

Bruxelles Patrimoines

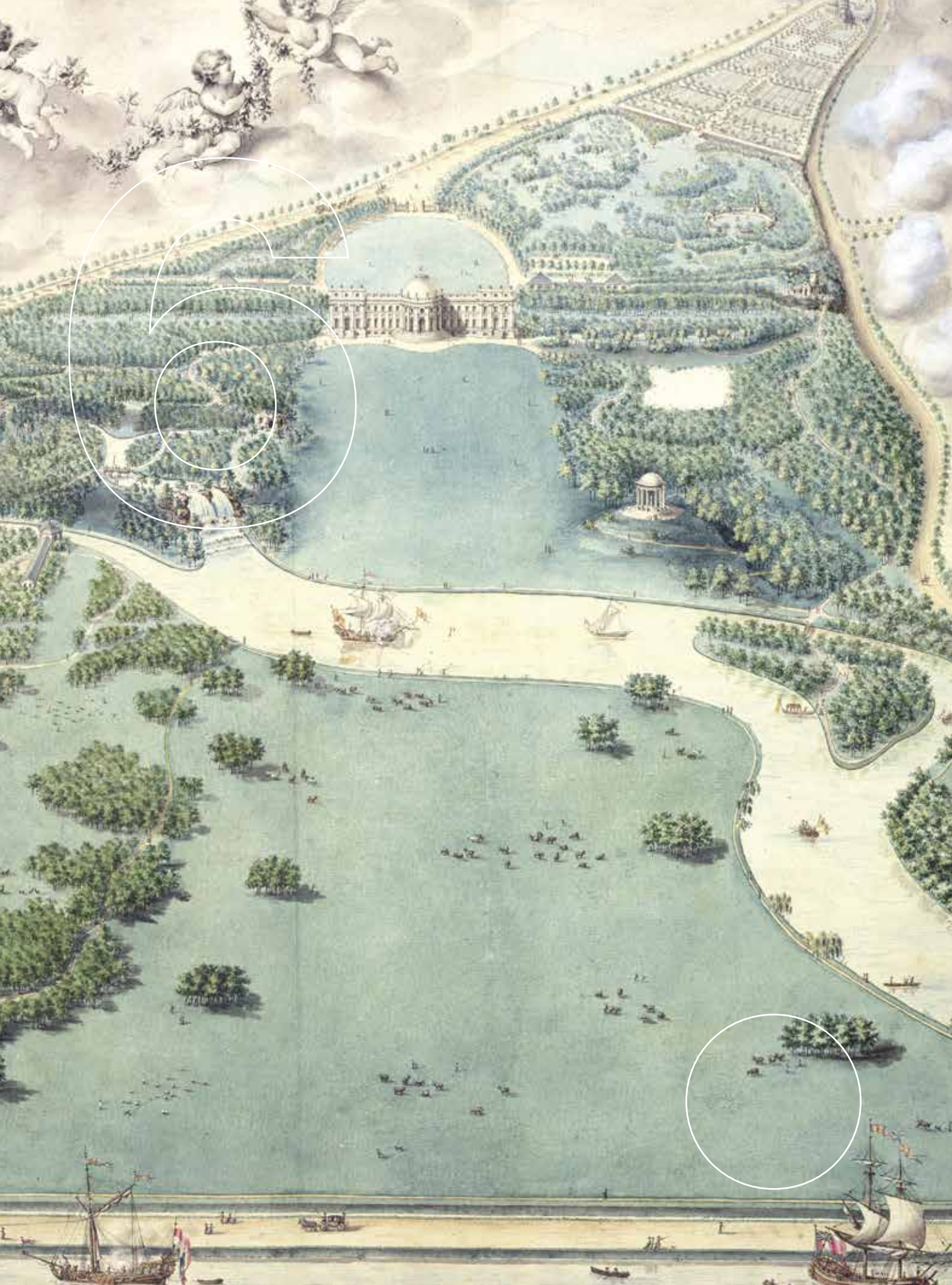
34

Printemps 2021

U

urban.brussels

Dossier **COULEURS**
ET TEXTURES



Les couleurs dans les parcs de la fin du XVIII^e siècle

« Le Parc de Bruxelles et le Parc de Schoonenberg à Laeken »

ÉRIC HENNAUT

HISTORIEN DE L'ART – UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES –
FONDATION CIVA

NDLR

Aborder le patrimoine des parcs et jardins par le biais des couleurs et des textures est un exercice peu fréquent et peu aisé en raison de l'évolution de la végétation au fil des saisons et des siècles. Le vert seul n'y suffit pas. Eric Hennaut explore cette question dans une contribution qui aborde la conception chromatique de deux grands parcs bruxellois aménagés à la fin du XVIII^e siècle.

←
Détail du *Plan perspectif de la Campagne de Schoonenberg près de Bruxelles appartenante à LL. AA. RR. Les Gouverneurs Généraux des Pays-Bas*, dessin de François Le Febvre, 1785.
(© Vienne, Österreichische Nationalbibliothek).

ENG

The colours of late 18th-century parks

The Park of Brussels and Schoonenberg Park in Laeken

Colour is not adequately addressed in the history of landscape architecture. In this article the concept of colour is examined in the context of two of Brussels' major late 18th-century projects, while supplementing the often ambiguous archive documents with printed sources from that period. The Park of Brussels (1775-1784), Belgium's first public garden, follows a strict green-and-white colour scheme, whose subdued appearance is very much in keeping with the restrained look of the then new neoclassical neighbourhood surrounding it. Schoonenberg Park, an English landscape garden in Laeken (1782-1792), and the heart of today's Laeken Park, is one of the last projects created by celebrated British landscape architect Lancelot 'Capability' Brown. Like his other projects, it is dominated by the green of the trees, lawns and meadows. This article covers the refined work as practised at that time on the various nuances of green seen in the foliage, the colours chosen for the buildings and follies providing the main counterpoint to the vegetation, the idea of 'invisible green' barriers, and the role of flowers and coloured fruits, which play a discreet role in the overall structure of the park while at the same time offering a level of ornamentation by providing accents and interjections visible to visitors as they walk through this space.

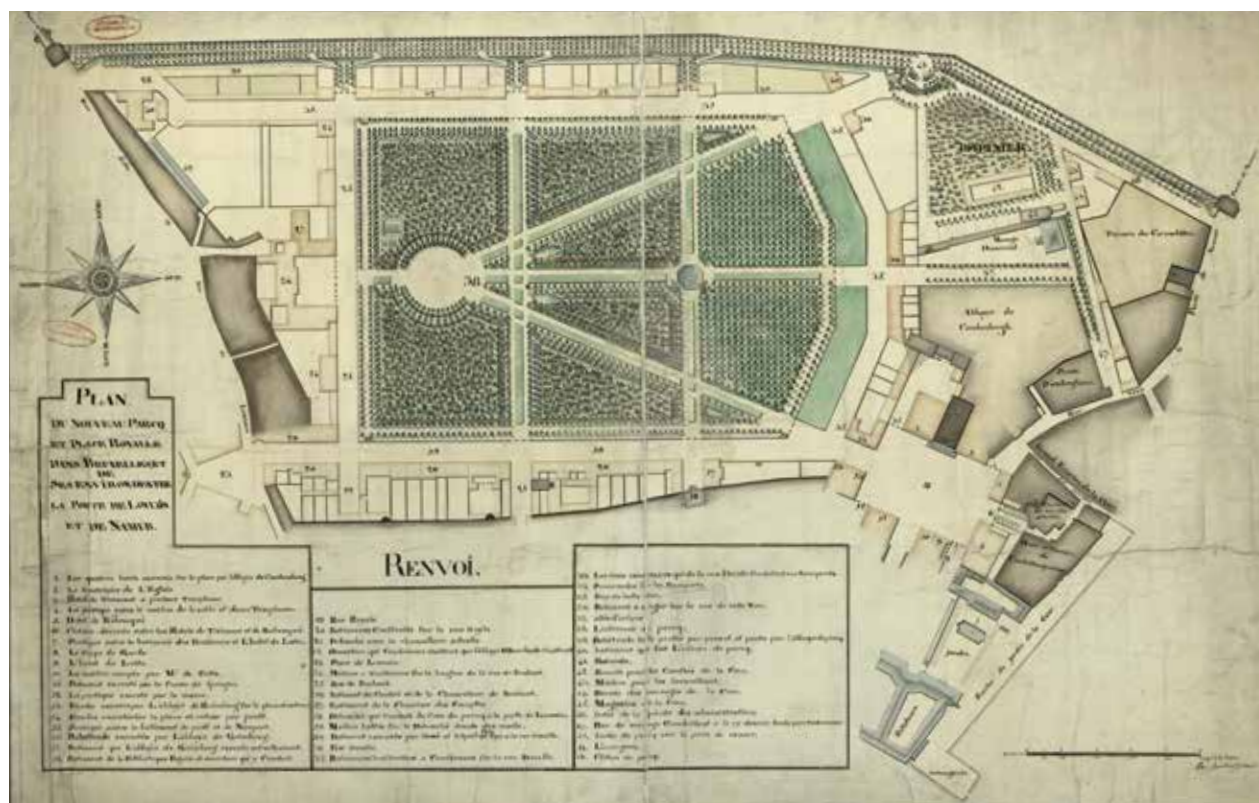


FIG. 1
Plan du parc de Bruxelles, de la place Royale et de leurs environs, dessin signé par J. Zinner, vers 1780 (© AGR, Cartes en plans manuscrits 41).

Le dernier quart du XVIII^e siècle est une période importante pour l'architecture du paysage à Bruxelles et dans les anciens Pays-Bas méridionaux. Elle correspond à la fois à la naissance du parc public et, dans le domaine privé, à l'apparition des premiers parcs paysagers irréguliers influencés par l'esthétique anglaise. Ces nouvelles typologies sont illustrées dans la région de Bruxelles par deux exemples prestigieux de dimension internationale, conservés sous une forme relativement proche de celle d'origine : le Parc de Bruxelles (1775-1784) et le Parc de Schoonenberg à Laeken (1782-1792) réalisé pour les nouveaux gouverneurs des Pays-Bas autrichiens, qui constitue aujourd'hui le noyau du parc royal de Laeken. Ils sont abordés ici essentiellement sous l'angle de la couleur.

Ce thème n'est pas aisé à traiter pour l'architecture du paysage. Après plus de deux siècles d'entretien et de transformations, les deux parcs offrent peu d'informations pertinentes sur leur état original au niveau du végétal. La docu-

mentation d'archives, tant graphique qu'écrite, est importante mais la couleur n'y est souvent évoquée que sous une forme accessoire ou incertaine. Afin de mieux cerner et comprendre les choix chromatiques, il a été nécessaire de compléter ces sources par un large éventail de publications d'époque, parues dans les zones culturelles qui faisaient alors autorité dans le domaine, soit l'Angleterre et la France, sans oublier les ouvrages édités dans les Pays-Bas autrichiens.

LE PARC DE BRUXELLES (FIG. 1-3)

Le Parc de Bruxelles est conçu et réalisé entre 1775 et 1784 par Barnabé Guymard (1739-1805), architecte français formé à Paris chez Jacques-François Blondel, avec la collaboration du jardinier et forestier d'origine autrichienne Joachim Zinner (1742-1814). Il constitue le cœur du nouveau quartier néoclassique que le gouvernement a décidé de réaliser sur le site de l'ancien palais du Coudenberg, laissé en grande partie à l'abandon depuis un incendie en 1731.



FIG. 2
Vue idéale au vol d'oiseau du parc de Bruxelles depuis la rue de Brabant (actuelle rue de la Loi),
aquarelle par François Laurent, 1778 (© MVB, Maison du Roi).



FIG. 3
Tasse avec une vue du parc de Bruxelles, allée centrale vers
le Conseil de Brabant, début du XIX^e siècle (© MVB, Maison
du Roi).

Héritier de la tradition classique, le parc présente une structure géométrique simple et symétrique qui s'articule avec le tracé du quartier environnant. Entouré d'un quadrilatère de nouvelles rues, il s'organise autour d'un grand bassin circulaire où il était prévu, à l'origine, de placer un vaste monument dédié à l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche. Celui-ci sert de point de départ à une patte d'oie dont l'allée centrale traverse entièrement le parc et aboutit au principal bâtiment de la rue de la Loi, le Conseil de Brabant. L'allée biaise sud-ouest est axée sur la nouvelle place Royale avec comme perspective la statue du gouverneur général du pays, Charles de Lorraine, inaugurée en 1775. Le traitement du végétal se situe dans la tradition du jardin classique avec de longs tapis verts au milieu des allées et des alignements réguliers d'arbres au port libre ou palissés.

Sur le plan chromatique, la structure du parc se définit essentiellement par le contraste entre le vert des éléments végétaux – massifs, arbres d'alignement, surfaces engazonnées au centre des allées et sur les versants des talus – et les larges allées recouvertes, à l'origine, d'un gravier de pierre blanche¹ ; ces cheminements sont ponctués par une soixantaine de statues en pierre qui marquent les principales articulations de la composition. Le parc ne semble comporter à l'origine aucun autre élément de couleur significatif, ni fleurs, ni parterres avec un sol coloré par des éléments minéraux, ni bâtiments ou fabriques (en dehors du complexe

du théâtre et du Vauxhall isolé dans le massif de l'angle nord-est). Les grilles des entrées sont peintes en noir tandis que les allées sont bordées de bancs constitués d'un socle en pierre et d'une partie en bois peinte en vert-de-gris². Il s'agit sans doute d'une couleur apparentée au « vert invisible » que l'on mentionne à la fin du XVIII^e siècle dans les traités anglais (voir plus loin). Le seul fleurissement d'une certaine importance paraît être celui de la promenade de marronniers placés en quinconce entre la seconde allée transversale et les bas-fonds³. Chaque printemps, pendant quelques semaines, les grandes inflorescences blanches teintées de rouge et de jaune constituent probablement l'une des attractions du parc. Il faut y ajouter la floraison, plus tardive et également blanche, de plusieurs robiniers faux-acacias ainsi que celle, plus discrète, des tilleuls.

Cette sobriété dans l'emploi de la couleur a presque certainement été encouragée par des considérations financières, plus symboliques que réelles. On sait que peu après le décès de Marie-Thérèse d'Autriche en novembre 1780, son fils Joseph II décide de ne pas réaliser le monument prévu initialement au centre du grand bassin, jugeant qu'il serait plus utile de consacrer ce budget au creusement d'un canal, à l'amélioration d'un port ou à la réparation d'une place forte⁴. Lors de son voyage dans les Pays-Bas autrichiens en 1781, le souverain se montre très critique vis-à-vis du nouveau quartier : « Quant à l'arrangement du Parc et de la

1. DUQUENNE, X., *Le parc de Bruxelles*, Bruxelles, CFC-Éditions, 1993, p. 78.

2. *Idem*, p. 66, 125.

3. *Idem*, p. 70.

4. *Idem*, p. 91.

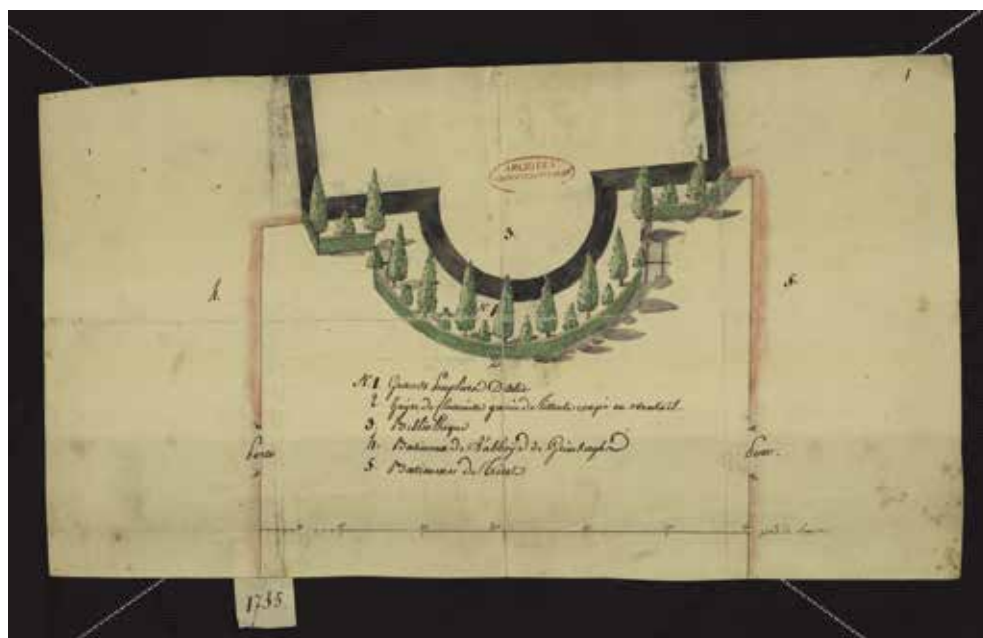


FIG. 4
Projet de plantations devant le bâtiment de la Bibliothèque Royale (Domus Isabellae), en bordure de la rue Royale, dans l'axe de la deuxième avenue transversale du parc de Bruxelles (rue Baron Horta actuelle), vers 1781 (© AGR, Cartes en plans manuscrites 1735).

nouvelle Place, le contre-sens et le mauvais goût qui y règnent, joints aux grands frais que cela a occasionnés, ne méritent aucune considération »⁵. Dans ce contexte, il était probablement délicat d'investir dans des éléments colorés, végétaux ou minéraux, considérés comme « décoratifs ». De manière plus générale, l'articulation très sobre du vert et du blanc dans l'ensemble du parc renvoie avec une grande cohérence à l'esthétique du premier néoclassicisme adoptée pour le quartier qui l'entoure. La simple bichromie de l'aménagement paysager répond au parti chromatique minimaliste des bâtiments où, pour la première fois dans la ville, les conditions de constructions imposent des façades peintes de manière uniforme dans une

tonalité ocre et l'usage d'ardoises foncées pour les toitures⁶.

Il convient de souligner que le nouveau parc public est alors, comme la salle d'opéra ou de théâtre, quelles que soient leurs qualités esthétiques, avant tout un espace social, un lieu destiné à la promenade en commun, aux rencontres, à la parade... Cette dimension est au cœur de la description du jardin public que donne la *Théorie des jardins* de Jean-Marie Morel publiée à Paris en 1776, au moment où est conçu le quartier royal de Bruxelles : « La symétrie s'applique encore avec succès à la composition des Jardins publics ; ceux-ci ne sont que des places plantées d'arbres [...] où les citoyens

5. Note de Joseph II en marge d'une requête demandant une récompense pour le conseiller de Limpens, cité dans DES MAREZ, G., *La place Royale à Bruxelles*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1923, p. 89.

6. *Idem*. Des prescriptions urbanistiques ont été imposées presque au même moment pour la place Saint-Michel, actuelle place des Martyrs. Se référer à l'article de Ann Verdonck et Marjolein Deceuninck, dans cet ouvrage.

**FIG. 5**

Panorama de Bruxelles depuis le haut de l'église Saint-Jacques-sur-Coudenberg, dessin rehaussé à l'aquarelle de Thomas Cranz, 1819. À gauche, la place Royale ; au centre, la rue Royale ; à droite, le parc de Bruxelles avec, à l'avant-plan, le bosquet extérieur de tilleuls taillés bas qui sera supprimé en 1826 (© KBR, Cabinet des estampes, (Cranz), DES F° S.I 11713).

se rendent, non pour jouir du spectacle de la Nature, mais pour prendre un exercice momentané ; où ils se rassemblent, pour étaler leur luxe & satisfaire leur curiosité. Le plus grand ornement de ces lieux existe dans le concours général ; l'ennui qu'ils font éprouver, quand ils sont peu fréquentés, en est la preuve. [...] c'est là enfin qu'il faut que la disposition soit telle, que les promeneurs de l'un & de l'autre sexe, dont le but est de se montrer, voient tout du même coup d'œil & paraissent avec avantage ; parce qu'ils sont tout-à-la-fois & spectateurs et spectacle⁷. Les principaux accents colorés du parc sont, en définitive, les habits des promeneurs, d'autant mieux mis en valeur qu'ils se détachent sur un fond de couleur uniforme. Cette thématique était bien connue des architectes et des décorateurs de salles de spectacles qui s'interrogeaient sur les tonalités les plus propres à mettre en évidence la toilette et la carnation des spectateurs.

Le Parc de Bruxelles n'est pas conçu, à l'origine, comme une création paysagère isolée dans un cadre urbain minéral. Si l'on considère les projets d'époque, le vert et le blanc étaient destinés à s'entrelacer avec un grand raffinement dans l'ensemble du quartier⁸. Les allées recouvertes de gravier de pierre blanche prolongent directement, à l'intérieur du parc, la tonalité homogène des façades enduites. Les quatre rues qui encadrent le parc participaient à cette continuité chromatique grâce à un revêtement de pierre blanche (aujourd'hui remplacé par des zones avec des pavés de couleur foncée et des zones asphaltées)⁹. Dans le sens inverse, les plans montrent qu'il était prévu que le vert des éléments végétaux du parc rayonne

dans les espaces environnants. L'allée centrale se développe vers le sud en une longue « allée d'arbres ». Un plan de détail propose d'y placer un tapis gazonné central¹⁰. À l'est, vers l'extérieur de la ville, la rue de la Loi et les deux allées transversales du parc se poursuivent au-delà de la rue Ducale par de courts tronçons fermés par des portiques, derrière lesquels se détachent des groupes d'arbres qui donnent eux-mêmes sur les remparts transformés en promenade arborée. La grande allée biaise sud-est avait comme perspective une rotonde végétale sur les remparts. Du côté de la rue Royale, on possède un beau plan d'aménagement végétal devant la tourelle de l'ancienne Bibliothèque royale (*Domus Isabellae*) dans l'axe de la seconde allée transversale du parc. On y voit de grands peupliers d'Italie situés derrière une « haie de charmille garnie de tilleuls coupés en éventail »¹¹. (FIG. 4-5)

La rigueur chromatique ne va pourtant pas durer longtemps. Dès 1800, on décide de placer dans le grand bassin non terminé, occupé jusqu'alors par une pelouse en bowling, une grande corbeille polychrome composée de rhododendrons, de résédas, de dahlias, de roses et de pieds d'alouette. Parallèlement, on envisage d'ajouter dans les massifs d'arbres, comme taillis, des arbustes à fleurs et à feuilles panachées¹². Au cours des XIX^e et XX^e siècles, la Ville de Bruxelles a heureusement refusé presque tous les autres projets qui proposaient « d'enrichir » et « d'embellir » le parc par des éléments fleuris divers. Cette sage politique pré-patrimoniale permet aujourd'hui d'en appréhender l'esthétique dans une gamme de couleurs proche de son état d'origine.

7. MOREL, J.-M., *Théorie des jardins*, Paris, Pissot, 1776, p. 19-20.

8. Voir surtout AGR, *Cartes et plans manuscrits* 41.

9. DUQUENNE, X., *op. cit.*, p. 38.

10. AGR, *Cartes et plans manuscrits* 514.

11. AGR, *Cartes et plans manuscrits* 1735.

12. DUQUENNE, X., *op. cit.*, p. 75.



FIG. 6
Lancelot 'Capability' Brown,
projet pour le parc de
Schoonenberg à Laeken,
envoyé depuis l'Angleterre en
juillet 1782 (© Österreichische
Nationalbibliothek, Vienna,
inv. ALB Port 17a, 2).

FIG. 7
Plan perspectif de la
Campagne de Schoonenberg
près de Bruxelles appartenante
à LL. AA. RR. Les Gouverneurs
Généraux des Pays-Bas,
dessin de François Le Febvre,
1785. (© Österreichische
Nationalbibliothek, Vienna,
inv. ALB Port 17a, 4).

LE PARC DE SCHOONENBERG À LAEKEN

Dès leur arrivée en 1781, les nouveaux gouverneurs des Pays-Bas autrichiens, l'archiduchesse Marie-Christine d'Autriche et le duc Albert de Saxe-Teschen, acquièrent une vaste propriété sur les hauteurs de Laeken, au-delà du canal de Willebroeck, pour y installer une résidence. Le château et les fabriques sont conçus avec la collaboration d'un des principaux architectes

parisiens de l'époque, Charles de Wailly (1730-1798). Pour le parc, ils s'adressent au plus célèbre des architectes paysagistes britanniques de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, Lancelot « Capability » Brown (1716-1783), qui a alors réalisé ou transformé plus de 200 parcs à travers l'Angleterre. Sans se déplacer, celui-ci dessine, à partir du relevé et des notes qui lui sont fournis, un plan détaillé qui est envoyé en juillet 1782 et a heureusement été conservé¹³. (FIG. 6) Décédé en février 1783, Brown ne pourra pas

13. A Plan for their Royal and Serene Highnesses [...] made by Lancelot Brown, Esquire in England for the seat near Brussels called the Fine Mountain, sent in July 1782, Vienne, Österreichische Nationalbibliothek.



FIG. 8
Tasse avec une vue du parc de Schoonenberg à Laeken, vue vers la façade arrière du château, début du XIX^e siècle (© MVB, Maison du Roi).

14. VAN YPERSELE DE STRIHOV, A. et P., *Laeken. Un château de l'Europe des Lumières*, Paris - Louvain-la-Neuve, Duculot, 1991, p. 162-163.

15. REPTON, H., *Sketches and hints on gardening*, London, 1794, p. 49.

16. MOREL, J.-M., *op. cit.*, p. 279-283.

17. PASTOUREAU, M., *Vert. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2013.

suivre la réalisation du parc. Tout semble néanmoins indiquer que les gouverneurs resteront fidèles à l'esprit de son projet initial. La plupart des transformations importantes apportées au plan s'inscrivent dans la lignée directe de ses réalisations comme l'île arborée placée dans le coude de la rivière ou les deux fabriques de style classique situées de part et d'autre de la grande

pelouse. En 1788, Albert de Saxe-Teschen envoie le baron de Seckendorff et le dessinateur François Le Febvre à Londres et dans l'ouest de l'Angleterre pour y étudier sur place une série de jardins comme Chiswick, Kew, Richmond... Ils en rapporteront de nombreuses idées, techniques de jardinage et plantes rares. Ils sont accompagnés par un jeune jardinier attaché au gouverneur, de Vienne, qui va se former à Bowood (Wiltshire), un parc que Brown avait entièrement aménagé à partir de 1761¹⁴. (FIG. 7)

Au cœur du vert

Comme les autres œuvres de Brown, le parc de Schoonenberg est entièrement dominé par le vert des pelouses, des prairies et des arbres. Devant la façade avant, à l'emplacement traditionnel de la cour d'honneur, se développe une grande zone gazonnée symétrique de forme ovoïde. La façade arrière s'ouvre sur un immense tapis vert qui descend en pente douce jusqu'à l'extrémité du domaine délimité par le canal de Willebroeck, au-delà duquel la vue s'étend vers la campagne environnante ; la pelouse est traversée par un large cours d'eau artificiel au tracé sinueux et bordée sur les deux autres côtés par d'abondantes frondaisons ; elles constituent probablement un écran vert permanent car le plan de Brown prévoyait en partie une plantation de conifères. En dehors de l'accès principal conduisant au château et aux communs, les chemins en gravier clair, étroits (6 à 8 pieds) et encadrés d'arbres, n'ont qu'un impact très limité sur la perception globale du parc. La volonté d'occulter les interventions artificielles et d'étendre l'emprise de la végétation conduira, dans certains parcs anglais de la deuxième moitié du XVIII^e siècle (ce ne sera pas le cas à Laeken !), à créer des voies d'accès carrossables gazonnées (*grass approach*), que Humphry Repton décrit avec ironie comme « une large route recouverte d'une mince couche de mauvaise herbe, ou même de mousse, de manière à échapper à la vue »¹⁵. On trouve le même principe dans des parcs « à l'anglaise » en dehors de la Grande-Bretagne, comme dans la « route couverte d'un tapis vert » ou « route verte » que Jean-Marie Morel crée vers 1775 à travers le parc de Guiscard en France¹⁶.

Les travaux historiques de Michel Pastoureau ont mis en évidence le caractère très ambivalent et le succès variable du vert dans la culture occidentale depuis le moyen âge¹⁷. Associé à des notions positives comme la nature, la jeunesse, la vigueur, l'amour (profane), l'espérance, il est

aussi la couleur de la trahison, de la dérision, de la magie, du diable, des dragons, des sorciers et sorcières, du serpent à l'origine du péché originel. Globalement, le vert est peu apprécié et assez peu utilisé au XVII^e siècle. C'est alors que, dans le monde de la peinture et de la théorie de la couleur, il commence à perdre son statut de couleur de base face à l'idée que les trois couleurs primaires, rouge, jaune et bleu, associées au noir et au blanc, suffisent pour réaliser n'importe quelle autre couleur¹⁸. Le vert connaît ensuite un regain d'intérêt durant la deuxième moitié du XVIII^e siècle, principalement, semble-t-il, grâce à son lien direct avec la nature alors que s'élabore le premier romantisme. Dans la lignée d'une longue tradition qui remonte à l'Antiquité classique, on lui prête alors souvent les vertus attribuées à la nature : calme, reposant, consolant. « La vue qui s'étend a besoin d'être soulagée dans son effort ; & la couleur verte des gazons & des eaux est amie des regards » note Claude-Henri Watelet dans le chapitre Espace de son *Essai sur les jardins* (1774)¹⁹. Goethe, dans son traité sur la couleur *Zur Farbenlehre* publié en 1810, associera aussi le vert à un équilibre apaisant²⁰. (FIG. 8-9)

Le vert omniprésent dans les créations anglaises n'est pas abordé de manière générique. Une nouvelle sensibilité s'attache à utiliser les multiples nuances de tonalité, de valeur et de brillance des feuillages pour modeler la structure du parc ou du jardin. On sait que Brown accordait une grande importance à la couleur des feuilles qui, associée à la dimension des arbres, permettait d'obtenir les effets de lumière et d'ombre « tellement essentiels pour parfaire un bon plan »²¹. Thomas Whately, dans son traité *Observations on Modern Gardening* (publié en 1770 et traduit en français dès 1771), souligne que les variations de nuances de la végétation sont aussi importantes que les différences de dimension ou de forme pour la conception du jardin moderne anglais : « Les différences dans les nuances du vert, ne peuvent être aussi considérables, mais elles méritent beaucoup d'attention. C'est quelquefois un *vert obscur*, comme dans le marronnier d'Inde & l'if, ou un *vert clair*, tel que celui du tilleul & du laurier, ou un *vert brun*, comme dans le cèdre de Virginie, ou un *vert blanc* comme celui du peuplier blanc & de l'arbre sauge, quelquefois enfin un *vert jaune* ; tels est celui de l'érable à feuilles de frêne, & de l'arbre de vie chinois. Les arbres & arbustes de couleur mélangée, entrent en général dans les classes



FIG. 9
Tasse avec une vue du parc de Schoonenberg à Laeken, temple de l'Amitié, début du XIX^e siècle (© MVB, Maison du Roi).

du blanc ou du jaune, selon que l'une ou l'autre de ces teintes domine sur les feuilles. [...] Il y en a qui ont une espèce de vernis, très-utile quelquefois pour animer une plantation, quelquefois aussi trop brillant pour la couleur des autres feuilles »²².

18. Notamment, dès 1613, chez le jésuite originaire de Bruxelles François d'Aguillon ; PASTOUREAU, M., *op. cit.*, p. 152 et suiv.

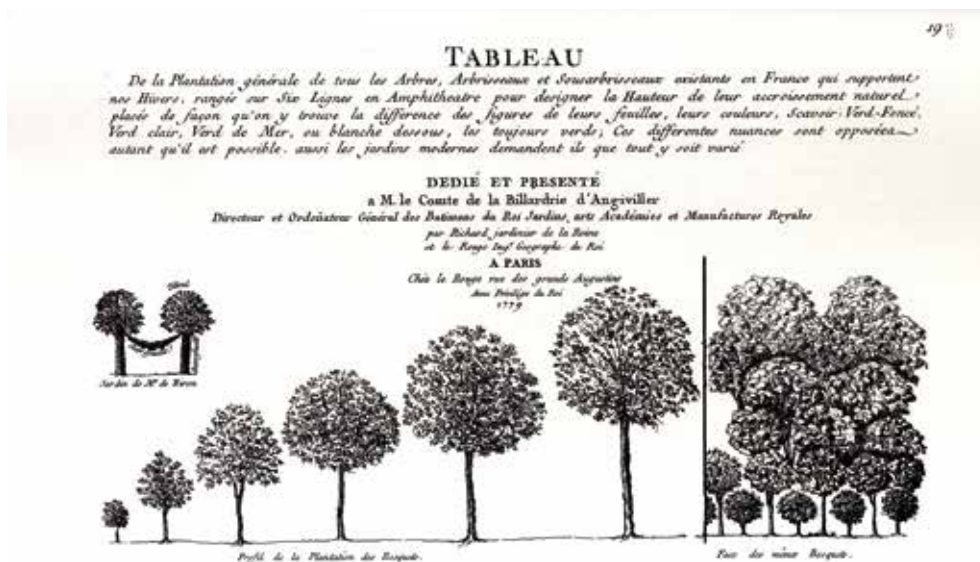
19. WATELET, C.-H., *Essai sur les jardins*, Paris, de Prault, 1774, p. 70-71.

20. GOETHE, J. W. von, *Zur Farbenlehre*, Tübingen, 1810.

21. Lettre de Lancelot Brown du 2 juin 1775 relative à un avant-projet de jardin en France, cité dans STROUD, D., *Capability Brown*, London, 1975, p. 156-157.

22. WHATELY, T., *L'Art de former les jardins modernes, ou l'art des jardins anglais*. Traduit de l'Anglois, Paris, Jombert, 1771, p. 36-37, 39.

FIG. 10
Antoine Richard, projet de bosquet composé de six rangs d'arbres, d'arbrisseaux et de sous-arbrisseaux avec des feuilles de couleur vert foncé, vert clair, vert de mer, blanche sur la face inférieure et à feuillage persistant, 1779 (Georges-Louis Le Rouge, Septième Cahier des Jardins Anglo-chinois, Paris, 1779, pl. 19 © CIVA).



Une liste des arbres commandés en 1785 pour le domaine de Tottenham (Wiltshire) nous donne une idée – non exhaustive – de la palette végétale de Brown à la fin de sa carrière et de la grande variété de jeu sur les nuances de vert qu'elle permettait de réaliser. Parmi les feuillus, à côté du chêne et du hêtre qui ont une place prépondérante, on trouve le marronnier, le bouleau, l'orme, le frêne, l'érable sycomore, le platane, le châtaignier, le sorbier des oiseleurs, le cerisier à grappes, l'alisier blanc, le chêne écarlate, le tilleul²³. Il faut au moins y ajouter l'érable plane, le saule et le peuplier. Le parc de Schoonenberg, comme d'autres réalisations de Brown, comportait aussi quelques tulipiers²⁴. L'introduction d'une quantité importante de conifères élargit la gamme des verts foncés, tout en offrant la possibilité de maintenir des masses végétales durant toute l'année. Parmi les conifères et autres espèces à feuillage persistant, Brown utilise notamment l'if commun, le pin sylvestre ou pin d'Écosse, le mélèze, le houx, le chêne vert et le cèdre du Liban introduit en Angleterre au milieu du XVII^e siècle. Dans son plan pour le Parc de Schoonenberg, il propose un massif de cèdres à l'ouest du château ; des *clumps* de différentes espèces de conifères sont prévus en bordure de la grande pelouse, sans doute de manière à assurer un écran permanent.

L'articulation des divers types de verts pourra prendre plusieurs orientations selon les concepteurs, les sites ou la situation dans le parc. Dans

le célèbre domaine de Stourhead, tel qu'il est décrit dans une lettre de Joseph Spence en 1765, il s'agit principalement d'oppositions par grands groupes uniformes : « Les verts doivent être organisés en grandes masses comme le sont les ombres dans la peinture, en faisant contraster les masses sombres avec celles qui sont claires, et en allégeant chaque masse sombre par de légers saupoudrages de verts plus clairs ici et là »²⁵. Dans d'autres cas, la juxtaposition de nuances se fera avec un rythme plus serré à l'intérieur d'un même massif. En France, le jardinier de la reine Marie-Antoinette, Antoine Richard, propose en 1779 une formule particulièrement complexe ; il envisage de réaliser des « bosquets » comportant six rangs d'arbres et d'arbrisseaux de hauteur croissante qui mêlent des couleurs de feuilles différentes – vert foncé, vert clair, vert de mer, feuilles dont la face inférieure est blanche, feuillage persistant – avec des nuances « opposées autant qu'il est possible » car « les jardins modernes demandent que tout y soit varié »²⁶. (FIG. 10) Comme l'indique Whately, le jeu avec les nuances de vert des feuillages permet une extraordinaire variété d'effets : « On verra qu'une grande pièce de vert rougeâtre, avec une bordure étroite d'un vert très-foncé du côté le plus éloigné, & au-delà de laquelle on aura placé une pièce d'un vert clair encore plus vaste que la première, composera un bel ensemble ; une autre qui n'est pas moins belle, est un vert jaune fort près de nos yeux, plus loin un vert clair, ensuite un vert brun, suivi d'un vert foncé. Le vert foncé doit être le plus

23. Publiée dans TURNER, R., *Capability Brown*, London, 1985, p. 83, 91.

24. Le baron de Poederlé signale qu'on en a planté de très grands en mars 1787 ; DE POEDERLÉ, *Manuel de l'arboriste et du forestier belgiques*, seconde édition, Bruxelles, E. Flon, 1788, t. 2, p. 401.

25. Lettre de Joseph Spence à propos de Stourhead, 1765, citée dans WOODBRIDGE, K., *The Stourhead Landscape*, The National Trust, 1989, p. 61.

26. « Tableau de la Plantation générale de tous les Arbres [...] », LE ROUGE, *Septième Cahier des Jardins Anglo-chinois*, Paris, 1779, pl. 19-23.

abondant, après lui le vert clair, & ensuite le vert jaune. C'est par ces combinaisons qu'on connaîtra les agréments que produisent ces différentes nuances [...] »²⁷.

La simple couleur des feuilles devient un moyen fondamental pour modeler l'espace, modifier la perception des formes et des distances, allonger ou réduire les perspectives : « Les enfoncements paraîtront beaucoup plus profonds, si l'on donne au vert une couleur plus foncée. Un arbre qui s'écarte du groupe, peut autant en être séparé par son degré de verdure que par sa position. L'air de pesanteur ou de légèreté des arbres ne dépend pas seulement de leur grosseur, mais aussi de la couleur de leur feuille. Ce sont les différents verts qui rendent les massifs plus ou moins distincts à une certaine distance [...] Un autre effet qui est le résultat des différentes nuances, est fondé sur les premiers principes de la perspective. Les objets deviennent faibles, à mesure qu'ils s'éloignent de l'œil ; un groupe détaché, ou un arbre seul d'un vert clair paraîtra donc plus éloigné qu'un objet semblable également distant, mais d'une couleur plus foncée ; & la gradation régulière d'une teinte à l'autre modifiera en apparence la longueur d'une plantation continue [...] C'est alors que les différentes parties pourront être raccourcies ou allongées, & la variété de l'extérieur perfectionnée par un judicieux arrangement des différentes nuances du vert »²⁸.

À la fin du XVIII^e siècle, la sensibilité du mouvement *Picturesque* anglais aux multiples variations chromatiques des arbres attire également l'attention sur le rôle esthétique des plantes grimpances et des mousses : « Vers la fin d'avril, lorsque le feuillage du chêne commence à se développer, ses teintes variées présentent souvent un contraste ravissant avec le vert profond d'un lierre qui a poussé sur le corps et les principales branches de l'arbre ; et le contraste sera encore plus beau si les branches sont couvertes, comme on le voit parfois, par des touffes de mousse de couleur soufre » (William Gilpin)²⁹.

Le vaste débat sur les catégories esthétiques du Beau et du Sublime ouvert par Edmund Burke dans *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) touche aussi les nuances de vert du monde végétal. Burke considère qu'une immense montagne couverte d'un gazon vert brillant n'offre pas l'effet Sublime qu'elle aurait si elle

était plus obscure (*dark and gloomy*)³⁰. Selon William Shenstone, le vert sombre des feuilles du chêne en automne correspond au concept de Grandeur (Sublime), tandis que le vert plus vif du chêne au printemps traduit plutôt l'idée de Beauté (1764)³¹.

Au seuil du XIX^e siècle, Humphry Repton s'attache encore à défendre le « vert » du paysage de l'Angleterre face aux peintres paysagistes que certains veulent imposer comme modèles dans la conception des parcs : « Les meilleurs peintres de paysage ont étudié en Italie ou en France, où le caractère verdoyant de l'Angleterre est inconnu ; c'est de là que s'est développée l'habitude chez le connaisseur d'admirer les teintes brunes et les premiers plans arides des peintures de Claude et de Poussin, [...] L'Automne est la saison d'étude favorite pour les peintres paysagistes, lorsque toute la nature s'approche du déclin, lorsque les feuillages changent leur vert vif pour le brun et l'orange, et que les pelouses prennent leur tonalité roussâtre. Mais les teintes et les couleurs verdoyantes du printemps et de l'été auront des charmes supérieurs pour ceux qui apprécient la perfection de la nature, sans considérer si elles sont adaptées au peintre de paysage »³².

Les lacs, étangs et rivières qui « jettent tant d'éclat dans une scène »³³ sont, dans les parcs de Brown, principalement traités comme des surfaces claires et réfléchissantes. Pour obtenir ce résultat et capter un maximum de lumière, les berges sont en grande partie dépourvues de végétation. C'est le cas dans le Parc de Schoonenberg où la ligne sinueuse de la rive ouest de la rivière n'est agrémentée que de quelques rares bosquets ou arbres isolés, notamment des saules pleureurs ; la rive est, très proche de la limite de la propriété, accueille au contraire la ceinture arborée qui sert d'écran de ce côté.

La couleur des bâtiments et des routes

Les bâtiments sont en général, dans les parcs de Brown et de ses émules, les principaux éléments qui se détachent sur le vaste camaïeu des verts. Ils y ont au moins deux fonctions esthétiques complémentaires : constituer des points de repère essentiels dans la composition paysagère et offrir des vues privilégiées sur le domaine et ses environs grâce à leur situation panoramique en hauteur. Comme Brown, Albert de Saxe-Teschen est peu favorable à la multiplication encyclopédique de fabriques, souvent

27. WHATELY, T., *op. cit.*, p. 43.

28. *Idem*, p. 44-47.

29. GILPIN, W., *Remarks on Forest Scenery*, vol. I, seconde édition, London, 1794, p. 16.

30. BURKE, E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, Dodsley, 1757.

31. SHENSTONE, W., *Unconnected Thoughts on Gardening*, 1764, cité dans HUNT, J. D., WILLIS, P. (éd.), *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620-1820*, Cambridge Massachusetts - London, 1988, p. 296.

32. REPTON, H., *Observations on the Theory and Practice of Landscape gardening*, London, Bensley, 1803, p. 109.

33. WHATELY, T., *op. cit.*, p. 80.



FIG. 11
Parc de Schoonenberg à Laeken, vue depuis le canal de Willebroeck, aquarelle avec gouache par François Le Febvre, vers 1785. De gauche à droite : le pavillon du Soleil, le château, le temple de l'Amitié, la pagode (© The Albertina Museum, Vienna, inv. 11085).

fortement colorées, que l'on trouve dans les jardins de goût anglo-chinois. Dans ses mémoires inédits, il critique, parfois sans ménagement, les réalisations de ce type qu'il a eu l'occasion de visiter, tels la propriété du baron de Saint-James à Neuilly, le parc Monceau à Paris, le parc de Méréville, ou le nouveau jardin irrégulier que le prince Charles-Joseph de Ligne a aménagé à Belœil à côté du grand parc classique : « L'aimable possesseur de ce lieu, paraissait toutefois attacher plus de prix aux petites promenades et autres colifichets, multipliés dans le soi-disant jardin anglais dont il a relevé le prix dans un petit ouvrage ayant pour titre *Coup d'œil sur Belœil* »³⁴. Dans un esprit très proche de Brown, Schoonenberg présente un nombre limité de fabriques avec une grande sobriété chromatique et formelle, au moins pour celles qui ont un rôle majeur. (FIG. 11)

La couleur des bâtiments dans les parcs anglais ou « à l'anglaise » fait alors l'objet d'une réflexion complexe où se mêlent considérations esthétiques et sociologiques. Brown – qui a aussi une importante activité d'architecte – apprécie peu, semble-t-il, la présence de constructions en brique rouge dans les propriétés qu'il aménage, préférant les parements dans des tons blanc-

ocre (pierre, brique blanche, enduit). Selon le témoignage de Repton, il avait l'habitude de dire qu'une maison rouge « donne la fièvre à toute une vallée »³⁵. C'est ce parti de tons clairs proches du blanc que vont adopter les gouverneurs pour les principaux bâtiments de Schoonenberg : le château, les communs qui l'encadrent, le temple de l'Amitié construit au sommet d'une butte sur le flanc est de la grande pelouse, le pavillon du Soleil placé en bordure du canal. Une tonalité similaire sera aussi choisie, semble-t-il, pour la grande pagode chinoise située à l'extrémité nord du domaine, en évitant la polychromie complexe de la plus célèbre des réalisations de ce type, la pagode du parc royal de Kew construite en 1761-1762 par William Chambers³⁶. La relation qui s'établit entre les édifices et leur environnement végétal repose ainsi plutôt sur un contraste lumineux que sur un contraste de couleurs.

Valoriser délibérément l'association d'une couleur primaire et de sa complémentaire – comme le rouge d'un édifice et le vert de la végétation – pour accentuer leur intensité respective reste peu courant dans la culture chromatique de l'époque relative à l'architecture paysagère. À la fin de son traité *Observations on the Theory and*

34. DE SAXE TESCHEN, A., *Mémoires de ma vie*, manuscrit en français, cité dans VAN YPERSELE DE STRIHOU, A. et P., *op. cit.*, p. 122, 156-157.

35. REPTON, H., *Observations...*, 1803, p. 210.

36. On est mal renseigné sur les couleurs de la pagode de Laeken détruite dès 1803 ; la principale source est une gouache de François Le Febvre, sans date, conservée à l'Albertina de Vienne.

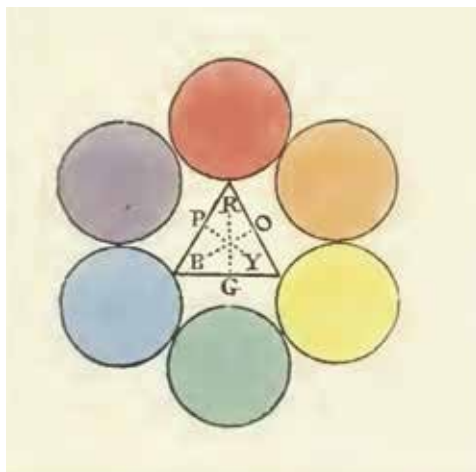


FIG. 12
Isaac Milner, schéma avec les trois couleurs primaires et leur complémentaire présenté dans *Theory of colours and shadows* (Humphry Repton, *Observations on the Theory and practice of Landscape gardening*, London, 1805).

practice of Landscape gardening (1803), Repton incorpore une courte étude du mathématicien et chimiste anglais Isaac Milner (1750-1820), *Theory of colours and shadows* ; celle-ci met notamment en évidence l'« agréable » intensité qui résulte de la juxtaposition d'une couleur primaire et de sa complémentaire (rouge-vert, bleu-orange, jaune-violet). (FIG. 12) Repton reconnaît que cette théorie est totalement satisfaisante dans le domaine de l'art, mais il avoue qu'elle s'applique difficilement à la nature et au jardin : « personne ne va jamais considérer qu'il y a un manque d'harmonie dans un paysage naturel parce que le ciel est *bleu* et la surface du sol couverte de *verts*, sauf s'il le voit avec un œil de peintre et considère la difficulté, ou même l'impossibilité, de susciter la même sensation agréable en transposant ces couleurs sur sa toile »³⁷. Le principe de la juxtaposition des complémentaires, intégré dans une théorie plus large de la perception visuelle des contrastes, ne s'imposera véritablement dans les parcs et jardins que durant la deuxième moitié du XIX^e siècle, en se référant principalement au célèbre traité du chimiste français Michel-Eugène Chevreul *De la loi du contraste simultané des couleurs* paru en 1839.

À côté d'une approche esthétique, Repton souligne que la dimension représentative est particulièrement prégnante pour l'extérieur de ces résidences plongées dans la végétation, dont on perçoit de loin la couleur avant d'identifier le matériau utilisé. Le rouge qui fait immédia-

tément penser à la brique rouge commune (même s'il s'agit peut-être d'une pierre rouge comme celle du Herefordshire) et le blanc cru de l'enduit à la chaux évoquent des matériaux pauvres incompatibles avec le prestige des propriétaires ; par contre, le même enduit auquel on ajoute un peu de jaune et de noir pour obtenir une couleur rappelant la pierre « satisfait l'œil presque autant que si on construisait avec les matériaux les plus coûteux »³⁸.

Le prince de Ligne développe une analyse similaire dans *Coup d'œil sur Belœil* où il détaille la couleur de parement qui convient le mieux au statut de chaque type d'habitation située dans un parc : pierre de taille de grand appareil sans enduit pour la *Résidence* du roi ou le *Palais* d'un grand seigneur extrêmement riche ; moellons ou briques avec un enduit imitant la pierre de taille dans le *Château* d'un seigneur ; teintes « petit jaune bien uni » ou « gris un peu animé » dans la *Maison de plaisance* du financier ; peinture en « brique adoucie » avec ses petites séparations en blanc, les encadrements des coins, des portes et des fenêtres en couleur de pierre grise pour la *Maison de campagne* du gentilhomme riche ; enduit de plâtre bien blanc, jalousies peintes en vert et toit de tuiles bien rouges pour la *Maison de chasse* du gentilhomme qui doit être vue de loin par les chasseurs ; brique sans enduit avec des encadrements de pierre brute noire autour des portes et des fenêtres pour la *Ferme* qui comporte un logement pour le maître ; bois peint en couleur gaie avec un toit peint en vert pour la *Maison des vignes*...³⁹ Si cette énumération systématique un peu forcée illustre le goût du classement de l'époque, elle rappelle combien la couleur est alors un élément de distinction sociale dans de nombreux domaines.

Pour l'extérieur des châssis des résidences de luxe, Repton défend l'usage du blanc afin que, de loin, l'édifice ne paraisse pas privé de fenêtres. Il propose par contre de peindre la face intérieure des châssis dans une couleur sombre plus propre à cadrer, selon lui, les vues que l'on a depuis les fenêtres⁴⁰.

Parallèlement, les parcs à l'anglaise de la fin du XVIII^e siècle accueillent des petits bâtiments chargés d'évoquer le charme de l'architecture rurale et primitive avec ses formes, ses matériaux et ses couleurs spécifiques, associant pan-de-bois, torchis, rondins, moellons en pierre, toits en chaume ou en tuiles... En France,

37. REPTON, H., *Observations...*, 1803, p. 214-221.

38. *Idem*, p. 162-163.

39. DE LIGNE, Ch.-J., *Coup-d'œil sur Belœil et sur une grande partie des jardins de l'Europe*, t. I, (*Mélanges militaires, littéraires, sentimentales*, tome 8), 1795, p. 94-99.

40. REPTON, H., *Observations...*, 1803, p. 163-164.

FIG. 13
Parc de Schoonenberg à Laeken, vue de l'Hermitage du baron de Seckendorff, lithographie de Alexandre Boëns d'après un dessin de Paul Vitzthumb réalisé en 1801 (© KBR, Cabinet des estampes, (Boëns) DESS. LITH. 4° S. II 31301).



la sœur cadette de l'archiduchesse Marie-Christine, la reine Marie-Antoinette, avait adopté ce style pour le célèbre Hameau de Versailles (1783-1786). Les gouverneurs eurent l'occasion de le visiter lors d'un voyage durant l'été 1786. Plusieurs constructions de ce type, aujourd'hui disparues, avaient été conçues pour le domaine de Schoonenberg comme l'Hermitage du baron de Seckendorff, adjoint du gouverneur, ou une métairie avec laiterie. L'Hermitage était une cabane en rondins avec un toit de chaume construite sur pilotis dans un petit étang ; la métairie était reliée à une petite bibliothèque en pan-de-bois également sur pilotis⁴¹. Le principe chromatique est ici celui d'une fusion harmonieuse avec l'environnement « naturel » végétal et minéral. (FIG. 13)

Pour les routes qui conduisent à l'habitation d'un parc paysager, Repton se montre également très réticent vis-à-vis d'un revêtement rouge : « une ligne de gravier rouge à travers une pelouse offense en la coupant en parties distinctes et en détruisant l'unité de la verdure, tellement agréable pour l'œil. »⁴²

The invisible green

En ce qui concerne les clôtures en bois, qu'il convient de voir le moins possible pour ne pas altérer la continuité de la composition paysa-

gère, les *Observations* de Repton (1803) recommandent de choisir le noir ou ce qu'on appelle alors un « vert invisible » (*invisible green*) qui se fond dans la végétation⁴³. Il s'agit d'une pratique qui a commencé à se développer depuis plusieurs décennies. L'une des premières présentations détaillées de l'effet et de la fabrication de cette couleur paradoxale (peinture à l'huile à base de céruse, d'ocre, de noir de vigne aux reflets bleutés et d'oxyde de cuivre) figure dans le long poème de William Mason *The English Garden* (1772-1782)⁴⁴ :

The paint is spread; the barrier pales retire,
Snatch'd as by magic, from the gazer's view.

La peinture est étendue, les poteaux de la barrière disparaissent,

Enlevés comme par magie de la vue du spectateur.

William Marshall utilise le terme spécifique en 1785, tout en émettant quelques réserves sur son usage : « À côté du saut-de-loup, une autre sorte de clôture qui ne se voit pas peut être ré-alisée, bien qu'elle ne soit en aucun cas égale à celui-ci, particulièrement lorsqu'on la voit de près. Elle est constituée de poteaux peints en 'vert invisible'. Si la couleur de l'arrière-plan était permanente et que la peinture lui correspondait exactement, l'illusion serait, à distance,

41. Pour ces bâtiments, voir VAN YPERSELE DE STRIHOU, A. et P., *op. cit.*, p. 148-149.

42. REPTON, H., *Sketches...*, 1794, p. 49.

43. REPTON, H., *Observations...*, 1803, p. 166.

44. MASON, W., *The English Garden*, nouvelle édition corrigée, York, 1783, p. 44-46. La traduction française publiée à Paris en 1788 ne comporte pas une partie de ce passage jugé trop peu poétique.

complète ; mais l'arrière-plan changeant, en général, avec la saison, cette sorte de barrière est à choisir en dernier lieu »⁴⁵.

La popularité qu'acquiert le « vert invisible » pour les clôtures en Angleterre est notamment attestée dans le petit manuel *Hints for the preservation of Wood-Work exposed to the weather* publié en 1808 par le marchand de couleurs de Bath James Crease : « Cette couleur, je ne dois pas vous en informer, est appelée ainsi car elle sert à couvrir les barrières dans les parcs, lieux de divertissements, etc. en les rendant dans une certaine mesure invisibles grâce à sa ressemblance avec la nuance de la végétation »⁴⁶. On ignore si cette formule, étroitement liée au parc de tradition brownienne ouvert sur le paysage, a été utilisée à Schoonenberg ou dans d'autres propriétés des Pays-Bas autrichiens à cette époque.

Mason et Repton concordent pour critiquer avec virulence les barrières peintes dans des couleurs vives qui défigurent la campagne : « que ces petits bourgeois, dis-je, ornent leur maisonnette bigarrée, & chargent d'or & de rouge leurs palissades blanchâtres, quelquefois à la gothique, quelquefois à la Chinoise, aujourd'hui ni l'une ni l'autre, & demain toutes les deux, la scène champêtre seroit flétrie par l'éclat de ce goût colifichet »⁴⁷. « On peut sans doute difficilement réaliser un exemple plus frappant de l'adage selon lequel 'Tout ce qui est bon marché est impropre à la décoration' que l'ostentation voyante de la peinture blanche qui, pour quelques shillings, est capable de défigurer tout un paysage par ses barrières et poteaux d'un blanc laiteux »⁴⁸.

Fleurs et fruits

Les fleurs, chères, moins variées et en général beaucoup moins spectaculaires que celles qui seront disponibles au XIX^e siècle, ont un impact visuel limité à l'échelle de l'ensemble de l'aménagement paysager. Les zones fleuries existent pourtant sous plusieurs formes. Dans les parcs de Brown et de la plupart de ses contemporains, les fleurs sont souvent rassemblées dans un espace spécifique plus ou moins clos, le *Flower Garden*. Sur le plan initial de Schoonenberg, Brown propose de l'installer à l'ouest du château, à côté d'une petite serre. Les traités recommandent de le placer à proximité de l'habitation afin qu'on en profite aisément, éventuellement depuis l'intérieur.

Les fleurs sont aussi utilisées pour agrémenter les bords des pelouses ou des sentiers par touffes ou massifs disposés de manière irrégulière. Elle peuvent alors être complétées par des fruits colorés : « À ces fleurs, succèdent des fruits, dont les vives couleurs rendent le vert des feuilles plus gai, ils en reçoivent à leur tour un plus grand éclat. Il [le jardinier] ne doit pas non plus négliger les arbustes, dont les baies, les grappes, les feuilles, les écorces se colorent de mille teintes différentes ; elles rappellent en automne le souvenir des fleurs de printemps »⁴⁹. « Les nuances que produisent les couleurs des fruits ou des baies, du feuillage & de l'écorce, sont quelquefois peu inférieures à celles des fleurs. En rassemblant dans le même lieu des plantes ou des arbrisseaux qui prennent en même temps des couleurs à peu près semblables, on se procurera d'agréables effets, qui ne seront dus qu'à un concours de petites causes »⁵⁰.

Une commande de 1753 pour le parc de Petworth (Sussex) permet d'évoquer les essences décoratives avec une très large palette de couleurs utilisées par Brown au début de sa carrière : *Sweet Briony* (bryone) (80), *Honeysuckle* (chèvrefeuille) (30), *Altheas* (10), *Spirea* (spirée) (6), *Oriental Collutea* (bagueaudier d'Orient) (5), *Cockgyreas* (fustet) (6), *Bird Cherry* (cerisier à grappes) (6), *Double Cherry* (merisier des oiseaux) (6), *Candleberry Trees* (arbre à cire ?) (8), *Butchers' Broom* (fragon piquant) (6), *Ilex* (houx) (10), *Sweet Briars* (églantier) (60), *Double Thorn* (aubépine) (10), *Persian Jasmin* (lilas de Perse) (8), *Virginia Schumachs* (sumac de Virginie) (10), *Virginia Raspberry* (ronce odorante) (10), *Tamarisks* (tamaris) (4), *American Maples* (érables américain) (7), *Sea Buckthorns* (argousier) (4), *Trumpet Flowers* (4), *Roses* (80), *Rosa Mundi* (5), *Maiden's Blush* (5), *York and Lancaster* (4), *Portugal Laurels* (laurier du Portugal) (6), *Laburnhams* (laburnum) (20), *Lilacs* (lilas) (50), *Acacias* (robinier faux-acacia) (20)⁵¹. C'est peut-être un dispositif de ce genre que Brown avait envisagé lorsqu'il mentionne sur son plan de Schoonenberg, dans les massifs qui encadrent la grande pelouse « un bois avec un chemin en gravier encadré de grandes bordures irrégulières de gazon où seront plantées diverses sortes d'arbres et d'arbustes curieux ».

Le dendrologue bruxellois Eugène-Joseph de Poederlé, auteur du *Manuel de l'arboriste et du forestier belgiques* (1772), donne une description détaillée des « massifs anglois », après

45. MARSHALL, W., *Planting and ornamental gardening; a practical treatise*, London, J. Dodsley, 1785, p. 594.

46. CREASE, J., *Hints for the preservation of Wood-Work exposed to the weather. Applicable to all kinds of Fences, Gates, Bridges, Ships, &c.*, London, The Author, 1808, p. 12.

47. MASSON, W., *Le Jardin Anglois, traduit de l'anglois*, Paris, Leroy, 1788, p. 61.

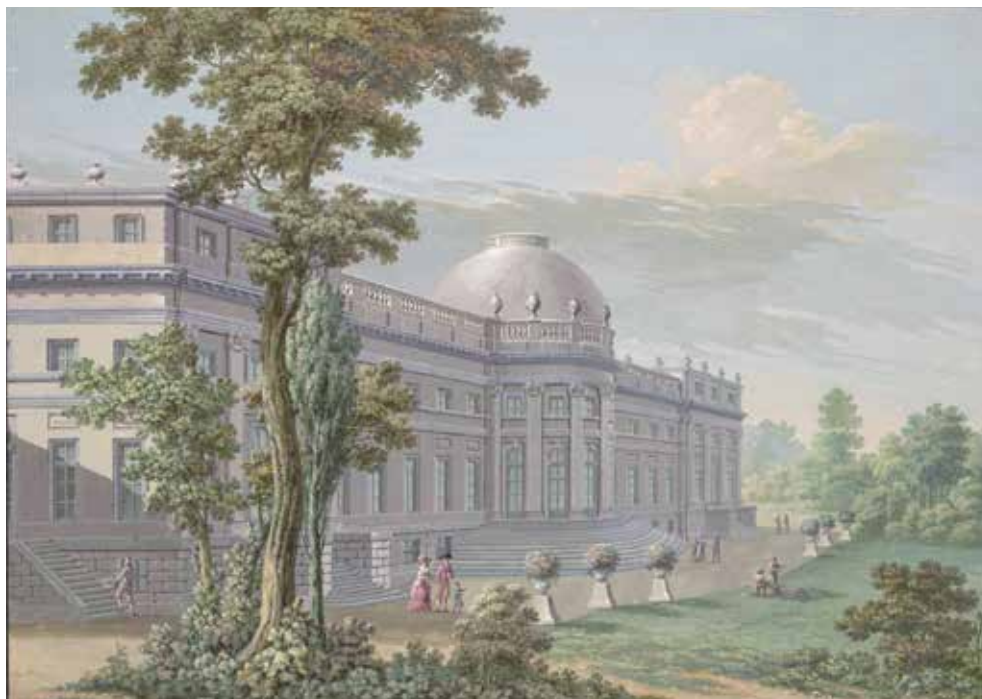
48. REPTON, H., *Observations...*, 1803, p. 166.

49. MOREL, J.-M., *op. cit.*, p. 52-53.

50. WHATELY, T., *op. cit.*, 1771, p. 334.

51. Liste citée dans TURNER, R., *op. cit.*, p. 84-89 et dans STROUD, D., *op. cit.*, p. 68-69 (les deux listes ne sont pas tout à fait identiques). Les noms anglais, avec le nombre d'exemplaires, sont repris tels qu'ils figurent dans le document.

FIG. 14
Château de Schoonenberg
à Laeken, façade arrière,
gouache par Jacques-Joseph
Spaak, vers 1785 (© The
Albertina Museum, Vienna,
inv. 15204).



avoir fait en 1771 un voyage en Angleterre qui l'a notamment conduit à visiter Greenwich, Richmond, Windsor, Stowe et Kew : « Ensuite viennent les massifs, qui s'élèvent par étages, ou plutôt par des plates-bandes en pente douce ; des fleurs et plantes de toutes espèces, jetées, en apparence, au hasard, en forment le bas : à cette bordure succèdent des arbustes à fleurs, à fruits de différente couleur et toujours verts, comme *Genêts*, *Rosiers*, *Houx*, *Buissons-ardents*, etc. Suivent ensuite des arbrisseaux ou des arbres, qui ne s'élèvent qu'à une certaine hauteur graduée, tels que *Fusains*, *Aubépins*, *Pteleas*, *Cèdres*, *Pins*, etc. Enfin les derniers étages sont remplis par des arbres dont les tiges sont hautes et bien fournies. Il y a à l'intérieur de ces massifs des petits sentiers tortueux, bombés, couverts de petits galets, soigneusement roulés. [...] Tous les parcs, jardins ou bosquets anglais que j'ai vus, sont plus ou moins dans ce goût. [...] Les amateurs de ce pays peuvent à présent se passer d'aller en Angleterre pour y prendre des modèles dans ce genre de jardins et de bosquets, d'autant qu'il en existe de très-beaux dans plusieurs endroits de nos provinces, surtout dans les environs de Bruxelles »⁵².

salle à manger, chambre pour le café, cabinet ou boudoir à fleurs avec une statue de Flore) bordés extérieurement d'un talus couvert de fleurs et d'arbustes à fruits⁵³. Plusieurs vues du château montrent également de grands vases fleuris devant la façade arrière⁵⁴. (FIG. 14) Une description de Schoonenberg publiée tardivement en 1812 insiste sur le fleurissement de l'île de la rivière, mais on peut soupçonner qu'il s'agit, au moins en partie, d'un aménagement qui date de la période napoléonienne : « au milieu de la plus grande largeur de la rivière, est une île embellie d'arbustes les plus recherchés ; ses bords fleurissent du printemps à l'automne, et l'intérieur offre l'assemblage ravissant de ce que cette température peut produire d'élégant, en arbres et en fleurs, auxquels on ajoute pendant l'été différentes plantes d'orangerie, parmi lesquelles se trouvent plusieurs plantes exotiques ; ce beau local est nommé l'île de l'amour »⁵⁵.

La passion de l'archiduchesse Marie-Christine pour la botanique et les moyens considérables dont disposent les gouverneurs vont aussi les conduire à rassembler, en quelques années, une vaste collection de plantes exotiques. Elles sont conservées en hiver à l'extrémité nord du domaine, sur un terrain triangulaire qui regroupe une orangerie, avec un toit à la chinoise, accolée à la pagode, une aile de

Le Parc de Laeken comportait par ailleurs, à l'est de la façade arrière, quatre salles de verdure ou « appartement champêtres » (antichambre,

52. DE POEDERLÉ, *op. cit.*, p. 421-423.

53. *Plan perspectif de la Campagne de Schoonenberg* par F. Le Febvre, 1785, n. ; *Plan de Schoonenberg*, vers 1785, n° 20, Vienne, Österreichische Nationalbibliothek ; VAN YPERSELE DE STRIHOU, A. et P., *op. cit.*, p. 133-134, 154-155.

54. Aquarelle de J.J. Spaak, Vienne Albertina ; VAN YPERSELE DE STRIHOU, A. et P., *op. cit.*, p. 12-13.

55. *Description des principaux Parcs et Jardins de l'Europe*, vol. I, 1812, p. 76. Napoléon Bonaparte achète le domaine en avril 1804 et le fait immédiatement remettre en état sous la supervision de ses architectes Percier et Fontaine.



FIG. 15
Parc de Schoonenberg à Laeken, l'orangerie et la pagode chinoise, aquarelle par François Le Febvre, vers 1785 (© The Albertina Museum, Vienna, inv. 11080).

serres perpendiculaire et, dans l'angle du terrain, la maison du jardinier. (FIG. 15) À côté des traditionnels orangers, grenadiers (44 pièces mises en vente en 1803), myrtes, neriums et jasmins, on trouve « une foule d'arbres et de plantes exotiques très rares, également dignes de fixer l'attention des botanistes et des curieux », parmi lesquels, agave americana, agave foetida, aloë vera, bignonia africana, cycas circinalis, chamaerops humilis, yuccas divers, dracaena draco, divers types de ficus (benghalensis, racemosa, pumila, religiosa, benjamina...), plumeria alba, phoenix dactylifera, camellia japonica, mimosa nilotica, mimosa farnesiana, magnolia grandiflora, sophora macrophylla et tetraptera, taxus elongata, etc.⁵⁶

L'aquarelle de François Le Febvre représentant l'orangerie et la pagode montre, de manière très didactique, les orangers en caisse placés devant la façade principale tandis que plusieurs autres plantes exotiques sont visibles dans la cour intérieure devant les serres. Une partie de ces plantes étaient probablement dispersées de manière plus large dans le parc durant la belle saison. Si les fleurs ont une présence discrète dans le panorama global du domaine et ne semblent pas avoir été utilisées pour marquer ses articulations essentielles, à une échelle proche, elles constituent probablement l'un des agréments du parc en ponctuant de leurs taches colorées une partie de la promenade du visiteur.

Toutes les couleurs de la nature

Pour la plupart des protagonistes du jardin anglais de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, tout particulièrement ceux qui défendent une conception apparentée à celle de Brown, la nature constitue un idéal esthétique insurpassable. Créer un parc ou un jardin consiste essentiellement à reconstituer, sélectionner, assembler ou conserver, avec modestie et délicatesse, les fragments les plus beaux de cette nature, rurale ou sauvage, en dissimulant autant que possible les traces d'intervention humaine. Le prince de Ligne, malgré une esthétique sophistiquée souvent aux antipodes de celle de Brown, célèbre la beauté des éléments les plus simples de la campagne : « Que vos yeux ne se lassent point d'errer sur les beautés de la Nature, pour tâcher de les rassembler. J'ai bien regardé la campagne, et j'ai trouvé que le rouge des coquelicots, les couleurs d'un champ de pavots, le bleu des bleuets et le jaune de la navelle, faisaient la palette la plus heureuse qu'on puisse trouver. Tout cela réuni avec le petit vert du lin, le mêlé, le tacheté du sarrasin, le petit jaune du blé, le gros vert de l'orge, et bien d'autres espèces que je ne connais pas encore, produit un effet charmant. [...] »⁵⁷. Guidé par les grands peintres paysagistes du XVII^e siècle – Le Lorrain, Nicolas Poussin, Gaspard Dughet, Salvator Rosa, Jacob van Ruisdael – le concepteur de jardins s'ouvre à l'immense richesse des formes et des couleurs de la nature, en incorporant dans sa réflexion et sa pratique des éléments qui relevaient jusqu'alors essentiellement de la peinture et de la poésie.

56. On possède deux listes des plantes rares de l'orangerie : celle établie par Georg Forster en 1790 et l'autre réalisée pour la vente du domaine en 1803 ; elles sont publiées dans VAN YPERSELE DE STRIHOU, A. et P., *op. cit.*, p. 164-165, 227. Les noms sont repris ici tels qu'ils figurent dans les documents.

57. DE LIGNE, Ch.-J., *op. cit.*, tome II (*Mélanges...*, t. 9), 1795, p. 36-38.



FIG. 16
Parc de Schoonenberg à Laeken, vue depuis la rive sud de la rivière, aquarelle par François Le Febvre, vers 1785. De gauche à droite : la grande cascade, le château, le temple de l'Amitié (© The Albertina Museum, Vienna, inv. 11079).

Dans ce contexte, les moutons qui paissent dans les pelouses et les prairies constituent aussi un élément de couleur apprécié. « Les moutons particulièrement sont très décoratifs dans un parc. Leur couleur a exactement cette nuance un peu terne qui contraste avec le vert du sol ; et le caractère floconneux de leur laine est riche et pittoresque. Je souhaiterais cependant qu'ils portent leur toison naturelle et qu'ils ne soient pas marqués par des lettres et barbouillés avec de l'ocre rouge. »⁵⁸. (FIG. 16)

Albert de Saxe-Teschen rapporte dans ses mémoires qu'il a été « frappé [...] d'une manière extrêmement agréable » par « la prairie couverte en partie de troupeaux de brebis » lors de sa visite du parc d'Ermenonville en 1786⁵⁹. Les représentations du domaine de Schoonenberg réalisées pour les gouverneurs semblent indiquer que les vastes zones herbacées situées de part et d'autre de la rivière artificielle (gazon vers le château, prairie vers le canal) comportaient, selon la pratique anglaise, des groupes de moutons et de bovins. Le prince de Ligne, dans son *Coup d'œil sur Belœil*, écrit qu'il a lui aussi été séduit par cet usage : « J'ai osé hasarder du gazon partout. Mes moutons sont mes jardiniers, et en font une pelouse, ou plutôt un tapis de velours vert »⁶⁰.

Succédant au caractère intemporel et immobile du parc régulier classique, le nouveau parc anglais du XVIII^e siècle intègre les changements issus du rythme des saisons, la beauté spécifique de chaque moment de l'année : « À peine les fleurs sont-elles écloses qu'elles se fanent ; dès que les fruits sont bien mûrs, ils commencent à pourrir, & chaque année voit le feuillage des bois naître, s'épaissir & tomber. Dans les derniers mois de l'automne, toute la nature est sur son dé-

clin [...] Il est vrai que le changement des feuilles précède toujours leur chute, & qu'il en résulte une variété de couleurs bien supérieure à celle que produisent le printemps & l'été. Il faut savoir profiter de cette variété, & l'embellir par tous les moyens qu'indiquent l'art & le bon goût, dans toutes les perspectives d'amusement consacrées à l'automne. [...] L'observation des couleurs que prennent les feuilles dans leurs différents changements, nous réglera sur les moyens de perfectionner leur variété ; & la connaissance des temps de leur chute, nous donnera le secret de faire se succéder l'une à l'autre ces beautés passagères pendant toute la durée de l'automne »⁶¹. Il convient également d'aborder la conception du jardin en tenant compte des variations de lumière et de coloris au cours de la journée et d'y intégrer la présence du ciel : « L'été, chaque partie du jour a son caractère propre & ses beautés particulières [...] L'Artiste, qui a remarqué ces nuances sensibles & le moment auquel elles appartiennent, en tirera le parti le plus avantageux ; il cherchera à les faire valoir, par la distribution de ses scènes & la disposition de ses masses. [...] Cependant il se réservera des points découverts, d'où un grand ciel lui procurera la scène quelquefois magnifique de son coucher, lorsqu'à travers les nuages qu'il colore, des millions de rayons s'échappent, & par leur prodigieuse réfrangibilité, déploient ce qu'ils ont de plus pompeux & de plus éblouissant. Dans ces superbes instants, l'atmosphère est tout en feu, la terre brûle, la Nature entière, comme incendiée, participe aux teintes chaudes & vigoureuses de la lumière »⁶². Jean-Marie Morel invite aussi à ne pas négliger les ressources chromatiques du jardin pendant la nuit : « Enfin le Jardinier intelligent se ménagera, pour ses effets de nuit, une vallée découverte d'un ton doux & d'un caractère tranquille. Là, dans le vaste miroir des eaux d'un lac, ou sur la surface d'une large & paisible rivière, viendront se répéter le bleu foncé d'un beau ciel & le brillant des étoiles, & quelquefois se peindre l'image vacillante de la lune & des pâles nuages qui l'accompagnent »⁶³.

Faute de témoignages précis, on ignore si ces thèmes ont été incorporés dans la conception et l'usage du Parc de Schoonenberg. Il est par contre certain qu'ils appartenaient au bagage intellectuel et à la sensibilité de toute personne qui entreprenait la réalisation d'un parc « à l'anglaise » à la fin du XVIII^e siècle⁶⁴.

58. GILPIN, W., *op. cit.*, p. 196.

59. DE SAXE TESCHEN, A., *Mémoires de ma vie*, manuscrit en français, cité dans VAN YPERSELE DE STRIHOU, A. et P., *op. cit.*, p. 156.

60. DE LIGNE, Ch.-J., *op. cit.*, tome I, (*Mélanges...*, t. 8), 1795, p. 17.

61. WHATELY, T., *op. cit.*, p. 339-340.

62. MOREL, J.-M., *op. cit.*, p. 55-60.

63. *Idem*, p. 60-61.

64. Je remercie Ursula Wieser Benedetti pour sa relecture attentive.

Rédacteur en chef

Stéphane Demeter

Comité de rédaction

Okke Bogaerts, Paula Dumont,
Valérie Orban et Cecilia Paredes

Coordination du dossier

Valérie Orban

Coordination de l'iconographie

Valérie Orban, Cecilia Paredes

Auteurs/collaboration rédactionnelle

Archistory, Erika Benati Rabelo,
Odile De Bruyn, Marjolein
Deceuninck, Félix A. D'Haeseleer,
Florence Doneux, Cécile Dubois,
Eric Hennaut, Ann Heylen,
Emmanuelle Job, Françoise
Lombaers, Cristina Marchi,
Massimo Minneci Luan Nguyen,
Christian Spapens, Michelle
Van Meerhaeghe, Ann Verdonck,
Pierre-Yves Villette, Wivine Waillez

Relecture

Farba Diop, Martine Maillard,
Brigitte Vander Bruggen et les
membres du comité de rédaction

Traduction

Linguanet

Rédaction finale en français

Stéphane Demeter, Valérie Orban

Rédaction finale en néerlandais

Okke Bogaerts, Paula Dumont

Graphisme

Polygraph'

Création de la maquette

Polygraph'

Impression

db Group.be

Diffusion et gestion des abonnements

Cindy De Brandt,
Brigitte Vander Bruggen
bpeb@urban.brussels

Remerciements

Jean-Marc Basyn, Françoise
Cordier, Julie Coppens, Murielle
Leseccque, Griet Meyfroots,
Ursula Wieser, et toute l'équipe
du Centre de Documentation

Éditeur responsable

Bety Waknine, directrice
générale, urban.brussels
(Service public régional Bruxelles
Urbanisme & Patrimoine)
Mont des Arts 10-13,
1000 Bruxelles

Les articles sont publiés sous
la responsabilité de leur auteur.
Tout droit de reproduction,
traduction et adaptation réservé.

Contact

urban.brussels
Direction & Communication
Mont des Arts 10-13,
1000 Bruxelles
www.patrimoine.brussels
bpeb@urban.brussels

Crédits photographiques

Malgré tout le soin apporté à la
recherche des ayants droit, les
éventuels bénéficiaires n'ayant
pas été contactés sont priés
de se manifester auprès de la
Direction Patrimoine culturel de
la Région de Bruxelles-Capitale.

Liste des abréviations

AAM – Archives d'architecture moderne
APEB (Archistory) – Association pour l'étude du bâti
ARA – Archives du Royaume
AVB – Archives de la Ville de Bruxelles
CIDEP Centre d'information, de documentation et d'étude du patrimoine
CIVA – Centre international pour la ville, l'architecture et le paysage
KBR Koninklijke Bibliotheek / Bibliothèque royale
KIK-IRPA – Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium / Institut royal du
Patrimoine artistique
MRBAB – Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique
MRAH – Musée Art & Histoire
SOFAM – Société des auteurs – photographes, fotoauteurs - maatschappij

ISSN

2034-578X

Dépôt légal

D/2021/6860/008

Déjà paru dans Bruxelles Patrimoines

001 - Novembre 2011
Rentrée des classes

002 - Juin 2012
Porte de Hal

003-004 - Septembre 2012
L'art de construire

005 - Décembre 2012
L'hôtel Dewez

Hors série 2013
Le patrimoine écrit notre histoire

006-007 - Septembre 2013
Bruxelles, m'as-tu vu ?

008 - Novembre 2013
Architectures industrielles

009 - Décembre 2013
Parcs et jardins

010 - Avril 2014
Jean-Baptiste Dewin

011-012 - Septembre 2014
Histoire et mémoire

013 - Décembre 2014
Lieux de culte

014 - Avril 2015
La forêt de Soignes

015-016 - Septembre 2015
Ateliers, usines et bureaux

017 - Décembre 2015
Archéologie urbaine

018 - Avril 2016
Les hôtels communaux

019-020 - Septembre 2016
Recyclage des styles

021 - Décembre 2016
Victor Besme

022 - Avril 2017
Art nouveau

023-024 - Septembre 2017
Nature en ville

025 - Décembre 2017
Conservation en chantier

026-027 - Avril 2018
Les ateliers d'artistes

028 - Septembre 2018
Le Patrimoine c'est nous !

Hors-série - 2018
La restauration d'un décor d'exception

029 - Décembre 2018
Les intérieurs historiques

030 - Avril 2019
Bétons

031 - Septembre 2019
Un lieu pour l'art

032 - Décembre 2019
Voir la rue autrement

033 - Printemps 2020
Air, chaleur, lumière

034 - Printemps 2021
Couleurs et textures

035 - Printemps 2021
Georges Houtstont et la fièvre ornemaniste
de la Belle Époque

Retrouvez tous les articles sur
www.patrimoine.brussels



Résolument engagé dans la société de la connaissance, Urban souhaite partager avec ses publics, un moment d'introspection et d'expertise sur les thématiques urbaines actuelles. Les pages de *Bruxelles Patrimoines* offrent aux patrimoines urbains multiples et polymorphes un espace de réflexion ouvert et pluraliste. *Couleurs et textures* explore comment la couleur nous entoure partout, modulée par chaque nuance de la texture qui la reflète, et illustre parfaitement la pertinence de prendre soin de l'apparence des objets urbains.

Bety Waknine,
Directrice générale



15 €



ISBN 978-2-87584-197-1