

A ENGHIEN
DANS UN JARDIN

Pavillons dit Chinois
Pavillon de l'Etoile

Cristina MARCHI
Licenciée en Archéologie
et Histoire de l'Art

A Enghien, dans un jardin...

Pavillons dits Chinois, Pavillons de l'Etoile

Avant-propos

M^{lle} Cristina Marchi a consacré son Mémoire de licence en Archéologie et Histoire de l'Art à l'étude des Pavillons dits chinois et du Pavillon de l'Etoile, situés dans le parc d'Enghien, récemment acquis par la ville d'Enghien⁽¹⁾.

En collaboration avec M. Jean-Louis Vanden Eynde, architecte et archéologue, elle en a fait l'objet d'un brillant exposé en la salle des mariages de l'hôtel de ville d'Enghien le 8 mai 1987.

A cette occasion MM. Georges Desaegher, échevin des travaux, et Clément Crohain, bourgmestre d'Enghien, ont précisé et souligné l'intention de l'Administration communale de restaurer ces monuments ainsi que l'ancienne entrée du parc, à la rue du Château⁽²⁾.

L'intérêt manifesté par un public aussi nombreux qu'attentif nous a incité à demander à M^{lle} Marchi l'autorisation de publier l'essentiel de son mémoire.

Elle a bien voulu y consentir, nous laissant le soin de l'adapter aux traditions de nos Annales.

Nous l'en remercions bien vivement⁽³⁾.

Y.D.

(1) Université catholique de Louvain-La-Neuve, Faculté de Philosophie et Lettres, Institut supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, (section B), année académique 1986-1987.

(2) Ces projets portent sur une cinquantaine de millions de francs. L'étude en a été confiée à M.J.-L. Vanden Eynde.

(3) Nous nous en voudrions de ne pas joindre à ces remerciements nos chaleureuses félicitations : M^{lle} Marchi vient d'obtenir le grade de licencié en Archéologie et Histoire de l'Art avec grande distinction.

ESQUISSE HISTORIQUE DU PARC D'ENGHIEN

Si une critique comparative des nombreuses sources à disposition serait des plus utiles, nous nous contenterons de les examiner ici avec une certaine réserve. Nous y reviendrons bien entendu dans le détail en ce qui concerne nos deux typologies.

La première mention du « parc » remonte au XV^e siècle, lorsqu'un mur d'environ une lieue vient cerner le domaine des Luxembourg en bordure de la ville. Entre ces murs s'organisent vignobles, pâtures, viviers, bois et terres.

Françoise de Luxembourg crée vers 1512 les premiers jardins d'agrément; nous ne possédons aucune indication précise à ce sujet, mais, à cette époque, dans nos régions, le type de composition encore médiévale présente généralement un jardin clos entouré d'un mur crénelé, auquel on accède par une poterne, et ménagé dans le périmètre du château. On y trouve un petit jardin avec en son centre une fontaine, un verger et un jardin de plantes médicinales.

A Enghien, le plan de Deventer datant de c. 1550 montre l'étendue du parc à gibier relié par deux ponts jetés au-dessus du fossé au quadrilatère du château qui est compris dans l'enceinte de la ville et auquel on accède par une porte (actuelle rue du Château). Les étendues d'eau, ainsi que la cense, existent déjà.

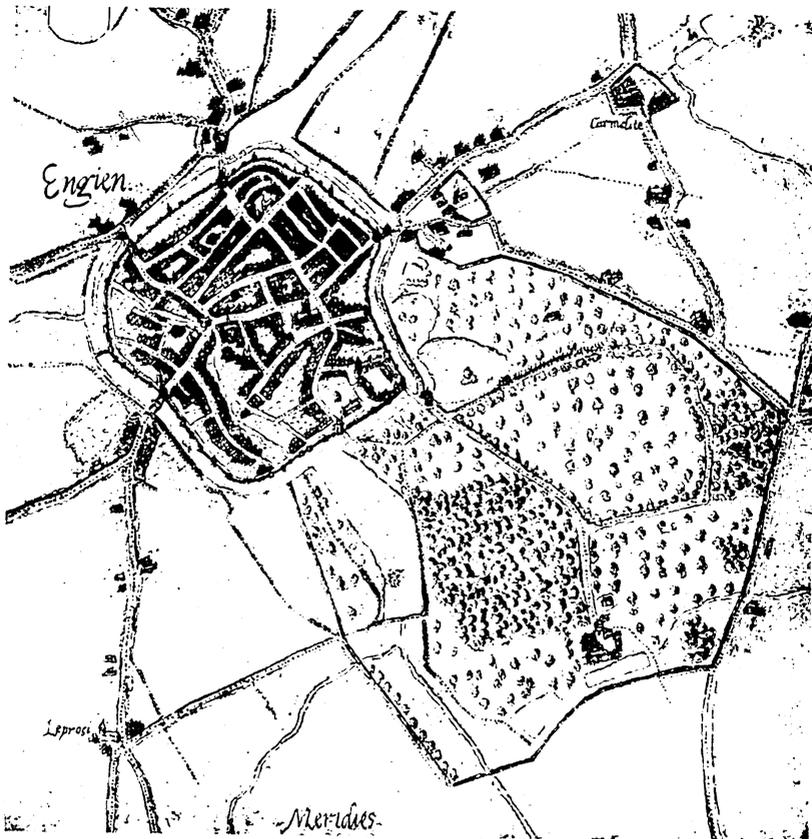
Lorsque Charles d'Arenberg achète en 1606 le domaine d'Enghien à Henri IV, le parc est dans un piteux état. Le prince-comte, amateur de botanique, y fait planter différentes essences d'arbres et installe une volière, une garenne, un jardin botanique, ainsi qu'une grotte animée par des automates.

En 1645 une partie de l'ancien château brûle, et c'est là, semble-t-il, le point de départ de la campagne d'aménagement du parc qui durera jusqu'en 1665-70.

Une série de *gravures* de la fin du XVII^e siècle⁽¹⁾, ainsi qu'une description du R.P. Charles⁽²⁾, illustrent les beautés des parc et jardins de l'époque. Si les inexactitudes sont nombreuses et si

(1) Plus spécialement à leur sujet Y. DELANNOY, *Le Parc d'Enghien Notices iconographiques et historiques* in A.C.A.E., t.XIX, texte, pp. 5-110 et Atlas; ID., *Le Parc et les fameux jardins d'Enghien*, Enghien, 1986.

(2) C. ARENBERG, *Briève description de la ville, chasteau et parc d'Enghien*, in A.C.A.E., t. VIII, pp. 103-128.



Plan de la ville et du parc d'Engien, extrait de l'*Atlas des villes des Pays-Bas* exécuté par Jacques Deventer (c. 1550). (Cliché C.A.E.)

l'imagination y joue un grand rôle, elles sont malgré tout un témoignage privilégié de ce qu'ont été ses splendeurs.

Accessible par des ponts enjambant le fossé, le parc présente ce schéma :

lorsque l'on se trouve à l'emplacement primitif de la Porte des Esclaves, on a dans l'axe le Pavillon de l'Etoile qui domine une distribution d'allées rayonnantes, à gauche le Vivier de la Motte, actuel étang du Miroir, à droite les Jardins clos considérés comme une entité distincte.

Parallèlement au Canal, l'allée du Mail traverse le domaine jusqu'à la Retraite. Entre les allées distribuées par l'Etoile et la Patte d'Oie et bordées de palissades d'ifs et de charmilles, sont disséminés le mont Parnasse, la Garenne, les territoires de chasse ainsi que des plantations, des prairies et des bois.

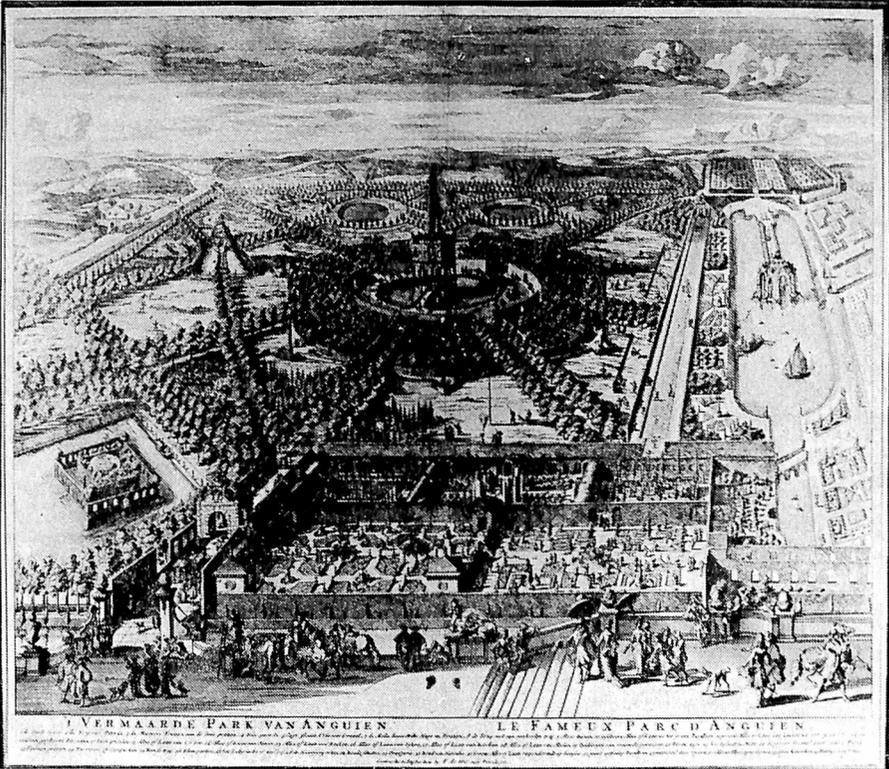
Des plans qui s'échelonnent de 1660 à 1913, permettent de suivre l'évolution des jardins au sol et les aménagements qui vont modifier la physionomie du parc, ou du moins les projets les concernant.

Dès 1719, les projets offrent une nouvelle perspective. Le duc Léopold (1690-1752) fait assécher le fossé qui sépare le parc du château, et, de ce fait, ampute les jardins primitivement clos. Le canal a été endigué et on aménage une avant-cour avec des pavillons et une écurie. Sous Charles-Marie (1721-1778), le niveau du sol monte; on reboise et on imagine dès 1750-52 un nouveau tracé pour les jardins, ouverts désormais sur le château. On dessine à cette date le fameux Labyrinthe, près de l'Etoile, entre la drève des Renards et celle des Pinsons.

La porte des Esclaves, jadis dans le parc est déplacée au nord pour former avec les pavillons et l'écurie une cour d'honneur.

Cour d'honneur pour un château que l'on aimerait reconstruire au goût du jour. Divers projets, 1752-1781, sont envisagés. On propose même en 1785 de l'inscrire dans un parc « exécuté à l'anglaise », où tout tracé rectiligne serait banni. On opte finalement pour un nouveau château construit à l'autre extrémité du parc, et ce sans toucher à la distribution des allées. Il brûle en 1786, le jour de son inauguration.

Un plan du mouvement des eaux fait état de la situation en 1787. On constate que le territoire a été considérablement agrandi au sud et à l'ouest. Le mail, trop humide, ainsi que le labyrinthe, ont disparu. Le canal a été allongé et coudé vers l'est,



Vue panoramique du parc d'Enghien (c. 1665) gravée par Romeyn de Hooghe et imprimée par Fréd. de Wit. (Cliché C.A.E.)

et, en annexe à celui des Balustres, ancien vivier de la Motte, est creusé l'étang des Canards.

Suite à l'occupation française, on détruit en 1806 ce qui reste de l'ancienne demeure, tout en préservant la tour de la Chapelle, unique vestige apparent de la construction primitive.

Le duc Prosper (1785-1861) sera le dernier à s'occuper réellement du parc en faisant construire d'immenses serres. Ceux qui lui succéderont, Arenberg puis Empain, se limiteront à l'entretenir.

Suite à un bail emphythéotique pendant lequel il a fait construire un château à l'emplacement de l'Orangerie, le baron Empain achète le domaine en 1924.

Entre 1924 et 1986, date du rachat de ce territoire par la ville d'Enghien, aucune modification de taille n'a été apportée, mais les dégradations sont très importantes.

Parc à gibier au XVI^e siècle, puis parc d'agrément au XVII^e siècle, il a été conçu comme un tout distinct du château. Lorsqu'au XVIII^e siècle on comble les fossés d'enceinte, on aurait pu essayer de concilier ces deux entités. Si quelques essais de liaison ont été tentés, on n'a cependant jamais projeté d'axer le château sur le parc. On s'est contenté de cohabiter sans composer.

Aujourd'hui encore le parc porte l'empreinte du XVII^e siècle. En effet, le tracé des grands axes est toujours celui de 1660, (la Patte d'Oie, le plan rayonnant de l'Etoile, le Canal) et les modifications ultérieures ne sont que ponctuelles.

Ce domaine de 185 ha comprend également aujourd'hui un échantillon de constructions de typologies et d'époques différentes, soit par ordre chronologique :

- la chapelle, XIII^e siècle
- l'ancienne entrée du château, XVI^e siècle
- la porte des esclaves, XVII^e siècle
- le pavillon de l'Etoile, XVII^e siècle
- les pavillons dits chinois, XVII^e siècle
- le mail, XVII^e siècle
- les pavillons d'entrée, XVIII^e siècle
- l'écurie, XVIII^e siècle
- la chaumière, XVIII^e siècle
- et enfin le château, XX^e siècle.

Chaque élément de cette mosaïque est digne d'intérêt, mais notre choix s'est porté, d'une part sur les pavillons chinois, d'autre part sur le pavillon de l'Etoile, pivot du parc. Ces

deux composantes vont nous amener à caractériser le parc du XVII^e siècle en général.

Des parcs et jardins au XVII^e siècle

L'art des jardins a ses constantes, ses modes et ses grands tournants. Domaine des botanistes, herboristes et jardiniers, il deviendra celui des architectes, urbanistes et ingénieurs hydrauliciens.

Du Moyen Age au classicisme, les motifs traditionnels n'ont guère changé : berceaux, volières et garennes, fontaines et bassins, salles de verdure et jeux du mail sont des thèmes courants. La transformation s'est donc faite par l'esprit.

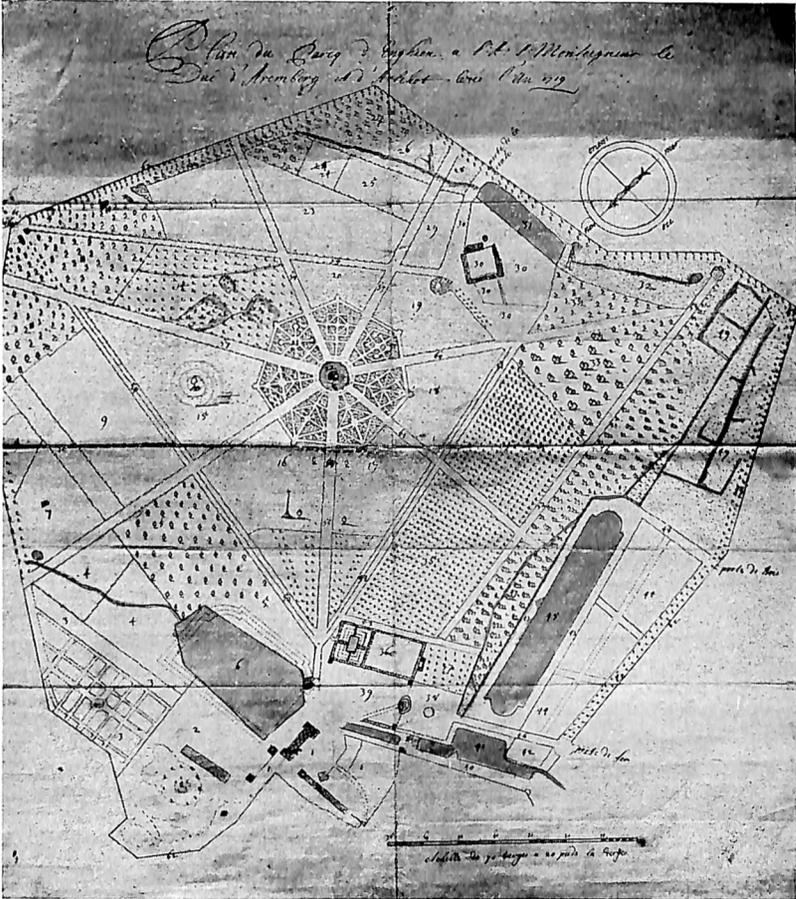
Lorsqu'à la Renaissance le château perd toute nécessité militaire, le jardin se dégage des murailles de la forteresse. Malgré les règles de géométrie qui lui sont imposées, il garde encore le caractère médiéval de l'*hortus conclusus*. C'est une juxtaposition statique de formes parfaites, où chaque élément a la même valeur.

Au XVI^e siècle, on substitue à cet univers fermé un monde mystérieux et fantastique qui est fait d'une variété de lieux. Ces « surprises » successives mettent en scène tout un catalogue de mythes et de légendes. Malgré l'apparition de certains axes, l'aspect général est encore morcelé et confus.

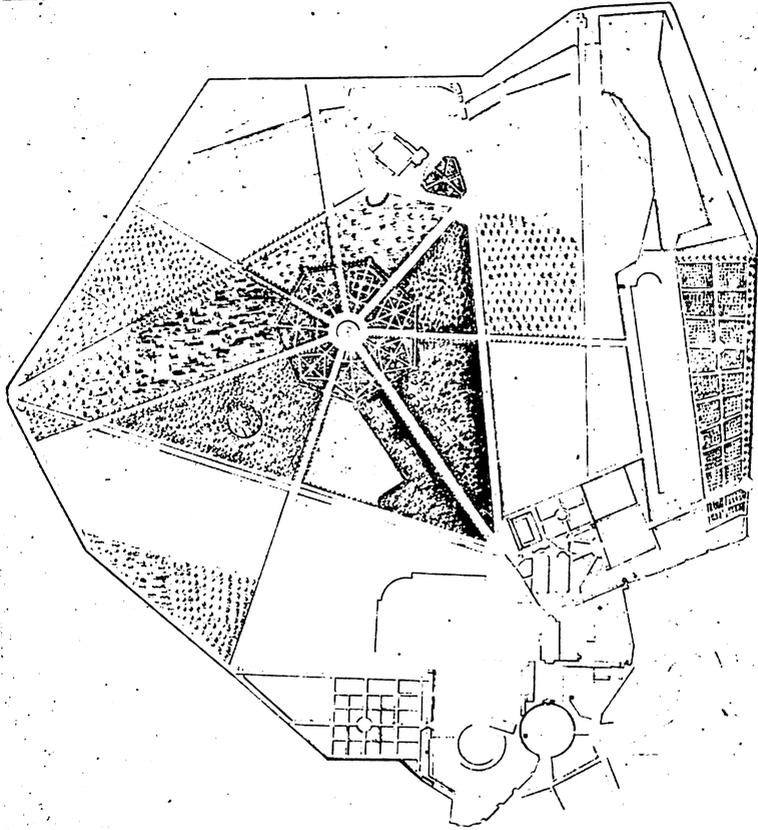
Le pas décisif sera franchi à la fin du XVI^e siècle par l'introduction de l'*urbanisme* qui va systématiser et dynamiser tous les éléments antérieurs. Du corps de logis se dégage alors un axe longitudinal clairement défini auquel se greffent un système d'axes transversaux et des carrefours rayonnants.

Ce programme, conçu comme une extension de l'habitation dans l'environnement, va donner une ampleur au jardin qui fusionne dès lors avec le parc. La structure classique distribue des foyers, reliés entre eux par un réseau de voies rectilignes, en fonction d'un point déterminé qui est le pivot, le répondant du corps de logis dans le parc. Le promeneur suit un parcours rythmé par des « morceaux d'architecture » et des ronds-points. Les perspectives qui s'en dégagent, cadencées par des séquences latérales, ont pour but de faire naître en lui la sensation d'infini.

Lieu de retraite au Moyen Age, le parc est devenu au XVII^e siècle celui des fêtes grandioses que l'on y organise. Il n'est plus une toile de fond, mais un grand théâtre où toutes les ressources structurelles et plastiques de l'art sont mises en œuvre. Les caprices de la mode créent des figures compliquées, multiplient les



Plan du parc d'Enghien exécuté en 1719.
(A.G.R., Fonds d'Arenberg, cartes et plans, n° 599; cliché C.A.E.)



Plan du parc d'Engien exécuté vers 1750.
(Cliché C.A.E.)

courbes et volutes, associent le beau et le grotesque. La couleur et l'eau, perdant leur caractère anecdotique, deviennent constitutives et participent à l'engouement pour le mouvement et la variété : couleur des marbres, des mosaïques de galets peints, des sables, des arbustes et des fleurs; eau dormante des miroirs qui prolongent les perspectives ou animation des fontaines et cascades.

Avec le XVII^e siècle, le parc acquiert donc autant d'importance que le bâti. Il est un lieu de prestige, à caractère fondamentalement ouvert et dynamique, reflet de la vision baroque de l'ordre du monde.

Tous les principes de rigueur et de symétrie, décrits ci-dessus, donneront le jour c. 1660 au jardin classique.

La première moitié du siècle a servi en quelque sorte de laboratoire où se sont précisées les formules qui feront la gloire du jardin français.

Où se situe dans le domaine de l'art des jardins la frontière entre le baroque et le classicisme ?

Cette limite est floue, les matériaux sont identiques. Une réponse se trouve peut-être dans l'idée que le classicisme est la régularisation des voies esquissées par le baroque qui lui a servi de tremplin; non pas que le classicisme soit un aboutissement du baroque, mais bien une rationalisation et un hiérarchisation des données de celui-ci par l'esprit. Le jardin classique prend une ampleur inconnue jusqu'alors, où chaque élément, chaque effet a été pensé, calculé, alors que la baroque a ce caractère plus spontané, qui fait par ailleurs tout son charme.

Voilà où en est la question vers 1660-70, date de la conception classique de Versailles dans le style le plus achevé : le jardin classique est fait d'équilibre entre instinct et intelligence.

Suite à cette esquisse des lignes directrices qui ont régi l'art des jardins jusqu'au classicisme et de leur diffusion par les traités, il est nécessaire et logique d'analyser le plan d'Enghien pour le situer en rapport à cette évolution.

Du Parc d'Enghien

Le parc d'Enghien est, sans conteste pour l'époque, une production précoce, grandiose et originale dans nos régions, suite aux nombreux jardins renaissants, comme par exemple Binche, Mariemont ou Bruxelles, qui amorcent l'introduction architecturale dans les jardins.

Lorsque l'on cherche à confronter Enghien à un domaine d'une telle étendue et à des motifs d'une même qualité, on se tourne inévitablement vers la France de c. 1660 où trône désormais le classicisme. Force est de constater alors qu'Enghien n'a pas la même ampleur et ne fait preuve d'aucune symétrie axiale semblable.

Comme nous l'avons vu, le parc a été composé sans connexion avec l'habitation et sans axe dégagé. Lorsque l'on analyse sa composition générale, on observe qu'elle est incohérente. Malgré le plan rayonnant de l'Etoile qui sert de pivot et les axes du pied d'oie et du canal, l'espace n'a pas été réellement composé. On a juxtaposé des données créées pour elles-mêmes, mais qui n'ont pas été pensées en fonction d'un ensemble. C'est une relative mosaïque où aucune hiérarchie des espaces n'intervient. D'une part, les jardins, qui sont encore de composition renaissante par leur caractère clos et géométrisé, présentent un décor baroque. D'autre part, les perspectives offertes par l'Etoile et le Canal annoncent le classicisme, sans toutefois arriver à susciter la même sensation d'infini.

Alors pourrait-on qualifier le parc d'Enghien de baroque ? Une telle dénomination est à mon avis abusive. En effet, il ne faut pas confondre le plan avec le décor. Si les « jolietés et curiosités » illustrées par R. de Hooghe sont sans aucun doute de veine baroque, il n'en est pas de même pour le plan.

L'étoile présente bien une idée baroque dans son schéma et nous y reviendrons, mais l'intégralité du plan ne peut en être taxée. L'esprit n'a pas été celui d'une composition baroque ou classique, mais d'une juxtaposition d'éléments puisés deci delà.

S'il faut absolument coller une étiquette sur le parc, il serait plus juste de parler de *pré-classicisme* en ce qui concerne le plan qui essaye de ménager des perspectives, comme on en verra dans les grandes réalisations classiques.

Le désir de comparaison se fait pressant à ce point du raisonnement, mais c'est consciemment que l'on ne propose aucune référence précise. Que l'on ait comparé Enghien à Versailles semble abusif. Versailles, maître du classicisme qui a fait école, est le modèle idéal, certes, mais les éléments utilisés sont ceux d'une longue tradition. C'est leur agencement qui en fait l'originalité et y imprime un certain esprit.

Il faut rattacher le domaine d'Enghien à la production européenne de parcs et jardins qui se multiplient alors dans toute

l'Europe. Les ducs d'Arenberg font partie de la haute noblesse et sont en contact constant avec les cours de France et d'Allemagne. Il n'est donc pas surprenant de voir surgir à Enghien tous les motifs en vogue alors, en plan comme en élévation.

Une question primordiale vient alors à l'esprit : qui a pu concevoir ce parc contenant à la fois des éléments renaissants, baroques et pré-classiques ? L'histoire nous dit que cet homme est le Père Charles. Mythe ou réalité, quelle est sa part réelle d'intervention ? Nous y reviendrons en fin de parcours après avoir analysé dans le détail les pavillons chinois et le pavillon de l'Etoile.

Quoi qu'il en soit, Enghien provoque chez le visiteur un effet inattendu. C'est une œuvre originale qui a fait preuve de beaucoup d'imagination, mais le plus étonnant est que malgré la perte de nombreuses « curiosités », accessoires en quelque sorte, les ducs d'Arenberg soient restés fidèles au cours des siècles à la structure de base, et principalement à cette Etoile qui en est un peu la vedette. Il est donc temps à présent d'en venir à nos deux typologies particulières.

CHAPITRE I

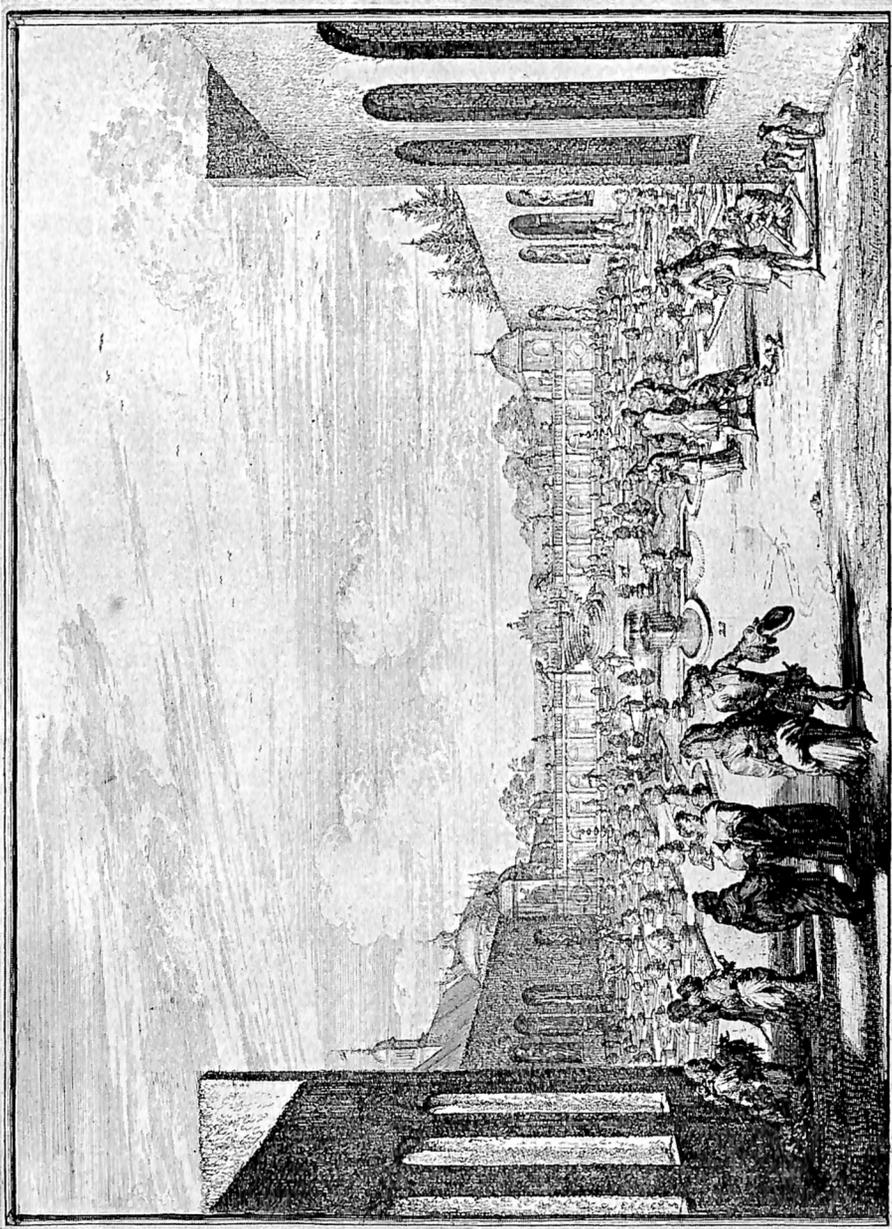
LES PAVILLONS DITS CHINOIS

Comme nous l'avons vu, une campagne d'aménagement du parc s'étend de 1645 à 1665 environ. C'est dans ce laps de temps que les « jardins » ont été créées.

Les jardins sont ce périmètre rectangulaire et clos comprenant cinq entités distinctes. On y accédait à l'origine par la porte des Esclaves située à l'est.

Les deux pavillons dits chinois, encadraient avec deux autres le jardin des Fleurons, séparé de celui des Fleurs par un escalier. Au sud de ces deux jardins, le Labyrinthe, le jardin des Nains et l'Orangerie.

Lorsqu'au début du XVIII^e siècle, on dessine des parterres axés sur la nouvelle orientation du château, on empiète sur les jardins qui s'ouvrent désormais vers l'est. La porte des Esclaves



K.

2. L'Arc Triomphale ou Porte du Parc.
 19. Grottes des Fontaines... 21. Degré ronde.
 22. Parterres des Fleurs.

4. Triumph-bog of Poort van t' Park.
 19. Fonteyngrotten... 21. Grotte ronde trap.
 22. Bloembhof en Bloemperken.

Autheur des deux Niches d'Oranger avec Front de l'Oranger.

Le jardin aux Fleurs du parc d'Enghien avec son escalier circulaire au centre de la balustrade accostée de deux pavillons, extrait de la *Villa Angiana*, gravé par Romeyn de Hooghe et imprimé par Nicolas Visscher (1685).
 (Cliché C.A.E.)

est déplacée c. 1725; ensuite, le jardin des Fleurons est démantelé : on détruit deux pavillons, on « modernise » les deux restants tout en les intégrant dans un nouveau tracé. L'escalier circulaire qui reliait les Fleurons aux Fleurs a été remplacé par un escalier en fer à cheval concave, disparu c. 1820 lorsqu'on y ménagera une pente douce.

A part cela, aucune modification n'intervient jusqu'à ce qu'en 1913 le baron Empain fasse construire son nouveau château, disloquant ainsi ce qui restait de l'entité des jardins.

Les plans permettent de confirmer l'évolution esquissée ci-dessus. Les deux pavillons restent identiques au sol, mais leur signification a changé avec l'évolution des conceptions.

§ I. EVOLUTION DES PAVILLONS D'APRES LES SOURCES

Outre la série de plans qui permet de constater la permanence et l'intégration des pavillons au tracé des jardins, les archives ainsi que des textes descriptifs offrent une multitude d'autres renseignements.

Tout d'abord, les archives situent la construction des cabinets vers 1657⁽¹⁾. En effet, dans les relevés des dépenses, entre 1657 et 1659, plusieurs mentions sont faites de travaux aux « cabinets du parc ». Une liste de charpentiers, « esreniers », tailleurs de pierre, serruriers, maçons, démontre qu'il y a eu à cette date une intense activité.

Vers 1665, le Père Charles décrit les deux pavillons reliés par une balustrade de marbre, ornée de seize piédestaux portant des statues, avec en son centre un escalier « royal » ayant autant de fontaines que de marches. Les cabinets sont couverts d'ardoises, mais « d'une façon nouvelle », les murs revêtus de verdure; une porte-fenêtre avec balustrade donne sur le parterre des Fleurs en contrebas, et on voit des « ovales enrichis de forts beaux ouvrages », c'est-à-dire des oculi à vitraux⁽²⁾.

Si le schéma correspond parfaitement à l'état actuel, la balustrade et les oculi d'origine, ainsi que l'escalier, les statues et fontaines ont disparu.

En ce qui concerne l'intérieur qu'il décrit orné de tableaux (qu'il avoue, en marge, non accomplis), de panneaux de jaspe et d'un plafond en relief doré avec écusson aux armes du duc

(1) A.A.C.E., 14^e compte du Sieur Vendeuille, f° 79.

(2) C. ARENBERG, *op. cit.*, pp. 103-128.



Le jardin aux Fleurs du parc d'Enghien avec son escalier circulaire au centre de la balustrade accostée de deux pavillons, gravé par P. Schenck.
(Cliché C.A.E.)

Philippe-François (1625-1674), on n'en retrouve actuellement plus aucune trace.

Le comte Segni qui visite le parc en 1666⁽³⁾, confirme l'existence des quatre pavillons à cette date, mais il décrit l'intérieur du pavillon aux toiles orné de gravures sur bois avec une grotte de stuc inachevée, et celui du pavillon dit actuellement chinois décoré de miroirs et de portraits à la française.

Quel a été réellement le décor intérieur à l'origine ? Nous y reviendrons dans l'étude monumentale.

Aucune modification n'a été faite avant l'assèchement des fossés d'enceinte au début du XVIII^e siècle. Le duc Léopold, régnant alors, fait détruire « des jardins et parterres de mauvais goût qui étoient à portée du château »⁽⁴⁾.

En ouvrant les jardins sur l'habitation, les quatre pavillons d'origine n'ont plus la même utilité dans la nouvelle disposition des chemins et parterres tracés après 1736⁽⁵⁾.

Deux des pavillons disparaissent ainsi en 1739 et en 1750⁽⁶⁾.

C'est entre 1736 et 1754, date à laquelle le duc Charles-Marie succède à Léopold, que des travaux d'aménagement ont été faits aux pavillons, En effet, Charles-Marie écrit en 1775 que les seuls travaux auxquels il se soit consacré aux pavillons, ont été l'assèchement et lehaussement du sol, entre 1762 et 65⁽⁷⁾.

Les archives ne citent cependant aucun nom ni aucun détail qui permettraient de confirmer qu'il y a eu effectivement des travaux. Les seules mentions sont celles de S. Briquoser ou Bricqner, travaillant à la « Reine d'Egypte » et « au cabinet de stuck » en 1744⁽⁸⁾, et celle du placement d'un sanglier de bronze sur un piédestal de marbre, face à la balustrade qui joint les deux pavillons, par Drouot en 1748.

Le premier renseignement reste obscur car le personnage n'a pas été identifié. La « Reine d'Egypte » est, d'après un inven-

(3) Y. DELANNOY, *Le parc d'Enghien*, in op. cit., pp. 55-56.

(4) E. LALOIRE, *Documents concernant l'histoire de la seigneurie d'Enghien*, in A.C.A.E., t.VIII, p. 59.

(5) Idem, p. 60.

(6) A.G.R. *Fonds d'Arenberg*, n° 10247.

(7) E. LALOIRE, *op cit.*, p. 64.

(8) A.G.R. *Fonds d'Arenberg*, n° 10247/48.

taire de 1770, une figure de stuc appuyée contre un palmier, ayant à ses pieds un crocodile⁽⁹⁾. Le « cabinet de stuck » pourrait être mis en rapport avec le pavillon chinois actuel qui présente un décor de stuc, mais aucun détail précis ne permet de l'affirmer.

Le second indice indique que l'on a repensé le rôle des pavillons en fonction du sanglier, qui sert de ponctuation, en somme, à un nouveau tracé.

A propos du décor intérieur, le duc Charles-Marie ne parle que *des dessus-de-portes qui sont dans le cabinet qui conduit aux berceaux*. Quel est ce pavillon ?

En ce qui concerne la balustrade actuelle reliant les deux pavillons, il ne s'agit plus de celle d'origine. Le baron Empain a fait placer au début de ce siècle une nouvelle balustrade; on voit encore clairement la trace de l'accrochage de l'ancienne.

Quand celle-ci a-t-elle disparu et pourquoi ?

Une note d'archives de c. 1810-1820 nous éclaire à ce sujet : l'escalier et la balustrade des berceaux étant tombés en ruine pendant la Révolution, on a déblayé le terrain et remplacé l'escalier par une « pente assez facile⁽¹⁰⁾. L'escalier serait celui en fer à cheval ayant remplacé celui d'origine, tel qu'on le voit apparaître sur le plan de 1787 et sur la maquette de 1782. Cette substitution est sans doute liée auhaussement du sol vers 1762, qui aurait logiquement contraint à modifier l'escalier.

Au XIX^e siècle, on fait mention en 1833 de réparations au mur du cabinet chinois⁽¹¹⁾, ainsi que de travaux de menuiserie. Il s'agit sans doute des portes remplacées à l'époque.

En 1867, Ernest Matthieu parle de deux pavillons de plan carré contenant des chinoiseries et vues du parc⁽¹²⁾.

En 1920, on apprend que les portes et panneaux(?) des pavillons ont été enlevés et dispersés⁽¹³⁾. Depuis cette date aucune mention de travaux n'a été signalée.

(9) « Bronzes, marbres et plombs, placés dans le parc d'Enghien », inventaire, 1770. Cfr. E. LALOIRE, in *A.C.A.E.*, t.VIII, pp. 129-134.

(10) A.A.C.E., *Dossier Biens*, Enghien, s.d.

(11) A.G.R. *Fonds d'Arenberg*, 525, pièces justificatives, 1833.

(12) E. MATTHIEU, *Histoire de la ville d'Enghien*, Mons, 1876, p. 185 et plus tard, *Enghien, son parc et ses monuments. Guide illustré (Enghien, 1898, p. 52) où il relève la date de 1743.*

(13) Ministère des Finances, *Sequestre 1918, Lettre de Rasquin à Th. Somville.*

Si tout semble se combiner, un point primordial reste à débattre : la date des décors de chinoiseries contenus dans un des pavillons. Comme les archives ne nous informent pas sur le sujet, nous y reviendrons en temps voulu.

Maintenant que nous connaissons l'évolution en plans et les travaux effectués aux pavillons, il reste à envisager les sources illustrant leur élévation.

Les gravures ayant pour thème le parc et les jardins d'Enghien datent toutes du XVII^e siècle :

R. DE HOOGE (1645-1708) - Un recueil de 17 planches, plus une annexe, intitulé « Villa Angiana » a été édité par Nicolaus Visscher à Amsterdam. On lui accorde la date de 1685 apparaissant sur une des gravures dédiées au duc Philippe-Charles.

Une vue du parc et une vue panoramique, imprimées cette fois à Leiden par Jean Tangena, s'ajoutent à ces planches.

J. VAN AVELE (1661-1727) - Deux éditions de 17 gravures plus une vue panoramique sont imprimées par le même Nicolaus Visscher.

C. REMSCHARD (1678-1735) - Martin Engelbrecht publie à Nuremberg 12 planches signées par l'artiste.

J. HARREWIJN (1669-1727) - Deux gravures, avec et sans personnages.

Anonyme du XVII^e siècle - Douze gravures non attribuées.

Si les versions proposées par ces différents artistes concernant les pavillons ne s'accordent pas en tous points, le schéma de base est pareil à celui décrit par le Père Charles et à la source monumentale. Cependant, il est intéressant de noter que Van Avelé, qui a ouvertement copié l'œuvre de Romeyn de Hooghe, a pris la liberté de remplacer la porte et l'oculus par deux baies rectangulaires surmontées d'un demi-cercle.

Mises à part quelques variations de détail, les gravures ne nous apportent aucun renseignement supplémentaire⁽¹⁴⁾.

§ II. SOURCE MONUMENTALE

Il faut avant tout se représenter la configuration des lieux

(14) Ces gravures sont reproduites notamment dans les ouvrages suivants :

- Y. DELANNOY, *Le parc d'Enghien et ses divers rares prospects in Tablettes du Hainaut*, t.v., 1972, pp. 225-246; ID., *Le parc d'Enghien...*, op.cit.; IBID., *Le parc et les fameux jardins d'Enghien*, op.cit...

- J. LANDWEHR, *Romeyn de Hooghe (...)*, NY, 1973.

- R. PECHIERE, *Les glorieux jardins d'Enghien in la Maison d'Hier et d'Aujourd'hui*, nr. 31, 1976, pp. 56-75.



Le pavillon aux Toiles (Nord-Ouest) (1987).
(I.R.P.A.; cliché C.A.E.)

telle qu'elle avait été pensée au XVII^e siècle, lors de la conception des jardins enfermant les pavillons.

Comme nous l'avons vu, les deux cabinets existant aujourd'hui faisaient pendant à deux autres pavillons de même physionomie à l'est, disparus au XVIII^e siècle. Il y avait entre le jardin des Fleurons et celui des Fleurs, une dénivellation d'environ 1,50 m. Le niveau du sol a été surélevé à l'ouest au XVII^e siècle, masquant ainsi une partie du soubassement des façades, qui n'ont donc plus les mêmes proportions.

Les deux pavillons de plan carré sont couverts d'un toit galbé à quatre versants surmonté d'une flèche. Sur un soubassement de grès d'Ecaussinnes, les façades de briques, à nu aujourd'hui, étaient sans nul doute enduites ou peintes à l'origine. La pierre est utilisée pour souligner le « dessin » de la façade : oculi, marches, cordons, balustres et décors.

Les façades nord, sud et est présentaient au XVII^e siècle une porte à linteau droit surmontée d'un oculus (1 face n.; pav. II, face s.) aujourd'hui bouché (pav. 1 face s.) ou masqué par un remaniement ultérieur (pav. I, face). L'oculus comporte un décor extérieur de bois ainsi qu'un cerclage de fer et de plomb à 20 cm en retrait au ras de la paroi intérieure.

Les faces ouest présentent comme à l'origine des portes-fenêtres en plein cintre avec une balustrade et un décor.

La face est du pavillon II a été remaniée totalement au XVIII^e siècle.

Les toitures des deux pavillons sont portées par les consoles de bois d'origine, encore visibles, sauf pour le pavillon II face est où elles sont masquées sous une vilaine corniche en bois du XVIII^e siècle.

1^o Pavillon I, dit Pavillon aux Toiles.

Face nord :

- Porte à linteau droit surmontée d'un oculus ovale à moulures et agrafes en bois plaqué sur la maçonnerie.
- 2 marches d'accès.
- Menuiserie du XIX^e siècle.
- Trace de l'accrochage de l'ancienne balustrade.

Face est :

- Porte à linteau droit placée au XIX^e siècle et masquant à moitié l'oculus sans décor et bouché.
- Une marche d'accès.
- Menuiserie du XIX^e siècle.

Face sud :

- Porte à linteau droit surmontée d'un oculus bouché et sans décor.
- Menuiserie du XIX^e siècle.

Face ouest :

Sur un soubassement décoré d'un cartouche rectangulaire en pierre à moitié enterré, repose une travée cantonnée par deux pilastres, en pierre également, avec chapiteaux d'ordre ionique.

La porte-fenêtre en plein cintre est surmontée d'un blason rapporté aux armes des ducs d'Arenberg placé sur un larmier saillant, et bordée sur ses flancs courbes par deux volutes rentrantes moulurées en pierre.

La balustrade du balcon est d'origine, tandis que le châssis est du XIX^e siècle.

Le revêtement de surface cernant la baie est fait de minerai de fer de teinte turquoise et d'aspect rocailleux pris dans du mortier de chaux. A hauteur du balcon, à gauche, on distingue un quadrillage dans le mortier et trois fragments de petits carreaux de céramique bosselée et émaillée, alternativement bleu-nuit, turquoise et blanc.

Une fouille au pied du bâtiment a exhumé de nombreux fragments supplémentaires.

Comment expliquer ce double décor ?

Le Père Charles décrit les façades ouest des pavillons d'une « blancheur sur un fond d'azur meslangé de vert qui semblent autant d'aymeraudes et turquoises par pièces de rapport (...) »⁽¹⁵⁾. Le comte Segni mentionne un décor de « petites pierres teintées de différentes couleurs »⁽¹⁶⁾.

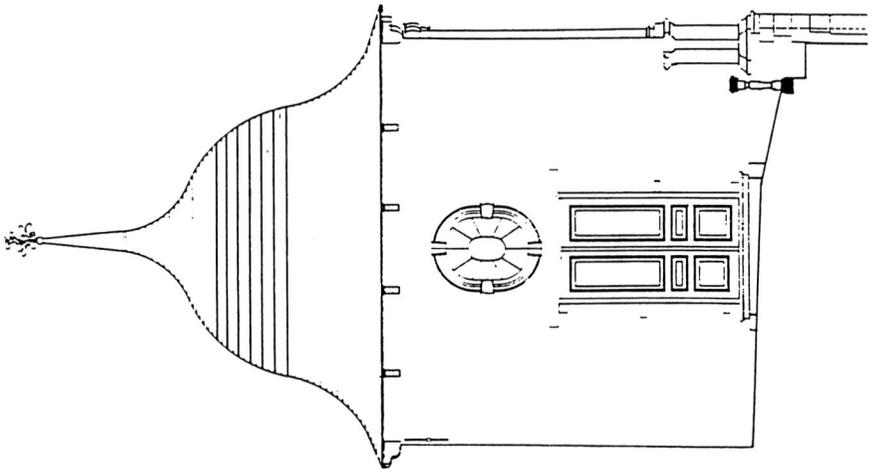
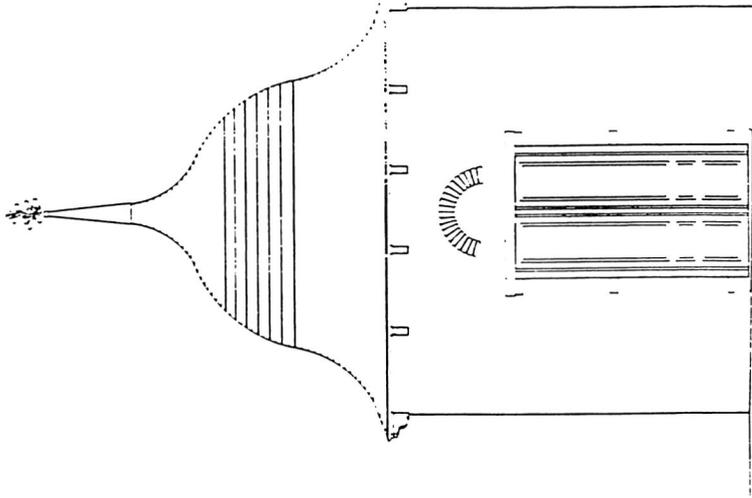
Il y avait donc au XVII^e siècle déjà un décor de rocailles de couleur, mais était-ce le décor de minerai ou celui de céramique ? Seule, une analyse du mortier pourrait peut-être les dater.

D'après les archives, les deux pavillons disparus étaient ornés de niches décorées « des plus belles coquilles que les Indes produisent » et des « tonneaux de coquilles venant d'Ostende sur ordre du Père Charles » arrivent à Enghien en 1666⁽¹⁷⁾. On peut imaginer alors un programme décoratif s'appliquant aux

(15) C. ARENBERG, *op. cit.*, p. 115.

(16) Y. DELANNOY, *op. cit.*, p. 55.

(17) A.G.R., *Fonds d'Arenberg*, 10246, 25 janvier 1666.



Plan du pavillon aux Toiles (Nord-Sud) par J.-L. Vanden Eynde (1986).
(Cliché C.A.E.)



Le pavillon chinois (Est-Sud) (1987).
(I.R.P.A.; cliché C.A.E.)

quatre pavillons dans le goût de l'époque pour les grottes et les ornements maritimes et rocailleux.

La façade, homogène, date donc du XVII^e siècle. Malgré la sobriété de sa composition, on retrouve une certaine animation dans les volutes, le larmier et le blason en relief, ainsi que dans le profil des balustres. Le goût pour la couleur et pour les jeux de lumière et d'ombre est manifesté par le revêtement.

2^o Pavillon II, dit Chinois.

Face nord :

- Porte à linteau droit inaccessible car situé à environ un mètre du sol (cfr. dénivellation supra) surmontée d'un oculus, sans décor mais ouvert.
- Menuiserie XIX^e siècle.

Face est :

Sur un parement à refends du XVIII^e siècle, deux couples de demi-colonnes à chapiteau ionique sur piédestal supportent un entablement non décoré et lourd.

Entre les colonnes, une porte en plein cintre de style Louis XV est surmontée d'un cartouche décoré et d'une agrafe de même époque.

On y accède par deux marches.

Face sud :

- Porte à linteau droit surmontée d'un oculus à moulures et agrafes en bois plaquées sur la maçonnerie.
- Deux marches d'accès.
- Menuiserie de remploi du XVIII^e siècle, remaniée pour s'adapter à la baie.
- Trace de l'accrochage de l'ancienne balustrade.

Face ouest :

Sur un soubassement décoré d'un cartouche rectangulaire en pierre à moitié enterré, repose une travée cantonnée de deux pilastres à chapiteau à volutes, oves et festons.

La porte-fenêtre en plein cintre est bordée sur ses flancs courbes par deux volutes rentrantes moulurées en pierre, et surmontée d'un larmier saillant.

La balustrade du balcon a disparu; la menuiserie est du XVIII^e siècle.

3° Synthèse des deux pavillons.

XVII^e siècle :

- Faces nord-sud-est. Linteau droit et oculus.
- Faces ouest : portes-fenêtres en plein cintre avec balustrade et décor.

XVIII^e siècle :

- Face est, pav. II.
- Portes pav. II : faces sud et ouest.
- Soubassement enterré, disparition de l'escalier, disparition des deux autres pavillons.

XIX^e siècle :

- Portes pav. I : faces nord-sud-est-ouest.
- Portes pav. II, face nord.

XX^e siècle :

- Nouvelle balustrade.

4° Typologie, styles, paternité.

Le cabinet ou pavillon de jardin appartient à une typologie particulière. De par ses dimensions réduites et son rôle secondaire, il est le support idéal à la fois pour s'essayer à de nouvelles formules applicables à la « grande » architecture, mais aussi, de par son caractère éphémère, pour être le lieu de divagations décoratives particulières, qui ne s'inscrivent pas dans les schémas classiques.

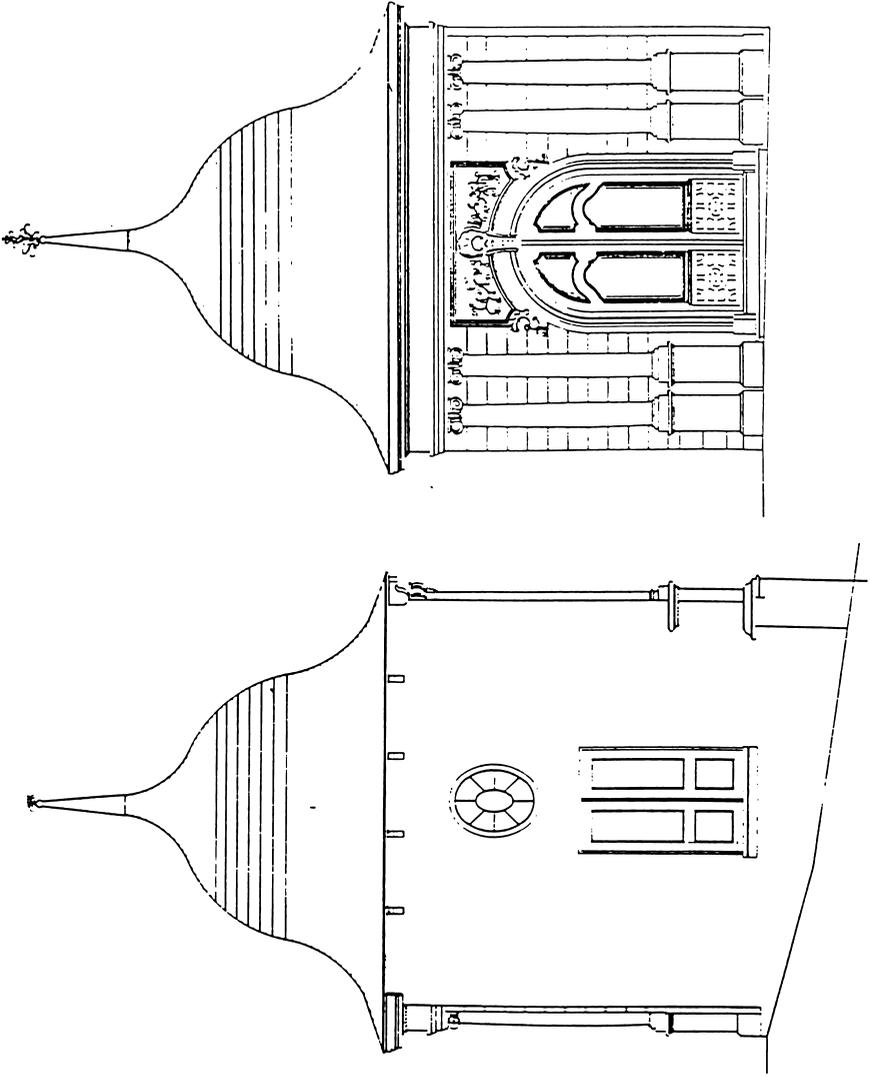
Lorsqu'ils apparaissent à la Renaissance, les petits pavillons réunis par des charmilles sont placés aux quatre coins du jardin. L'époque baroque les utilisera comme ponctuation pour mettre en valeur perspectives et respirations.

Le goût pour l'exotisme, lié à la vague romantique du XVIII^e siècle, se servira du pavillon comme expression de cet « ailleurs » tant recherché : temples, kiosques, pagodes, grottes et rocailles vont se multiplier dans les parcs.

Lieu de repos, prétexte à une promenade, cabinet de curiosités, le pavillon est à la fois une architecture et un décor.

A Enghien, les pavillons, construits entre 1657 et 1659, sont utilisés dans un esprit renaissant, placés aux quatre coins du parterre des Fleurons. Leur élévation, par contre, se veut de veine baroque, style qui reste, à l'époque et dans nos régions, essentiellement le fait du Prince et de l'Église.

Puisqu'en Hainaut la production d'ensemble reste traditionnelle et que le baroque ne s'y applique que ponctuellement, le domaine d'Enghien apparaît donc comme une parenthèse, liée au



Plan du pavillon chinois (Nord-Est) par J.-L. Vanden Eynde (1986).
(Cliché C.A.E.)

haut rang tenu par les d'Arenberg dans la noblesse de sang.

Un esprit baroque ou pré-classique transparait dans la conception du parc qui s'articule autour du pavillon de l'Etoile, nous y reviendrons, mais il est présent également dans les lignes-forces et la mise en valeur de certains traits de l'architecture.

Les façades nord-sud et est, homogènes à l'origine, ne présentent aucune particularité, sinon les oculi qui, cernés d'un cadre de moulures en relief, prennent une place plus importante dans la composition de la façade.

Les façades ouest portent au contraire certains traits caractéristiques :

- axe de symétrie;
- articulation générale claire : deux pilastres cantonnant une baie en plein cintre, le tout reposant sur un haut soubassement;
- mise en exergue de la porte;
- volutes rentrantes étirées;
- clés saillantes;
- cordons et bases de pilastres en décrochements successifs;
- cartouches;
- revêtement du pavillon aux toiles jouant sur la couleur et les jeux de lumière.

Malgré tous ces traits applicables à l'esprit baroque, ces deux façades restent extrêmement sobres dans leur décor. On s'adapte au style plus qu'on n'y adhère, on s'empare de fragments ornementaux sans entamer la substance propre du bâtiment qui reste classique.

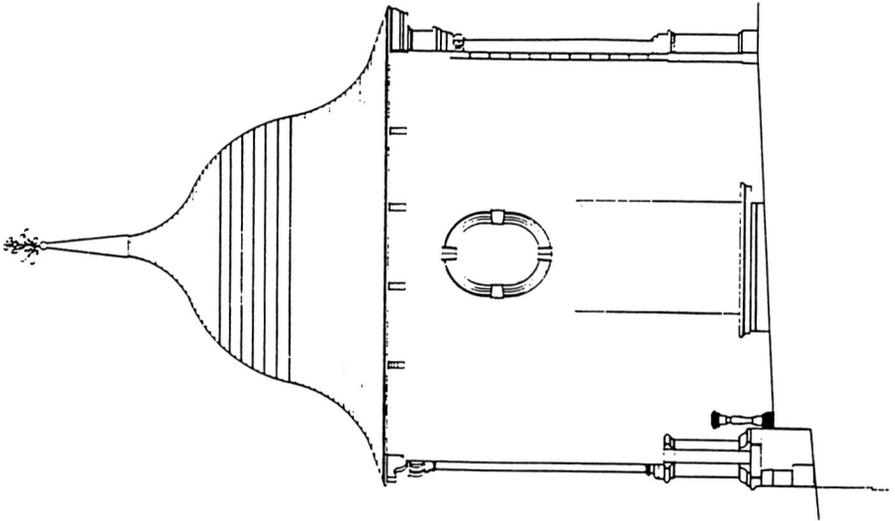
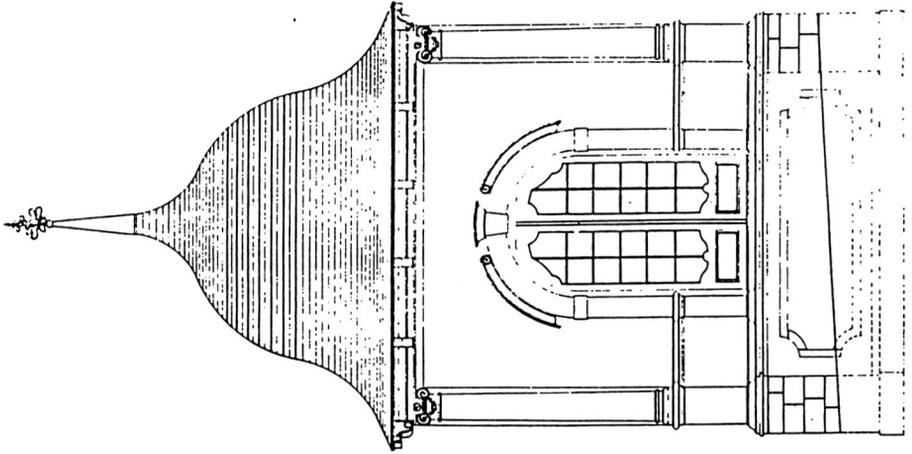
La face XVIII^e siècle du pavillon chinois relève d'un tout autre esprit. C'est un écran que l'on a placé devant la façade XVII^e siècle pour la mettre au goût du jour :

- demi-colonnes à chapiteau ionique;
- entablement rectiligne et lourd;
- parement à refends;
- menuiserie à mouluration courbe et asymétrique;
- agrafe et coquille;
- cartouche à rinceaux et éléments en C.

On retrouve à la fois une rigueur dans le dessin et une certaine animation décorative au niveau de la porte.

Comment qualifier l'appartenance à un style ?

Il est difficile d'étiqueter chronologiquement les influences des styles français chez nous, car il y a toujours une période de



Plan du pavillon chinois (Sud-Ouest) par J.-L. Vanden Eynde (1986).
(Cliché C.A.E.)

glissement et d'adaptation ainsi qu'une survivance importante du « traditionnel ». Toutefois, on pourrait parler ici de deux « tendances » :

- a. « Louis XIV » dans la rigidité de l'armature, l'intervention horizontale de l'encorbellement qui termine le cadre, l'emploi de refends et de chapiteaux d'ordre classique.
- b. « Louis XV », qui se veut plus libre et plus fleuri, privilégiant la courbe, les cartouches découpés, l'asymétrie des moulures et motifs, coquilles et agrafes.

Une fois encore, des éléments sont empruntés à un vocabulaire donné et juxtaposés pour former un ensemble agréable à l'œil, sans chercher à appliquer un code strict.

Quelle conclusion en tirer ?

Sur une trame simple au départ, des éléments décoratifs se sont greffés sans excès pour inscrire les bâtiments dans le goût du jour.

Nous sommes donc en présence de deux phases principales : XVII^e et XVIII^e siècles. Comment les dater plus précisément ?

- Pour la première phase, les archives fournissent une fourchette étroite de 1657 à 1659.
Cette datation cadre avec l'analyse de la source monumentale.
- Pour la deuxième phase, *aucune* trace ne permet de situer les travaux d'aménagement. La date de 1743 a été avancée par de nombreux auteurs, date dont on ne trouve plus aucun justificatif dans les sources d'archives. Cependant, l'observation de l'intérieur du pavillon chinois, sur laquelle nous reviendrons dans un chapitre particulier, nous a révélé cette date en chiffres romains : 1743. Coïncidence ? Le décor qui se déploie à l'intérieur de ce pavillon étant daté avec précision, on peut supposer logiquement que l'élévation extérieure appartient au même programme d'aménagement. Cette supposition semble cohérente avec la réalisation architecturale. En effet, 1743 inscrit le pavillon dans la veine du Louis XV et de ses thèmes dérivés, qui s'affirme chez nous dès les années 1740, sans oublier la marque du Louis XIV qui continue à influencer les architectes jusque vers 1720-1735.

Se pose enfin le problème de l'architecte.

On ne sait pas qui a fait les projets des pavillons. Rien dans les archives ne justifie d'attribuer la conception générale à un

personnage précis. Cependant, l'ombre du Père Charles plane sur le parc. C'est lui en effet qui, d'après les sources, serait le concepteur de l'embellissement du parc d'Enghien, mais nous y reviendrons.

§ III DECOR INTERIEUR

1° Pavillon aux Toiles.

L'intérieur du pavillon, de plan carré et aux angles arrondis, présente au sol un dallage de pierres marbrières rouges et grises. Le plafond est masqué par une coque en stuc plaquée sur un châssis de bois ancré à la maçonnerie. Cette coque est ornée aux quatre coins de motifs de résonance Régence en léger relief. Le tout est actuellement de couleur claire.

Les parois de brique chaulée sont quadrillées de lattes de bois encastrées dans la maçonnerie à l'origine. En effet, il est techniquement improbable que l'on ait placé les lattes après coup. Une telle disposition laisse supposer qu'on y tendait des toiles peintes, des cuirs ou des tapisseries, mais ce n'est qu'une hypothèse.

2° Pavillon Chinois

A. Disposition

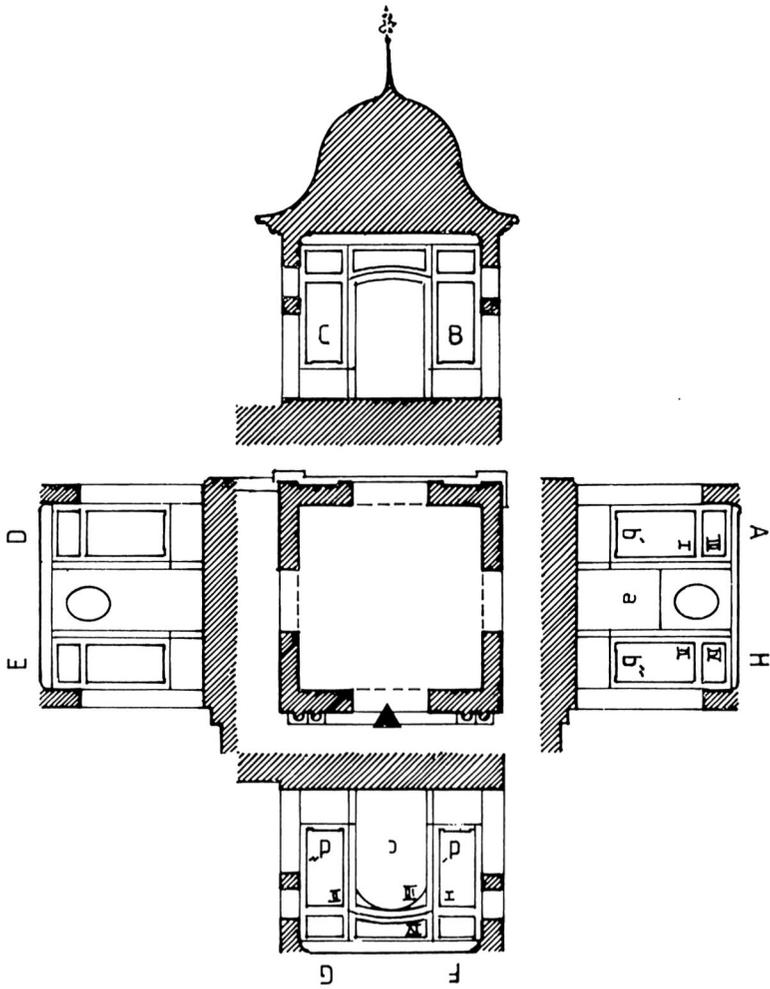
L'intérieur, également de plan carré et aux angles arrondis, a un dallage de marbre blanc, et le plafond présente, sur une coque de stuc, deux moulures XVIII^e siècle, en faible relief.

Le décor mural est conservé. Considérons les parois par paires en vis-à-vis : A-H/D-E et G-F/B-C. Les majuscules identifiant les zones décorées correspondent aux lettres gravées au revers des plaques de marbre du soubassement. Ces lettres, de A à H, font référence sans doute à l'ordre de distribution décidé lors de la mise en place au XVIII^e siècle. Nous gardons ce lettrage afin de rester fidèle à la source monumentale.

A-H/D-E.

La paroi se divise en trois séquences : b'-a-b''.

Les zones décorées sont distribuées symétriquement de part et d'autre de l'axe central marqué par la porte surmontée de son oculus, cerclé de petits panneaux décorés (III et IV). b' et b'' comportent un soubassement de marbre de type St Rémy, provenant probablement de Rochefort, et un encadrement de stuc réservant deux panneaux pour les décors (I et II). Des moulures



Elévations intérieures du pavillon chinois par J.-L. Vanden Eynde (1988).
(Cliché C.A.E.)

en stuc d'une épaisseur considérable imitant le marbre rose à veines grises et blanches servent à ponctuer l'élévation et à mettre en évidence l'axe central.

G-F/B-C

La paroi est divisée en trois séquences : d'-c-d''.

Au centre, deux écoinçons (III) sont ménagés dans l'encadrement de la porte qui est surmontée d'un panneau décoré (IV). d' et d'' présentent de façon symétrique, sur un soubassement de marbre, un encadrement de stuc comportant deux panneaux pour les décors (I et II). Ici aussi les moulures de stuc cernent la baie centrale.

B. Nature.

La surprise et l'étonnement sont grands lorsque l'on découvre pour la première fois ce décor. La séduction de cet intérieur se manifeste rapidement et reste intense.

Le décor ménagé dans les panneaux des quatre faces du pavillon est de nature complexe. A première vue, on identifie des personnages, des architectures et des motifs *chinois*, incrustés dans de grandes plaques noires cernées d'une ligne blanche.

Les scènes se déroulent généralement dans un jardin où évoluent entre barrières, kiosques, étangs, petits ponts, rochers et végétaux, des personnages et des animaux vifs et variés dans leurs attitudes et leurs costumes.

Les couleurs sont limitées au bleu turquoise, au rose, au beige, au noir et au rouge brique. Une impression générale, à la fois d'animation et de quiétude se dégage de ces scènes.

Un premier réflexe est d'assimiler ce décor à la production des chinoiseries, qui prend un essor considérable au XVIII^e siècle, époque où la société s'enivre d'exotisme pour rêver à un ailleurs inaccessible.

Aussi, avant de pousser plus loin l'analyse du décor d'Enghien, il semble nécessaire de se pencher brièvement sur la question des chinoiseries et des conséquences du contact entre l'Europe et la Chine, dans le domaine des arts décoratifs et de l'art des jardins, en Europe et en Belgique, pour pouvoir, premièrement comprendre dans quel contexte s'inscrit Enghien, et ensuite juger de la valeur iconographique et technique de ces décors.



Intérieur du pavillon chinois (façades Sud-Ouest) (1987).
(I.R.P.A.; cliché C.A.E.)

a. Des chinoiseries - Histoire et définition

Les relations commerciales entre l'Extrême-Orient et l'Occident sont établies dès l'Antiquité grâce à la fameuse route de la soie et des épices.

Lorsque Marco Polo publie, à son retour de Chine, son *Million* où il raconte son séjour (1275-1295), il renforce l'image légendaire que l'Occident se fait du Cathay, « l'empire de la fleur de lotus ». La dynastie Yuen (1280-1367), au pouvoir alors, protège les voyageurs et les récits de ceux-ci sont très populaires en Occident.

La soie, les épices et les étoffes sont connues chez nous depuis longtemps, mais l'on découvre alors la céramique que l'on classe dans les curiosités. Il faudra attendre la découverte de la route maritime vers l'est par Vasco de Gama en 1498, pour que la porcelaine soit l'objet d'une importation massive.

Au début du XVI^e siècle, l'Espagne et le Portugal sont maîtres de la mer et dispersent leurs comptoirs autour de l'océan Indien. La France, l'Angleterre et la Hollande entrent, elles aussi, dans la carrière coloniale; c'est le début de l'ère des Grandes Compagnies⁽¹⁸⁾.

En contrepartie des privilèges douaniers, ces Compagnies se doivent de permettre l'évangélisation des nouveaux territoires : les Jésuites fondent des missions à travers toute l'Asie, et leurs rapports de voyage sont très recherchés en Occident⁽¹⁹⁾.

Les objets orientaux arrivent alors chez nous par centaines de milliers, dès le début du XVI^e siècle. Les laques, les porcelaines et les soies déferlent en Occident et vont participer au courant enthousiaste pour tout ce qui concerne la Chine.

Il est intéressant de noter que sous le règne de Wan Li, dès la fin du XVI^e siècle, la production chinoise est pensée *en fonction du marché européen*, ce qui témoigne non seulement de l'importance de la demande, mais aussi de l'esprit qui marque les œuvres arrivant en Europe.

On introduit dans les ateliers orientaux des modèles et des dessins européens que les artisans reproduisent avec une fidélité servile sans en comprendre le sens.

(18) - Cie des Indes Orientales des Pays-Bas : Java - Ceylan - Formose - Japon - dès 1609.
- Cie des Indes et du Levant de France : Siam - 1664.
- East India Company : Indes - dès 1600.

(19) - Les Jésuites sont installés à Pékin dès 1582.



Intérieur du pavillon chinois (Nord), détail : flûtiste (1987).
(I.R.P.A., cliché C.A.E.)

En 1650, les Hollandais sont maîtres du marché. Amsterdam est la plaque mondiale du commerce avec l'Orient et attire des acheteurs de toute l'Europe.

Mais, malgré l'énorme quantité de laques, porcelaines et tissus importés, la demande et le coût augmentent à un tel point qu'ils créent un marché favorable à l'*imitation européenne* par le biais de manufactures nationales. L'imitation d'objets orientaux sera pour l'Europe la source d'une véritable industrie⁽²⁰⁾.

Il faut distinguer trois périodes dans le phénomène de l'imitation d'objets et de motifs chinois.

La première, de 1680 à 1725, ou copie fidèlement les décors et les formes. C'est de la pure imitation.

La deuxième, vers 1730-1750, assimile les motifs chinois et les insère dans les schémas décoratifs européens.

La troisième, à partir de 1750, voit le développement des pastiches, qui ne font plus référence à la Chine que de manière floue. Il ne s'agit plus d'imitation mais de création. La fin du XVIII^e siècle conditionne les motifs chinois dans un classicisme à la Louis XVI qui formalise tout en arabesques stylisées (Pagode de Chanteloup - 1780).

Pour l'artisan européen, le seul problème est de trouver des modèles à imiter. Les récits des voyageurs servent dès le XVII^e siècle de sources techniques et iconographiques, on publie alors des livres illustrés de gravures dépeignant ce qu'est, ou plutôt ce que l'on croit être, la vie en Chine⁽²¹⁾. Mais l'origine principale et authentique des motifs reproduits se trouve être dans les laques et les porcelaines qui représentent la plus grosse part des importations parmi les objets d'art.

Outre le problème de l'iconographie, il y a l'aspect technique. Des imitations de la porcelaine chinoise se font en Hollande, en France et en Allemagne dès le début du XVII^e siècle⁽²²⁾.

(20) Exemple de Spa, où, dès 1600, se développe une industrie de laque européenne sur base de l'activité des bourdonniers, fabricants de bourdons, bâtons de pèlerinage surmontés d'une pomme.

(21) MAGAILLAN, R.P.G. de, *Nouvelle relation de la Chine*, trad. française, 1668.

SEMEDO, A., *Histoire universelle de la Chine*, s.l., 1667.

KIRCHER, A., *China monuments illustrata*, Anvers, 1667.

X., *L'estat présent de la Chine en figures dédié à monseigneur le Duc et à Madame la Duchesse de Bourgogne*, Paris, 1697.

FRAISSE, J.A., *Livre de dessins chinois*, Paris, 1935.

MEISSONNIER, J., *Livre d'ornements*, s.l., 1734.

DU HALDE, P., *Description de la Chine*, Paris, 1735.

HUQUIER, *Livres propres à ceux qui veulent apprendre à dessiner l'ornement chinois*, s.l., 1740.

(22) Ex. Delft - 1614, Nevers - 1640.



Intérieur du pavillon chinois (Est), détail : femme dans une gloriette (1987).
(I.R.P.A.; cliché C.A.E.)

Les essais tentés pour découvrir son secret de fabrication n'aboutiront qu'au début du XVIII^e siècle avec l'allemand Johann Böttger (1709 - pâte dure).

L'imitation de la laque⁽²³⁾ sur bois, métal, grès, cuir ou papier-mâché, devient un art, et dès la fin du XVII^e siècle, avec Stalker et Parker⁽²⁴⁾, apparaissent des recueils de recettes permettant d'imiter les laques de la Chine et du Japon.

Au XVIII^e siècle, les vernisseurs sont de plus en plus sollicités, les traités se multiplient⁽²⁵⁾ et les corporations de « vernisseurs à la façon de la Chine » s'organisent⁽²⁶⁾.

Les meubles et les porcelaines « façon de la Chine » connaîtront un succès énorme. Des maîtres européens, à l'exemple de Gérard Dagly (1657-1726), travaillent dans les plus grandes cours européennes. On décore des pièces entières de carreaux de faïence ou de panneaux laqués créant ainsi un lieu apte à contenir toutes les curiosités et étrangetés orientales, d'origine ou d'imitation. Toute maison de quelque prétention doit avoir une pièce destinée à recevoir la collection particulière du propriétaire. Le goût chinois va s'étendre à tout le domaine décoratif et perdre définitivement son essence symbolique et religieuse.

Pour expliquer l'engouement européen pour tout ce qui est oriental et donc étrange, il faut se replacer dans le contexte philosophique de l'époque.

En 1631, N. Tigaut fait connaître en Europe l'autobiographie du jésuite Matteo Ricci où celui-ci révèle les préceptes de Confucius : la sagesse chinoise sera un modèle. On dit que l'empire chinois est gouverné par les philosophes : ce sera une utopie chère au XVIII^e siècle. La civilisation des Chinois paraît raffinée; les relations y sont fondées sur l'éthique, l'esprit de tolérance, l'harmonie entre l'homme et la nature, et c'est là que se trouvent les sources des tendances nouvelles qui chercheront à allier, dès le début du siècle, la sagesse raisonnée à la sensibilité pour essayer de se libérer du carcan de la tradition.

Pour échapper aux règles académiques, on cherche la nouveauté, on se tourne vers l'exotisme.

(23) Cfr HO, J., *Les laques en Chine. Influences et imitations en Europe*, LLN, 1971.

(24) STALKER, PARKER, *Treaties on japaning*, Londres, 1688.

(25) BUONANNI, *Trattato sopra la vernice detta comunamente cinese*, Roma, 1720.
WATIN, JF, *L'art du peintre-doreur-vernisser*, Paris, 1772.

(26) A Paris, en 1744, les frères Martins obtiennent un brevet d'exclusivité pour leur vernis « au goût de la Chine et du Japon ».



Intérieur du pavillon chinois (façades Est-Sud) (1987).
(I.R.P.A.; cliché C.A.E.)

L'élément oriental est très prisé en France à la cour de Louis XIV, mais c'est à partir de Louis XV qu'il prendra des proportions considérables. On découvre le charme de l'exotisme, on s'enivre de chinoiseries, de turqueries, de russeries, de singeries⁽²⁷⁾. On ne cherche pas un esprit mais une ambiance.

Coquilles, vrilles et volutes y participent, donnant une impression de désinvolture et d'élégance toute nouvelle. Les formes contournées où se mêlent légèreté et imagination, créent une atmosphère délicate et sensuelle. L'amour pour le détail précieux et l'imprévu se développe : il trouve une source de délectation dans les objets orientaux et leurs imitations. On voit dans la Chine un monde où l'impossible et le fantastique apparaissent comme naturels.

L'influence chinoise a eu des répercussions dans différents domaines et à différents moments. Les arts décoratifs y ont été sensibles très tôt, dès les premières décennies, tandis que l'art des jardins n'y fera référence que plus tardivement, vers 1750-60.

On peut percevoir clairement certains parallèles entre les tendances chinoises et des formules décoratives du XVIII^e siècle européen : l'atmosphère pittoresque de caractère aimable et léger, le jeu sinueux des lignes régi par l'asymétrie, la profusion d'accessoires et de détails, le mouvement en courbes et contre-courbes, le goût de la nature. En effet, après la majesté, la dignité et la raison, qui ont dicté l'art du XVII^e siècle, on prône de plus en plus le sentiment, puis l'intimité, enfin le caprice.

C'est pour toutes ces raisons que le goût chinois s'est si bien inscrit dans le contexte artistique européen de la rocaille. Dérivé du baroque et sous l'influence du goût chinois, ce style, né en France, se diffusera ensuite en Allemagne et en Europe Centrale selon d'autres formules correspondant à une autre sensibilité.

Les artistes de l'époque, comme Bérain (1640-1711) et Audran (1658-1734), utilisent volontiers les accessoires chinois. Par exemple les grotesques : un réseau d'ornements géométriques presque abstraits se déploie sur la paroi; au milieu de ces éléments s'introduisent des figures d'animaux ou d'hommes mi-fantastiques, mi-exotiques. Marot (1661-1718), Watteau (1674-1721), Huet (? - 1759), Oppenord (1672-1742), Boucher (1703-1770), Huquier (1695-1772), ..., sont les maîtres du nouveau genre.

(27) Grande singerie au château de Chantilly par Huet en 1735.



Intérieur du pavillon chinois (Est), panneau G. (1987).
(I.R.P.A.; cliché C.A.E.)

La gravure joue un rôle capital dans la diffusion des nouveaux motifs décoratifs. On publie des livres d'ornements pour chambres à coucher, boudoirs, meubles, papier-peints, qui servent de recueil aux architectes-décorateurs français recherchés dans toute l'Europe : Messonnier (1693-1750), Pineau (1684-1754), Cuvilliers (1695-1768), Servandoni (1695-1766), Pillement (1728-1808)...

Notons aussi la production de l'anglais Thomas Chippendale qui mêle au dessin chinois des réminiscences gothiques.

Il est clair que les symboles, contenus dans les moindres représentations chinoises, ne sont pas compris par ces artistes qui se contentent de reproduire des formes et un décor⁽²⁸⁾. L'imitation dénote, en règle générale, un manque de compréhension des motifs et des attitudes des personnages, et la création n'en cherche plus la clé. En cherchant la nouveauté dans les objets importés d'Extrême-Orient, ils l'ont assimilée et copiée, mais il en ont fait une formule bien éloignée de ses origines.

Une précision reste à faire concernant le terme de « *chinoiserie* ».

Les définitions des différents auteurs ayant traité le sujet ne permettent pas de se faire une idée précise du domaine que recouvre ce mot. Pour Hugh Honour, par exemple, les chinoiseries sont un style européen et non un essai inaccompli d'imiter les arts de la Chine. Pour Oliver Impey, par contre, il s'agit de l'idée européenne de ce que les choses orientales sont ou devraient être.

Que penser alors de l'artisan chinois qui copie fidèlement un modèle européen pour le marché occidental ?

Il introduit dans un schéma qui lui est propre, des éléments ou des personnages dont il ne saisit pas la signification, tout comme l'artiste européen le fait avec des éléments chinois.

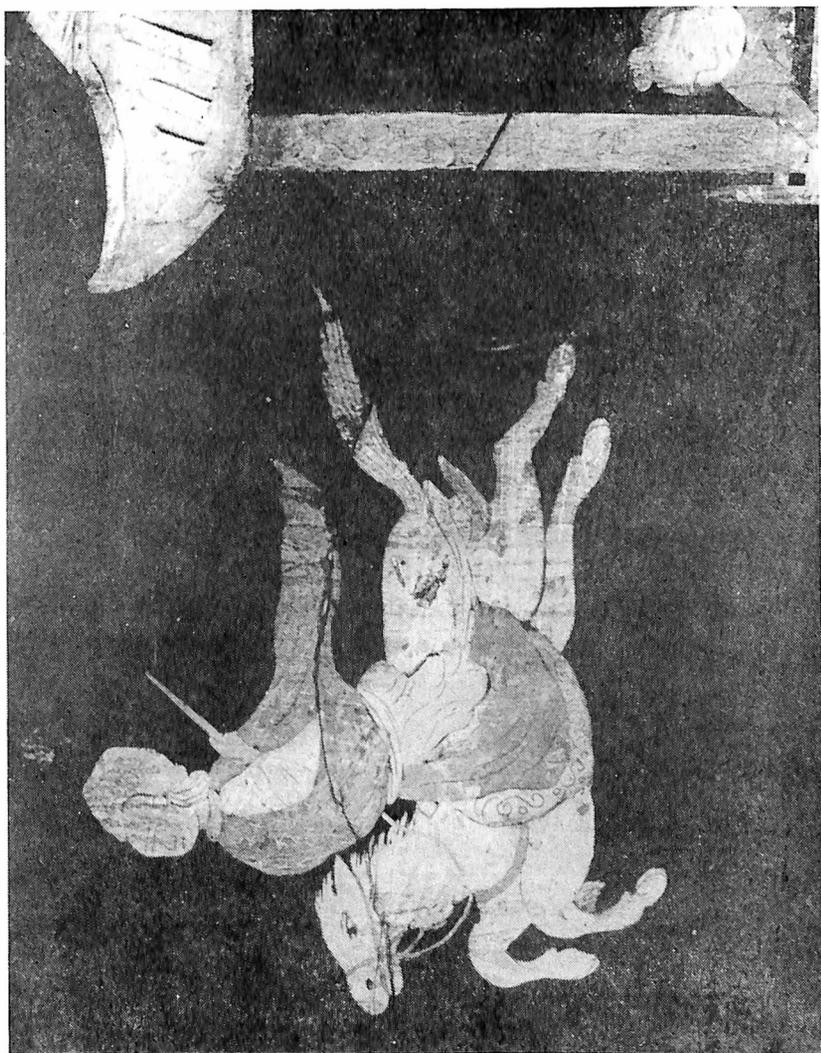
Une restriction doit donc intervenir : on parlera de « *chinoiserie* » dès qu'il y a imitation, par un européen, de ce qui vient de Chine.

b. Des chinoiseries en Belgique.

Comme nous l'avons vu précédemment, l'exotisme conquiert une place de choix dans les arts appliqués au XVII^e siècle. Le

(28) NEWHOF, *Ambassade vers l'empereur de la Chine*, éd. fr. 1665.

« Quant à la peinture, les chinois nous sont de beaucoup inférieurs, comme n'ayant pas encore compris ce qu'il y a à observer dans les ombrages, ou comment il faut mêler et adoucir les couleurs ».



Intérieur du pavillon chinois (Est), panneau G. détail : cavalier (1987)
(I.R.P.A.; cliché C.A.E.)

phénomène s'étend tout au long du siècle, mais la prééminence des chinoiseries est nette surtout autour des années 1750, s'essouffant vers la fin du siècle.

L'exotisme est davantage prétexte à fantaisie que désir de connaissance, et jouxte abondamment avec les scènes de genre et les fêtes galantes où évoluent, non pas des chinois, mais des européens déguisés.

Quel est l'impact des chinoiseries en Belgique ?

Par l'importation de laques et de porcelaines chinoises ou de faïences de Delft les imitant, on s'est familiarisé avec ce type de décor dès la fin du XVII^e siècle. Chaque demeure riche possède au siècle suivant une chambre chinoise ornée généralement de peintures ou d'étoffes. A Waleffe, par exemple, dans le salon Louis XIV, des papiers-peints du XVII^e siècle, représentant des feuillages et des oiseaux importés de Chine décorent les murs. mais le type de décor que l'on retrouve le plus couramment, est celui de chinoiseries, de turqueries ou de singerie.

L'influence du *Cahier de balançoires chinoises* de Jean Pillement, publié à Paris en 1767, est considérable dans la Principauté de Liège et dans le Namurois principalement.

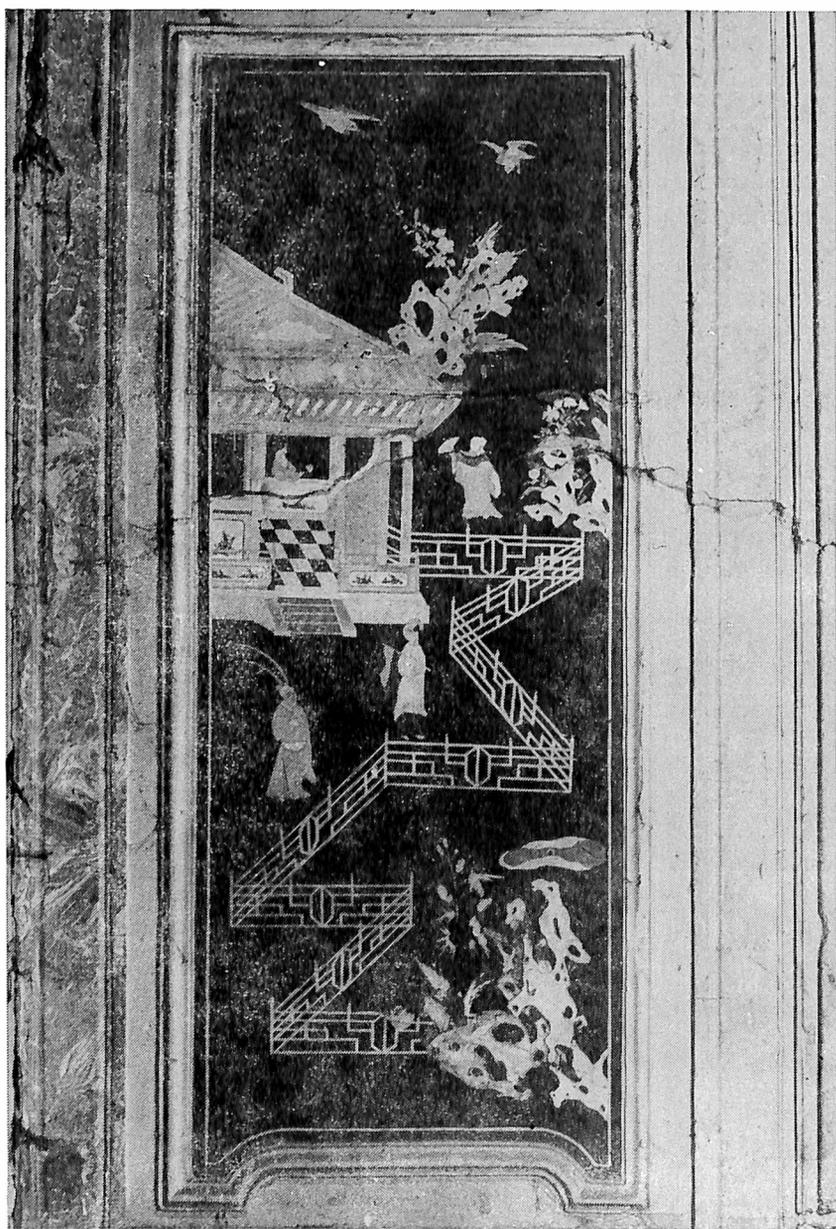
Les noms qui servent de référence dans ce domaine, encore peu étudié à ce jour, sont : Pierre Michel de LOVINFOSSE (1745-1821), Paul DELCLOCHE (1716-1755), Joseph BIL-LIEUX (?).

Leur production date de la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Le plus prodigue est Lovinfosse à qui l'on attribue des décors de ce type au musée d'armes et à l'hôtel du baron de Selys à Liège (s.d.), à Tihange (1779), Borghaeren (1781-1802), Waroux (1785), Deulin (1796), Amstenrade (s.d.). Delcloche travaille au Palais des Princes Evêques vers 1750. Billieux s'exécute à Eysden (1770) et Hex (1780). D'autres décors, dont l'auteur est inconnu, existent à l'hôtel Spirlet de Liège (c. 1765), à Attre (1780), Colonster et Neubourg (s.d.)

Ces peintures ou ces toiles présentent de grandes compositions où, au milieu d'une végétation exotique et luxuriante et de quelques constructions, évoluent des personnages aux traits occidentaux.

Ce sont des scènes de genre dans le style « Pillement », qui ne sont exotiques que par le décor et l'imagination qu'on leur prête.



Intérieur du pavillon chinois (Sud), panneau E (1987).
(I.R.P.A.; cliché C.A.E.)

c. *Des chinoiseries d'Enghien.*

La première démarche à effectuer est donc de rattacher les décors du pavillon d'Enghien, soit à une production originale d'importation chinoise, soit à une production d'imitation européenne.

Ces décors pourraient-ils être importés de Chine ?

La réponse est non et les preuves sont nombreuses. Si, de prime abord, les éléments semblent bien chinois, des incohérences de composition et de fonctions trahissent l'appartenance de ces décors à une *production d'imitation*.

Si l'on pénètre dans le domaine de l'art chinois, on comprend vite qu'il est avant tout symbolique. Tout comme dans le langage parlé, chaque idéogramme fait référence à un symbole. Dans le domaine artistique, le nombre de symboles, et donc d'images, est très important par rapport à la petite quantité d'idées, par rébus, par la représentation d'un personnage avec ses attributs. Il est clair que certaines juxtapositions peuvent paraître obscures à nos yeux d'occidentaux et leur sens nous échapper totalement. On retrouve des héros légendaires, des héros locaux, le culte des éléments naturels personnifiés, des ancêtres des deux grandes morales, confucianisme et taoïsme, des superstitions et même des pratiques de sorcellerie. L'artiste chinois aime aussi mêler des scènes de romans ou d'opéras célèbres à la vie quotidienne, aux représentations de paysages, etc.

S'il s'agit bien, à Enghien, de chinoiseries, c'est parce que le répertoire qui y est exprimé, n'a de chinois que la forme⁽²⁹⁾.

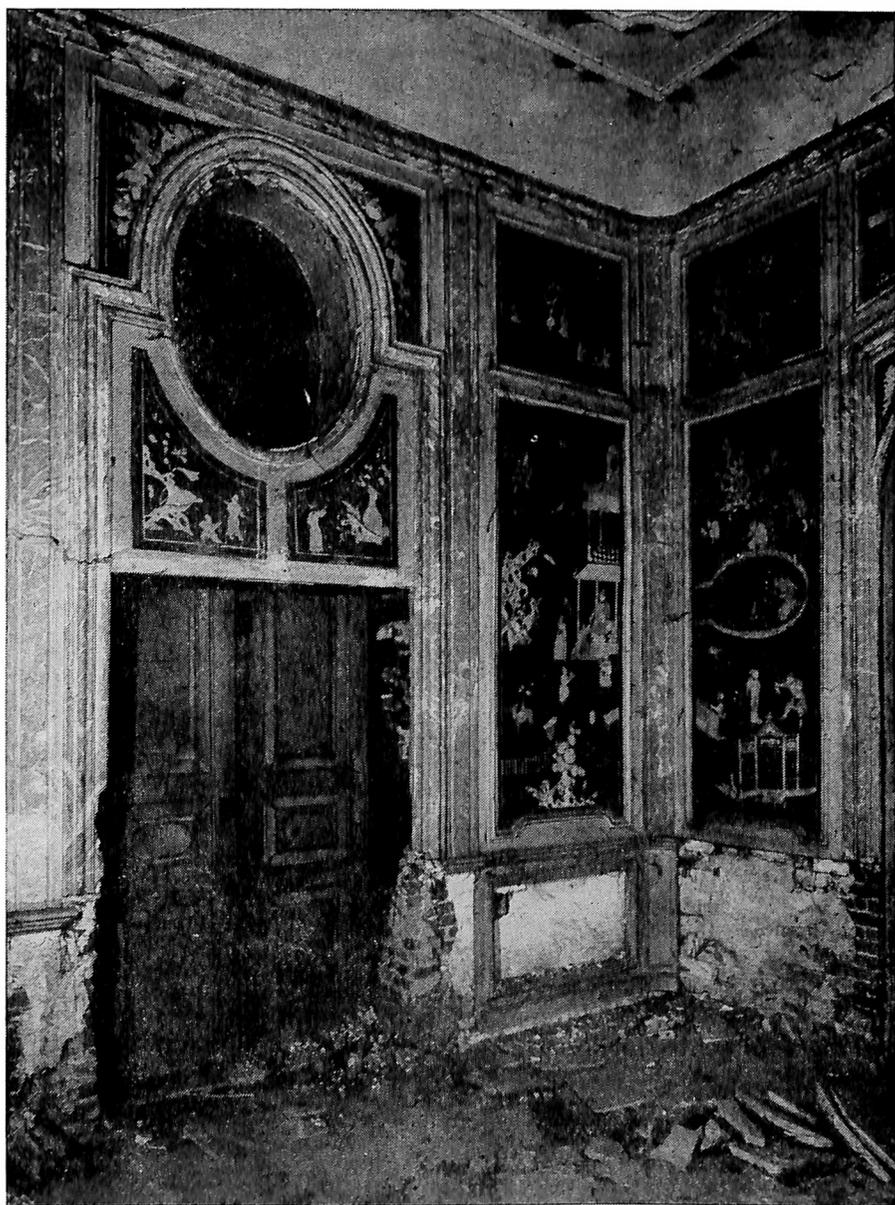
L'artiste chinois respecte avant tout des règles bien strictes qui régissent l'art de la représentation, et à Enghien les normes sont largement transgressées.

Voici quelques preuves de l'incompréhension des motifs représentés :

Personnages :

- Dignitaires et hommes en armes dans des scènes de jardins.
- Comportements inconcevables : dignitaire se prosternant devant un enfant.
- Disproportion entre les personnages et la nature.
- Association des actions.
- Apesanteur.

(29) Consultation de Mr. Simonet, de l'Institut des Hautes Etudes Chinoises.



Intérieur du pavillon chinois (façades Sud-Ouest) (1987).
(I.R.P.A.; cliché C.A.E.)

Nature :

- Disproportion.
- Rochers compris comme des branchages, flottant dans les airs, accrochés à une toiture.
- Végétation éphémère composée en bouquets avec des feuilles de lotus et de bananier, ainsi que des plumes.
- Soleil et nuages à hauteur du sol.

Accessoires :

- Bannières militaires servant d'ornement.
- Instruments de musique fantaisistes.
- Coiffures fantaisistes.
- Garde portant un éventail.

Architecture :

- Kiosque de jardins ouverts servant de palais.
- Balustrades et ponts apparaissant sans présence de l'élément eau.
- Barrière ouverte avec portillon mobile.
- Pilônes non identifiables.

Animaux :

- Ont perdu leur caractère symbolique.
- Servent d'ornement.

L'artiste qui est à l'origine de ce décor, s'est sans nul doute largement inspiré de motifs chinois, mais il a assemblé des personnages et des scènes de façon fantaisiste, les vidant de tout support philosophique ou spirituel.

Malgré tout, on peut rattacher ces scènes à l'illustration de romans ou d'opéras, courante en Extrême-Orient, pour la vivacité et l'aspect descriptif de l'ensemble des panneaux.

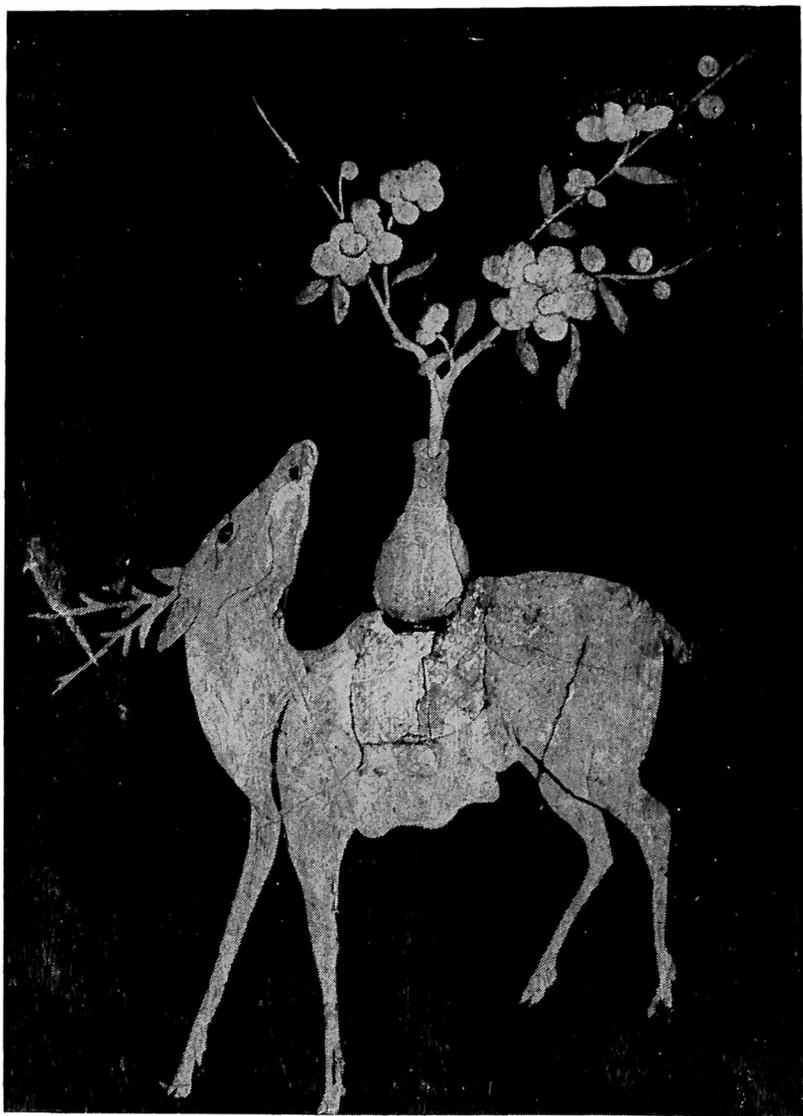
Mais, si l'imagination et la fantaisie ont été une part importante de l'inspiration de l'artiste, ceci n'enlève en rien le caractère exceptionnel de ces décors.

c. Technique.

Le stuc

Le matériau principal des panneaux décorés d'Enghien, mais aussi des moulures structurant les parois, est le STUC.

Les moulures imitant le marbre rose sont d'une épaisseur rare allant jusqu'à 1,5 centimètre.



Intérieur du pavillon chinois (Sud), détail : cerf (1987).
(I.R.P.A.; cliché C.A.E.)

L'enduit a été coloré dans la masse et appliqué sur une couche de mortier d'accrochage collé à un enduit. Ce travail considérable n'a sans doute pu être réalisé que sur place.

L'emploi de stuc n'a rien d'étonnant : c'est un des matériaux de décoration les plus utilisés en Belgique au XVIII^e siècle. Au XVII^e siècle déjà, l'artiste Jean-Christien Hansche pratique la sculpture de plâtre, mais c'est le XVIII^e siècle qui le mettra surtout à l'honneur. En médaillons, trophées, reliefs ou moulures, il sert à orner des superficies, à souligner des éléments architectoniques. Le plus souvent, il est de couleur claire rehaussée d'or; on le peint parfois aussi.

On sait peu de choses sur les stuccateurs, qui n'ont jamais fait l'objet d'une étude de synthèse. Les grands noms connus de cet art au XVIII^e siècle en Belgique sont italiens pour la plupart. Moretti, Baroffi, Antonelli, Gagini, Vasalli, Bovi, Cantoni, Parini, Poura, Artari, ainsi que l'allemand Zimmermann et les belges Franck, Vivroux et Donceel, sont les artistes à la base de la production de stucs dans la zone d'Aix-Liège-Maastricht et dans le Namurois.

L'incrustation.

Revenons à Enghien. Si des moulures de stuc imitant le marbre n'ont rien d'étonnant, l'emploi de ce matériau comme pâte à incruster est particulier. En effet, dans le fond noir des panneaux en stuc, des creux de faible épaisseur ont été ménagés et remplis de pâtes colorées, créant les figures qui ont été rehaussées parfois d'un dessin en surface incisé.

Un terme italien, *intarsio*, recouvre toutes les variantes techniques qui consistent à mêler divers matériaux de coloris différents pour former des ensembles ornementaux ou figuratifs : marqueterie, mosaïque, incrustation, damasquinage.

La technique de l'incrustation, utilisée ici, remonte à l'antiquité. L'effet obtenu est proche de celui de la marqueterie mais la technique est différente : l'artiste doit creuser le fond qui peut être du bois, du métal ou de la pierre, et il y incruste un matériau plus précieux. L'Extrême-Orient, par exemple, a produit beaucoup de bois incrustés de nacre. Ce travail en intaille, c'est-à-dire en creux, utilise aussi des pâtes à incruster qui sont un mélange susceptible de durcir, utilisé pour remplir les incisions de quelques millimètres d'épaisseur, gravées dans la pierre.

La technique utilisée à Enghien se rattache bien à l'*intarsio*. Mais le stuc utilisé ici comme support *et* comme pâte à incruster



Intérieur du pavillon chinois (Ouest), détail : scène de pêche (1987).
(I.R.P.A.; cliché C.A.E.)

est singulier. Aucune comparaison technique d'incrustation de stuc dans du stuc n'a été possible. On peut se poser la question de savoir qui a bien pu appliquer une technique pareille à un matériau qui n'y est pas destiné de prime abord ? Comme nous l'avons vu, aucun nom n'a été cité dans les archives, sinon ce Briquoser ou Bricqner, non identifié, qui a travaillé à une statue en stuc.

Quoi qu'il en soit, cette technique est tout à fait originale et souligne le caractère exceptionnel de ces décors. D'après l'I.R.P.A.⁽³⁰⁾, il s'agit du premier cas connu d'incrustation de stucs colorés dans la masse.

Où cet artiste inconnu a-t-il puisé son inspiration technique ? Dans le domaine oriental, on fait inévitablement référence à la production de laques. Les laques ont eu un énorme succès en Europe : on en a apprécié le dessin et le caractère « naïf ».

On applique un film de laque sur du bois ou du métal, laque provenant d'une variété de Sumac appelée *Rhus vernicifera*, qui, après filtrage, est incolore, légèrement ambrée, et a, avant tout, une propriété protectrice.

Au contact avec l'air il devient noir. Sa surface brillante est gravée, peinte ou incrustée d'ivoire, de jade, de nacre et de pierres semi-précieuses et parfois même traitée en relief.

Dès le XVII^e siècle, il y a un développement considérable du mobilier laqué. Les paravents importés en Europe sont souvent démembrés et les panneaux sont réutilisés comme décor mural.

On peut ainsi émettre l'hypothèse que ce stuccateur, imitant le procédé des laques chinoises, a voulu créer cet effet caractéristique avec son matériau propre.

D. Datation.

On a relevé dans les écoinçons intérieurs du pavillon la date de 1743. La source monumentale nous apporte une datation qui est incontestable. Elle coïncide avec les travaux du jardin et correspond au goût développé à l'époque pour l'exotisme.

Mais 1743 est une date précoce dans le domaine et pour nos régions. Comment expliquer cette apparente antériorité, au stade actuel des connaissances du moins, et la particularité stylistique de ces décors ?

(30) Visite de Mr. P. de Henau, de l'IRPA, le 14 novembre 1986.



Intérieur du pavillon chinois (Ouest), détail : homme tenant un crabe (1987).
(I.R.P.A.; cliché C.A.E.)

Le duc Léopold (1690-1754) qui a vraisemblablement ordonné ces travaux, était en contact avec les cours d'Europe et avec la France en particulier où il « consulte c. 1720 les gens de l'art les plus fameux »⁽³¹⁾. Il est donc au courant des modes nouvelles et il prend part à cet engouement « artistique », mais aussi commercial, pour la Chine.

Il sera l'un des principaux actionnaires de la Compagnie d'Ostende, de 1722 à 1731, société qui importe d'Inde, de Coromandel et de Chine quantité d'étoffes, de porcelaines, de « bois rouge et de gomme laque ». Vingt et un navires et plus de quatre millions de pièces ont été enregistrées à Ostende à cette date⁽³²⁾.

Outre cela, il crée à Enghien en 1721 une « fabrique en soye » où travaille la famille de manufacturiers français Liottier, et ce jusqu'en 1743. Ils fabriquent des écrans or et argent avec d'un côté un « dessein chinois » et de l'autre un « dessein de France », bons pour portières⁽³³⁾.

Il y a donc alors sans aucun doute à Enghien des porcelaines et objets provenant de Chine, source directe d'inspiration pour l'artiste inconnu.

Le décor du pavillon de 1743 est d'inspiration directement chinoise, utilisant une technique inconnue et originale, et est, jusqu'à preuve du contraire, le premier décor daté de chinoiseries pour nos régions.

E. Conclusion.

Les deux pavillons qui peuvent être datés de 1657, présentent une élévation et un décor extérieur de nature baroque.

Ces cabinets faisaient à l'origine partie d'un jardin clos, et encadraient le parterre des Fleurons avec deux autres pavillons de même profil qui sont perdus.

Au XVIII^e siècle, on démantèle les jardins primitifs, on détruit deux des pavillons, et on intègre les deux qui subsistent, dans un nouveau tracé, tout en les « modernisant ».

Cette mise au goût du jour concerne surtout la façade Louis XV, côté est du pavillon chinois, ainsi que son décor intérieur, ce qui lui a valu le qualificatif de « chinois ». En effet, ses parois sont couvertes de panneaux à décor de chinoiseries, reflet de l'attrait de l'époque pour l'exotisme.

(31) E. LALOIRE, *op.cit.*, p. 57.

(32) N.F. HERVOUET et Y. BRUNEAU, *La porcelaine des Compagnies des Indes à décor occidental*, Paris, 1986.

(33) E. LALOIRE, *op.cit.* pp 156-166.



Intérieur du pavillon chinois (façades Ouest-Nord) (1987).
(I.R.P.A.; cliché C.A.E.)

L'intérêt particulier de ce décor provient de sa précocité et de sa technique. Si l'artiste n'a pu être identifié, la date est quant à elle bien précise : MDCCXXXIII. Or, la production de chinoiseries en Belgique est en moyenne plus tardive (c. 1760). Elle présente, en outre, un graphisme différent.

Jusqu'à preuve du contraire, la technique en fait un « unicum ». Il s'agit d'incrustation de stuc dans du stuc, teint dans la masse et incisé en surface.

Cette utilisation particulière d'un matériau courant dans nos régions visait sans doute à imiter l'effet des laques orientales avec des moyens locaux moins coûteux.

Dans l'état des connaissances actuelles, on peut affirmer qu'il s'agit du premier décor architectural de chinoiseries daté pour nos régions, ainsi qu'un *unicum* du point de vue technique.

CHAPITRE II

LE PAVILLON DE L'ETOILE

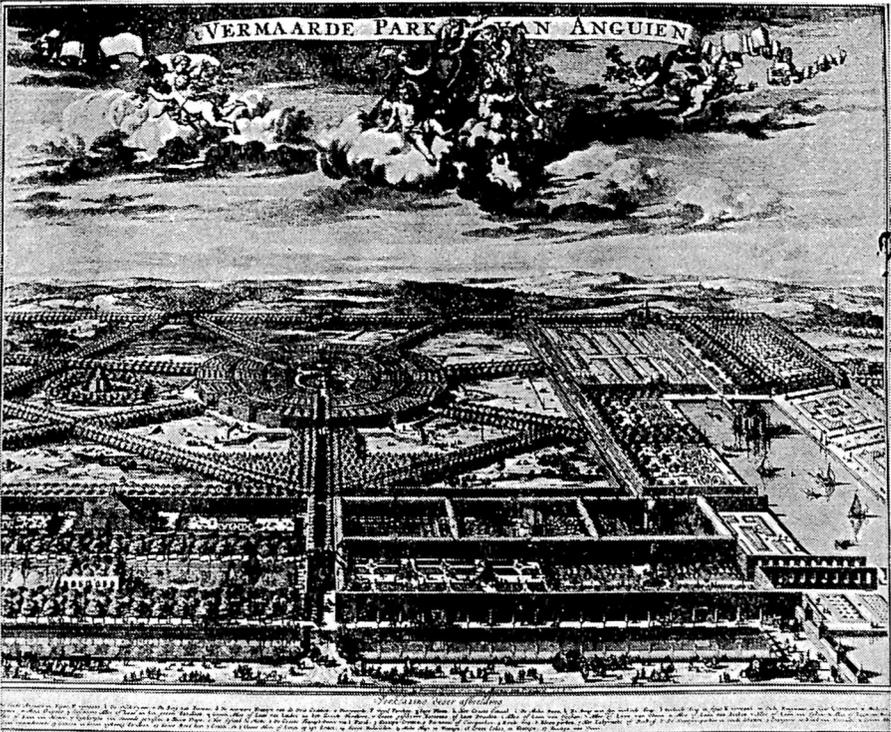
Imaginons le parc d'Enghien sans le plan rayonnant distribué par l'Etoile...

Il perd de toute évidence son atout majeur, c'est-à-dire à la fois son pivot et l'attrait principal du domaine qui en fait le prestige. Nous avons déjà souligné l'importance structurelle de l'étoile dans le plan du parc et nous reviendrons plus tard sur la signification d'une telle réalisation.

Mais il convient d'abord de s'interroger sur le charme incontestable qui se dégage du pavillon en soi. On ne peut que s'étonner de la majesté qui s'impose dans un édifice de dimensions somme toute assez modestes : loin d'être noyé dans la végétation qui l'entoure, il surgit au centre du bassin où il se reflète, fascinant de singularité, dans une cohésion particulière de l'architecture et de la nature. Sa sobriété volumétrique et son dessin linéaire en font une composition accomplie et harmonieuse.

L'effet perçu aujourd'hui n'a certes pas le même impact que celui du XVII^e siècle. Les charmilles et les futaies étaient coupées bas et donnaient ainsi une autre valeur au bâti et une efficacité accrue aux perspectives.

Nous proposons donc, tout en faisant une étude monumentale, de restituer le plus fidèlement possible l'état du pavillon au XVII^e siècle et son évolution jusqu'à nos jours.



Vue panoramique du parc d'Enghien (c. 1665) gravée par Joannes van Aele et imprimée par Jean Covens et Cornelis Martin.
(Cliché C.A.E.)

§ I. LE PAVILLON AU XVII^e SIECLE ET AUJOURD'HUI

Démarche et justification.

Lorsque l'on confronte les sources écrites et iconographiques concernant Enghien à la source monumentale, on constate qu'il n'y a pas toujours de correspondance exacte entre elles et qu'une certaine confusion règne.

La clé de toutes ces contradictions est la description que le Père Charles, considéré comme le concepteur du parc, en a fait *c. 1665*⁽¹⁾. C'est en effet sur ce texte que tous les illustrateurs se sont basés pour forger cette image des « Splendeurs d'Enghien », image qui n'est pas toujours fidèle à ce qui a réellement été.

Or, la démarche du Père Charles est incontestablement honnête. Lorsqu'il décrit les « merveilles et rares prospects » du parc, il précise en marge, là où c'est nécessaire : « cecy est à faire; n'est encore fait; le temps y donnera, etc... ». Il dépeint ce qu'il voit, mais aussi les projets et ce toujours avec une multitude de détails et de mesures.

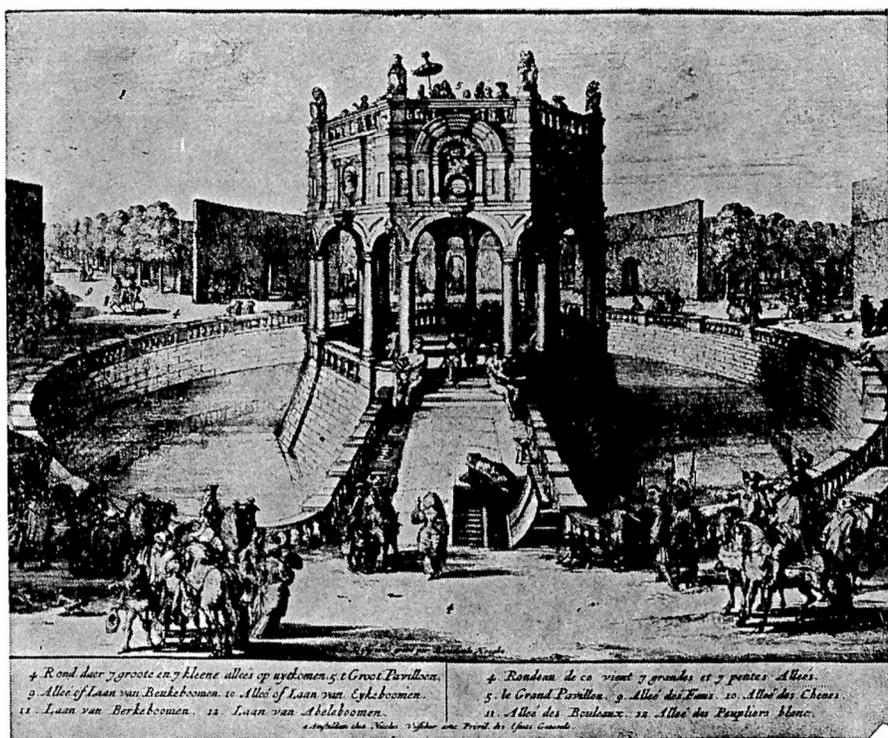
Ainsi, les graveurs, peintres et écrivains ont-ils commis l'erreur de ne pas toujours discerner dans la description la réalité et le projet. Cette mauvaise interprétation doublée de leur imagination débordante a eu pour conséquence de véhiculer jusqu'à nos jours certaines inexactitudes.

Ainsi Romeyn de Hooghe, Van Aevele et d'autres, ont gravé dès la fin du XVII^e siècle de nombreuses planches illustrant le parc, œuvre gravée qui est à la base de toute l'iconographie postérieure.

Faire une analyse de la source monumentale sans tenir compte ni de la description ni des gravures, ou vice versa, serait une erreur, car leur confrontation est bien plus enrichissante : que ce soit pour infirmer certaines fantaisies décrites dans les gravures ou pour restituer le pavillon actuel dans son état initial du XVII^e siècle.

Nous allons donc étudier la situation telle qu'elle est aujourd'hui et, chaque fois que la description ou les gravures s'en écartent, nous tâcherons de comprendre si elles sont le témoin d'une réalité oubliée du XVII^e siècle ou postérieure, ou si elles sont le fait d'une déformation ou d'une mauvaise interprétation.

(1) C. ARENBERG, *op. cit.*, pp. 103-129.



Le pavillon de l'Etoile (c. 1665), extrait de la *Ville Angiana*, gravé par Romeyn de Hooghe et imprimé par Nicolas Visscher (1685).
 (Cliché C.A.E.)

Analyse

Distribution.

La distribution des allées, fait extraordinaire, n'a pas changé depuis 1660 : le pavillon est le centre d'un heptagone où rayonnent sept fois deux allées.

A l'origine, les 7 drèves principales étaient plantées chacune d'une essence d'arbre différente et menaient à des terrains déboisés où l'on tirait le gibier.

Entre ces allées, sur le pourtour du rondeau, des pans de charmilles ménageaient l'accès à sept drèves secondaires, limitées à leur extrémité par un bastion orné d'une statue. Quatorze bustes sur socle punctuaient le rondeau.

Chaque portion comprise entre les grandes avenues était organisée autour d'une fontaine et selon l'axe des petites allées. Aujourd'hui, les charmilles, fontaines et statues ont disparu, mais le plan de « forteresse » heptagonale, avec sept bastions ponctués d'un piédestal, subsiste sans équivoque.

Venons-en au pavillon.

Plan.

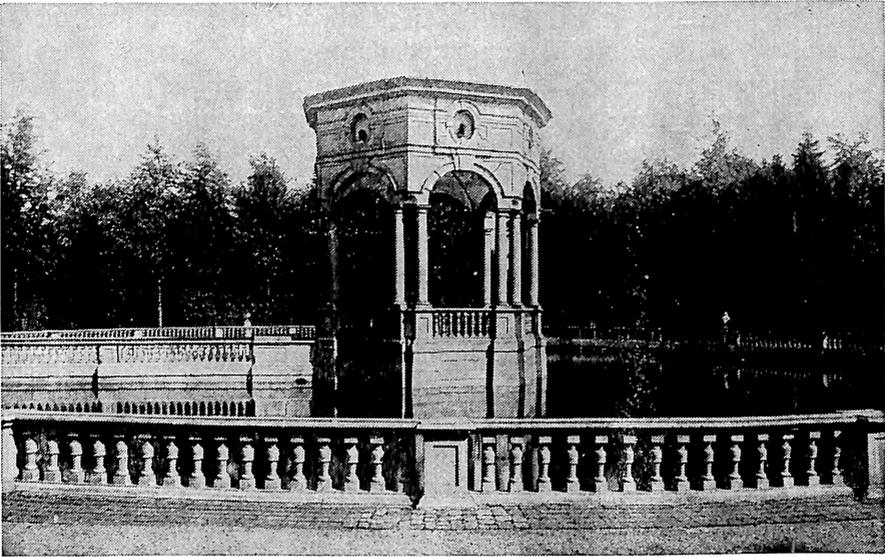
C'est un heptagone de 9,20 m. de diamètre dont chaque côté correspond en plan à une des sept allées principales. Il est situé au centre d'un bassin et relié par un pont en vis-à-vis de l'allée dite des Tilleuls, au rondeau qui l'entoure.

Matériau.

Ce que le Père Charles appelle « marbre du pays » est un calcaire carbonifère que l'on extrait dans les régions de Feuy, Arquennes, Soignies et Ecaussinnes. La marque de Clément Delalieu, tailleur de pierre à Ecaussinnes ayant œuvré c. 1650, a été relevée aussi bien sur les soubassements du pavillon que sur ceux des digues et du pont. On n'a pu malheureusement en relever sur l'élévation du pavillon car un enduit le recouvre. La composition est cependant homogène au point de vue constructif et ceci a son importance.

Bassin.

Le bassin de 42 m. de diamètre est rond et bordé de dés de balustrade. Le Père Charles ajoute qu'une fontaine était prévue à chaque piédestal, mais précise que « ces jeux d'eau n'y sont encores. »



Le pavillon de l'Étoile (c. 1940).
(Cliché C.A.E.)

On voit entre ces socles les points d'ancrage des balustres d'origine qui en faisaient le pourtour. La jonction entre le bassin et le pont se fait à angle droit, contrairement à la liaison courbe que de Hooghe dessine.

Pont.

Le pont est composé de trois travées ponctuées par des dés de balustrade. Seule, la troisième conserve encore aujourd'hui ses balustres et son appui, alors qu'il y en avait sur toute la longueur, comme le prouvent les points d'ancrage.

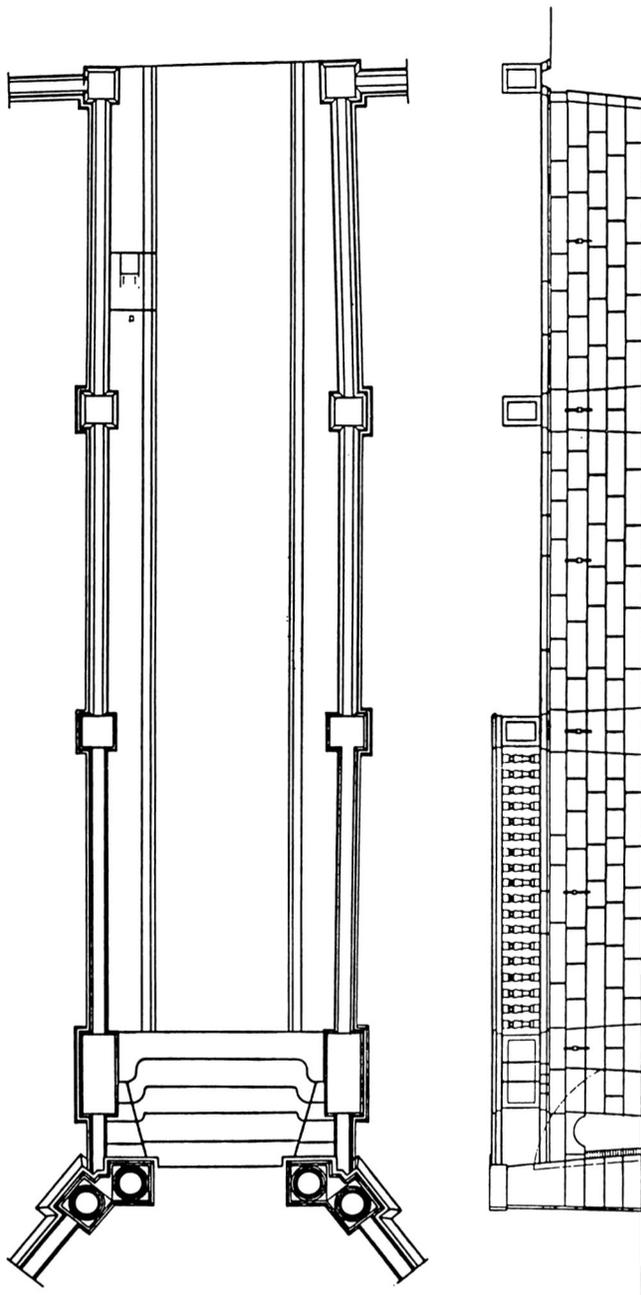
Le sol du pont est actuellement recouvert de briques en arêtes de poisson, bordé de part et d'autre d'une rigole et d'un dallage de pierre. Quel en était l'état à l'origine, nous y reviendrons. On accède au pavillon par cinq marches flanquées de deux sphinges en pierre reposant sur la balustrade.

Or, le Père Charles et les graveurs représentent, soit sur la balustrade, soit sur les marches, des statues d'atlantes couchés sur des vases d'où jaillit de l'eau. Un examen attentif permet d'affirmer qu'il y avait bien à l'origine des statues, reposant sur un socle oblique, et que de l'eau en coulait puisque l'on a retrouvé l'emplacement des conduites de plomb. Ainsi, le raccrochement de la balustrade (qui n'est par ailleurs pas très heureux) par des socles remaniés, l'élargissement des marches et les *sphinges* font partie d'un aménagement postérieur.

Si la description et les gravures ont permis de restituer un état antérieur, nous allons à présent infirmer ces sources grâce à l'étude monumentale. Lorsque l'on regarde le pont de profil, on voit un soubassement plein, excepté un petit arc creux situé sous les *sphinges* et qui est lié au remaniement de cette zone au XVIII^e siècle. Or, de Hooghe et Van Avelé ont représenté trois arches : figuration imaginaire puisque le Père Charles n'en parle pas. Alors, le pont aurait-il été remanié ? Ceci est impossible, car, la marque de Clément Delalieu se retrouve sur tout le soubassement qui est de plus parfaitement rejointoyé. Ainsi, au niveau constructif, l'ouvrage est homogène, et les gravures fantaisistes.

Profil de l'élévation.

Le pavillon s'appuie sur des fondations lui servant de piédestal, arrimées de ressauts au droit des colonnes et s'évasant vers le bas. Avec le soubassement, sa hauteur est de 10,80 m. Il est ouvert sur ses sept faces par des arcs en plein cintre reposant sur



Plan et profil du pont du pavillon de l'Etoile par J.-L. Vanden Eynde (1986).
(Cliché C.A.E.)

un jeu de colonnes toscanes jumelées, reliées par des balustrades. Ces doubles colonnes articulent les angles et ont donc des socles et tailloirs distincts.

Au-dessus des arcs se développe un attique, surplombé d'une corniche à ressauts en bois (XIX^e siècle).

Premièrement, il est clair que de Hooghe et Van Avele ont mal interprété le texte du Père Charles, car ils ont inséré entre chaque arcade un arc plus petit, dissociant ainsi les colonnes et formant une figure à quatorze faces inégales. On ne peut cependant mettre en doute le profil actuel qui est bien celui d'origine.

Ensuite vient la question du couronnement.

Le Père Charles parle d'un toit en terrasse entouré d'une balustrade et ponctué de sept lions en métal. En son centre, il décrit une statue d'Hercule de 15 pieds de hauteur (± 5 m.) d'où jaillit une fontaine. Van Avele et de Hooghe représentent la balustrade et les lions, mais ils ont omis de figurer l'Hercule. Ce couronnement a-t-il existé ? Une balustrade répond stylistiquement à la terminaison attendue dans un édifice de ce type, à fonction de belvédère. Il est impossible de prouver son existence car le toit est actuellement recouvert de roofing, masquant sans doute les points d'ancrage des balustres, sous la corniche en bois du XIX^e siècle.

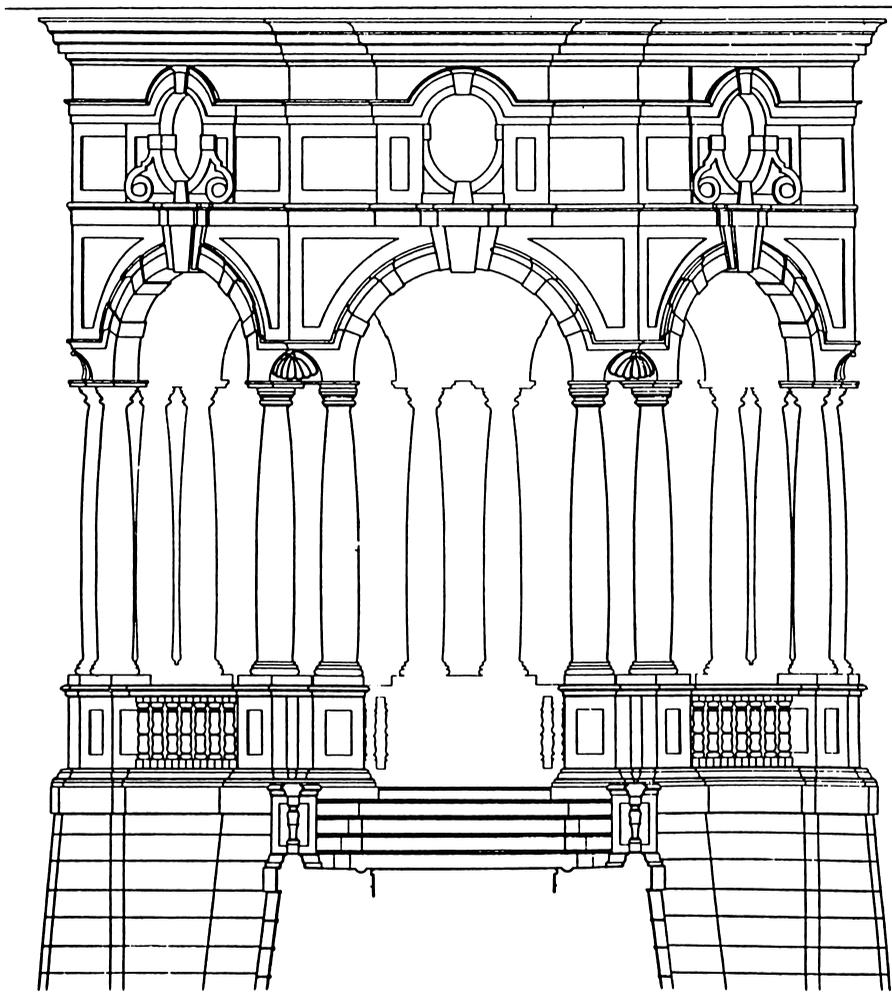
Les lions servaient d'amortissement à l'aplomb des colonnes.

En ce qui concerne l'Hercule, la charpente actuelle est incapable de l'avoir supporté. La structure originale pouvait-elle soutenir un tel poids ? En tous les cas, aucune arrivée d'eau ne permettait d'alimenter une fontaine là-haut.

Travée.

Au-dessus des fondations cantonnées par des piles, deux colonnes reliées par une balustrade supportent un arc décoré de quatre petits claveaux et d'un claveau passant en saillie.

Une coquille nervurée s'accroche entre les colonnes jumelées de part et d'autre de la travée. Un cordon saillant sépare l'arc de l'entablement. Celui-ci présente trois panneaux par travée, cernés de bandeaux plats. Celui du milieu, en saillie par rapport aux autres, présente un oculus ovale, déco. de quatre claveaux et de deux volutes où il y avait à l'origine un buste. La travée d'accès est identique, mise à part l'absence de volutes autour de l'oculus. Le traitement des claveaux, des volutes et des écoinçons est fait de bandeaux plats aux angles vifs et au tracé net en légers décrochements qui confèrent à la travée cet



Profil du pavillon de l'Etoile par J.-L. Vanden Eynde (1986).
(Cliché C.A.E.)

aspect linéaire et dessiné. Le fond de l'oculus est actuellement en bois.

Ici encore certains écarts sont à noter.

Si le Père Charles décrit sans détail une niche ovale avec un buste, les gravures extrapolent allègrement. De Hooghe présente un entablement très haut, avec des pilastres, une clé saillante et des fioritures entourant l'oculus. Van Aevele en fait un entablement à l'antique sans oculus.

Ce couronnement n'a cependant pas été remanié. Il correspond en tous points à une élévation datée de 1823 qui fait état de la situation de 1660 que l'on voulait changer alors; nous y reviendrons. On peut donc affirmer qu'il n'y a pas eu de remaniement structurel à l'entablement.

Intérieur.

De la voûte riche en dorures et du pavement à compartiment fait de marbre et de pierre de touche décrits par le Père Charles, il ne reste rien. Le dallage actuel présente au centre un heptagone d'où partent quatorze joints droits.

La voûte ne présente plus aucun décor. A chaque retombée d'arc est accrochée une feuille d'acanthe sculptée en bois.

Entre les doubles colonnes, se trouve un strapontin en pierre ou en bois. Un buste de Léopold II a été placé entre deux colonnes, massacrant ainsi l'appui de la balustrade.

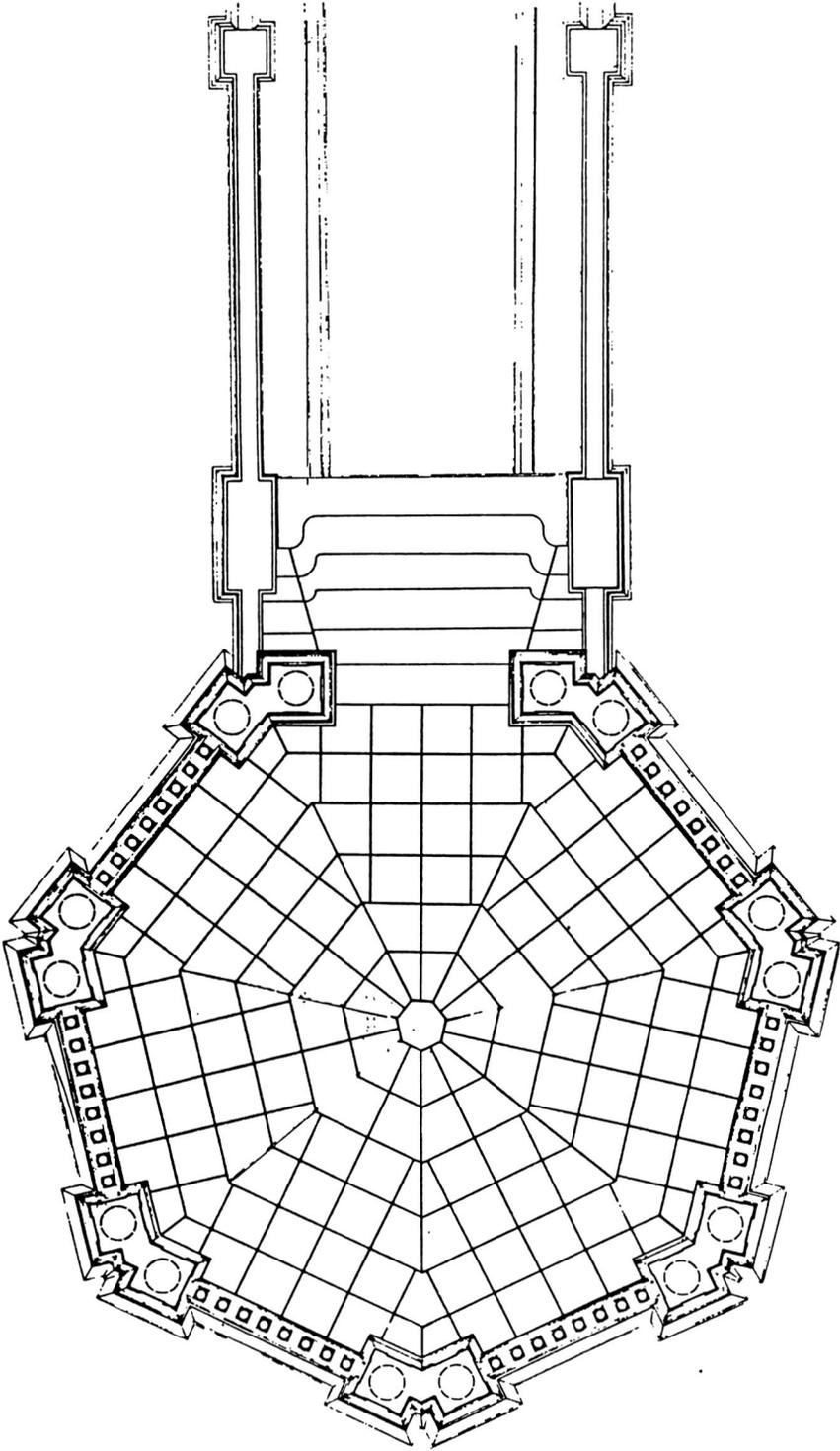
Le décor du Père Charles a-t-il existé, on ne peut rien prouver et les gravures ne représentent aucune vue intérieure.

Escalier.

Le texte du Père Charles, appuyé par les gravures, décrit une machine que deux hommes gouvernent, et qui permet de dresser un degré de trente-cinq marches, bordé d'une balustrade et abordable à deux de front, donnant accès à la terrasse.

D'après les gravures, cet escalier se trouvait dans le pont, sous des doubles plaques de métal boulonnées. Un système de treuil et contrepoids, décrit par Nicolas Visscher, permettait de l'actionner. L'accès à la terrasse se faisait, d'après le Père Charles, par une porte en forme de niche et une statue qui se dérobait dans l'entablement pour laisser le passage, comme le représente de Hooghe.

Van Aevele, dont l'entablement ne prévoit pas d'entrée, figure un panneau amovible inséré dans la balustrade qui permet d'accéder à même le toit.



Plan du pavillon de l'Etoile par J.-L. Vanden Eynde (1986).
(Cliché C.A.E.)

L'escalier a-t-il existé ? Oui, sans aucun doute.

Outre les documents d'archives qui le prouvent, on peut reconstituer logiquement son mécanisme. Sous le dallage du XIX^e siècle on a retrouvé les battées où s'articulaient les plaques. Des traces d'ancrage régulières sur le dallage de pierre de part et d'autre, sont l'emplacement probable d'anneaux où l'on accrochait les plaques pour les maintenir ouvertes.

Une pierre plombée, du côté gauche du pont, était sans doute le lieu d'actionnement du mécanisme.

Une manivelle permettait d'enrouler une corde grâce à des roues dentées tirant sur l'escalier sur rails et le redressant à l'aide d'un axe fixe.

S'il avait bien trente-cinq degrés comme le décrit le Père Charles, les marches faisaient environ 26,6 cm pour une hauteur totale de 9,20 m., ce qui est tout à fait concevable.

La question de l'accès à la terrasse n'est pas aussi évidente.

La solution du Père Charles et de de Hooghe est improbable, car le fond de l'oculus était en pierre à l'origine et beaucoup trop bas (87 cm) pour que l'on y pénètre avec les habits de l'époque. Puisque l'on n'a pas remanié l'entablement, l'entrée devait se faire logiquement à hauteur de la balustrade comme le propose Van Avelde.

On était alors de plain-pied avec la plate-forme, et, non comme dans le cas gravé par de Hooghe, où l'on arrivait dans la charpente.

Couleur.

L'élévation présente actuellement des traces d'enduits gris foncé et blanc sur toute l'élévation. Cette constatation ne peut être affirmée d'origine, car ni les gravures ni le Père Charles n'en font mention. Les archives nous apprennent que des « barbouillages » ont été faits aux XVIII^e et XIX^e siècles et ainsi une analyse des pigments de l'enduit actuel ne nous permettrait pas de remonter jusqu'au XVII^e siècle.

§ II SOURCES ICONOGRAPHIQUES ET ECRITES

De 1660 à 1987, l'Etoile a été l'objet de remaniements, de restaurations et de projets. Des plans, des textes, des photos et des archives permettent de suivre l'évolution du pavillon; nous allons voir quels éclaircissements ces documents vont apporter sur la source monumentale.

Dates et matériau.

Entre 1652 et 1662 une grande activité occupe tous les métiers dans le parc⁽²⁾. On peut affirmer que, dès 1657, on travaille aux fondements du pavillon et du bassin. Les comptes de 1657 et 1658 confirment que le sieur Clément Delalieu, dont on retrouve la marque sur tous les soubassements, a livré des pierres pour le bassin et la balustrade⁽³⁾.

Des pierres d'Ecaussinnes sont livrées jusqu'en 1660-62⁽⁴⁾. En tous cas, en 1666, la visite du comte Alexandre Segni (1623-1697) assure qu'à cette date le pavillon est terminé⁽⁵⁾. La description qu'il fait du décor, ne correspond pas à celle du Père Charles mais on ne peut rien en conclure car il reste somme toute assez vague à ce sujet.

Le duc Charles-Marie Raymond, retraçant l'histoire du domaine en 1775⁽⁶⁾, rapporte que c'est bien en 1660 que l'on fit bâtir dans l'endroit le plus élevé du parc une colonnade en pierre de taille *dans des proportions les plus belles, les plus grandes et les plus agréables*⁽⁶⁾

Distribution.

A l'extérieur du dessin heptagonal propre, on voit sur le plan de 1685 gravé par de Hooghe, le Mont Parnasse *imperfait*, entre l'allée des Frênes et celle des Faus, en regard du bastion. Il n'en reste aujourd'hui qu'une butte et un pilori.

Entre la drève des Renards et celle des Pinsons, apparaît vers 1752 le Labyrinthe. Un plan gravé par Le Rouge le représente, inversé. C'est-à-dire que l'on dirait qu'il se trouve entre l'allée des Bouleaux et celle des Peupliers blancs, à l'opposé de la situation actuelle. Le labyrinthe était relié au Mont Parnasse par une allée perpendiculaire. Il disparaît vers 1810.

L'allée du Bastion entre les marronniers et les cerisiers a été prolongée jusqu'à la drève des Favoris, rompant ainsi la symétrie de la distribution⁽⁷⁾.

(2) E. LALOIRE, *op. cit.*, pp. 1-65.

(3) A.G.R. *Fonds d'Arenberg*, 10246.

(4) A.A.C.E. *14^e compte du Sr Vendeuille*, f^o79.

(5) Y. DELANNOY, *op. cit.*, p. 55.

(6) E. LALOIRE, *op. cit.*, p. 54.

(7) A.G.R. *Cartes et plans, fonds d'Arenberg*, n^o 961.

Plan.

A l'intérieur du plan en bastions, il n'y a pas de changement, hormis la modification du dessin au sol. On redresse les allées en 1774-1777, on abat des arbres et on reboise totalement⁽⁸⁾.

En 1891 on empierre le petit et le grand pourtour du rond-deau⁽⁹⁾. Sur les cartes postales du début de ce siècle, on voit encore les charmilles et on constate que la perspective en est largement favorisée.

Bassin.

Le bassin a été l'objet d'un rétablissement et d'une restauration en 1723 et 1734⁽¹⁰⁾. La balustrade est remise d'aplomb et remplacée en partie en 1823, date à laquelle on change le pavement du bassin⁽¹¹⁾. Les cartes montrent la balustrade, en place encore jusqu'en 1944, où on la culbute dans l'eau.

Pont.

Des travaux non identifiés ont été effectués au pont en 1728 et 1816⁽¹²⁾. Quand a-t-on remanié la modénature d'origine et les atlantes du XVII^e siècle ? Il n'est pas facile de faire une chronologie à ce propos. En 1748, on place deux sphinx en bronze⁽¹³⁾. Un état de 1785 les décrit à l'entrée du pont, alors qu'à l'entrée du pavillon il mentionne deux neptunes en plomb bronzé⁽¹⁴⁾. Ces neptunes peuvent être les atlantes disparus seulement au XIX^e siècle mais rien ne l'assure. En 1809, on déplace des sphinx à l'entrée du pont, mais le texte est trop flou pour que l'on puisse savoir s'il s'agit des deux sphinx de 1748, mis à la place des atlantes, ou si on les a remplacés⁽¹⁵⁾. Cependant, aucune trace d'emplacement de statues n'est visible aujourd'hui à l'entrée du pont.

Les cartes postales ne présentent pas de sphinx jusqu'à c. 1930, date où l'on voit deux sphinx en plomb à l'emplacement actuel des sphinges de pierre placées avant 1944. Chose étrange, on trouve au château Empain (1913) ces mêmes sphinges, en bronze cette fois-ci, cantonnant l'entrée.

(8) A.G.R., *Fonds d'Arenberg*, 380, compte de 1774 à 1777.

(9) A.G.R., *Fonds d'Arenberg*, 532, compte de 1891

(10) A.G.R., *Fonds d'Arenberg*, 6056, 6429.

(11) A.A.C.E., *Correspondance du duc Prosper*, 15 août 1823.

(12) A.G.R., *Fonds d'Arenberg*, 844, 270, 5425.

(13) A.G.R., *Fonds d'Arenberg*, 503.

(14) A.A.C.E., *Liste de statues (...)*, 10 juin 1785.

(15) A.A.C.E., *Correspondance de Vandenbranden*, 1809.

Le pavement du pont en petites briques a été renouvelé en 1891-92⁽¹⁶⁾. Avant cela, on ne parle d'aucune couverture ni de travaux aux plaques de métal; des « travaux » mentionnés sans plus de détails peuvent cependant les inclure.

Profil de l'élévation.

En ce qui concerne le profil de l'élévation, on possède un document très intéressant daté de c. 1823, correspondant en tous points aux questions débattues dans les archives à cette date. L'ingénieur J.A. Coussin fait état d'une situation alarmante⁽¹⁷⁾ : le poids de l'entablement et de la balustrade a brisé les sommiers; les colonnes ont été étayées en attendant une transformation; la mauvaise évacuation des eaux sur le toit a décomposé la pierre et le métal.

Il faut donc alléger l'entablement et évacuer l'eau de la terrasse. La solution de Coussin, qui correspond au croquis de 1823, propose de rabaisser d'un mètre la hauteur du pavillon en évitant la frise et de changer la pente du toit, rejetant directement l'eau à l'extérieur. Le projet est annoté « accepté ». Or l'entablement n'a pas été refait. C'est à cette date, sans doute, que l'on a décidé d'enlever la balustrade, de recouvrir le toit de cuivre (1826) et de remplacer les panneaux en pierre, au fond des médaillons, par des panneaux en bois dont celui d'accès est amovible. Les bustes crachaient l'eau dans le bassin.

Ce projet, même s'il n'a pas été réalisé, est intéressant car il montre la situation telle qu'elle était en 1823, avec le couronnement de la balustrade. La corniche actuelle en bois, exécutée alors sans doute pour alléger la structure, a été faite sur le modèle de celle en pierre que l'on voit sur le croquis.

Travée.

A propos du décor de la travée, on sait qu'en 1719⁽¹⁸⁾ on place sept sculptures logées dans les cartouches de la frise, cassées c. 1880, remplacées en 1913 comme on le voit sur les cartes postales, et détruites en 1944.

Une question reste floue : en 1780⁽¹⁹⁾, puis en 1823⁽²⁰⁾, on parle des chapiteaux des colonnes cassés et devant être rempla-

(16) A.G.R., *Fonds d'Arenberg*, 712, compte 1891 et pièces justificatives 1893.

(17) A.G.R., *Fonds d'Arenberg*, 844, 4038.

(18) A.G.R., *Fonds d'Arenberg*, 10336.

(19) A.G.R., *Fonds d'Arenberg*, 264.

(20) A.G.R., *Fonds d'Arenberg*, 844.

cés. Aurait-on pu le faire ? C'est techniquement peu probable mais la situation actuelle présente des chapiteaux en bon état.

Intérieur.

La charpente et la voûte sont refaites en 1705 et 1826⁽²¹⁾. Sur les cartes postales on voit des nervures foncées sur fond blanc qui n'y sont plus aujourd'hui.

Le pavement actuel remonte à 1812 date à laquelle on a placé les carreaux de marbre blanc⁽²²⁾. On conserve encore un projet élaboré du XIX^e siècle qui n'a jamais été réalisé⁽²³⁾.

Un état de 1770 mentionne à l'intérieur du pavillon un Hercule et une femme en plomb dont on a perdu la trace⁽²⁴⁾.

Escalier.

L'escalier a bien existé; voici les preuves : en 1672 et 1673 on paie une corde graissée pour lever l'escalier de l'Etoile⁽²⁵⁾. Cette corde servait à tirer l'escalier sur des rails pour le dresser.

Quand le mécanisme a-t-il disparu ? On n'en sait rien.

Un fait est évident : un escalier, actionné par des treuils, devait permettre de monter sur le toit.

Couleur.

Un dernier point à traiter est celui de la couleur. En 1748, 1780, 1806 et 1891, on enduit le pavillon de couleur⁽²⁶⁾. Était-ce déjà ainsi à l'origine ? On ne peut le prouver. Si ce n'est plus clairement visible aujourd'hui, on voit bien sur les cartes postales que les bandeaux, claveaux, colonnes, coquilles et dés de balustrade sont foncés sur un fond clair.

Comme on peut le constater, le pavillon n'est pas arrivé jusqu'à aujourd'hui sans heurts. Il a cependant gardé une homogénéité stylistique que nous allons essayer d'analyser.

(21) A.G.R., *Fonds d'Arenberg*, 4038.

(22) A.A.C.E., *Copie des ordres de Mgr. le duc Louis à Enghien*, 10 oct. 1812; A.G.R., *Fonds d'Arenberg*, 465.

(23) A.G.R., *Fonds d'Arenberg*, cartes et plans, 1388.

(24) « Bronzes, marbres et plombs placés dans le parc d'Enghien » - Inv. 1770, dans A.C.A.E., t.VIII, p. 129-134.

(25) A.G.R., *Fonds d'Arenberg*, 6595.

(26) A.G.R., *Fonds d'Arenberg*, 712.

§ III. QUESTIONS DE STYLE

Le plan.

Lorsqu'on regarde la disposition de l'Etoile avec ses allées rayonnantes et ses bastions, on pense inévitablement au plan des villes nouvelles fortifiées.

La symétrie et la centralisation spatiale, prônées par la Renaissance, concrétisent la recherche de la forme idéale. On crée une ville centralisée, organisée en fonction d'une place et d'une distribution symétrique d'axes.

A ce schéma de base, s'ajoute le développement du canon et de l'arme à feu qui va modifier la poliorcétique et, de ce fait, entraîner une castramétation nouvelle en bastions. A partir d'un point central, un réseau régulier se distribue, régi par les nécessités du canon.

Dans la ville de la Renaissance, l'espace est structuré par la géométrie et unifié par rapport à un centre sur lequel sont axées toutes les perspectives. L'espace baroque va ensuite privilégier un axe valorisé par une perspective unique.

On retrouve à Enghien un plan central à bastions et axé. L'axialité provient de la forme heptagonale. Si cette forme en elle-même n'a rien d'exceptionnel, son utilisation est significative d'un esprit. Dans un polygone régulier, l'axe traverse le plan, alors que dans un heptagone il bute sur un obstacle et marque ainsi un point d'arrêt. Alors que dans un octogone il est contradictoire de donner la prédominance à un côté, un heptagone se prête à la mise en exergue d'une face par rapport aux autres, valorisant donc un axe et impliquant un traitement particulier.

Tout comme dans la ville idéale, chaque quartier s'organise en allées reliées par un anneau circulaire. A chaque intersection une fontaine ponctue la pénétration de deux axes.

L'idée d'appliquer à un jardin ce plan qui reste une projection théorique, est géniale, car tous les inconvénients relatifs à l'implantation d'une ville artificielle s'évanouissent. Ce plan, en effet, agréable à l'esprit, est invivable en pratique. Dans un jardin, les valeurs sont différentes; c'est un espace où l'on évolue sans y vivre réellement. Cette organisation géométrique est plus que satisfaisante pour un esprit avide d'ordonnance et de symétrie.

La disposition en étoile, nous l'avons vu, avait à l'origine une nécessité fonctionnelle liée à la chasse. Son utilisation dans un parc n'a donc rien d'étonnant mais, dans le cas d'Enghien,

l'intégration d'une étoile à un plan bastionné souligne et accentue la centralisation d'une part, et, d'autre part, la dispersion des axes.

Le plan en bastions imprime un caractère défensif et donc fermé, mais les grandes allées font référence à l'Etoile et ouvrent l'espace central en le faisant pénétrer dans l'environnement selon les axes. On a donc à la fois un caractère fini et parfait du plan en soi et une expansion spatiale rigoureuse.

On peut se demander à juste titre où l'auteur de cette disposition a puisé son inspiration.

Les traités exposent, dès le XV^e siècle, des plans polygonaux qui vont, aux XVI^e et XVII^e siècles, se fortifier. Penta - hexa - hepta - octo - gones sont chose courante. Vitruve, Alberti et Filarete, par exemple, proposent nombre de plans idéaux et, après eux, Serlio, Vredeman, de Vries, Samuel Marolois; Pietro Cattaneo et Vauban dans le domaine militaire.

Un exemple intéressant est celui de Francesco Colonna qui publie en 1499 un roman allégorique. Dans ses descriptions de lieux enchanteurs, il parle d'une fontaine heptagonale avec quatorze sections; elle correspond parfaitement du point de vue de l'idée au plan d'Enghien.

Dans le domaine religieux, on ne peut omettre de rappeler Montaignu (1607-1611) conçu par W. Cobergher; il présente également un plan heptagonal en commémoration des sept joies ou des sept douleurs de la Vierge.

Y aurait-il un symbolisme caché ou une signification morale dans l'emploi d'un heptagone à Enghien ? Ce n'est pas exclu, mais toute affirmation à ce propos ne ferait que prêter des intentions au concepteur qu'il n'a peut-être jamais envisagées.

Si l'on peut conclure que le plan de l'Etoile à Enghien est de veine baroque, c'est principalement pour cette synthèse qu'il opère entre l'inclusion et l'extension, la planification statique et le dynamisme.

L'élévation.

La date de 1660 avancée par les archives, place le pavillon *d'en un temps où il n'y avoit en Europe qu'un goût baroque*, comme le souligne le duc Charles-Marie en 1775⁽²⁷⁾.

(27) E. LALOIRE, *op. cit.*, p. 55.

Quelle valeur a ce terme chez nous ? Qu'implique-t-il exactement ? S'applique-t-il à l'élévation de l'étoile ? C'est ce que nous nous proposons d'éclaircir.

L'introduction à la Renaissance s'est faite, dans nos régions, au goutte à goutte, par l'assimilation progressive d'un répertoire décoratif, véhiculé indirectement par le petit mobilier, les gravures et les peintures.

A partir de 1540, le décalage avec l'Italie se comble petit à petit : on se branche directement sur la source par la traduction des traités, le pèlerinage à Rome instauré dans les ateliers. On essaye, dès lors, de composer une architecture, plus qu'un décor, en recherchant la perfection formelle par l'utilisation des ordres, de la symétrie, des proportions.

Vers 1560, l'image ne se veut plus uniquement idéale, mais émotive, et on trouve ainsi chez Vredeman des amorces maniéristes et ponctuelles; le baroque les développera plus tard.

Le Hainaut participe à ce mouvement en particulier grâce à la figure de Jacques du Broeucq qui travaille à Binche, Boussu et Mariemont, introduisant ainsi la province à la Haute Renaissance. Malgré ces réalisations, la production reste disparate, car la tradition impose certaines contraintes que l'impact du style nouveau n'arrive pas à effacer. On oscille donc entre le traditionnel et le moderne. Cette hésitation, ou plutôt cette cohabitation persiste lorsque l'on embrasse au XVII^e siècle sur une production de veine baroque.

Alors que la Renaissance a été principalement profane, le baroque s'appliquera plus volontiers au domaine du sacré, ponctuellement au civil.

L'image que l'on a généralement d'un baroque exubérant aux décors redondants, n'est pas applicable telle quelle à toute la production. Il est représenté dans le domaine civil par une porte, un détail décoratif, même une façade mais rarement par un tout architectural. On reste inlassablement attaché au terroir et à ses formules, sans oser réellement franchir le pas.

Il ne faut pas oublier que les formules baroques coûtent très cher du point de vue des matériaux et de la mise en œuvre; elles sont, de plus, difficilement vivables quotidiennement.

Définir une élévation est hasardeux; les courants, en effet, se mêlent et les apports les plus divers se superposent continuellement.

Nous n'allons pas moins essayer d'analyser le pavillon pour l'apparenter à une tendance particulière.

L'impression première qui se dégage, est une sobriété harmonieuse « classicisante », aussi bien dans le dessin général des ouvertures et du couronnement, que dans les proportions.

Dans un second temps, on perçoit certains effets de style tout en finesse : l'oculus ovale, les décrochements et les bandeaux plats en faible saillie, les claveaux et les volutes traités de même.

La conception de base est « classique », mais on a travaillé cette formule avec subtilité, en plaquant sur ce canevas un décor découpé de lignes articulées créant un rythme et une animation.

L'emploi de colonnes jumelées fait référence à la Serlienne, articulée ici aux angles.

Le traitement illusionniste en faible relief et à plat joue indubitablement sur la captation de la lumière par ses légers décrochements en surplomb.

Il n'y a aucun débordement, aucune pénétration volumétrique du décor dans l'espace.

La référence de base reste le classicisme sur lequel on applique un décor qui reste dans le plan, tout en conférant à l'élévation une animation subtile et élégante, et un rythme par les saillies alternées.

Pour toutes ces raisons, le pavillon s'inscrit dans une veine plus *maniériste* que baroque. Malgré la date de 1660, on ne peut qualifier l'élévation de l'Etoile de baroque, car tout traitement ample et « chahuté » en est absent. On ne joue pas sur le volume mais sur le plan; on perturbe uniquement un schéma de base classique.

Il est clair que l'impact d'un style ou d'un autre est difficile à caractériser et à peser. Pourquoi avoir choisi de traiter le pavillon ainsi, alors qu'ailleurs dans le parc des débordements baroques sont nettement perceptibles ?

La référence à un maniérisme, dépassé chronologiquement et stylistiquement, n'est pas le fait d'une incapacité ou d'une méconnaissance, mais plutôt la preuve d'une volonté consciente de s'y référer.

En traitant le pavillon aussi sobrement, l'auteur confère à ce lieu une signification particulière empreinte de classicisme et le met en exergue par rapport au reste du parc. Il s'impose comme point d'orgue de la composition.

Le traitement de la travée d'entrée légèrement différent des autres autant que la présence d'eau sont des éléments plus baroquisants par l'axialité et le désir de refléter l'espace.

L'hypothèse d'une mise en couleur à l'origine serait cohérente dans un tel contexte, cherchant à imiter les marbres noir et blanc. Cette animation coloristique localisée sur les saillies participe à la référence italienne, de même que la balustrade, disparue aujourd'hui.

§ IV. ATTRIBUTION

La conception du parc d'Enghien a toujours été attribuée au Père Charles et, pour l'Etoile, au Frère carme Macaire Borlère de Jérusalem.

Quelle sont dans tout cela la part de l'hypothèse et celle de la certitude ? Essayons de les déterminer.

Le Père Charles, Antoine d'Arenberg dans le monde, fils du prince-comte Charles d'Arenberg et d'Anne de Croy, duchesse d'Arschot, est né en 1593; en 1616 il prend la bure des Capucins; il meurt en 1669. D'après sa biographie par le P. Frédégand, le Père Charles est nommé « fabricant », c'est-à-dire architecte de la province, en 1624⁽²⁸⁾. Dès 1625, il dessine les plans du couvent de Tervuren. Entre 1636 et 1642, il est exilé à Cologne, suite à la conspiration des nobles. Il y établit les plans des nouvelles fortifications de la ville et du château d'Arenberg. Il reste pendant tout ce temps en contact avec son neveu Philippe-François auquel il prodigue ordres et conseils concernant le parc, propos attestés par les archives⁽²⁹⁾. En 1650, il est à Rome au chapitre général de son Ordre et, en 1651, il se voit attribuer la construction du couvent de Bruxelles et la mise en place des eaux et fontaines au Sablon. Il s'occupe ensuite des plans d'embellissement du château et des jardins d'Enghien.

Voilà d'après les biographes l'activité architecturale du Père Charles.

Il est sans nul doute favorisé dans ce domaine par ses antécédents. Son père, Charles d'Arenberg, est un passionné de botanique : il travaille, en 1606, avec le maître jardinier de Mariemont à dresser les plans d'un *biau jardin*⁽³⁰⁾.

(28) P. FREDEGAND, *Etude sur le Père Charles d'Arenberg, frère mineur capucin (1593-1669)*, Paris-Rome, 1919. V. également SANDERUS, *Chorographia Sacra Brabantiae*, t.III, éd. 1727, p. 33-38; FOPPENS, *Bibliotheca Belgica*, t.I, 1739, p. 145; PAQUOT, *Histoire littéraire*, t.XIII, 1768, p. 365; GOETHALS, *Lectures relatives*, t.I, 1837, p. 166; THONISSEN, *Biographie Nationale*, t.I, p. 402.

(29) A.G.R. *Fonds d'Arenberg*, FA n° 10248.

(30) A.C.A.E., t. XXI.

Il est également en relation épistolaire avec le florentin Matteo Caccini, herboriste collectionneur.

Son oncle, Charles de Croy, chez qui Antoine fait de nombreux séjours, possède une bibliothèque riche en ouvrages d'architecture, de géométrie, de botanique et d'agriculture. D'autre part, l'inventaire des meubles du Père Charles révèle le même type d'ouvrages.

Outre son séjour à Rome et son exil en Allemagne, il ne faut pas oublier que le Père Charles est membre, par ses origines, de la noblesse de sang : Croy, Ligne, La Marck, etc... Il est donc témoin dans les demeures amies des réalisations fastueuses d'une élite. Il fréquente le Coudenberg et cotoie nombre d'artistes qui véhiculent les dernières modes dans l'orbite d'une cour princière.

Ainsi donc, le contexte dans lequel il évolue est plus que favorable à lui attribuer la conception d'un parc tel qu'Enghien.

Il est cependant étonnant de n'avoir retrouvé ni croquis ni projets certifiant son intervention réelle. Malgré la perte d'une partie des archives à Mons en 1940, on conserve divers projets, des comptes, des inventaires, mais nulle part on ne cite le Père Charles comme architecte réalisateur, ni lui ni un autre d'ailleurs. Le silence des archives est-il le fait de l'évidence d'attribution par ses contemporains, une omission ou la preuve de l'existence d'un autre personnage ?

On a donc de fortes présomptions, mais sans plans.

En ce qui concerne plus précisément le pavillon de l'Etoile, on attribue au Frère Macaire un modèle en bois du cabinet et des *quatorze colonnes des balustrades*⁽³¹⁾, modèle que l'on ne conserve plus. Sa présence à Enghien est en tout cas attestée entre 1660 et 1662 par les comptes⁽³²⁾.

On sait peu de choses sur ce personnage. Seuls, Plantanga et Saintenoy⁽³³⁾ mentionnent une gravure représentant le campanile du chevet de l'église du couvent des Grands Carmes à Bruxelles, détruit en 1695, gravure où apparaît la marque de Macaire : D.D. FRATER MACARIUS A HIERUSALEM INVENTOR.

(31) A.A.C.E., 14^e compte du Sr. Vendeuille, 1656-1662, f° 89.

(32) B. de HOUSTA, *Historia chronologica Monasterii Angiensis Ordinis F.F. Eremitarum S.P. Augustini*, f° 294-5; A.G.R., *Fonds d'Arenberg*, 10246.

(33) P. SAINTENOY, *Un architecte inconnu, le Frère Macaire Borlère de l'ordre du Carmel*, in *Bull. Comm. Roy. Art et Archéologie*, 63^e année, 1924, p. 121-126; J.H. PLANTANGA, *L'architecture religieuse de l'ancien Duché de Brabant depuis le règne des archiducs jusqu'au gouvernement autrichien, 1598-1713*, La Haye, 1926, p. 128.

Si cette attribution est correcte, on ne peut comparer directement cette réalisation au pavillon d'Enghien. Sa forme et sa fonction la font pénétrer dans l'espace d'une toute autre façon. Quant au traitement du décor, on ne peut établir une analogie sur base d'une gravure unique. La seule certitude est par conséquent sa présence à Enghien au moment de l'exécution du pavillon.

Dans un cas comme celui-ci où rien n'infirme, mais où rien n'appuie précisément une thèse, la prudence est de rigueur. Faute de preuves concrètes, on ne peut mesurer la part d'intervention du Père Charles pour le parc, ni celle du Frère Macaire pour le pavillon. L'un et l'autre ont dû être mêlés de très près à l'aménagement du parc, mais on ne peut à ce jour leur donner avec certitude à l'un la conception du parc et à l'autre celle de l'Etoile.

§ V. CONCLUSION

Le pavillon de l'Etoile que les documents datent de 1660, est le centre d'une distribution d'allées rayonnantes dont le plan fait référence à celui des villes nouvelles fortifiées : central, axé et bastionné.

Le profil général du pavillon actuel ne correspond plus à celui d'origine. Au dessus de l'entablement actuel régnait une balustrade chargée de lions d'amortissement. On accédait à ce toit-terrasse par un escalier métallique escamotable ménagé sous une trappe dans le pont et actionné par un système de treuils. Des atlantes flanquaient l'escalier d'entrée du pavillon en pierre; des balustres ornaient le pont et le pourtour du bassin.

Malgré les amputations et les remaniements, plus ou moins heureux, le pavillon reste une construction homogène, d'influence maniériste dans l'animation subtile des saillies traitées en aplats. Ces décrochements étaient vraisemblablement peints, ce qui accentuait l'aspect linéaire et dessiné de l'œuvre.

L'Etoile est donc un compromis entre un espace baroque, le plan rayonnant, et une élévation d'allure maniériste, le pavillon.

BIBLIOGRAPHIE

ENGHIEN.

Abréviations : A.G.R. = Archives Générales du Royaume.

A.A.C.E. = Archives d'Arenberg - Capucins - Enghien.

A.C.A.E. = Annales du Cercle Archéologique d'Enghien.

BATAILLE, J., SEYDOUX, P. *Châteaux et manoirs du Hainaut*, 1979.

BATTISTINI, M., *Le voyage en Belgique du comte Alexandre Segni de Florence en 1666*, in *Bull. Institut Belge de Rome*, fasc. XXI, 1941, Rome/Bruxelles.

BETHUNE, baron F., *Inventaire des meubles délaissés lors de son entrée en religion par Antoine d'Arenberg, comte de Seneghem, C.1617-1621*, in *Messenger des sciences historiques*, 1893-95.

CANTILLON, de, *Délices du Brabant et de ses campagnes*, 4. t. 1757.

CHRISTYN, J.P., *Les délices des Pays-Bas*, 5 vol., Bruxelles, 1697.

CLOET, D., *Voyage pittoresque dans le Royaume des Pays-Bas*, Bruxelles, t.1, 1825.

COLINS, P., *Histoire des choses les plus mémorables advenues en Europe depuis l'an onze ccns XXX jusques à nostre siècle*, 1^{re} éd. Mons, 1634.

DELANNOY, Y., *Le parc d'Enghien et ses divers rares prospects*, in *Tablettes du Hainaut*, t.V, 1962.

DELANNOY, Y., *Enghien*, 1^{re} éd. Nivelles, 1964; 2^e éd. Enghien 1976.

DELANNOY, Y., *Le parc d'Enghien*, in A.C.A.E., t.XXI, 1979.

DELANNOY, Y., *Le parc et les fameux jardins d'Enghien*, Enghien, 1986.

DELANNOY, Y., *Esquisse d'un grand domaine. Le parc d'Enghien - XIII-XX*, Enghien, 1986.

DEVENTER, J. de, *Atlas des villes de la Belgique au XVI^e siècle*, 1884-1924.

FREDEGAND, P., *Etude sur le Père Charles d'Arenberg, frère mineur capucin (1593-1669)*, Paris-Rome, 1919.

GENICOT, L.F. (sous la direction de), *Le grand livre des châteaux de Belgique, châteaux de plaisance, manoirs, demeures classiques et résidences d'été*, t.II, Bruxelles 1977.

GHISLAIN, J-Ch., BERCKMANS O., UBREGTS W., *Le donjon roman d'Enghien*, in *Château Gaillard, Etudes de castellologie médiévale*, t.IX-X, 1978-80.

HISSETTE, L., *Vues, plans de villes, château, monastères et monuments dans les collections du cabinet des estampes*, Bruxelles, 1917.

LALOIRE, E., *Documents concernant l'histoire de la seigneurie d'Enghien*, in *ACA.E.*, t.VIII, 1915-22.

LANDWEHR, J., *Romeyn de Hooghe the etcher contemporary portrayal of Europe, 1662-1707*, NY, 1973.

MATTHIEU, E., *Histoire de la ville d'Enghien*, Mons, 1876.

PECHERE, R., *Les glorieux jardins d'Enghien au XVII^e siècle*, in *Maison d'hier et d'aujourd'hui*, n° 31, sept. 1976.

PETIT, Ch., *Répertoire du matériel cartographique concernant Enghien, 1670-1972*, in A.C.A.E., t.XVI, 1972.

SAINTENOY, P., *Un architecte bruxellois inconnu, le Frère Macaire Borlère de l'ordre du Carmel*, in *Bulletin des commissions royales d'art et d'architecture*, 63^e année, Bruxelles, 1924.

SAINTENOY, P., *Le Frère Macaire Borlère, architecte bruxellois du XVII^e siècle*, in *Bulletin des commissions royales d'art et d'architecture*, 71^e année, Bruxelles, 1933.

VANDENHAUTE, R., *Enghien en cartes postales anciennes*, Zaltbommel, 1973.

GENERALITES - ARCHITECTURE.

ANDROUET du CERCEAU, J., *Livre d'architecture*, Paris, 1569.

ANDROUET du CERCEAU, J., *Leçons de perspective*, Paris, 1576.

BAZIN, G., *Destins du baroque*, Paris, 1968.

COECKE, P., *Generale reglen der architecturen*, Anvers, 1539.

CUNGI, *Diversi ornamenti*, s.l., 1625.

DANCKERTS, C., *Architectura moderna*, s.l., 1631.

GRODECKI, C., *La construction du château de Wideville et sa place dans l'architecture française du dernier quart du XV^e siècle*, in *Bulletin monumental*, t. 136, Paris, 1978.

LEMEUNIER, G., *L'art baroque et classique en Wallonie*, Bruxelles 1971.

LE MUET, P., *Manière de bastir*, s.l., 1623.

MAROLOIS, S., *Opera mathematica*, s.l., 1614.

NORBERG-SCHULZ, Ch., *Architecture baroque et classique*, Paris, 1979.

NORBERG-SCHULZ, Ch., *La signification dans l'architecture occidentale*, Milan, 1974.

PARENT, P., *L'architecture dans les Pays-Bas méridionaux aux XVI^e, XVII^e, XVIII^e*, Lille, 1926.

PLANTANGA, J.H., *Architecture religieuse de l'ancien Duché de Brabant depuis le règne des archiducs jusqu'au gouvernement autrichien, 1558-1713*, La Haye, 1926.

SAINTENOY, P., *L'art architectural sous Albert et Isabelle*, in *Revue latine*, 1922.

SCHONBERGER, H., *L'Europe au XVIII^e siècle. L'art et la culture*, Paris, 1960.

SCHOY, *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas*, Bruxelles, 1879.

VAN ACKERE, J., *Belgique baroque et classique (1600-1789). Architecture, art monumental*, Bruxelles, 1972.

VIGNOLE, J.B. de, *Règles des cinq ordres d'architecture*, Paris, 1764.

VREDEMAN DE VRIESE, J., *Variae architecturae formae*, s.l., 1601.

X, *L'art de Fontainebleau, Actes du colloque*, 1972.

JARDINS.

ALPHAND, A. et ERNOUF, baron, *L'art des jardins*, Paris, s.d.

ĀALIS, J., *Hortus Belgicus*, Bruxelles, 1962.

BERRALL, J., *Histoire illustrée des jardins*, Paris, NY., 1966.

BOCKLERN, G.A., *Architectura curiosa nova*, Nuremberg, 1664.

BOUCHAT, M., *A propos d'un projet de fabrique et de glacière pour le château de Deulin*, in *Bulletin de la commission royale des monuments et des sites*, t.10, Bruxelles, 1981.

CAUS, S. de, *Les raisons des forces mouvantes*, Paris, 1624.

CHARAGEAT, M., *L'art des jardins*, Paris, 1962.

CHESNOT, H., *Bruxelles, jardins retrouvés*, Bruxelles, 1984.

- COLONNA, F., *Hypherotomachia poliphili*, s.l., 1499.
 DODONAEUS, R., *Herbarius of t cruydt*, Anvers, 1644.
 GALINIER, J., *Jardins et paysages : le style anglais*, Lille, 1977.
 KRAFFT, J.C., *Plans des plus beaux jardins pittoresques de France, Angleterre et Allemagne*, Paris, 1805.
 LE ROUGE, J.L., *Détail des nouveaux jardins à la mode*, s.l., s.d.
 MOLLET, A., *Le jardin de plaisir*, s.l., 1652.
 MOSSER, M., *Mr. de Marigny et les jardins*, in *Bulletin de la société historique d'art français*. Paris, 1972.
 PAGAN, H., *Gardens and landscape, a catalogue of books*, Londres, 1977.
 PECHERE, R., *Les jardins historiques*, in *Monumentum*, vol. XX, XXI, XXII, 1982, p. 35-45, Liège.
 SCHENK, P., *Conspectus novi preaetorii Loo ex accurata delineatione Jacopi Romani architecti eximii in lucem*, s.l., s.d.
 SERRES, O. de, *Théâtre d'agriculture et mesnage des champs*, s.l., 1600.
 SIREN, O., *China and gardens of Europe of the 18th century*, NY., 1950.
 SIREN, O., *Gardens of China*, NY., 1949.
 THOUIN, G., *Plans raisonnés de toutes espèces de jardins*, Paris, 1823.
 UBREGTS, W., *Là folly est-elle condamnée*, in *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain-la-Neuve*, t.IX, 1976.
 VAN DER GROEN, J., *Le jardinier hollandais*, s.l., 1669.
 VREDEMAN DE VRIESE, J., *Hortorum viridariorumque*, s.l., 1583.
 VREDEMAN DE VRIESE, J., *Scenographiae sive perspectivae*, s.l., 1560.

ARTS DECORATIFS.

- BLONDEL, J.F., *Intérieurs d'appartements*, Paris, 1750.
 BLONDEL, J.F., *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, 2 vol., Paris, 1773-78.
 BORCHRAVE d'ALTENA, comte J. de, *Décors anciens d'intérieurs mosans*, 4 t., Liège, s.d.
 BREUER, J., *Stucs et stuccateurs en Wallonie au XVIII^e siècle*, in *la Vie Wallonne*, Liège, 1925.
 EVANS, J., *Pattern. A study of ornament in Western Europe from 1180 to 1900*, vol. II, NY., 1975.
 HAVARD, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII^e jusqu'à nos jours*, 4 vol., Paris, 1887-1890.
 KIMBALL, F., *Le style Louis XV. Origine et évolution du rococo*, Paris, 1949.
 MORANT, H. de, *Histoire des arts décoratifs des origines à nos jours*, Paris, 1970.
 OPPENORD, G.M., *Œuvres*, s.l., s.d.
 PHILIPPE, J., *Meubles, styles et décors entre Meuse et Rhin*, Liège, 1977.
 PUTERS, A., *Vcsalli et Gagini, stuccateurs italiens au pays de Liège*, s.l., 1960.
 RICHARD, P.J., *Inventaire général des gravures. Ecole Française, l'œuvre gravée de François Boucher*, Paris, 1978.
 ROGER-MILES, L., *Architecture, décoration et ameublement pendant le XVIII^e*, Paris, s.d.
 VERLET, P., (sous la direction de), *Styles, meubles, décors du Moyen Age à nos jours*, t.I, Paris, 1972.

CHINE ET CHINOISERIES.

- BALL, K.M., *Decorative motives in oriental art*, London, 1927.
BELEVITCH-STANKEVITCH, *Le goût chinois en France à l'époque de Louis XIV*, Paris, 1910.
BOUSQUET, J.P., *La laque*, Paris, 1980.
CHAVANNES, E., *De l'expression des vœux dans l'art populaire chinois*, Paris, 1922.
CONNER, P., *Oriental architecture in the West*, London, 1979.
CORDIER, H., *La Chine en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1910.
HERVOUET, F. et N., BRUNEAU, Y., *La porcelaine des compagnies des Indes à décor occidental*, Paris, 1986.
HO, J., *Les laques en Chine. Influences et imitations en Europe*, LLN, 1971.
HONOUR, H., *Chinoiserie. The vision of Cathay*, London, 1961.
HUTH, H., *Lacquer of the West. The history of a craft and an industry, 1550-1950*, Chicago-London, 1971.
IMPEY, O., *Chinoiserie. The impact of oriental styles on western art and decoration*, Oxford, 1977.
JOURDAIN, M., SOAME JENYNS, R., *Chinese export art in the 18th century*, Santa Barbara, 1952.
SIREN, O., *Histoire des arts anciens de la Chine*, Paris, Bruxelles, 1930.
VANGOIDSENHOVEN, J., *La famille rose*, Bruxelles, 1973.

ENCYCLOPEDIES ET DICTIONNAIRES.

- De MONTCLOS, J.M. PEROUSE, *Principes d'analyse scientifique - Architecture - Méthode et Vocabulaire*, Paris, 1972.
VAN BELLE, J.L., *Dictionnaire des signes lapidaires - Belgique et nord de la France*, Louvain-la-Neuve, 1984.
GREGORY, C., (sous la direction de), *Encyclopaedia universalis*, 20 vol., Paris, 1968-1974-75. *Enciclopedia Universale dell'Arte*, 15 vol., Rome, 1958-1967.