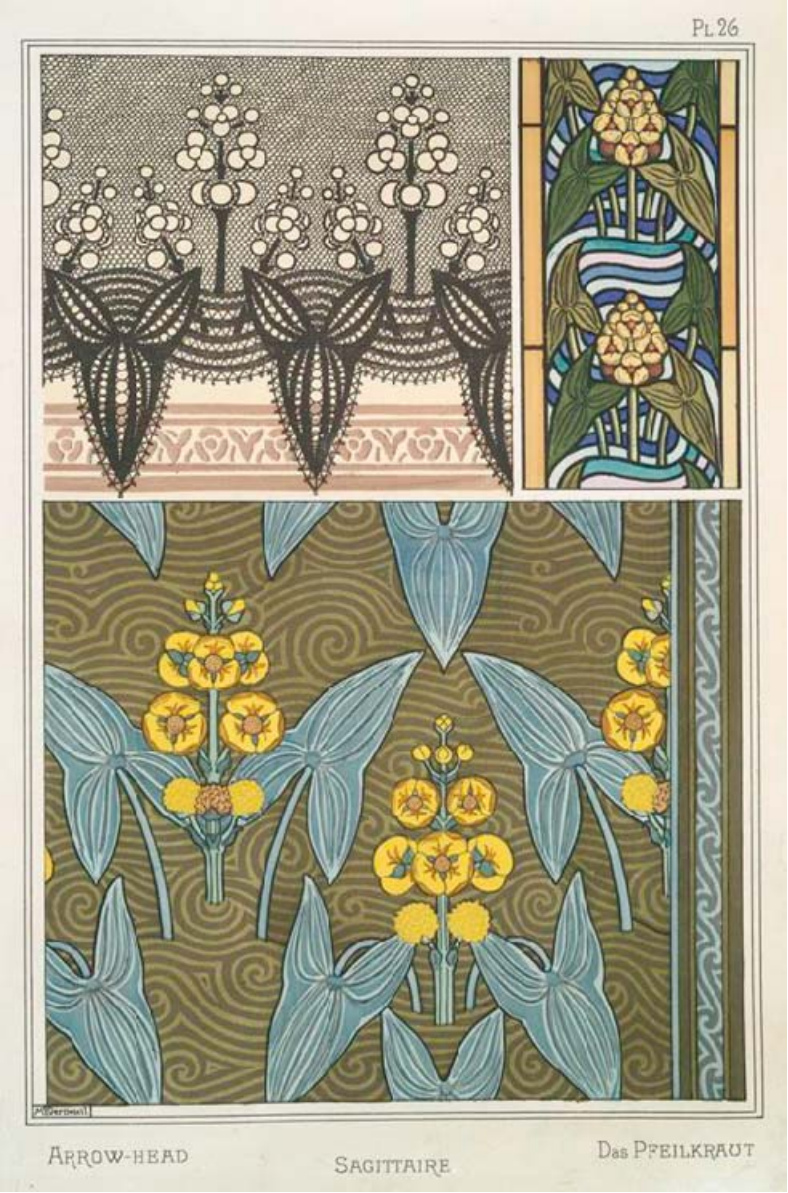

Figure 4 : A partir de l'étude du sagittaire aquatique
Eugène Grasset, *La plante et ses applications ornementales*, Paris, Librairie des beaux-arts, 1896.

Figure 5 : Grenouilles et nénuphars, bordure; libellules, pochoir; poissons volants, libellules, bordures; milan et rat.
Maurice Pillard Verneuil, *L'animal dans la décoration*, Paris, Librairie Centrale des beaux-arts, 1897.

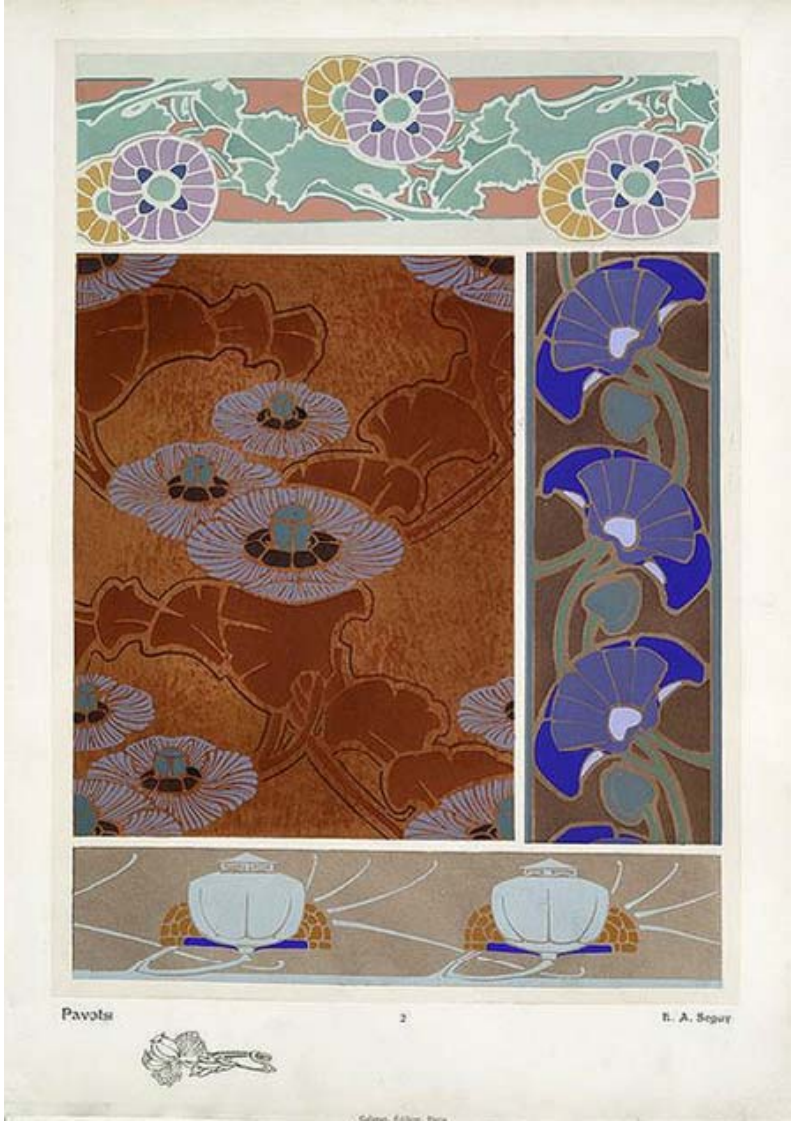

Figure 6 : A partir de l'étude du pavot
Eugène-Alain Séguy,
Les fleurs et leurs applications décoratives, Paris, Librairie des arts décoratifs, A. Calavas, [1902].

Répéter un ornement est un autre procédé (A.EV. Lilley et W. Midgley, 1895 ; Henry van de Velde, *magasin Havana*, *Berlin*, 1899). Enfin, astuce d'atelier : en plaçant un double miroir devant une planche de relevés, on en démultiplie les effets à l'infini – ce qui engendre vibrations optiques et scansions rythmiques, jusqu'à oublier l'origine du motif. Formes organiques, fleurs et boutons floraux, mais aussi arabesques subissent cette amplification, d'un effet kaléidoscopique (Maurice Pillard Verneuil, Georges Auriol et Alphonse Mucha, 1901).

Figure 7 : Composition de lignes courbes.
Maurice Pillard Verneuil, Georges Auriol et Alphonse Mucha, *Combinaisons ornementales se multipliant à l'infini à l'aide du miroir*, Paris, Librairie Centrale des Beaux-Arts, [1901].

L'esthétique la plus radicale est celle de la ligne pure. Abstraite, elle ne signifie ni ne représente plus qu'elle-même. S'en dégage une force vitale - « un jeu dynamographique », selon l'expression chère à Henry van de Velde (Abraham Hammacher, 1967, 220). Le décoratif est partout. Van de Velde prétend même y asservir la peinture (*Broderie ornementale prétextant d'une Veillée d'anges*, salon de la Libre Esthétique, 1892). Très rapidement il est passé des arts plastiques au mobilier et à l'architecture (« *Bloemenwerf* », 1895). Un chemin similaire est suivi par Gustave Serrurier-Bovy ou Hector Guimard. Cette approche sera la plus célébrée par la critique moderne (depuis les années 1960, elle tend à identifier l'ensemble du mouvement de l'Art nouveau aux courants dominants du milieu bruxellois des années 1890).

5. Quand le décoratif devient monumental

Au privilège de la ligne souple s'opposent d'autres pratiques. Plus architectoniques, elles bousculent les conventions régissant le rapport entre la forme globale du support et l'ornement qui s'y applique. Le procédé est utilisé par Louis Bonnier pour la rampe en ferronnerie de l'escalier du Muséum d'histoire naturelle à Paris (*Galerie de paléontologie*, par Ferdinand Dutert, 1892-1898). Le décor floral y est constitué de chrysanthèmes géants, d'un effet saisissant. Sur les parois de la *Chambre d'artisan* de Gustave Serrurier (salon de la *Libre Esthétique*, 1895), la grande frise florale - purement décorative - qui jouxte le plafond, occupe à elle seule un bon tiers du mur…

Dans la grande liberté du moment, tout devient possible. Le décor, jusque là cantonné aux intérieurs ou assujetti à quelques points déterminés sur les façades, se décline d'abord ponctuellement (Hector Guimard, *Castel Béranger*, 1894-1898), puis se répand indifféremment au dedans comme au dehors - et sur n'importe quelle étendue. Pour la

Majolika Haus, à Vienne (Otto Wagner, 1898-1899), c'est un "arbre" en fleurs qui couvre l'intégralité de la façade d'une peau qui en ignore les percées. Sur d'autres « façades-affiches », comme celle de l'hôtel Ciamberlani (Paul Hankar, 1898) ou de la maison Cauchie (Paul Cauchie, 1905) à Bruxelles, l'ornement devient figure, détournant à son profit l'argument publicitaire. A cette occasion, il se charge de sens – symbolique, plus encore que décoratif.

6. De la flore à la faune

Dans cette soif de renouvellement, l'étude de la plante ornementale cèdera bientôt la place à un autre imaginaire, fantasmagorique, dont la faune est le prétexte. Non sans ironie, la figure quelque peu monstrueuse d'une chimère sortant des flots, bouche ouverte et menaçante, corps recouvert d'écailles, est choisie par Anton Seder pour la couverture de son ouvrage, *Das Thier in der decorativen Kunst*, publié à Vienne en 1896.

Figure 8 : Anton Seder, *Das Thier in der decorativen Kunst (*Vienne: Gerlach & Schenk) 1896.

À Munich, c'est un dragon stylisé - broderie géante aux formes réduites à l'essentiel – qui se surimpose à la façade du studio *Elvira* (August Endell, 1897, détruit), avant d'être repris dans des immeubles de Munich-Sendling (1905). L'étrange animal ailé, capable de cracher du feu, serait-il un « dragon occidental » à la force primitive inquiétante, sorti de sa tanière

souterraine ? À l'intérieur du studio, le plafond couvert d'une sorte d'algue monumentale, la rampe d'escalier aux lignes mouvantes comme l'écume des vagues, la porte d'entrée faite de formes organiques permettent d'y croire.
Plus inattendue est l'exploitation à des fins artistiques des observations scientifiques, telle que l'effectue le biologiste allemand Ernst Haeckel. Dans son ouvrage *Kunstformen der Natur* (1899-1904), il range des micro-organismes jamais vus à l'œil nu en des planches savamment composées, d'une étrange beauté.

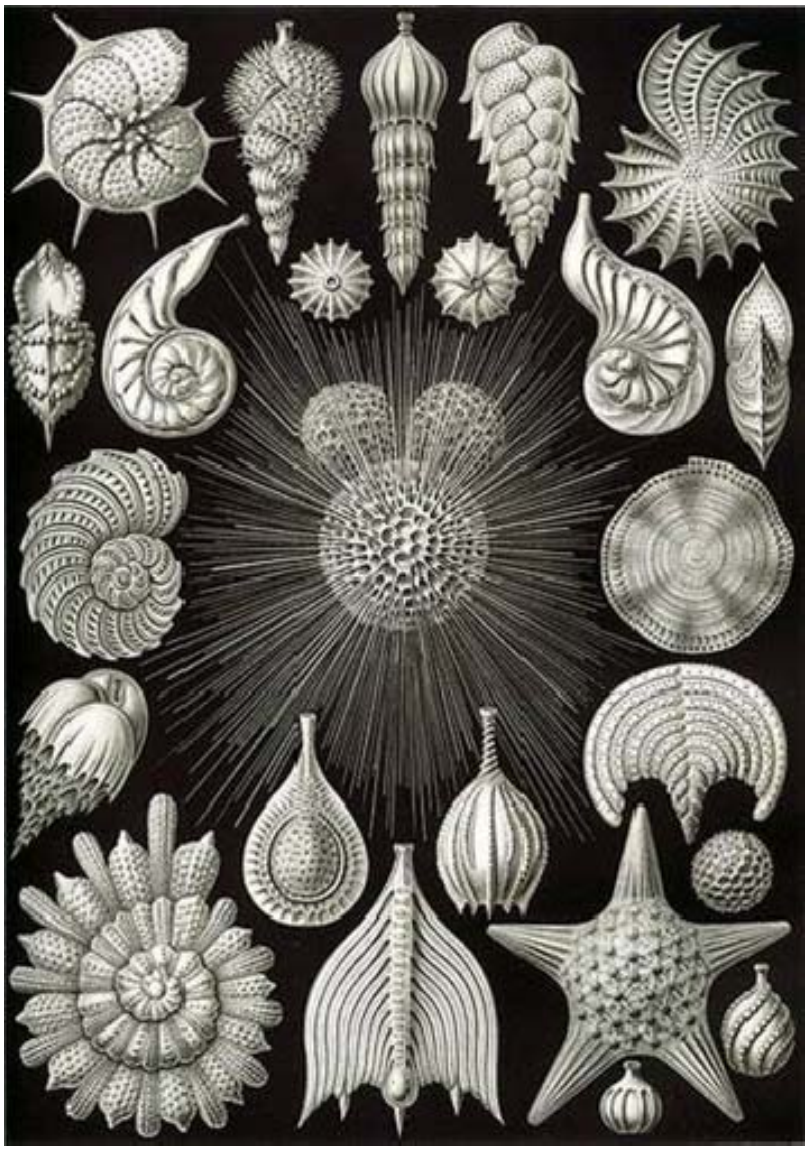

Figure 9 : Thalamophora (pl. 2)
Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur* (Leipzig & Wien: Bibliographisches Institut), 1904, pl. 2.

Elles inspireront le français René Binet, puis l'américain Louis Henry Sullivan.

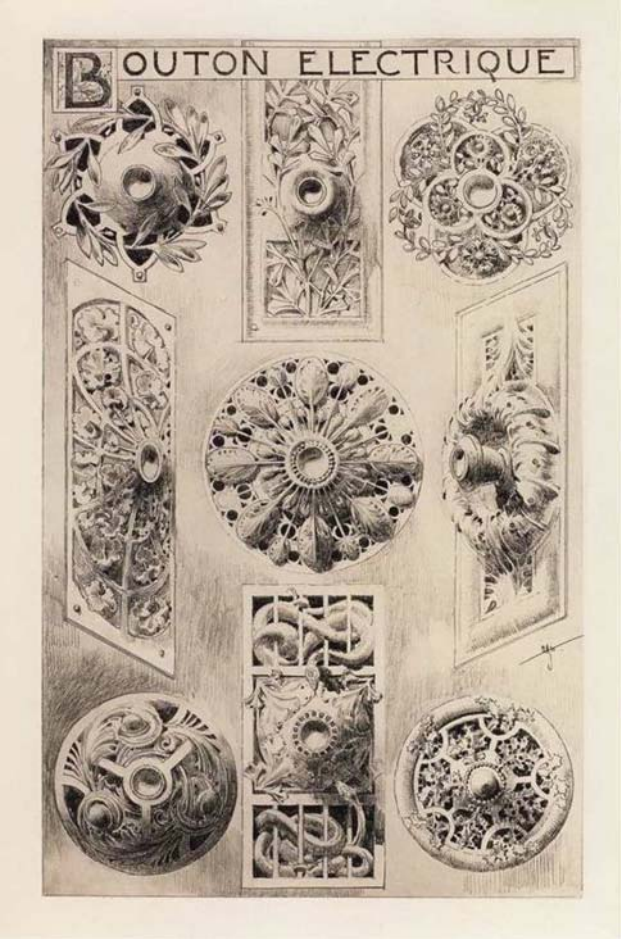

Figure 10 : René Binet, *Esquisses décoratives*, Paris, Librairie Centrale des Beaux-Arts, n.d. [c. 1900].

Dépassant son but original, celui de la connaissance, la science exacte intervient de façon active dans le domaine de l'art. On ne peut être plus ludique dans la référence au monde du vivant : le stand de Carlo Bugatti à l'exposition internationale d'Art moderne décoratif de Turin (1902) associe aux précieuses verreries d'Emile Gallé un invraisemblable banc courbe, dont les dossiers traduisent à large échelle des coquilles d'escargots devenus monstrueux.

7. Une vision organique

Si l'on renonce à l'exploitation purement ornementale de ses ressources, l'étude de la nature peut aboutir à une démarche conceptuelle dont l'inspiration est philosophique. *« La rencontre avec la rythmique extrêmement souple de l'art japonais ne fera que conforter une tendance dont le caractère organique doit être souligné : Viollet-le-Duc, tout autant que Semper, est un adepte de cette philosophie qui voit dans le vitalisme de la nature la source de toute création* » (François Loyer, 1999, 189). Il y aurait, dans chaque être vivant un "principe vital", formant un tout comme les organes nécessaires à la vie du corps. Cette vision synthétique s'oppose au monde dialectique de la structure et de l'ornement, deux éléments distincts que l'on conjuguait jusqu'ici en fonction des besoins. La fusion des deux concepts en une unité, celle d'un « organicisme » global, sera la marque de la production du tournant du XXe siècle. Bien avant les tenants de l'Art Nouveau, Pierre Victor Galland (1822-1892) - élève de Labrouste et créateur, en 1873, d'un cours supérieur d'art décoratif à l'École des beaux-arts de Paris - privilégiait l'étude « *de tiges et de rameaux et leur transformation en colonnette »*,

titre d'un dessin qui remonte à 1864. La planche intitulée « la décomposition de la plante et l'application de ses formes » (Havard, 1895, 127) en présente la synthèse. De l'observation d'un végétal et de sa croissance naît un élément de structure constructive dont on transpose les formes en métal. L'idée fera long feu. Dans cette synthèse des arts, le maître du genre - au langage très personnel, il est vrai - est sans conteste Antonio Gaudi (1852-1926), lorsqu'il construit à Barcelone les tours de la *Sagrada Família* (1903-1930) ou la *Casa Milà* (1906-1910). Il ne s'agit plus seulement de fusionner le structurel et le décoratif, c'est l'idée même de la vie qui doit s'inscrire dans la dynamique des formes. Plus tard, Frank Lloyd Wright se fera l'héritier de cette tendance, en l'opposant au formalisme du style international propre à sa génération.

8. Arts et traditions populaires : 1900-1930

Pendant tout le XIXe siècle, les artistes s'étaient ingéniés à créer des formes nouvelles, que ce soit à travers la multitude des styles historiques de référence ou bien dans le registre inépuisable qui est celui de l'observation de la nature. Excessif et immédiat, le succès international de l'Art nouveau dévalue la cause à laquelle il s'attache. La facilité avec laquelle s'est répandue la rhétorique de l'agencement de formes auquel il se consacre, en fait un style parmi d'autres – floral, géométrique, symbolique ou onirique, peu importe… Il ne répond plus à sa raison d'être, qui était de justifier la participation du décoratif à l'œuvre d'art, sans buter sur les catégories du style. Il faut trouver un nouveau concept, dégagé de toute emprise historique et culturelle - un socle commun à toutes les civilisations et toutes les cultures.

Le régionalisme répond paradoxalement à cette demande, parce qu'il n'est pas l'expression d'une culture dominante, appartenant en propre à un pays, mais qu'il véhicule des contenus qu'on pourrait qualifier d'archétypiques, propres à tous les hommes et à tous les temps. Plus il exprime son appartenance à un lieu et à une société paysanne, plus se renforce son caractère universel. L'intérêt porté à l'art populaire en est la preuve. Au Palais du Trocadéro, fut créée dès 1884 la *Salle de France*, au sein d'une section d'ethnographie européenne. On y voyait des scènes reconstituant les intérieurs de maison avec meubles, tables dressées, habitées par des personnages en costumes régionaux - d'Auvergne, de Provence, de Bourgogne ou de Bretagne… Après avoir connu un grand succès, l'intérêt pour cette présentation s'éteindra au début du siècle (dès avant la grande Guerre, l'engouement se déplace vers les cultures extra-européennes ou primitives).

En attendant, lorsque a lieu - fin 1895, début 1896 - la première exposition du « Salon de l'Art nouveau », la galerie de Samuel Bing à Paris, l'art populaire y est à l'honneur. Entre peintures, pastels, aquarelles, dessins, papiers peints ou vitraux, etc. sont exposés dix sept poteries campagnardes venant d'Angleterre, de Flandre et de France (Nivernais et Berry). Vases, cruches, vasques, chandeliers prennent ainsi leur place auprès d'œuvres savantes. Contre le goût dominant de la bourgeoisie et dans un esprit hérité des « Arts and Crafts », cette recherche salvatrice d'une authenticité populaire présente une dimension politique bien réelle pour certains : Morris, Serrurier-Bovy, Prouvé ou Gallé sont des militants engagés dans les luttes sociales…

Régionaliste, l'architecture puise désormais aux sources d'un monde vernaculaire. À partir de la volumétrie du bâti, des matériaux de construction, du jeu des toits (pente, forme, couleur…) et de quelques détails choisis, il s'agit de révéler les éléments d'un caractère local dont l'histoire se perd dans la nuit des temps. On aime la complexité des silhouettes, synonyme

d'une maison qui a vécu (C. F. A. Voysey, *maison pour C. S. Loch* à Oxshott, avant 1898). On aime aussi des détails comme la demi-croupe (Louis Bonnier à Ambleteuse, 1890-1892 ; Le Corbusier, *Maison Blanche* (villa Jeanneret-Perret), La Chaux de Fonds, 1912), les pignons en façade (Henry Van de Velde, *Bloemenwerf*, 1895 ; Henri Sauvage, *Villa Majorelle*, Nancy, 1901-1902) ou le pan de bois – qu'il soit vrai ou faux. Quand Charles Rennie Mackintosh (*Hill House*, Helensburg, 1902-1903) s'inspire de l'architecture baronniale écossaise, il en retient les masses puissantes aux grands murs enduits, aux toits pentus et compliqués - comme aux châteaux d'Eilean Donan ou de Craigievar. Cet air de famille, qui créé un lien entre l'ancien et le récent, vient d'un regard appuyé sur le patrimoine local - ce même regard que l'on trouve dans l'architecture basque ou provençale et dans son intérêt à la question paysagère.

L'art nouveau a cessé d'être un art décoratif. Il quitte le monde de la mode pour affirmer le caractère intemporel de son message : régionaliste, il est international par son attachement à une culture paysanne qui revendique son rapport à la nature. En cela, il est resté fidèle à sa tradition messianique.

Références bibliographiques :

- Binet, R., [c.1900] *Esquisses décoratives* (Paris : Librairie Centrale des Beaux-Arts)
- Bourgoin, J. (1873) *Théorie de l'ornement* (Paris : A. Lévy)
- Coste, P. (1837-1839) *Architecture arabe ou Monuments du Kaire mesurés et dessinés, de 1818 à 1825* (Paris : Firmin Didot)
- Crane, W. (1900) *Line and form* (London : George Bell & sons)
- Cutler, T.W. (1880) A *grammar of japonese ornament and design* (London : B. T. Batsford)
- Dresser, C. (1857) "Botany as adapted to the Arts and Art manufacture", *The Art journal* (London: James S. Virtue), Jan., pp. 17-19; Feb., pp. 53-55; Mar., pp. 86-88; Apr., pp. 109-111; Aug., pp. 249-252
- Dresser, C. (1874) *Studies in design* (London : A. Goater)
- Friling, H. [c.1900] *Documents d'art nouveau. Applications ornementale aux plantes et aux animaux*, Première série (Berlin/New York : Bruno Hessling)
- Grasset, E. (1905) *Méthode de composition ornementale* (Paris : Librairie Centrale des Beaux-Arts) 2 vol
- Guéné, H. « Le renouvellement des techniques et la systématisation de l'ornement dans le décor architectural du XIXe siècle, de Pugin à Domenech I Montaner », *Art et Industrie. Les arts décoratifs en Belgique au XIXe siècle* (Bruxelles : Musées royaux d'Art et d'Histoire), pp. 46-54
- Haeckel, E. (1904) *Kunstformen der Natur* (Leipzig & Wien, Bibliographisches Institut)
- Hammacher, A. (1967) *Le monde de Henry van de Velde* (Anvers : Édition Fonds Mercator)
- Havard, H. (1895) *La peinture décorative au XIXe siècle : l'œuvre de P.-V. Galland* (Paris : Librairies-imprimeries réunies)
- Jones, O. (1856) *The grammar of ornament* (London : Day & Son)
- Jones, O. (1867) *Exemples of Chinese Ornament* (London : S & T. Gilbert)
- Lilley, A.E.V. et Midgley, W. (1895) *A book of studies in plant form with some suggestions for their application to design* (London : Chapman and Hall)

- Loyer, F. (1999) *Histoire de l'architecture française. De la Révolution à nos jours* (Paris : Mengès/Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites)
- Mayeux, H. (1885) *La composition décorative* (Paris : Librairies-Imprimeries Réunies)
- Meyer F.S. (1888) *Systematisch geordnetes Handbuch der Ornamentik zum Gebrauche für Musterzeichner, Architekten, Schulen und Gewerbetreibende sowie zum Studium im Allgemeinen* … (Leipzig : E. A. Seemann)
- Pillard Verneuil, M., Auriol, G. et Mucha, A. (1901) *Combinaisons ornementales se multipliant à l'infini à l'aide du miroir* (Paris : Librairie Centrale des Beaux-Arts)
- Prisse d'Avennes, E. (1842) *Monuments égyptiens, bas-reliefs, peintures, inscriptions, etc.* (Paris : Firmin Didot)
- Pugin, A.C. (1821-23) *Specimens of Gothic Architecture, selected from various ancient edifices in England* (London : J. Moye)
- Racinet, A. (1888) *L'ornement polychrome: deux cent vingt planches en couleur, or et argent, contenant environ 4,000 motifs de tous les styles; art ancien et asiatique, moyen âge, renaissance, XVIIe et XVIIIe siècle* (Paris : Firmin-Didot)
- Ruprich-Robert, V. (1853) « Cours de composition d'ornement à l'Ecole impériale et spéciale de dessin », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* (Paris : Ducher) vol. V, pp. 241-246
- Ruprich-Robert, V. (1876) *Flore ornementale, essai sur la composition de l'ornement : éléments tirés de la nature et principes de leur application* (Paris : Dunod)
- Seder, A. (1896) *Das Thier in der decorativen Kunst* (Vienne : Gerlach & Schenk)
- Seemann, E. A. (1888) *Manuel illustré d'ornements. Pour l'utilisation des modélistes, des architectes, des écoles et des professionnels* … (Leipzig : Koehler & Amelang)