

Sommaire – Inhoud

Frédéric Degroote, <i>De Claremont House aux archives du Palais Royal de Bruxelles : un portrait musical de la princesse Charlotte de Galles</i>	3
Dirk Martin, <i>Koningin Elisabeth spreekt ... Een onconventioneel interview met een onconventionele vorstin</i>	17
Marie Cornaz, <i>Quelques sources musicales inconnues de Saint-Saëns, Liszt et Mendelssohn offertes à la reine Élisabeth de Belgique et conservées aux archives du Palais Royal</i>	25
Wendy Wiertz, <i>Het publieke oeuvre van Marie von Hobenzollern-Sigmaringen, gravin van Vlaanderen (1845-1912)</i>	35
<i>Comptes rendus – Boekbesprekingen</i>	
Photographies du roi Léopold III. Récits de voyages 1962-1967 – Foto's van koning Leopold III. Reisverslagen 1962-1967 (B. de Muyser Lantwyck)	52
Christian Koninckx, <i>De koning in België. Het instituut, de functie, de persoon</i> (N. Matheve)	52
James Chambers, <i>Charlotte & Leopold. The true romance of the Prince Regent's daughter</i> (G. Deneckere)	53
<i>Chronique – Kroniek</i>	55



Charlotte, princesse de Galles.
Lithographie (34,5 × 43,5 cm). Dessin de C. Carbonnier, impression C. Hullmandel, édité par Rodwell & Martin, New Bondstreet (Londen), 1823 : APR, *Collection Cartes, Plans et Dessins*, n° 2162.

De Claremont House aux archives du Palais Royal de Bruxelles : un portrait musical de la princesse Charlotte de Galles⁽¹⁾

Frédéric DEGROOTE

À propos de la princesse Charlotte de Galles, beaucoup a été écrit sur le plan politique et sentimental. Tant les histoires tumultueuses de la famille royale que son mariage heureux et sa fin tragique furent abondamment commentés. Il n'en va pas de même concernant sa pratique musicale, et c'est parfois au détour de quelques lignes glanées ci et là que, tel un puzzle, le portrait se reforme.

Le présent article se propose d'étudier sept cahiers de musique qui ont appartenu à la princesse et qui ont été retrouvés dans les archives du Palais royal de Bruxelles. Ils permettent de conforter des témoignages d'époque qui attestent le talent musical de la princesse.

1. Généralités biographiques

La princesse Charlotte Augusta de Galles naît le 7 janvier 1796 à Carlton House et décède à l'âge de 21 ans à Claremont House le 6 novembre 1817. Elle est l'unique enfant du prince de Galles et futur roi Georges IV (1762-1830) du Royaume-Uni et de la princesse Caroline de Brunswick (1768-1820). Elle est désignée héritière du trône de Grande-Bretagne, derrière son père et son grand-père Georges III (1738-1820).

L'enfance de Charlotte est particulièrement difficile, baignant dans la détestation mutuelle entre ses parents et les accès de folie auxquels est sujet Georges III⁽²⁾. Impopulaire à l'époque, la famille royale est mieux perçue grâce à la naissance de la princesse qui incarne un nouvel espoir pour le peuple. Charlotte vit essentiellement seule à

Windsor, entourée de personnes payées pour lui tenir compagnie⁽³⁾. Lorsqu'elle est adolescente, les conflits avec son père sont légion et la folie grandissante de son grand-père Georges III touche fort la princesse. Cette maladie est la raison pour laquelle son père est intronisé prince régent en février 1811⁽⁴⁾.

En 1813, les Guerres napoléoniennes obligent le Roi à réfléchir au mariage de sa fille⁽⁵⁾. Si Guillaume d'Orange est d'abord pressenti et préféré par son père, Charlotte insiste, avec la bénédiction du reste de la famille royale, pour se marier avec le prince Léopold de Saxe-Cobourg (1790-1865), alors lieutenant-général de la cavalerie russe⁽⁶⁾. Léopold faisant excellente

Frédéric Degroote termine actuellement un Master en histoire de l'art et archéologie, orientation musicologie à Louvain-la-Neuve (UCL). Son mémoire porte sur la redécouverte d'un compositeur de nos régions du XVI^e siècle : Jean Desquesnes.

(1) Cet article est le prolongement d'un travail réalisé pour le séminaire « Patrimoine musical belge. Questions de recherche » donné par Marie Cornaz (maître de conférence à l'U.L.B.) et suivi dans le cadre du Master Interuniversitaire. Je remercie Marie Cornaz et Anne-Emmanuelle Ceulemans (U.C.L.) pour leurs conseils durant les différentes phases d'écriture et relecture.

(2) Kate WILLIAMS, *Becoming Queen Victoria*, New York, Ballantine Books, 2008, pp. 28-29.

(3) *Idem*, p. 60.

(4) Alison PLOWDEN, *Caroline and Charlotte*, London, Sidgwick & Jackson, 1989, pp. 93-95.

(5) *Idem*, pp. 130-131.

(6) Thea HOLMES, *op. cit.*, pp. 196-197.

impression (7), le Parlement lui octroie le 14 mars 1816 une pension annuelle de 50 000£ et achète Claremont House au couple (8). Celui-ci se marie le 2 mai 1816 et prend possession de son nouvel écrin le 24 août. Si Charlotte dit de son époux qu'« il a la perfection d'un amant (9) », il semble effectivement que les mois qui suivent sont un temps de bonheur pour le couple.

C'est en avril 1817 que l'on apprend la grossesse de la princesse (10). Cependant, elle met au monde un enfant mort-né le 5 novembre et se plaint de douleurs à l'estomac avant que l'on ne constate une hémorragie fatale (11). Le royaume entier est en deuil et la princesse est enterrée avec son enfant dans la chapelle de Saint-Georges au château de Windsor le 19 novembre 1817 (12).

Léopold demeure au pays et continue de toucher les pensions accordées par le gouvernement britannique (13). En 1818, il marie sa sœur Victoria au duc de Kent, frère du prince-régent. De leur union naîtra la future reine d'Angleterre Victoria. La suite est connue : amené à quitter le territoire quelques années après, Léopold est choisi roi des Belges en 1831 grâce à ses larges connaissances en politiques anglaise et européenne ainsi que son passé militaire contre Napoléon.

2. Charlotte et la musique

Juste après le décès de la princesse, un témoignage de Thomas Green indique que Charlotte possédait une large collection de livres de musique pour le piano et la harpe, par les plus grands maîtres, ornés de ses initiales et soigneusement reliés (14).

Les sept cahiers de musique de Charlotte non étudiés à ce jour et présents dans les archives du Palais royal de Bruxelles permettent de confirmer un certain nombre de témoignages relevés dans des écrits du XIX^e siècle et de préciser nos connaissances à propos de la pratique musicale de la princesse. Il s'agit de sept recueils de format oblong reliés en cuir de différentes couleurs, datés entre 1805 et les deux dernières années passées avec Léopold. Ils portent les cotes LI 655 à LI 661 (voir le tableau récapitulatif en annexe) (15).

2.1 L'apprentissage de Charlotte et le piano

En 1805, le Roi décide de confier la princesse à une pléiade de professeurs en vue de la préparer à

son futur rôle de Reine (16). La responsabilité de cette instruction incombe au précepteur, l'évêque d'Exeter John Fisher qui lui apprend la peinture et le dessin (17). Un premier sous-précepteur, Georges Nott, est chapelain et garant de son instruction religieuse. Il lui enseigne aussi l'anglais, le latin ainsi que l'histoire ancienne (18). Deux autres sous-précepteurs assurent des matières telles que la littérature anglaise, le français, l'allemand et l'histoire moderne. Avec la politique, l'histoire de l'Angleterre retient particulièrement l'attention de la princesse (19). Enfin, Charlotte est entourée de différents maîtres chargés de lui apprendre la musique, la danse et l'écriture (20).

Il semble toutefois que l'apprentissage musical de la princesse remonte plus tôt, au moins à août 1801 lorsque son père nomme Louis von Esch

(7) Alison PLOWDEN, *op. cit.*, pp. 188-189.

(8) Thea HOLMES, *op. cit.*, p. 215.

(9) James CHAMBERS, *Charlotte and Leopold*, London, Old Street Publishing, 2007, p. 169.

(10) *Idem*, pp. 188-89.

(11) Thea HOLMES, *op. cit.*, pp. 240-241.

(12) James CHAMBERS, *op. cit.*, p. 201.

(13) *Idem*, p. 210.

(14) Thomas GREEN, *Memoirs of Her Late Royal Highness Charlotte-Augusta of Wales, and of Saxe-Cobourg*, Liverpool, Caxton Press, 1818, p. 502. La plupart des références anglophones parues au XIX^e siècle sont consultables sur Google Books (<https://books.google.com/?hl=fr>) ou <https://archive.org>.

(15) Archives du Palais Royal, *Fonds Léopold I^r*, n° 655-661. Il est à noter que les collections au Musée BELvue de Bruxelles possèdent quatre recueils de transcriptions pour piano d'œuvres de Mozart ayant appartenu à la princesse. Cette appartenance, au-delà du nom gravé sur les recueils, est attestée par la signature caractéristique de la princesse. Cependant, en l'absence de toute trace d'utilisation, nous limiterons notre étude aux cahiers des archives du Palais royal. Je remercie à ce propos Monsieur Baudouin d'Hoore pour sa disponibilité tout au long de ces mois de travail aux archives du Palais Royal ainsi que Madame Any Usé pour son accueil chaleureux une chaude après-midi de juin dans les collections au Musée BELvue.

(16) Thea HOLMES, *op. cit.*, p. 68.

(17) James CHAMBERS, *op. cit.*, p. 19.

(18) *Idem*, p. 20.

(19) Catherine Rachel JONES, *The Princess Charlotte of Wales. An illustrated monograph*, London, B. Quaritch, 1885, p. 42.

(20) *Idem*, p. 21.

(c. 1770-1829) afin de former sa fille⁽²¹⁾. Pédagogue et compositeur apprécié, Von Esch est formé en France chez le duc et la duchesse de Choiseul avant d'arriver en Angleterre lors de la Révolution française. Ses œuvres sont considérées à l'époque comme un standard de la bonne expression et du bon goût⁽²²⁾. Son influence sur la princesse se manifeste encore une dizaine d'années plus tard : en effet, Robert Huish mentionne dans les *Memoirs of Her Late Royal Highness Charlotte Augusta* que « Charlotte enchanter ses invités » lors d'un dîner le 30 mai 1816 « grâce à l'exécution de quelques sonates au piano-forte composées par Mr. von Esch »⁽²³⁾.

Von Esch apparaît être le précepteur musical de Charlotte jusque 1806 lorsqu'il est remplacé par Jane Mary Guest⁽²⁴⁾ (c. 1762-1846), pianiste et compositrice ayant notamment étudié avec Johann Christian Bach⁽²⁵⁾. Elle lui dédie en 1807 sa deuxième œuvre publiée, à savoir une sonate pour le pianoforte avec accompagnement de violon⁽²⁶⁾.

Les archives du Palais royal possèdent un cahier de musique de cette époque, daté sur la première page du 21 février 1805 et signé de la jeune main princière⁽²⁷⁾. Il contient majoritairement des gammes, des exercices pour débutant au piano ainsi que de petites ritournelles comme *Je suis Lindor*⁽²⁸⁾.

Plus que tout autre instrument, le piano est vraisemblablement le premier que pratique Charlotte. Au fil des années, les témoignages ne manquent pas sur son jeu : outre la référence aux sonates de von Esch, on apprend, le soir de son anniversaire le 7 janvier 1815 à Windsor, que « la princesse Charlotte montra la preuve de son aptitude musicale en jouant un beau concerto sur le grand piano-forte, accompagnée au violoncelle par le General Taylor, et au violon par le General Upton⁽²⁹⁾ » ; le 6 janvier 1816, « son Altesse Royale gratifia la soirée avec un concerto sur le grand piano-forte, dans une exécution où elle déploya la maîtrise de sa science, qui ne pouvait résulter que d'une profonde étude et application⁽³⁰⁾ » ; enfin, pour un grand dîner à Claremont le 15 avril 1817, « son Altesse royale joua quelques beaux concertos sur le piano-forte⁽³¹⁾ ».

À partir de 1817, Charlotte possède dans son salon un piano Broadwood, décrit précisément par Catherine Rachel Jones comme ayant un ambitus

de six octaves, construit en bois de citronnier et en bois de rose avec des ornements plaqués d'or, et se caractérisant par un son puissant⁽³²⁾. D'après la biographe, ce piano est similaire à celui construit la même année par le même facteur et présenté à Beethoven.

2.2 De la harpe au chant en passant par la guitare : une musicienne accomplie

La compétence de Charlotte dans le domaine musical est remarquée dès le temps passé à Windsor⁽³³⁾. Dans toutes les biographies écrites au XIX^e siècle sur la princesse, une même phrase, telle un leitmotiv, résume l'étendue de sa pratique musicale acquise au fil des années :

(21) Michael KASSLER, *The Music Trade in Georgian England*, Farnham, Ashgate, 2011, p. 117. Par ailleurs, d'après Catherine Rachel Jones, c'est en trouvant son grand-père chantant au clavecin que Charlotte aurait eu un coup de foudre pour la musique. Voir Catherine Rachel Jones, *op. cit.*, p. 41.

(22) *The Journal of Facts*, London, Avril 1829, p. 140.

(23) Robert HUISH, *Memoirs of Her Late Royal Highness Charlotte Augusta, Princess of Wales, and of Her Illustrious Consort Prince Leopold of Saxe-Cobourg Saalfeld. Including a Variety of Anecdotes, Hitherto Unpublished, with Specimens of Her Royal Highness' Compositions in Prose, Poetry, and Music, and Fac-similés of Her Hand-writing. Comprising also an Historical Memoir of the House of Saxe-Cobourg Saalfeld*, London, Thomas Kelly, 1818, p. 320.

(24) Michael KASSLER, *op. cit.*

(25) Daniel M. RAESSLER, « Guest [Miles], Jane Mary [Jenny] », *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11941> (page consultée le 20 avril 2015).

(26) Jane Mary MILES, *Sonata for the Piano Forte, with an Accompaniment for the Violin ad libitum. Composed, and Dedicated (with permission) to Her Royal Highness the Princess Charlotte of Wales, by Mrs Miles, instructress in Music to Her Royal Highness*, London, Clementi & Co., for the author, 1807. British Library : BL h.151.(8.).

(27) Archives du Palais royal, *Fonds Léopold I^r*, n° 661.

(28) Il s'agit de la romance présente dans *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais (1775). La musique est d'Antoine-Laurent Baudron.

(29) Edwin B. HAMILTON, *A Record of the Life and Death of Her Royal Highness The Princess Charlotte*, London, Bumpus, 1817, p. 14.

(30) Robert HUISH, *op. cit.*, p. 187.

(31) *Idem*, p. 478.

(32) Catherine Rachel JONES, *op. cit.*, p. 138.

(33) Thomas GREEN, *op. cit.*, p. 144.

Son Altesse Royale était une excellente musicienne ; elle jouait de la harpe, du piano et de la guitare, avec un talent supérieur à la normale. Sa voix n'était pas forte, mais douce et savamment modulée. Elle avait une excellente oreille, et faisait montre d'une brillante exécution⁽³⁴⁾.

Dans une lettre adressée à son amie d'enfance Lady Ashbrook et datée du 27 novembre 1813, Charlotte fait part de ses premières leçons tant à la harpe qu'au chant :

Warwick House

27 novembre 1813.

Ma chère Lady Ashbrook,

[...] Vous serez heureuse, je pense, d'entendre que je suis très satisfaite avec Dizzi [sic], et ce, considérant que ce n'est que la quatrième leçon, je me mets à l'ouvrage, et j'apprécie de plus en plus, bien que j'aie toutes sortes de difficultés qui devront être surmontées. J'ai aussi commencé à chanter avec Le Desma, qui me donne tous les encouragements. Il m'assure que j'ai une voix, et qu'elle est même plus assurée avec les quelques leçons que j'ai eues⁽³⁵⁾. [...]

D'après Catherine Rachel Jones, Lady Ashbrook est une harpiste accomplie et c'est la raison pour laquelle Charlotte désire apprendre l'instrument⁽³⁶⁾. Le professeur de harpe de la princesse devait être initialement Anne-Marie Krumpholtz (1766-1813), la veuve du célèbre compositeur et harpiste tchèque Jean-Baptiste Krumpholtz (1742-1790), mais celle-ci meurt le 15 novembre 1813, jour où elle reçoit la lettre de sa nomination⁽³⁷⁾. Comme l'indique la lettre à Lady Ashbrook, c'est alors le Namurois François-Joseph Dizi (1780-1847) qui devient le professeur de la princesse. À l'âge de seize ans, celui-ci avait embarqué pour l'Angleterre et était arrivé chez Sébastien Erard, le facteur de harpes et de pianos⁽³⁸⁾. Pendant trente ans, Dizi reste à Londres et contribue à l'énorme popularité de la harpe dans le pays⁽³⁹⁾, acquérant une solide réputation en tant que compositeur et professeur⁽⁴⁰⁾. L'on sait que Charlotte joue sur une harpe Erard car une lettre datée du 25 octobre 1816 de Pierre Erard à Sébastien Erard indique que le premier rend visite à la princesse pour remettre sa harpe en ordre⁽⁴¹⁾.

Par ailleurs, la lettre à Lady Ashbrook montre que Charlotte se met au chant cette même année

1813. Le compositeur et ténor espagnol Mariano Rodriguez de Ledesma (1779-1847) est son maître dans ce domaine⁽⁴²⁾. Il était arrivé à Londres en 1811 pour des raisons politiques et était devenu un professeur reconnu⁽⁴³⁾. Ceci lui

(34) « The Royal Highness was an excellent musician ; she performed on the harp, the piano, and the guitar, with more than usual skill. Her voice was not powerful, but sweet, and scientifically modulated. She had a most excellent ear, and a brilliant execution. » dans Robert HUISH, *op. cit.*, p. 25.

(35) « My Dear Lady Ashbrook, [...] You will be glad, I think, to hear that I am much pleased and satisfied with Dizzi, and that, considering this is only the fourth lesson, I am getting on, and like it, though I have all sorts of difficulties which must be conquered. I have also begun to sing with Le Desma, who gives me every encouragement. He assures me that I have a voice, and that it is even now stronger for the few lessons I have had. [...] » dans Catherine Rachel JONES, *op. cit.*, pp. 57-58.

(36) Catherine Rachel JONES, *op. cit.*, p. 53.

(37) Robert HUISH, *op. cit.*, p. 54.

(38) John LADE, « Dizi, François-Joseph », *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07882> (page consultée le 16 avril 2015).

(39) *Ibidem*.

(40) *The Literary Gazette and Journal of the Belles Lettres* du samedi 15 février 1817 mentionne que Dizi a instruit la princesse bien qu'il ne soit plus en poste à ce moment-là. Il est à noter que les cahiers du Palais royal ne contiennent pas d'œuvres du compositeur namurois ni plus généralement de pièces exclusivement composées pour la harpe.

(41) Il semble même qu'elle possède cette harpe. La lettre mentionne que Dizi « lui a donné des leçons » et qu'il « a tout fait pour lui faire prendre une de ses harpes » sans y réussir. Voir Robert ADELON, Alain ROUDIER, Jenny NEX, Laure BARTHEL et Michel FOUSSARD (eds.), *The History of the Erard Piano and Harp in Letters and Documents, 1785-1959*, 2 vol., Cambridge, Cambridge University Press, 2015, Vol. II, p. 929.

(42) José LOPEZ-CALO, « Rodríguez de Ledesma, Mariano », *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23651> (page consultée le 10 avril 2015).

(43) Bien plus tard, il publiera un cahier d'exercices de vocalises en mentionnant encore sa qualité de professeur de la princesse Charlotte : Mariano Rodriguez de LEDESMA, *A collection of forty exercises or studies of vocalization, with an accompaniment for the piano forte ; [...] composed & dedicated by permission to her Royal Highness the most serene Señora Doña Luisa Carlota, Infanta of Spain, master of singing to her late Royal Highness the Princess Charlotte of Wales also to her Royal Highness Doña Luisa Carlota formerly composer of music to the Royal Chapel of his most catholic majesty & professor & honorary member of the Royal Academy of Music of London*, London, S. Chappell, 1831.

valut l'honneur d'instruire la princesse. Son nom figure dans deux cahiers de musique des archives du Palais royal, respectivement sous la cote LI 655 et LI 657. Le cahier relié en cuir brun LI 655 n'a pas de date mais comporte une signature de Charlotte. Trois pièces composées par le compositeur espagnol attestent qu'il ne peut pas être antérieur à 1813. Parmi ces trois pièces italiennes pour voix et piano figure un *Recitativo e Cavatina composta e dedicata a S.A.R. La Principessa Carlotta da Mariano de Ledesma* (44). Le cahier de musique relié en cuir rouge LI 657 et daté de 1813 sur la première page renferme trois compositions espagnoles dont deux pour voix et guitare qui ont la particularité d'être attribuées par une note au crayon « by Ledesma », vraisemblablement de la main de la princesse (45). Ce procédé vaut pour d'autres attributions et se retrouve quelquefois dans les cahiers (46).

Les deux cahiers sont révélateurs des différentes connexions entre les compositeurs, les musiciens londoniens et les modes de l'époque. Jusqu'en 1813, il n'existe pas à Londres d'institution dévolue à la musique instrumentale, de chambre ou symphonique (47). La fondation cette année-là de la Philharmonic Society par trente membres y remédie. La plupart d'entre eux sont les meilleurs chanteurs et instrumentistes de Londres : on y trouve des noms prestigieux tels que le compositeur et violoniste Giovanni Battista Viotti (1755-1824) ou le compositeur et pianiste Muzio Clementi (1752-1832) (48) tandis que la notoriété acquise par Ledesma le promeut membre honoraire de la Philharmonic Society. Pendant les huit concerts planifiés chaque saison, on joue Cherubini, Mozart, Haydn, Gluck ou encore Beethoven (49). Outre Ledesma, on retrouve dans l'orchestre entre 1813 et 1815 un nom présent dans les deux cahiers de Charlotte : il s'agit du violoniste, altiste et compositeur italien Francesco Vaccari (1775-1824) (50) dont il faut noter qu'il a passé quatre ans à la Capilla Reale de Madrid sous le règne de Charles IV (1804-1808) avant de quitter le pays pour d'autres villes d'Europe et notamment Londres en 1813 (51).

L'autobiographie de Lady Cornelia Knight (1757-1837), la première dame de compagnie de Charlotte qui a officié entre 1813 et 1814, offre des renseignements précieux à maints égards. Ainsi y lit-on que la princesse apprend la guitare d'abord avec Angelo Ventura (1781-1856), un

inventeur, compositeur et professeur vénitien arrivé à Londres en 1813 (52), avant de continuer avec Vaccari qui inculque à la princesse « l'authentique manière espagnole de jouer de la guitare (53) ». De Vaccari, le cahier LI 657 comporte trois ariettes italiennes composées expressément pour la princesse (54) :

- *O Primavera/Arietta Italiana/Con Accom{agna}to di chitarra/Composta ed humilmente Dedicata a S.A.R. La Principessa {sic} Charlotta/da Francesco Vaccari* ;
- *Pensa qual dolce strale/Arietta con accompagnato di chitarra/Composta ed humilmente dedicata a S.A.R. la Princissa {sic} Charlotta/Da S. Vaccari/In Windsor a 4 di Sept 1813* ;

(44) Les deux autres pièces sont respectivement intitulées *Da te mio ben lontana per voce di contralto composizione di M. De Ledesma* et *Per pietà mio bel tesoro, Duetto a soprano e tenore di Mariano de Ledesma*.

(45) Il s'agit d'une *Sola Española* et de *La Cachuchita*. La troisième pièce est intitulée *Los cantos del Trobador, Puestos para cantar al Piano, Composición de Dn Mariano Rodriguez de Ledesma*.

(46) Notamment pour Francesco Vaccari. Voir infra.

(47) Gabriela DIDERIKSEN, Cyril EHRLICH, Arthur JACOBS, Simon MCVEIGH, Michael MUSGRAVE, John SNELSON, « London (i), §VI : Musical life : 1800-1945 », *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16904> (page consultée le 10 avril 2015).

(48) Warwick LISTER, *Amico. The life of Giovanni Battista Viotti*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2009, p. 273.

(49) *Idem*, pp. 274-275.

(50) Le concert du 17 mai 1813 mentionne Vaccari jouant dans un Quatuor de Viotti et un Quatuor de Beethoven. Dans *Idem*, p. 275.

(51) François-Joseph FETIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2^e éd. refondue et augmentée, Paris, Firmin Didot, 1866, Vol. 8, pp. 420-421.

(52) Stephen BONNER, « Ventura, Angelo Benedetto », *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29168> (page consultée le 22 avril 2015).

(53) Ellis Cornelia KNIGHT, *Autobiography of Miss Cornelia Knight, Lady Companion to the Princess Charlotte of Wales*, London, W.H. Allen & Co, 1861, p. 232.

(54) La dédicace se trouve à chaque fois sous un dessin de la princesse. Pourquoi ? Qu'est ce qui a bien pu pousser Charlotte à cacher cet honneur ? Cela reste sans réponse mais indique probablement une rupture avec le compositeur.



Une des trois ariettes de Francesco Vaccari dédiées à la princesse. Ici, *Gia pronta è la barca*. Comme pour chacune des trois dédicaces, celle-ci se trouve sous un dessin vraisemblablement de la main de la princesse. Le cahier n° 655 possède aussi des dessins similaires. Archives du Palais royal, *Fonds Léopold I^e*, n° 657.

— *Gia pronta è la barca/Arietta Italiana/Con accompagnamento di Piano Forte e Chittarra/Composta e dedicata a S.A.R. La Principessa Carlotta/Da S. Vaccari/Londra 21 genaro 1814.*

D'après les dates des dédicaces, Vaccari est donc présent aux côtés de Charlotte au moins entre fin 1813 et une partie de 1814. Le cahier LI 655 comporte par ailleurs une pièce attribuée à Madame Vaccari, qui n'est autre que la chanteuse Luisa Brunetti, fille du compositeur italien actif en Espagne Gaetano Brunetti (1744-1798) (55). Luisa Brunetti épouse Francesco Vaccari qui lui arrange notamment des *Boleros* avec accompagnements de guitare et pianoforte. On retrouve à la British Library deux éditions publiées à Londres chez Monzani & Hill intitulées *Three Favorite Spanish Boleros, as sung by Madame Vaccari, arranged with an accompaniment for the Spanish guitar, or piano forte, by F. Vaccari*, et publiées respective-

ment autour de 1810 et de 1815. Une certaine confusion existe quant à l'attribution de ces recueils. Francesco Vaccari est l'arrangeur de la publication de 1810 tandis que Fernando Sor (1778-1839) serait le compositeur de la publication de c. 1815, année où il arrive d'ailleurs à Londres (56).

(55) Lluis BERTRAN, *Les trios à cordes de Gaetano Brunetti. Crédit musical et réception en Espagne pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Mémoire de Master 2, Paris, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 2011, p. 148.

(56) Brian JEFFERY, «Sor [Sors], (Joseph) Fernando (Macari)», *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26246> (page consultée le 10 avril 2015).



Portrait du prince Léopold de Saxe-Cobourg, 1816.

Dessin sur papier (22,8×28 cm) par G. Hayter (1792-1871), signé et daté. «GH 1816» : APR, *Collection Cartes, Plans et Dessins*, n° 2120.

Le cahier de musique LI 655 comporte une *Colección de Seguidillas Boleras de Fernando Sor*⁽⁵⁷⁾ dont deux⁽⁵⁸⁾ des sept pièces concordent avec la publication précédemment mentionnée⁽⁵⁹⁾. Quatre des cinq autres *Seguidillas Boleras* semblent inconnues d'après Brian Jeffery et la dernière possède une mélodie déjà identifiée dont seuls les mots changent⁽⁶⁰⁾. Il est intéressant de noter une constante propre à l'ensemble des cahiers, particulièrement mise en évidence dans les n° 655 et 657 : deux mains se partagent l'ensemble des carnets, une main calligraphiée et une autre attribuée à la princesse.

Il reste à évoquer le dernier maillon de la fièvre ibérique qui s'empare de la princesse. Comme Lady Cornelia Knight le mentionne, Angelo Ventura est son premier professeur de guitare et de harpe-luth, cohabitant quelques temps avec Vaccari et Dizi⁽⁶¹⁾. Il instruit la princesse au plus tôt à partir de 1813 et reste jusqu'à l'année de sa mort⁽⁶²⁾, attestant ainsi de l'intérêt réel que porte Charlotte à la guitare. Plus étonnant est la seconde mention de Ventura comme professeur de harpe-luth⁽⁶³⁾. Cet instrument fait partie en réalité de la mouvance expérimentale anglaise des années 1798-1828 où sont construits des instruments hybrides tels que la harpe-guitare, la harpe-lyre ou la lyre-guitare⁽⁶⁴⁾. Ventura publie expressément pour l'instrument des arrangements d'airs français, anglais et italiens⁽⁶⁵⁾. Tous ces instruments ont un énorme succès auprès des jeunes Londoniennes de bonne famille et il semble que l'exemple de la princesse Charlotte fût un excellent plaidoyer pour l'accompagnement de leurs chansons⁽⁶⁶⁾. Le marché finira par s'éteindre au profit de la vente massive de pianos⁽⁶⁷⁾.

La plupart des pièces présentes dans le cahier 657 sont instrumentales et anonymes, consistant en des pièces surtout connues au Portugal et au Brésil comme les *Boleras*, *Guarachas* et *Modinhas* pour guitare ou piano. Enfin, tant le cahier 655 que le cahier 657 comportent des airs et marches instrumentales patriotiques⁽⁶⁸⁾.

2.3 Charlotte, Léopold et l'opéra

Lorsque Charlotte rencontre Léopold, celui-ci a derrière lui une solide formation pour devenir soldat ou diplomate. Il apprend le latin, le russe, le français et l'anglais bien qu'il doive parfaire cette dernière langue quand il arrive en Angle-

terre⁽⁶⁹⁾. On sait aussi qu'il apprend le piano⁽⁷⁰⁾ et le chant⁽⁷¹⁾ pendant son éducation musicale. En guise de passe-temps, Charlotte et Léopold lisent chacun l'un pour l'autre et jouent des duos de piano⁽⁷²⁾. Le couple chante aussi en duo,

(57) Les *Seguidillas* sont un genre de chanson et de danse qui occupent toute la période de créativité de Sor en France et en Angleterre. Ce type de répertoire a la particularité d'être distribué sous la forme de manuscrits copiés par des scribes dans des *copisterias*. Voir Matanya OPHEE, « Historical notes », in Fernando Sor, *Music for Voice & Guitar (edited and engraved by Jan de Kloe)*, Heidelberg, Chanterelle, 1999, p. 6.

(58) Il s'agit de *Ausente de Mi Dueño* pour voix et guitare et *No Tocaran Campanas* pour deux voix et guitare.

(59) Cependant, si l'on sait que Vaccari et Sor sont amis, jouent à différents concerts ensemble à Londres, la littérature musicologique questionne la nature originale de ces œuvres et y voit plutôt un arrangement par Vaccari de pièces récoltées plus tôt en Espagne, attribuées à Sor par défaut ou comme gage de vente. Voir à ce propos Brian JEFFERY, *Fernando Sor Composer and Guitarist*, London, Tecla Editions, 1997, pp. 41-46.

(60) Je remercie chaleureusement Brian Jeffery de m'avoir communiqué ces informations.

(61) Vaccari et Dizi donnent cours à la princesse le soir de son dix-huitième anniversaire. Voir Ellis Cornelia KNIGHT, *op. cit.*, p. 272.

(62) Stephen BONNER, « Ventura, Angelo Benedetto », *op. cit.*

(63) Stephen BONNER, *Angelo Benedetto Ventura. Teacher, Inventor, & Composer*, Harlow, Bois de Boulogne, 1971, p. 27.

(64) Stephen BONNER, « Harp-lute (ii) », *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12416> (page consultée le 22 avril 2015).

(65) Robert Bruce ARMSTRONG, *Musical Instruments (Part II)*, Edinburgh, David Douglas, 1904, p. 29.

(66) Il ne semble pas y avoir d'œuvres pour harpe-luth dans les cahiers. Outre quelques compositions de Ventura retrouvées dans le cahier 655 – une *Venetian Canzonetta* par exemple –, des duos anonymes en forme de valse pour guitares dans le n° 657 laissent imaginer la princesse et ses professeurs les interpréter.

(67) Stephen BONNER, « Harp-lute (ii) », *op. cit.*

(68) Nous pouvons identifier dans le premier cahier cité l'hymne national du Portugal en vigueur entre 1808 et 1834, composé par Marcos Portugal (1762-1830). David CRANMER, « Portugal [Portogallo], Marcos António (da Fonseca) », *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22160> (page consultée le 11 avril 2015).

(69) James CHAMBERS, *op. cit.*, p. 101.

(70) *Ibidem*.

(71) Thomas GREEN, *op. cit.*, p. 141.

(72) James CHAMBERS, *op. cit.*, p. 177.

parfois accompagné par Lady Ashbrook lors de ses visites à Claremont⁽⁷³⁾.

Mais c'est dans le domaine de l'opéra que nombre de témoignages éclosent quant à l'intérêt du couple pour sa pratique et sa fréquentation. Dès 1813 et 1815, on apprend que l'opéra constitue une des activités favorites de Charlotte⁽⁷⁴⁾. Léopold possède une voix de ténor et est aussi passionné d'opéra⁽⁷⁵⁾. Le 12 juillet 1816⁽⁷⁶⁾ et le 17 mai 1817⁽⁷⁷⁾ entre autres, Charlotte et Léopold se rendent au King's Theatre de Londres où la production est alors fortement dominée par des compositeurs italiens tels que Paisiello, Cimarosa ou Rossini⁽⁷⁸⁾. Le 17 mai 1817, ils entendent *L'Agnese* de Ferdinando Paër (1771-1839)⁽⁷⁹⁾. Cet opéra a dû plaire au couple puisque nous retrouvons dans le cahier de musique LI 658 de nombreux airs d'opéra avec accompagnement de piano dont le duo d'Agnese et Uberto « *Quel sepolcro, che racchiude* » de l'acte I. Comme l'a déjà judicieusement remarqué Mia Awouters, la première page du cahier porte l'inscription *Her Royal Highness The Princess Charlotte of Wales & of Saxe Coburg Saalfeld*, ce qui indique bien que Charlotte est déjà mariée et que ce recueil ne peut dater d'avant 1816⁽⁸⁰⁾. Si le nom de Léopold, écrit de la main de la princesse, revient dix fois tout au long du cahier – ce qui pourrait indiquer les airs favoris du prince –, ce n'est pas le cas pour l'extrait de Paër. Cependant, bien que nous n'ayons aucun autre témoignage direct de la présence du couple à l'opéra, une autre concordance peut être mise en avant entre les représentations au King's Theatre et les airs présents dans le recueil : ainsi, à partir du 8 mars 1817 se tient une représentation de *La Molinara* de Giovanni Paisiello (1740-1816)⁽⁸¹⁾ dont on retrouve dans le cahier le *duetto* à l'acte II de Rachelina et Notaro « *Il mio garzone* » avec le nom de Léopold inscrit au-dessus du titre.

L'Agnese est encore au centre des goûts de la princesse lorsque celle-ci organise en juillet 1817 un divertissement pour son père le prince régent. Charlotte aime autant Mozart que son père⁽⁸²⁾ et insère un duo de l'opéra de Paër entre deux airs de *Così fan tutte*⁽⁸³⁾. Des musiciens de ce soir-là, nous savons que ce sont les solistes majoritairement italiens qui prennent part aux représentations de *Don Giovanni*, *La Molinara* ou *L'Agnese* à l'affiche au King's Theatre : la soprano italienne Violante Camporese (1785-1839) qui arrive cette année-là à Londres dans *Penelope* de Domenico

Cimarosa (1749-1801) et *Don Giovanni*⁽⁸⁴⁾, le ténor italien Gaetano Crivelli (1768-1836) qui débute aussi la même année dans les mêmes productions⁽⁸⁵⁾, la basse italienne Giuseppe Ambrogetti qui obtient son plus grand succès dans le rôle de *Don Giovanni*⁽⁸⁶⁾, la soprano française Joséphine Fodor (1789-1870) qui fait ses débuts en 1816 au King's Theatre dans *Griselda de Paër*⁽⁸⁷⁾ et la basse Giuseppe Naldi (1770-1820) qui chante à partir de 1806 pendant douze saisons à Londres⁽⁸⁸⁾. Enfin, les chanteurs sont accompagnés au pianoforte par Giovanni Liverati (1772-1846)⁽⁸⁹⁾, compositeur, chanteur, et

(73) Catherine Rachel JONES, *op. cit.*, p. 141-142.

(74) Robert HUISH, *op. cit.*, p. 70 et p. 172.

(75) Mia AWOUTERS, « Introduction », Mia AWOUTERS, Jacques TILMANS, Anne MEURANT (éds), *Instruments royaux*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Musée instrumental, 1991, pp. 5-6.

(76) Robert HUISH, *op. cit.*, p. 316.

(77) *Idem*, p. 489.

(78) Gabriela DIDERIKSEN, Cyril EHRLICH, Arthur JACOBS, Simon MCVEIGH, Michael MUSGRAVE, John SNELSON, « London (i), §VI : Musical life : 1800-1945 », *op. cit.*

(79) Robert HUISH, *op. cit.*, p. 489-490.

(80) Mia AWOUTERS, Jacques TILMANS, Anne MEURANT (éds), *op. cit.*, p. 19.

(81) *La Molinara, A Comic Opera in two acts. As represented at The King's Theatre, in the Haymarket, For the First Time on Saturday, March 8, 1817. The Music by Paisiello*, London, W. Winchester and Son, s.d.

(82) Les recueils de transcriptions d'œuvres de Mozart trouvés dans les collections au Musée BELvue sont un exemple patent.

(83) Thomas GREEN, *op. cit.*, p. 356.

(84) Elizabeth FORBES, « Camporese, Violante », *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04701> (page consultée le 8 avril 2015).

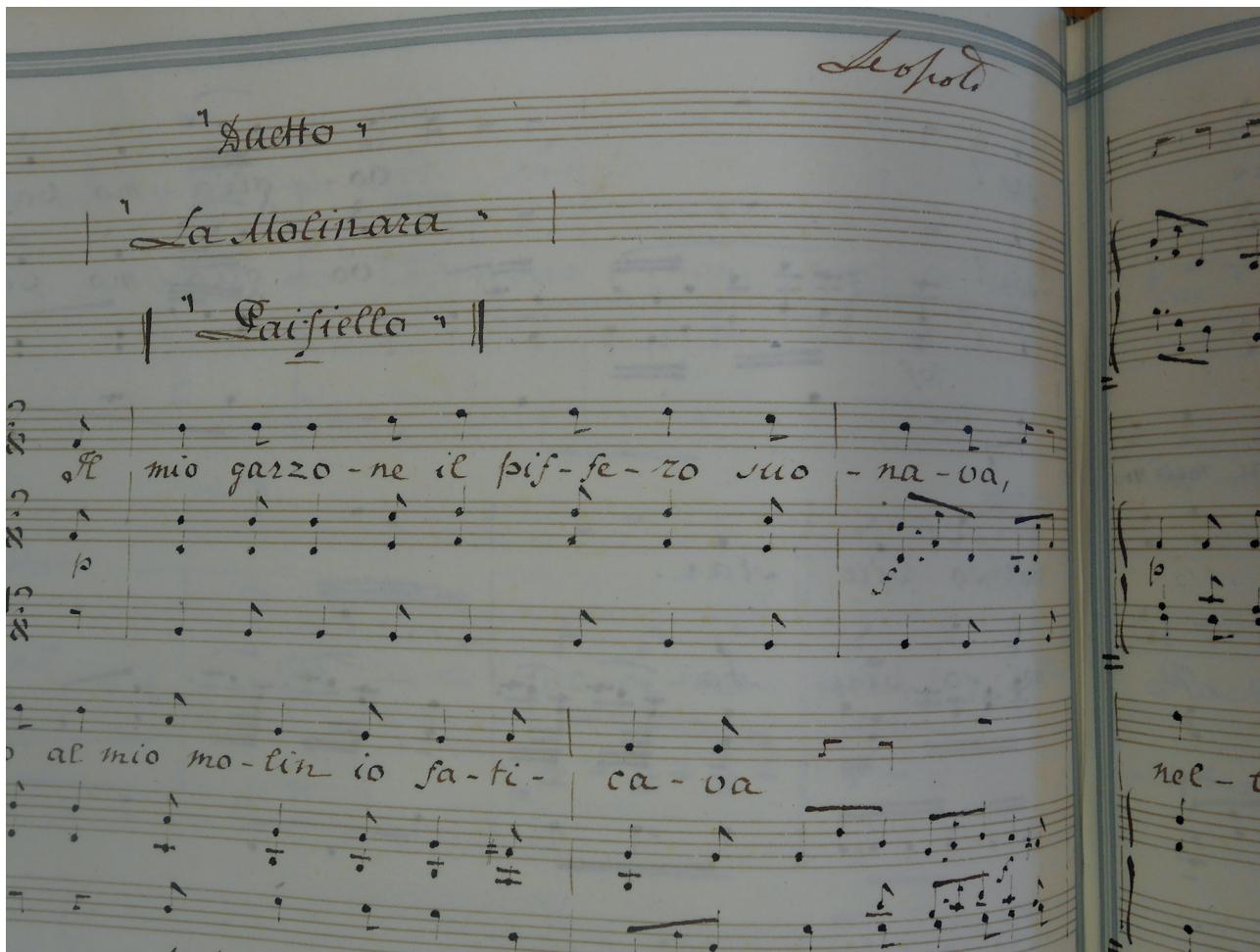
(85) Theodore FENNER, *Opera in London : Views of the Press 1785-1830*, Carbondale, Southern of Illinois University Press, 1994, p. 176.

(86) *Idem*, p. 177.

(87) Elizabeth FORBES, « Joséphine Fodor-Mainvielle [Mainvielle-Fodor] », *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43365> (page consultée le 8 avril 2015).

(88) Elizabeth FORBES, « Naldi, Giuseppe », *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/0903430> (page consultée le 8 avril 2015).

(89) Thomas GREEN, *op. cit.*, p. 356.



Duetto « Il mio garzone » extrait de l'opéra *La Molinara* de Giovanni Paisiello (1740-1816) avec la mention « Leopold ». Archives du Palais Royal, Fonds Léopold I^e, n° 658.

surtout directeur musical du King's Theatre (1815-1817)⁽⁹⁰⁾.

Dans le cahier n° 658, Simon Maýr (1763-1845) est le compositeur le plus représenté avec cinq airs : deux *duettos* et un *terzetto* tirés de son opéra *Ginevra di Scozia* (1801), ainsi qu'un duo et un air de *Medea in Corinto* (1813). Pour le reste, on retrouve notamment un duo de *Demetrio e Polinio* (1813) du jeune Rossini (1792-1868), un duo tiré de *Il burbero di buon cuore* (1786) de Vicente Martin y Soler (1754-1806), un trio tiré du *Ser Marcantonio* (1808) de Stefano Pavesi (1779-1818), ou encore un air de *Cendrillon* (1810) de Nicolas Isouard (1775-1818).

Si ces airs – à l'exception du duo de Rossini – comportent le nom de Léopold en haut à droite du titre, il en va de même dans quatre canons du compositeur espagnol Vincente Martin y Soler. Il est fort probable que la princesse ou le prince eut accès aux XII *Canoni* que l'éditeur Artaria a d'abord publié en 1787 à Vienne et qui eurent un

retentissant succès les décennies suivantes⁽⁹¹⁾. Dans le même ordre que l'édition princeps, le cahier contient quatre des cinq premiers canons⁽⁹²⁾. Martin y Soler avait déjà composé des canons dans son opéra *Una cosa rara* et l'audience de Vienne dut en être friande car il en compona encore plus dans *L'arbore di Diana*, établissant une tradition viennoise du canon opératique que Salieri, Mozart et Paër continueront d'alimenter⁽⁹³⁾. Dix semaines après la première de *L'arbore*

(90) Helene WESSELY, « Liverati, Giovanni », *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16803> (page consultée le 8 avril 2015).

(91) Dorothea LINK, « 'è la fede degli amanti' and the Viennese operatic canon », Simon P. Keefe (éd.), *Mozart Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 122.

(92) *Ibidem*.

(93) John A. RICE, *Antonio Salieri and Viennese Opera*, Chicago, Chicago University Press, 1998, p. 410.

di Diana, c'est ce corpus qui est édité. Les mélodies fluides et chantantes doivent être à l'origine du goût du couple pour ces pièces⁽⁹⁴⁾.

Avant de s'arrêter sur un dernier cahier, signalons encore l'éclectisme de la princesse comme en témoignent ces trois exemples. Le cahier LI 659 contient une collection d'airs traditionnels irlandais et écossais arrangés pour le piano que l'on peut certainement rattacher à la mode des recueils harmonisés par Beethoven et Haydn et dont on retrouve pour le dernier des exemples d'éditions dans les archives du Palais royal. Plus vaste, le cahier LI 656 est un pot-pourri de chansons datant de 1812 et comportant sur la page de titre la signature de Charlotte. À l'intérieur se trouvent vingt-neuf chansons vraisemblablement copiées de la main de la princesse et sept chansons d'une main calligraphiée, proche des manuscrits vus précédemment⁽⁹⁵⁾. Il reste à revenir au volumineux cahier LI 655 qui, au-delà des pièces de Ledesma, possède une collection impressionnante de romances françaises, illustrées de la main de la princesse⁽⁹⁶⁾.

2.4 Charlotte compositrice

Enfin, Charlotte compose. Si Léopold a laissé un *Andenken*⁽⁹⁷⁾ comme seul effort du genre, Charlotte semble s'être essayée à la composition avec une certaine assiduité au vu du cahier de musique présent aux archives du Palais royal. Le cahier LI 660 relié de cuir rouge comporte dix compositions dont une a été barrée. Il peut être daté d'avant la rencontre entre Charlotte et Léopold puisque la première composition mentionne le nom de la princesse sans son titre d'épouse. Ce premier numéro est un *Quick Step Composed by her H.R.H. the Princess Charlotte of Wales*. Les pièces suivantes sont toutes des valses, portent un titre et n'indiquent aucune attribution royale. Cependant, l'analyse des neuf valses et du *Quick Step* donne une impression d'unité. Ces pièces se caractérisent toutes par un thème suivi de variations, une tonalité majeure, un parcours harmonique souvent simple et une main droite portant la mélodie contre une main gauche attelée au remplissage⁽⁹⁸⁾.

Il semble presque logique que toutes ces pièces soient destinées au piano. Néanmoins, on aperçoit à plusieurs endroits des techniques d'écritures empruntées à la harpe telles que les sixtes paral-

lèles dans le *Quick Step*⁽⁹⁹⁾ et dans *La Favorite* qui conviennent mieux à une exécution harpistique. L'utilisation d'un accord complet sur la fin d'une mesure tel un arpeggiato (page de droite du *Quick Step*, deuxième mesure) plaide aussi en cette faveur. Ainsi, quatre compositions sur les dix ont plus de facilité à être jouées sur la harpe. Revenons à la lettre de Charlotte envoyée à Lady Ashbrook le 27 novembre 1813 :

[...] Mon retour de Londres m'a aussi inspiré, et j'ai composé deux petites choses. L'une est un *andantino*, 'Chez moi', l'autre une valse, que Dizzi [sic] a arrangé pour la harpe, et donc je prends la liberté de vous l'envoyer puisque je l'ai composée pour la harpe. Vous verrez, les passages sont difficiles pour le piano. Ma journée est bien employée, donc je ne suis jamais inoccupée. J'ai dévoué mon attention au dessin. Quand nous nous rencontrerons, j'espère que vous penserez que j'ai beaucoup progressé. [...]⁽¹⁰⁰⁾

(94) Mia AWOUTERS, Jacques TILMANS, Anne MEURANT (éds), *op. cit.*, p. 19.

(95) Parmi les compositeurs, germaniques en majorité, l'on peut citer les Lieder de l'Allemand Johann Franz Sterkel (1750-1817) ou du Morave Franz Lauska (1764-1825). Plus loin, nous retrouvons plusieurs fois les Allemands Carl Friedrich Zelter (1758-1832) et August Harder (1775-1813), tous deux réputés à l'époque en tant que compositeurs de lieder.

(96) Les pièces identifiées du cahier sont le plus souvent attribuées à Martin-Pierre Dalvimare (1772-1839), Nicolas Dalayrac (1753-1809) ou Pierre-Jean Garat (1762-1823).

(97) *Andenken*, paroles de [Friedrich von] Matthisson ; musique de Léopold I, roi des Belges, composé en 1811 ; gravé par L. Slaes, S.L., s.n., s.d.

(98) Quelques dérogations sont toutefois de mise comme dans *La Favorite* ou *La Catherine* avec la présence de modulations, ainsi que dans *L'Amethyst* et *La Violette* où le propos est plus développé, tant dans l'harmonie qu'à la main gauche qui assure une fonction mélodique.

(99) Voir le passage noté *staccato*.

(100) « [...] My return to London has again inspired me, and I have composed two more little things. One is an *andantino*, 'Chez moi', the other a waltz, which Dizzi has arranged for the harp, and therefore I must take the liberty of sending it to you, as I composed it for the harp. You will see, the passages are difficult for the piano. My day is well employed, so that I am never idle. Drawing I have been devoting my attention to. When we meet I hope you will think I am much improved. [...] » dans Catherine Rachel JONES, *op. cit.*, p. 58.



Première composition *Quick Step* du recueil n° 660, page de gauche. Archives du Palais Royal, *Fonds Léopold I^e*, n° 660.

L'hypothèse harpistique se voit donc renforcée à la lumière de ces quelques lignes. Le cahier ayant quelques similitudes avec le n° 659 (même bordures, même format, même écriture), on peut tenter de dater ces œuvres dans la période 1813-1814, concomitamment avec l'instruction donnée par Dizi, et ce d'autant plus qu'apparaît le nom de jeune fille de la princesse sur la première pièce. Jusqu'à la découverte de ce carnet, une seule autre composition connue de Charlotte était disponible. Elle se trouve dans les *Mémoirs* de Robert Huish sur une planche en vis-à-vis de la page 478 (¹⁰¹). Cette pièce pour piano est cependant très simple comparée aux compositions retrouvées dans le carnet des archives du Palais royal.

Conclusion

Le décès de Charlotte a un retentissement tel que de nombreux compositeurs écrivent des hymnes ou des *anthems* en sa mémoire, tels John Addison (c.1766-1844) (¹⁰²) ou Thomas Barham (1766-1840) (¹⁰³), ceux-là mêmes qui avaient déjà composé des œuvres à l'occasion de son mariage. On retrouve notamment dans les archives du Palais royal un *Anthem* de Barham écrit pour cette occasion (¹⁰⁴).

Les cahiers du Palais royal portent tout d'abord la trace d'un foisonnement multiculturel auquel

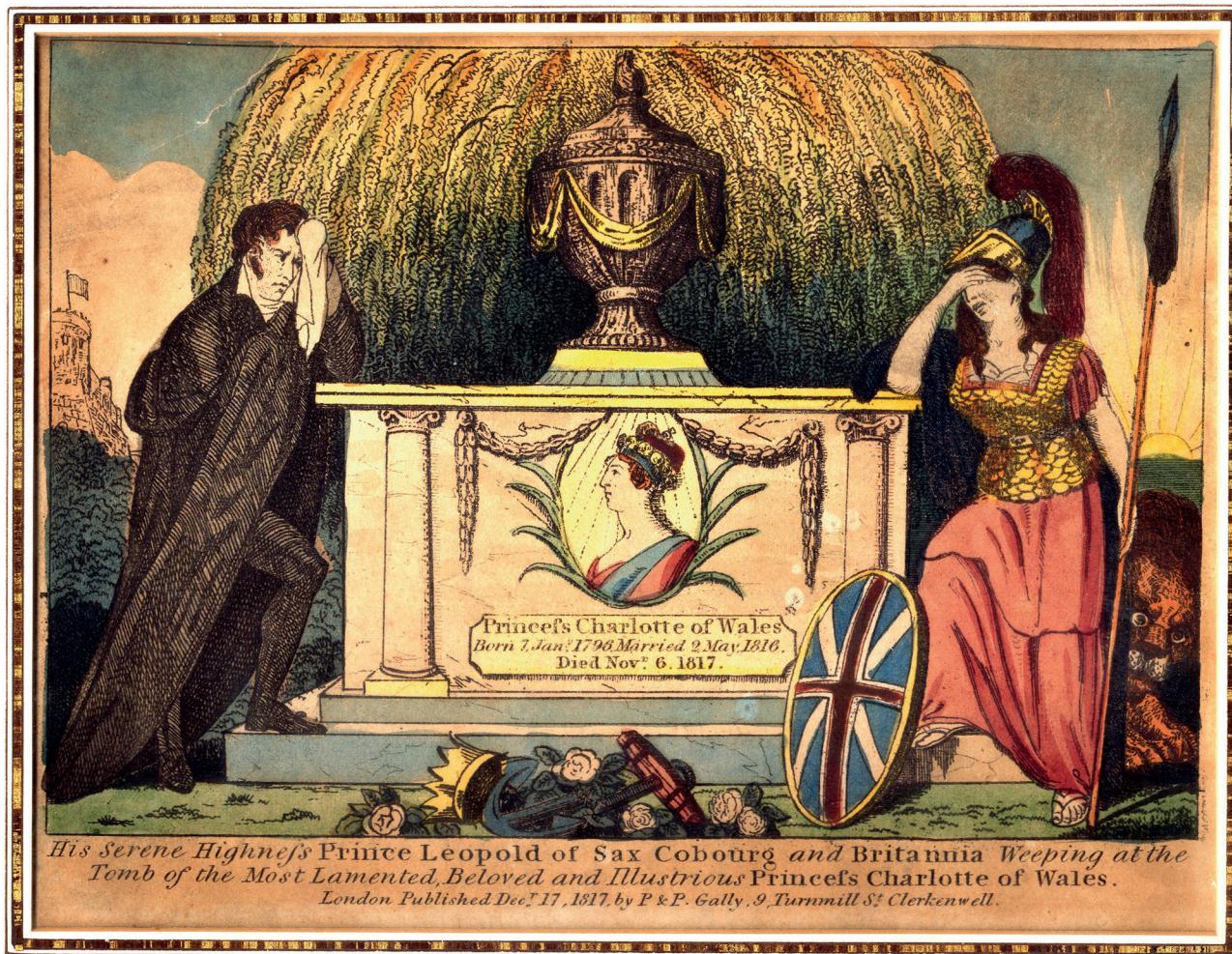
Londres prend part dans les années 1810 et que Charlotte suit aux premières loges. Ledesma, Vaccari et Sor ont comme point commun de fuir l'Espagne alors en pleine guerre d'indépendance contre les troupes françaises napoléoniennes. Wellington prenant part au conflit contre Napoléon, Londres semble une terre d'asile idéale. C'est ainsi que Ledesma arrive en 1811, suivi deux ans plus tard par Vaccari, Ventura et enfin Sor en 1815. Deux musiciens espagnols, deux musiciens italiens dont au moins un – Vaccari – en poste quatre ans en Espagne, ce sont autant de clés pour comprendre la présence importante

(101) Robert HUISH, *op. cit.*

(102) British Library, Music Collections G.578.c.(2). Pour le morceau composé à l'occasion du mariage : British Library, Music Collections G.578.c.(1.).

(103) George Clement BOASE et William Prideaux COURTENEY, *Bibliotheca Cornubiensis. A Catalogue of the Writings, both Manuscript and Printed of Cornishmen, and of Works Relating to the County of Cornwall, with Biographical Memoranda and Copious Literary References*, London, Longmans, Green, Reader and Dyer, 1874-1882, p. 1050.

(104) *Anthem on Occasion of the Nuptials of Her Royal Highness the Princess Charlotte of Wales and his Serene Highness Prince Leopold of Saxe Cobourg Written and Adapted to a Celebrated Composition of Eckard, By the author of Musical Meditations*, Archives du Palais royal, *Fonds Léopold I^e*, n° 1323-a.



Allégorie. Le prince Léopold de Saxe-Cobourg et Britannia, pleurant sur la tombe de la princesse Charlotte de Galles.
Sous-titre. "His Serene Highness Prince Leopold of Sax Cobourg and Britannia weeping at the Tomb of the Most Lamented, beloved and Illustrious Princess Charlotte of Wales".
Lithographie coloriée, 27,5×23 cm. "London. Published Dec. 17, 1817, by P. & P. Gally, 9 Turnmill St. Clerkenwell" : APR, Collection Cartes, Plans et Dessins, n° 2185.

de pièces ibériques dans les cahiers 655 et 657. Foisonnement multiculturel mais aussi foisonnement musical avec la présence de nouvelles modes londoniennes : de la très sérieuse Philharmonic Society à l'apprentissage de la harpe avec Dizi, en passant par l'ère expérimentale sur les cordophones avec Ventura.

La princesse Charlotte est assurément une jeune femme aux goûts éclectiques sachant s'entourer des meilleurs professeurs du moment. Si sa préférence va aux formes légères comme la romance, la valse ou les airs traditionnels, elle n'en reste pas moins attirée par l'opéra, qu'elle aime suivre et chanter, et où elle trouve en Léopold un soutien dans son expression artistique.

Charlotte n'hésite pas à pratiquer avec un talent certain le piano, la harpe, la guitare et le chant,

exécutant des œuvres en public lors de soirées à Windsor ou Claremont ou en musique de chambre avec Léopold et ses amis. Enfin, ses cahiers sont aussi l'occasion de connaître la Charlotte compositrice, montrant une dernière fois tous les fruits de son éducation et de son aptitude musicale. Parlant de multiples langues que les hommages ne manquent pas de souligner⁽¹⁰⁵⁾ et que la pratique de la musique favorise, Charlotte est, au moment de son décès et sur le plan strictement musical, une jeune femme de son temps.

(105) Par exemple dans Edwin B. HAMILTON, *op. cit.*, p. 3 : « She spoke French, German, Italian, and Spanish, with considerable fluency ».

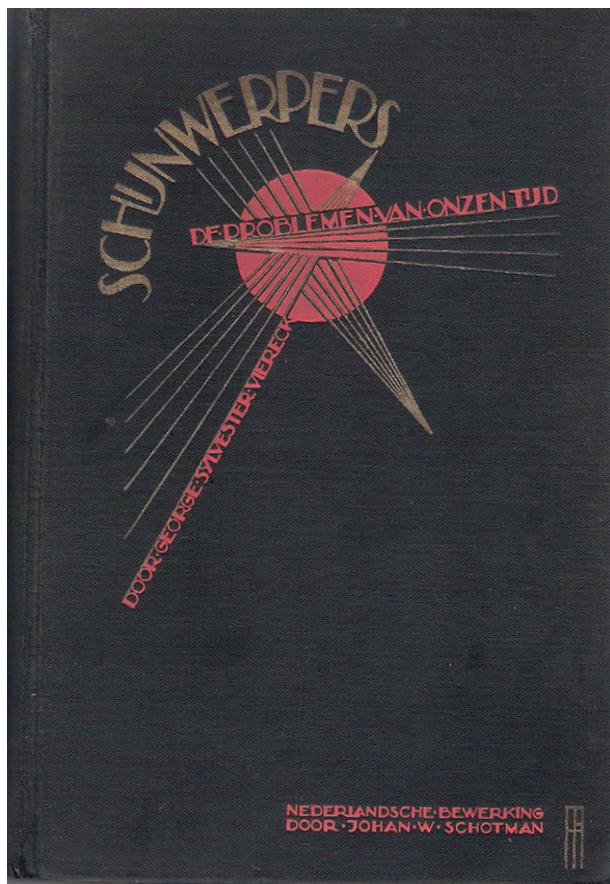
Annexe

16

Cote du cahier de musique	Date	Signature de la princesse	Contenu	Remarque(s)
Fonds Léopold 1 ^{er} n° 661	21 février 1805	Oui	Exercices de solfège et de piano pour débutant Gammes Ritournelles	Présence de l'écriture de la jeune princesse
Fonds Léopold 1 ^{er} n° 656 «Miscellanous»	1812	Oui	Collection de <i>lieder, songs et romances</i>	Main de la princesse
Fonds Léopold 1 ^{er} n° 655	Hypothèse: à partir de 1813 en raison des pièces de Ledesma	Oui	Collection de romances, de chants espagnols et petits airs italiens	Présence de pièces de A. Ventura, F. Vaccari, M. Ledesma (dédiace), F. Sor, M. Portugal, M.P. Dalvimare ou encore N. Dalayrac
Fonds Léopold 1 ^{er} n° 659	Hypothèse: 1812-1813 (similitudes avec n° 660 et n° 656)	Non	Collection d'airs traditionnels écossais et irlandais	Main calligraphiée en majorité et dessins de la princesse
Fonds Léopold 1 ^{er} n° 657	1813	Non	Collection de pièces espagnoles. Marches patriotiques, œuvres pour piano (<i>modinhas, guarachas, boleras</i> , etc.), ariettes italiennes	Présence de trois pièces dédicacées par F. Vaccari. Présence de Ledesma (crayon) + compositeurs tels que R. De Pagliara, P. Bonrostro, Coelho, etc.
Fonds Léopold 1 ^{er} n° 660 Compositions	Hypothèse: 1813-1814	Mention du nom sur la première composition	10 compositions de la princesse (dont une a été barrée)	Main calligraphiée et dessins de la princesse
Fonds Léopold 1 ^{er} n° 658	1816-1817 en raison de la référence Saxe-Cobourg Saalfeld	Non	Collection d'airs d'opéras	Quick step- <i>La Favorite-L'Amethyst-La Violette- Le Bouquet-La Catherine-Waltz-Le Regret-Pièce barrée-L'Orléans</i> N°s 1-2-5-10 jouables à la harpe
				Main de la princesse
				Main calligraphiée + indication « Leopold » de la main de la princesse au-dessus de certains morceaux Pièces de Paér, Maïr, Martin Y Soler, Paisiello, etc.

Koningin Elisabeth spreekt ... Een onconventioneel interview met een onconventionele vorstin

Dirk MARTIN



De Nederlandse editie van *Schijnwerpers. De problemen van onzen tijd*, door George Sylvester Viereck.

In de loop van 1931 lag een opvallend modernistisch vormgegeven boek *Schijnwerpers. De problemen van onzen tijd in gesprekken met groten onzer dagen* van ene George Viereck in de boekhandels van de lage landen. Viereck was een Amerikaans schrijver-dichter en journalist die ook een aantal jaar meedraaide in het toen

populaire genre van internationale journalistiek op zoek naar scoops en geruchtmakende interviews met groten der aarde (vgl. E.E. Kisch, de "razende reporter", Emil Ludwig, de man van *Gesprekken met Mussolini*, enz.). Het boek was in 1930 in het Engels verschenen als *Glimpses of the Great* bij de Amerikaanse uitgeverij The Macaulay Company en bij Duckworth in Londen, vrij vlug vertaald naar het Nederlands en in 1931 uitgegeven bij de toen bekende A.W. Sijthoff's Uitgeversmij. te Leiden (¹). Het bevatte 30 vrij lange interviews met niet altijd onomstreden personaliteiten uit politiek, wetenschappen en cultuur als George Bernard Shaw, Sigmund Freud, Wilhelm II, Clémenceau, Mussolini, Joffre, Schacht, Henri Barbusse, Voronoff, Gerhart Hauptmann, Einstein en *last but not least* met als enige vrouw ... koningin Elisabeth van België, die door Viereck in juni 1927 geïnterviewd was. Dit afsluitende interview van *Schijnwerpers* kreeg de titel mee "De levensopvatting van een moderne Koningin", een opvallend neutraler titel

Dirk Martin is dr. in de geschiedenis (VUB), hoofdarchivaris en oud d.d. directeur van het CegesSoma (Brussel).

(1) G.S. VIERECK, *Schijnwerpers : De problemen van onzen tijd in gesprekken met groten onzer dagen*, Nederlandsche bewerking door Johan W. Schotman, A.W. Sijthoff's Uitgeversmij : Leiden, 1931 - 400 p. (ill. ; 22 cm.). Er bestond ook een Duitse versie : *Schlagschatten. Sechsundzwanzig Schicksalsfragen an Große dieser Zeit*, Deutsch-Schweizerische Verlagsanstalt Eigenbrödler, Berlin-Zürich, [1930].

dan het “A modern Queen wrestles with life” uit de Engelse versie.

De publicatiegeschiedenis van het interview was reeds vroeger begonnen, nl. met zijn verschijning in het Kerstnummer van het bekende Amerikaanse weekblad *Liberty* (²) op 22 december 1928 onder de titel “The Queen of the Belgians looks at life”. Hoe had Viereck dat klaargespeeld ? Inderdaad, alhoewel een hele reeks bekende persoonlijkheden met Viereck gepraat had over hun levensbeschouwing, hun politieke of maatschappelijke idealen en hun interesses, mag het toch enigszins verbazen dat de Koningin erin had toegestemd hem voor een gesprek te ontvangen. Viereck was inderdaad geen onbeschreven blad. Tenslotte waren we nu in 1927, nog geen tien jaar na het einde van de Eerste Wereldoorlog die Viereck de naam van rabiaat germanofiel had opgeleverd.

Wie was George Sylvester Viereck eigenlijk ? Hij werd geboren te München in 1884 (het gerucht deed de ronde dat zijn vader een bastaardzoon was van keizer Wilhelm I), maar de familie emigreerde in 1897 naar de States. Literair begon hij daar op te vallen door een homo-erotische dichtbundel, daarna door andere niet onverdienstelijke dichtbundels en essays. Voor de oorlog reeds was hij germanofiel geworden en vanaf 1914 publiceerde hij o.a. het weekblad *The Fatherland* waarvan de ondertitel “Fair Play for Germany and Austria-Hungary” niets aan duidelijkheid te wensen overliet. Na de Amerikaanse deelname aan de oorlog in 1917 veranderde hij echter de titel van het blad en ging ermee op de pacifistische toer. Hij werd uit een aantal letterkundige verenigingen gesloten, maar dook na de oorlog geleidelijk weer op in literaire middens en begon aan interviewreizen in Europa terwijl hij tevens als een soort onofficiële woordvoerder van ex-keizer Wilhelm II doorging (³). Zelf omschreef hij zich als “protestant van geboorte, heiden uit temperament en pantheïst uit overtuiging” (⁴).

Iemand uit de gay-scene en een “Duits agent” ! Wisten het Paleis en/of de Koningin dit ? In elk geval was het in de States geen geheim. Wat er ook van zij, het belette niet dat de onconventionele vijftigjarige vorstin Viereck op een frisse, eerder regenachtige donderdag 9 juni 1927 om 10.15u in de ochtend in het Paleis te Brussel zou ontvangen.



George Martin Viereck. Foto : SOMA-CEGES.

De audiëntie was opvallend vlug beklonken geweest. Medio mei 1927 had persattaché Fleury van het Franse Ministerie van Buitenlandse Zaken, blijkbaar benaderd door de “journalist” Viereck, vanuit Parijs contact opgenomen met de

(2) Toen het grootste magazine in de USA na *The Saturday Evening Post* (cf. [http://en.wikipedia.org/wiki/Liberty_\(general_interest_magazine\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Liberty_(general_interest_magazine))).

(3) Na 1933 stak hij zijn nazi-sympathieën niet onder stoelen of banken (sommigen noemden hem zelfs “Georg Swastika Viereck”) en hij kwam er van 1942 tot 1947 voor in de gevangenis terecht. Overleden in 1962. Cf. o.a http://en.wikipedia.org/wiki/George_Sylvester_Viereck. Voor zijn in de University of Iowa Libraries bewaard archief : http://www.uiowa.edu/scua/msc/tomsc100/msc99/msc99_viereckgeorge.htm . Er is ook archief van Viereck in de University of Yale, maar die stukken betreffen enkel Amerikaanse aangelegenheden : <http://drs.library.yale.edu/HLTransformer/HLTransServlet?stylesheet=yul.ead2002.xhtml&pid=mssa:ms.0661&query=&clear-stylesheet-cache=yes&hlon=yes&big=&adv=&filter=&hitPageStart=&sortFields=&view=all>.

(4) G.S. VIERECK, *Schijnwerpers*, p. 5.

gravin de Merode Westerlo met de vraag of zij als tussenpersoon kon fungeren voor een audiëntie met koningin Elisabeth. Viereck zelf had laten weten dat het de bedoeling was een “karakterschets” te schrijven waarbij de opvoeding van kinderen, het leven in het algemeen en “other non political subjects” aan bod zouden komen. De gravin had dan overlegd met gravin de Robiano, grootmeesteres van het Huis van de Koningin. Op 24 mei legde deze het verzoek schriftelijk voor aan de vorstin, daarbij benadrukkend dat Viereck een “specialist van hoge personaliteiten” was en een autoriteit in de States⁽⁵⁾. De Koningin, niet afkerig van enige publieke belangstelling⁽⁶⁾, moest er niet lang over nadenken en liet slechts enkele dagen later aan de grootmeesteres weten dat de audiëntie op 9 juni kon doorgaan.

Viereck begon koortsachtig het protocol aan het Hof te bestuderen en verscheen die bewuste donderdag om kwart over tien op zijn paasbest in jacquet en “almost white gloves” in het Paleis, er zichzelf aan herinnerend dat hij drie keer moest buigen, zijn linkerhandschoen aanhouden en op afstand blijven. Na een korte pauze in een ietwat versleten wachtkamer bracht een hofdame hem naar de salon van de Koningin die hem tot zijn verbazing onmiddellijk de hand toestak. Viereck kon dus van wal steken en deed dit in onderling overleg in het Engels (niet in het Frans dat hij niet echt machtig was en ook niet, zoals even voorgesteld, in het Duits)⁽⁷⁾.

Een analyse van het interview of althans van de geautoriseerde versie zoals die anderhalf jaar later, eind 1928 voor het eerst verscheen in het magazine *Liberty* (cf. *supra*) dringt zich op. Voorafgaandelijk dient opgemerkt dat het eigenlijk ging om een gecombineerde tekst waarvoor gedeeltelijk het interview zelf werd gebruikt, maar ook een later door de Koningin ingevulde vragenlijst en andere bronnen⁽⁸⁾.

Viereck viel met de deur in huis (tenminste in de gepubliceerde versie) met een vraag over “rassenhygiëne”. Het ging niet om een racistisch gegeven maar wel om het voorzitterschap van de Koningin van de “Maatschappij ter Voorkoming van Geslachtsziekten”⁽⁹⁾. De vorstin antwoordde dat zij zich als moeder en koningin niets belangrijker dan dit werk kon voorstellen en dat wijlen kardinaal Mercier die mening deelde. De samen-

zwering van het zwijgen en de conventies en vooroordelen die uiteindelijk de “bescherming van de kinderen” hypotheseerde, moest doorbroken worden. Dat antwoord zonder beschuldigende bijklink was toen zeker niet evident⁽¹⁰⁾.

Viereck sneed nu uitgebreid een tweede thema aan onder de noemer ‘gender en kinderen’. De Koningin wilde geen “militante feministe” zijn en benadrukte zelfs dat mannen en vrouwen niet alleen biologisch, maar ook mentaal van elkaar verschilden. Volgens haar hadden mannen een creatief, en vrouwen een “interpretatief” brein ... en hun intuïtie. Met zijn pacifistisch verleden was Viereck’s aansluitende vraag logisch : kon de grotere deelname van vrouwen aan het publieke debat dan een halt toeroepen aan de oorlog ? Enkel als mannen gezond verstand krijgen, was het antwoord⁽¹¹⁾. Misverstanden en hebzucht leiden tot conflict zowel bij individuen als bij naties. De biologisch ingebakken hebzucht kon enkel door een andere opvoeding van het “ras” veranderen en dat konden vrouwen beter via het huishouden dan in het kieshokje, vond de vorstin.

De interviewer bleef bij het thema gender : kon een koningin tegelijk vrouw, moeder en “Hausfrau” (sic) zijn ? Natuurlijk, meende zijn gesprekspartner, maar als vrouwen méér konden

(5) Nota gravin de Robiano aan de Koningin, 24/5/1927 (Archief van het Koninklijk Paleis, *Archief van het Secretariaat van koningin Elisabeth, Audiences*, V, 19) (verder : AKP).

(6) Zie *Albert & Elisabeth : De film van een koninklijk leven* (red. Chantal Kesteloot), Hannibal, s.l. 2014, en voor enkele andere bijzonderheden : E. RASKIN, *Elisabeth van België, een ongewone koningin*, Antwerpen, [2005].

(7) Voor dit alles zie het in *Liberty* van 22/12/1928, p. 7-9 gepubliceerde interview.

(8) Viereck aan de Koningin, 27/9/1927 (AKP).

(9) Vgl. een Franstalige affiche van de Maatschappij : “La syphilis tue la race” (cf. C. PIRSON & C. PIJCKE, *Gezondheid ? Kunst op de bres voor medische preventie, 1880-1940*, Brussel, 2006).

(10) Vgl. *ibid.*, p. 104. In de latere boekversie van het interview vatte Viereck zelf het lapidair samen : “Koningin Elisabeth, heenstappend over de conventies die het koningschap omheinen, wijdt zich aan de ras-hygiëne” (*Schijnwerpers*, *op. cit.*, p. 9).

(11) Vgl. enkele maanden voor de audiëntie hadden Briand en Stresemann met de zgn. gesprekken van Thoiry een begin gemaakt met de Frans-Duitse verzoening.



Koningin Elisabeth op bezoek in een hospitaal, niet gedateerd. Foto : SOMA-CEGES.

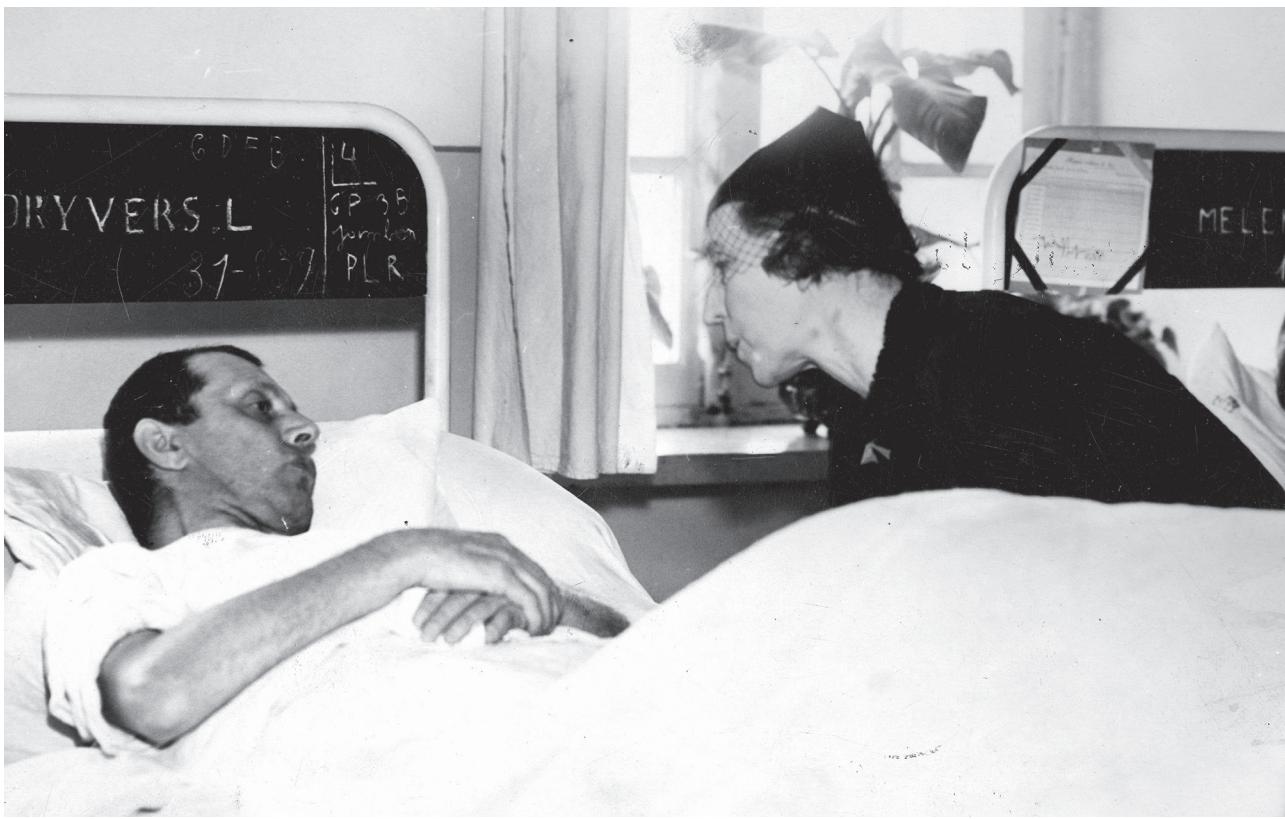
dan huisvrouw zijn, moesten ze ervoor gaan. De opvoeding van de kinderen bleef uiteraard erg belangrijk ; voor haar betekende de combinatie koningin/moeder het moederschap van een toekomstige Koning (Leopold). Samen met koning Albert hield zij de opvoeding van de kinderen nauwlettend in het oog ; het mannelijk en het vrouwelijk element hadden hier beiden hun verantwoordelijkheid. De opvoeding moest er trouwens van uitgaan dat kinderen menselijke wezens waren ; zij moesten ook eerst "begrijpen" vooraleer er "bevolen" kon worden.

Konden kinderen van koningen wel normaal opgevoed worden, vroeg Viereck tenslotte. De vorstin vond van wel : had zij Leopold niet naar "public schools" (Eton !) en Marie-José naar scholen in Engeland, Firenze en Brussel gestuurd en Karel als "naval cadet" ingeschreven ? Trouwens niets kon het "ingewortelde democratische gevoel van een kind" veranderen. Echt realistisch was dit

antwoord niet : het ging hier toch om eliteopleidingen.

Een derde kortere reeks vragen van Viereck betrof de medische belangstelling van koningin Elisabeth. Zij alludeerde op echt werk als verpleegster (wat toch niet helemaal klopte met de werkelijkheid) om daarna een aanval te lanceren op het onnodige lijden van proefdieren. Vrij trots vertelde zij ook dat zij het was die via Dr. Depage tijdens de oorlog de ziekenhuizen achter het front had doen oprichten⁽¹²⁾. Zij

(12) Opvallend dat zij Depage vermeldde en niet diens oorlogscollega Nolf wiens partij ze na de oorlog nochtans had getrokken m.b.t. de (mislukte) oprichting met Amerikaans geld van één groot Belgisch onafhankelijk researchziekenhuis (Depage kreeg uiteindelijk Amerikaans geld voor een universitair ziekenhuis verbonden aan de ULB) (cf. E. RASKIN, *op. cit.*).



Koningin Elisabeth aan een ziekenbed in een hospitaal, niet gedateerd. Foto : SOMA-CEGES.

alludeerde ook op de vele uren die zij doorbracht in "haar" Geneeskundige Stichting Koningin Elisabeth.

Viereck ging nu over naar het thema cultuur. De vorstin vertrouwde hem toe dat zij graag biografieën en historische werken las en in haar jonge jaren al veel van Shakespeare afwist. Zij wilde niet graag voor een blauwkous⁽¹³⁾ doorgaan maar moderne literatuur interesseerde haar ook : Amerikaanse literatuur en vooral de grote Europese dichters. Naar namen gevraagd citeerde zij Verhaeren, Grillparzer⁽¹⁴⁾ en G.B. Shaw. Zij sprak hier niet over muziek alhoewel zij het er op het einde van het interview over had dit haar grootste passie was.

De interviewer had nog een vijfde thema : ceremonieel en bezit. De vorstin benadrukte dat België een democratisch land was met minder ceremonieel rond de Koning dan rond de President van de Verenigde Staten. Opvallend was dat ze vertelde dat ze niet rijk was, in het bijzonder op kleding en meubels moest sparen. Medelijdend schreef Viereck dat de vaste kosten die de monarchie had zo hoog waren dat bv. "*the Queen must get along with a sofa that shows hard wear!*". Het is inderdaad zo dat de financiële

toestand van het vorstenhuis na de oorlog verslechterde, waarover ook de Koning zijn beklag deed⁽¹⁵⁾, maar dat was natuurlijk relatief.

Het interview of zoals reeds gezegd de tekst die in *Liberty* verscheen, eindigde met een aantal persoonlijke opmerkingen. Dat de Koningin zichzelfs als kind eerder Beierse voelde dan Duitse, dat zij groot en slank was, dat zij in tegenstelling tot haar echtgenoot geen geheelonthouder was ("she prefers light wines"), niet in het publiek rookte en de viool ("Ysaye is my master") haar geliefde instrument was. En toen moest zij naar de Geneeskundige Stichting en met een "*Give my love to America*" was de audiëntie afgelopen ...

Men kan constateren dat Viereck een interview te pakken had dat verder ging dan de gewone royalty-conventies. Toch was de Koningin over een paar vragen kort geweest of ging ze deze uit de weg. Wat was de functie van koningen in de

(13) "Een spotnaam voor een geleerde vrouw of een vrouw die als geleerd wil gelden".

(14) Bekend 19e-eeuws Oostenrijks toneelschrijver.

(15) E. RASKIN, *op. cit.*, p. 212-213.

huidige tijd? Dat zou aan de Koning moeten gevraagd worden. Wat vond ze van ex-keizer Wilhelm? "Zwijgen is goud waard" (Viereck: dus "You don't want to hit a fellow when he is down", wat de koningin beaamde) (16). Quid met haar mémoires? Er zijn geen mémoires. Bovendien had Viereck geen enkele rechtstreeks politieke vraag gesteld, maar dat had hij reeds bij zijn audiëntie-aanvraag beloofd.

Overigens verschilde de latere Nederlandstalige versie van het interview in *Schijnwerpers* (cf. *supra*) haast niet van de Engelse. In eerstgenoemde werd wel nog meegegeven dat de vorstin viool speelde "terwijl ze voor zich uit staart, alsof ze niet meer met lichamelijke ogen zag" (17) en werd de groet aan Amerika niet hernomen. Had Viereck die misschien zelf aan de oorspronkelijke versie toegevoegd om zijn Amerikaanse lezers te plezieren? Maar de koninklijke Amerika-reis van enkele jaren tevoren (1919) was een triomf geweest en de groet kon dus echt gemeend zijn.

De interviewer kon zijn tekst nu beginnen redigeren. Hij nam midden juni ook contact op met ridder Maurice de Patoul, kanselier in het departement van de grootmaarschalk van het hof (18), met de vraag de Koningin te danken en enkele foto's op te sturen voor het artikel. Op een nota terzake van de Patoul schreef de vorstin eigenhandig in rand "*les lui donner*" (19).

De door haar ingevulde vragenlijst (cf. *supra*) werd vrij vlug opgestuurd, wat niet het geval was voor de foto's. Viereck moest ervoor blijven aandringen tot begin november (20). Ondertussen had hij eind september de definitieve tekst van het interview ter goedkeuring aan de Koningin toegestuurd. Blijkbaar was hij er toch niet helemaal gerust in en vond het nodig te benadrukken dat het artikel de banden tussen de V.S. en België zou aanhalen en de bewondering van de Amerikanen voor het vorstenpaar verder zou bevorderen. Ook de koninginnen van Engeland en Spanje waren in principe akkoord met dergelijk soort artikel. Graag dus, eindigde Viereck, een seintje dat ik mag publiceren... (21). Daar nam men in Brussel zijn tijd voor. Enkele weken later nam de Secretaris van de Koningin zelfs speciaal contact op met onze oude bekende, persattaché Fleury van het Quai d'Orsay, die blijkbaar de tussenpersoon bleef, om hem eraan

te herinneren dat Viereck zeker met publicatie moest wachten tot de verbeteringen klaar waren (22).

Begin november 1927 was dat eindelijk het geval. Bleef het probleem van de foto's.... Speelde dit een rol in het lange uitstel van de publicatie van het interview? Wat er ook van zij, het verscheen zoals wij zagen niet meer in 1927 maar pas een jaar later, in het kerstnummer 1928 van *Liberty*.

Ondanks de andere vip-actualiteit van december 1928 (reis van de Belgische kroonprinsen naar Nederlands-Indië, ziekte van George V van Engeland) bleef de aandacht van de Belgische en zelfs internationale pers niet uit. *Le Soir* en *L'Indépendance belge* schreven erover en publiceerden uittreksels, met name overgenomen door de Franse *Le Figaro*, die vond dat de "curiosité d'outre-Atlantique" nu zeker wel voldaan was (23). Een grote Vlaamse krant als *Het Laatste Nieuws* vermeldde het interview dan weer niet.

Waar het artikel echter insloeg als een bom was in de Belgische ambassade in Washington. Prins Albert de Ligne, sinds medio 1927 ambassadeur in de V.S., vermeed als geroutineerd diplomaat een openlijke reactie maar contacteerde furieus Secretaris van de Koningin de Traux. Viereck was met zijn *The Fatherland* de grootste Duitse propagandist geweest! de Ligne permitteerde het zich dan ook "verbaasd" te zijn dat Hare Majesteit een audiëntie had toegestaan aan een man die België bestreden had en nu nog een vriend was van Wilhelm II. Als er in het vervolg nog dergelijke verzoeken om een interview

(16) Uiterst summiere reactie maar op zich toch opvallend vermits de Koningin tot jaren na de oorlog uit angst voor de publieke opinie bv. alle (familiale) contacten met Duitsland gebannen had (cf. E. RASKIN, *op. cit.*).

(17) G.S. VIERECK, *Schijnwerpers*, p. 400.

(18) Burgerlijk Huis van de Koning, dus niet het Huis van de Koningin. Beteekende het dat koning Albert ook van het gesprek afwist?

(19) Nota aan de Koningin, 27/6/1927 (AKP).

(20) Cf. onrechtstreekse (Fleury, gravin de Merode) en rechtstreekse (baron de Traux, secretaris van de Koningin en de Patoul) correspondentie van juni tot november 1927 (AKP).

(21) Viereck aan de Koningin, 27/9/1927 (AKP).

(22) de Traux aan Fleury, 21/10/1927 (AKP).

(23) *Le Figaro*, 28/12/1928.

opdoken, vraag het me dan eerst, schreef de Ligne (24). Een discrete terechtwijzing, eigenlijk ook – en dat ging toch wel ver – voor de vorstin, vermits de Ligne aan de Traux schreef dat zijn reactie “niet officieel” was maar mocht meegedeeld worden aan Hare Majesteit ... (25)

Dat belette niet dat de Koningin de auteur via haar secretariaat nog liet bedanken (26) toen Viereck haar in april 1930 een exemplaar liet toesturen van het boek *Glimpses of the Great* (dat het fameuze interview hernam). Ondertussen kende zij toch de negatieve reactie van ambassadeur de Ligne, en had ook een ongedateerde Engelstalige nota over Viereck kunnen lezen (“... one of the chief pro-German propagandists ... spokesman for the ex-Kaiser...” etc.) (27) terwijl in een toen pas verschenen boek de banden tussen Viereck en Wilhelm II nog eens zeer duidelijk werden (28). Dat kon de vorstin dus blijkbaar niet deren (29). De Nederlandstalige versie van 1931 (*Schijnwerpers...*) verscheen overigens rimpelloos. Ze werd in de pers gewaardeerd als “een onderhoudende bundel interviews” (30).

Hier zou de inhoudsanalyse en de publicatie- en receptiegeschiedenis van het interviewartikel over koningin Elisabeth kunnen eindigen. Vijf jaar na het interview werd er echter nog een epiloog aan gebreid.

Begin december 1932 arriveerde er ten Paleize inderdaad een brief van Viereck die de Koningin ditmaal aanschreef als hoofd van de ons bekende “Maatschappij ter Voorkoming van Geslachtsziekten”. Hij was door een Amerikaans magazine om een artikel gevraagd rond twee vragen : verminderde het aantal geslachtsziekten door hygiëne en een “more enlightened attitude toward sex”? Waar is voorhuwelijks medisch onderzoek verplicht en welke invloed heeft dit op de eugenetica? Half verontschuldigend voegde Viereck eraan toe dat hij de Koningin niet zou gecontacteerd hebben als er het gesprek van vijf jaar geleden niet geweest was en hij haar “deep interest in the questions” niet zou gekend hebben (31).

Alhoewel de brief makkelijk verticaal geklasseerd had kunnen worden, liet de vorstin bijna onmiddellijk antwoorden. Al enkele dagen na ontvangst liet zij Viereck via haar secretariaat weten dat zij grote interesse had voor de gestelde vragen. Het is niet onmogelijk dat ze ook

Dr. Cavaillon, secretaris-generaal van de “Union Internationale contre le Péril vénérien” en Dr. Schraenen, adjunct-secretaris van de Unie te Brussel al met een lichte vingerwijzing gecontacteerd had vermits ze Viereck meteen liet meedelen dat beide heren “se tiennent à votre disposition” (32).

Kortom, tot aan het laatste contact Elisabeth - Viereck (33) was men ver van zoetsappige royalty-platitudes. Dat gold ook voor het hele interview dat in deze korte bijdrage geanalyseerd werd. Zonder echt controversieel te zijn, waren een aantal uitspraken inderdaad niet evident. Er was de kwestie van de geslachtsziektes en de zgn. rassenhygiëne, de anti-oorlogsboodschap die niet echt van hoera- patriotisme getuigde, het milde oordeel over Wilhelm II, de voorliefde voor de niet overal geapprecieerde G.B. Shaw ; de Koningin rookte ook en lustte wel een glasje wijn. Maar een sufragette was ze dan weer niet ...

Herinneren we er hier aan dat het om een geautoriseerde versie ging waarin de vorstin veel had kunnen schrappen, wat ze klaarblijkelijk niet deed (34). Was ze naïef ? Neen, ongetwijfeld speelde hier ook een stuk zelfscenering mee, net zoals Koning en Koningin het medium film

(24) «Il y a comme partout des gens bien et ... les autres», besloot hij.

(25) Ambassade Washington (de Ligne) aan de Traux, 17/12/1928 (AKP). Ambassadeur de Ligne moet een voorpublicatie gezien hebben, vermits het artikel pas op 22 december verscheen.

(26) Een “interessant” boek, secretariaat Hare Majesteit aan Viereck, 14/4/1930 (AKP).

(27) Nota, s.d. (AKP).

(28) H. VON REUSS, *Days in Doorn*, London : 1928. De autobiografie van de tweede echtgenote van Wilhelm II werd ingeleid met een interview van Viereck met de ex-keizer.

(29) Elders is gesteld dat zij wel hield van extravagante figuren (cf. E. RASKIN, *op. cit.*).

(30) Cf. o.a. de rubriek “boekenfilm” in *Den Gulden Winckel*, jrg. 30. Amsterdam : Albert de Lange, 1931.

(31) Viereck aan de Koningin, 2/12/1932 (AKP).

(32) Het Secretariaat van de Koningin aan Viereck, 14/12/1932 (AKP).

(33) Eigenaardig dat in het uitgebreide archief van Viereck in Iowa (cf. noot 3) nooit sprake is van briefwisseling met koningin Elisabeth. De enige Belg die in de correspondentie voorkomt is Maeterlinck (juni 1929).

(34) Het blijft een open vraag of koning Albert het artikel van Viereck las en wat hij ervan dacht.

gebruikten om hun publiek imago te cultiveren⁽³⁵⁾). Viereck had gelijk als hij de vorstin voorstelde als “een der koninginnen, die met de nieuwe tijdsgeest weten mee te gaan”⁽³⁶⁾.

Zonder het belang van het interview te overschatten, kan men tenslotte stellen dat het een vrij waarheidsgetrouw inzicht geeft in de levensopvatting van koningin Elisabeth, de maatschappelijke rol die ze voor zichzelf weggelegd zag en haar interesses op het einde van de *golden twenties*.

(35) Cf. *Albert & Elisabeth : De film*, p. 46 e.v.

(36) G.S. VIERECK, *Schijnwerpers*, p. 390.

Quelques sources musicales inconnues de Saint-Saëns, Liszt et Mendelssohn offertes à la reine Élisabeth de Belgique et conservées aux archives du Palais Royal

Marie CORNAZ

En 2005, mes premières recherches aux archives du Palais Royal de Bruxelles m'avaient donné l'opportunité d'y consulter un certain nombre de partitions rassemblées dans la bibliothèque musicale, ensemble dont l'inventaire détaillé avait été achevé quelques mois auparavant par l'organiste Heddo Heide⁽¹⁾; destiné à un usage interne, ce catalogue permettait d'appréhender pour la première fois le contenu des quatre collections constituant cette entité, à savoir : les partitions en hommage au roi Léopold II ; la bibliothèque musicale de Marie de Hohenzollern-Sigmaringen, comtesse de Flandre ; la bibliothèque musicale de la reine Élisabeth de Belgique ; et enfin, les hommages musicaux offerts aux souverains belges dans le cadre du premier conflit mondial. L'étude d'une sélection de sources musicales conservées dans cette bibliothèque avait abouti à la rédaction d'un article publié en 2006 dans cette même revue, publication qui retracait quelques-uns des liens entretenus par la dynastie belge avec la musique au cours des XIX^e et XX^e siècles⁽²⁾.

Convaincue que si de nouvelles recherches étaient menées aux archives du Palais Royal, elles permettraient de mettre au jour des documents musicaux peu exploités voire insoupçonnés, j'ai initié une nouvelle campagne de prospection en 2015, en intégrant notamment celle-ci dans la thématique d'un séminaire universitaire⁽³⁾. Grâce à l'accueil enthousiaste et l'aide efficace de l'archiviste Baudouin D'hoore⁽⁴⁾, l'exploration porta ses fruits au-delà de mes espérances, permettant à mes étudiants et à moi-même de partager ensemble la satisfaction scientifique de

voir sortir de l'ombre plusieurs sources musicales non inventoriées par Heddo Heide et ignorées des chercheurs, notamment des autographes de Camille Saint-Saëns (1835-1921), de Franz Liszt (1811-1886) et de Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847), ayant pour point commun d'avoir tous été offerts à Élisabeth, reine mélomane et violoniste. Les lignes qui suivent se proposent donc de partir à la découverte de ces cadeaux d'exception.

Docteur agrégée en musicologie, Marie Cornaz est conservatrice des collections musicales de la Bibliothèque royale de Belgique et maître de conférences à l'Université libre de Bruxelles. Elle est notamment l'auteur des ouvrages suivants : *L'édition et la diffusion de la musique à Bruxelles au XVIII^e siècle* (2001), *Les Princes de Chimay et la musique* (2002) et *Les ducs d'Arenberg et la musique au XVIII^e siècle. Histoire d'une collection musicale* (2010), dont la version anglaise revue et corrigée paraît fin 2015.

(1) Heddo HEIDE, *Catalogue Bibliothèque de musique. Archives du Palais Royal Bruxelles*, inventaire non publié, 2004, 354 p. (consultable aux Archives du Palais royal).

(2) Marie CORNAZ, « La dynastie belge et la musique : aperçu des documents musicaux conservés aux archives du Palais Royal », *Museum Dynasticum*, 2006, p. 18-27.

(3) Initié durant l'année académique 2012-2013 par l'Université Libre de Bruxelles, mon cours-séminaire « Patrimoine musical belge. Questions de recherche » s'adresse aux étudiants en musicologie des trois universités francophones belges.

(4) Je tiens d'ailleurs ici à remercier chaleureusement Baudouin D'hoore, sans qui les découvertes présentées ici n'auraient pas été rendues possibles.

Autographes musicaux offerts par Saint-Saëns à la Reine

De nombreuses publications ont mis en évidence les relations que le roi Albert et la reine Élisabeth ont entretenues avec une série d'artistes et de musiciens, notamment pendant la guerre 14-18. On sait en effet qu'à La Panne, lieu de séjour royal, se rendent Eugène Ysaÿe et son frère Théophile mais aussi Camille Saint-Saëns, un des compositeurs de prédilection de la souveraine, rencontré pour la première fois en 1908. Il n'est dès lors pas surprenant de trouver dans le fonds « Secrétariat privé » de la reine Élisabeth quatre autographes musicaux du compositeur français, aujourd'hui rassemblés dans une farde cartonnée ; si ces sources étaient déjà citées dans mon article de 2006, je n'avais alors pas pris conscience du fait que deux des quatre œuvres préservées étaient en réalité inconnues des spécialistes de Saint-Saëns. En effet, si les autographes de *L'air de la pendule* et de *Triptyque* sont bien décrits dans le catalogue thématique des œuvres du compositeur⁽⁵⁾, il n'en va pas de même pour ceux de l'*Air de Dalila* et de l'*Allegretto pour 2 violons*.

Sous la cote AE 688/1, on découvre en effet la partition autographe inédite de l'*Air de Dalila* pour violon et piano portant sur sa page de titre la dédicace « à Sa Majesté / La Reine Elisabeth de Belgique / Hommage de profond respect », tandis que la seconde page précise « Air de Dalila / Samson (1^{er} Acte) » et la sixième et dernière page porte la signature « C. Saint-Saëns 1918 ». Par la présente, le compositeur dédie à la souveraine un arrangement de l'air pour mezzo-soprano « Printemps qui commence » chanté par le personnage de Dalila dans la sixième scène du premier acte de son *Samson et Dalila* opus 47. La création de cet opéra en trois actes et quatre tableaux s'était déroulée à Weimar le 2 décembre 1877, la première française ne prenant place à Rouen que le 3 mars 1890⁽⁶⁾, tandis que le théâtre de la Monnaie devait encore attendre quatre ans pour proposer la première belge, le 25 octobre 1894⁽⁷⁾. Conservée avec la partition, la partie de violon, également entièrement écrite à l'encre noire, consiste en deux folios non paginés, dépourvus de date et de signature, sur le premier desquels Saint-Saëns a simplement indiqué « Air de Dalila / Violon ». Parmi les dix-huit lettres que compte la correspondance de Saint-Saëns avec le couple

royal préservée aux archives du Palais Royal, figure une missive très éclairante au sujet de cette œuvre réalisée à la demande de la reine ; datée de Paris le 22 septembre 1918, le compositeur y écrit en effet : « Je vais confier à la Légation / l'air de Dalila arrangé selon le désir / de Votre Majesté qui le possédera / seule, car je n'en ai pas gardé copie »⁽⁸⁾. Cette mention explique que cet arrangement, qui respecte la tonalité, la mesure ainsi que le tempo *Andante* de l'air de l'opéra, n'aït connu aucune diffusion, puisque le compositeur offre à la souveraine son propre original, qu'il lui fait parvenir par l'intermédiaire de la légation de Belgique à Paris (Fig. 1).

Sous la même cote AE 688/1 suivent la partition et la partie de violon autographes de *L'air de la pendule*, sources qui sont quant à elles bien connues et décrites dans le catalogue thématique du compositeur, l'œuvre portant le numéro de référence 142 ; bien que les folios du Palais Royal ne comprennent ni signature ni date ni lieu, ils peuvent être aisément datés de ce même mois de septembre 1918 puisque la partition autographe conservée à la Bibliothèque nationale de France précise « 'L'Air de la Pendule' / Souvenir du Séjour chez le Roi et la Reine / des Belges en septembre 1918 »⁽⁹⁾. À la fin de sa lettre du 22 septembre 1918, Saint-Saëns fait d'ailleurs vraisemblablement référence aux autographes de *L'air de la pendule* : « J'y joins [NDA : à l'Air de Dalila] une petite surprise / grâce à laquelle j'aurai peut-être / l'honneur de divertir un moment / la Reine aux pieds de laquelle je / mets l'hommage de ma reconnaissance et de mon profond respect [signé] C. Saint-Saëns ».

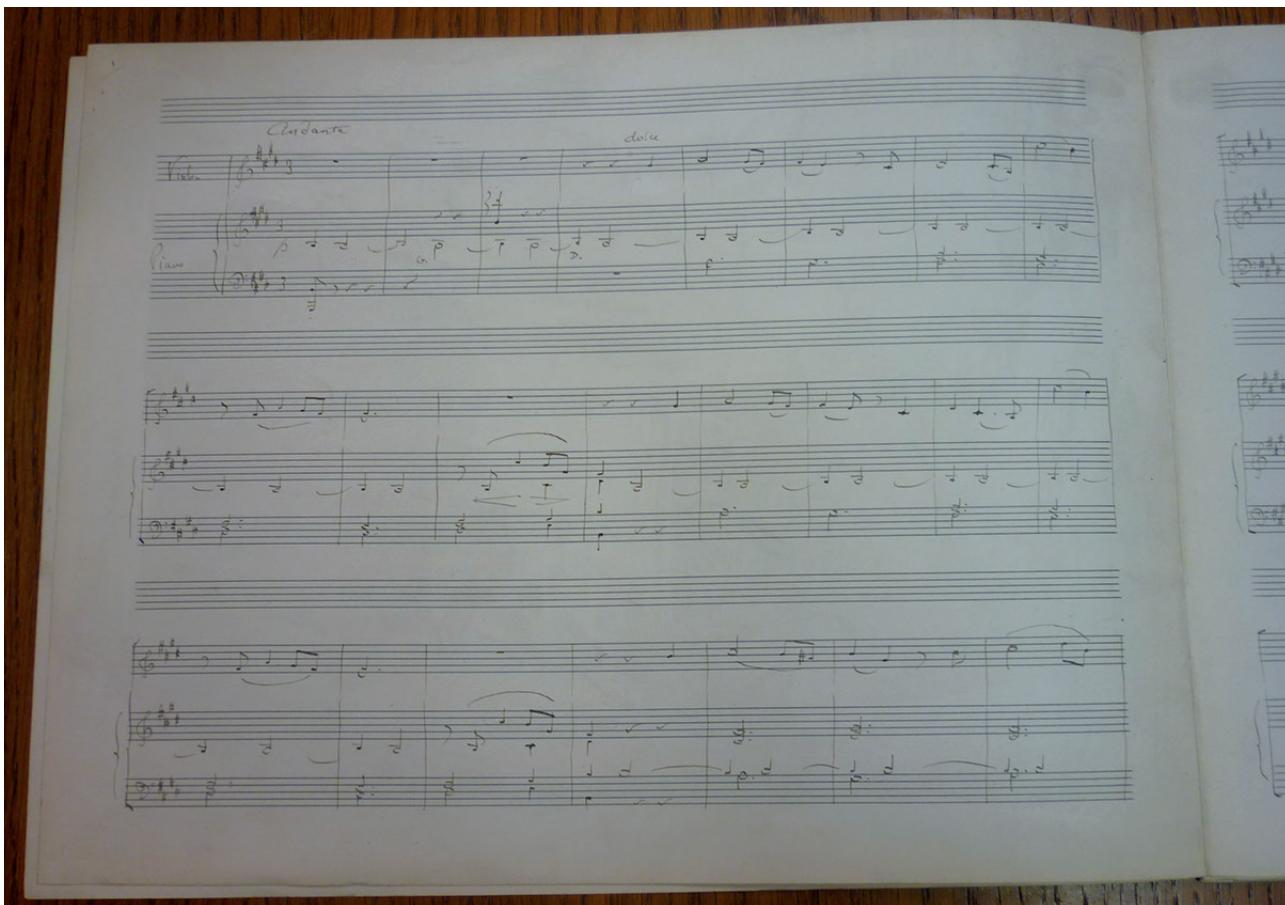
(5) Sabina TELLER RATNER, *Camille Saint-Saëns, 1835-1921*, New York, Oxford University Press, 2002 et 2012, 2 vols.

(6) Marie-Gabrielle SORET, *Camille Saint-Saëns. Écrits sur la musique et les musiciens 1870-1921*, Paris, Vrin, 2012, p. 984, note 248.

(7) C.A.R.M.E.N. (Les archives digitales de la Monnaie, <<http://carmen.lamonnaie.be>>).

(8) Archives du Palais Royal, AE 668, lettre de Camille Saint-Saëns adressée à la reine Élisabeth à La Panne, datée de Paris, le 22 septembre 1918.

(9) Sabina TELLER RATNER, *Camille Saint-Saëns, 1835-1921 : The instrumental works*, op. cit., p. 230.



Camille Saint-Saëns, *Air de Dalila*, manuscrit autographe (Archives du Palais Royal, AE 688/1).

Les compositions *Air de Dalila* et *L'air de la pendule* sont donc vraisemblablement toutes deux liées à la visite que le compositeur français effectue auprès du couple royal à La Panne au début du mois de septembre 1918. Dans une lettre datée de Paris le 5 août 1918 adressée à la reine Élisabeth, Saint-Saëns évoque sa prochaine venue dans la petite cité balnéaire⁽¹⁰⁾, tandis que l'album photo du couple royal pour l'année 1918 comprend une série de clichés de Camille Saint-Saëns pris en ce lieu par la Reine au mois de septembre, sans qu'une date plus précise n'accompagne les images⁽¹¹⁾; quoi qu'il en soit, le 14 septembre, Saint-Saëns est déjà de retour à Paris, comme en témoigne une lettre qu'il adresse ce même jour au roi Albert, dans laquelle le musicien évoque son « trop court séjour » auprès des souverains⁽¹²⁾.

Sous la cote AE 688/2, les archives du Palais Royal renferment les autographes de la partition pour violon et piano ainsi que de la partie pour violon de *Triptyque* opus 136. Ces sources sont décrites avec minutie dans le catalogue thématique

des œuvres de Saint-Saëns, qui référence sous le numéro 137 cette composition en trois parties (Prémice – Vision congolaise – Joyeuseté)⁽¹³⁾; composée à Londres au mois de juillet 1912, l'œuvre sort des presses de l'éditeur parisien Durand au mois de novembre suivant et est explicitement dédiée à la reine des Belges⁽¹⁴⁾. Les archives du Palais Royal possèdent d'ailleurs un

(10) Archives du Palais Royal, AE 668, lettre de Camille Saint-Saëns adressée à la reine Élisabeth à La Panne, datée de Paris, le 5 août 1918.

(11) Archives du Palais Royal, série albums photos guerre 1914-1918, vol. XII.

(12) Archives du Palais Royal, AE 668, lettre de Camille Saint-Saëns au roi Albert à La Panne, datée de Paris, le 14 septembre 1918.

(13) Sabina TELLER RATNER, *Camille Saint-Saëns, 1835-1921 : The instrumental works*, op. cit., p. 222.

(14) L'édition présente en effet la dédicace « à Sa Majesté Élisabeth / Reine des Belges ».

exemplaire de cette publication⁽¹⁵⁾, dont la partition est ornée, sous la dédicace imprimée, d'une seconde dédicace autographe : « avec le plus profond respect/C. Saint-Saëns/1912 », tandis que la partie de violon est parsemée de doigtés que la reine a notés au crayon gris. Dans une lettre qu'il adresse à cette dernière le 29 mars 1913, Saint-Saëns fait d'ailleurs allusion à l'exécution privée au cours de laquelle la souveraine a pu apprécier *Triptyque*, en insistant sur le fait qu'elle doit jouer elle-même ces trois morceaux « car c'est à cette intention qu'ils ont été écrits »⁽¹⁶⁾. Si l'édition a bien été remise à la reine en 1912, les autographes ont peut-être été offerts quelques années plus tard, soit dans la foulée de la première exécution publique, qui se déroule à Paris le 14 janvier 1917 avec Émile Mendels au violon, soit plus probablement à l'occasion d'un concert suivi par le couple royal, au cours duquel le même violoniste est cette fois accompagné de Saint-Saëns au piano⁽¹⁷⁾.

La seconde œuvre inédite est un *Allegretto pour 2 violons* en sol majeur, consistant en une partition autographe écrite à l'encre noire portant la cote AE 688/3, dont la quatrième et dernière page est pourvue de la signature « C. Saint-Saëns ». Dans le coin supérieur gauche du premier folio, on décèle sur le papier à musique de seize portées l'estampage losangé de la firme Bellamy (« H. Lard-Esnault / Ed. Bellamy S^r/Paris »), auprès de qui le compositeur, comme Debussy, se fournit régulièrement⁽¹⁸⁾. Bien que non dédicacée, cette composition se présente comme un arrangement pour deux violons de l'air « Le Bonheur est chose légère », chanté par Hélène dans la seconde scène du deuxième acte du drame lyrique en quatre actes *Le Timbre d'argent*, premier opéra composé par Saint-Saëns, qui fut créé au Théâtre Lyrique à Paris le 23 février 1877, puis à Bruxelles le 10 février 1879⁽¹⁹⁾ ; cette mélodie a rapidement remporté les suffrages et sera non seulement éditée séparément mais aussi enregistrée dès l'ère du disque 78 tours, notamment par l'Américaine Alma Gluck et la Française Ninon Vallin⁽²⁰⁾. Saint-Saëns retravaille son premier opus opératique et une version remaniée du *Timbre d'argent* est présentée pour la première fois au théâtre de la Monnaie à Bruxelles le 2 mars 1914, en présence des souverains belges. On peut donc aisément supposer que le compositeur ait saisi cette occasion pour couper sur le papier un arrangement

de cet air emblématique, dans lequel le premier violon s'empare de la ligne vocale, tandis que le second violon réalise l'accompagnement. Peut-être destinait-il ce morceau à la Reine et au violoniste Eugène Ysaÿe, qui était son professeur depuis 1900 ? La correspondance de Saint-Saëns conservée aux archives du Palais Royal ne permet en tout cas pas d'élucider la question puisque seule une lettre, datée du 18 février 1914, fait allusion à la représentation qui s'annonce le 2 mars, mais sans donner de précisions⁽²¹⁾ et s'attardant plus sur l'accident survenu la veille au Roi lors d'une promenade à cheval dans la forêt de Soignes, au cours de laquelle, dans sa chute, il s'était fracturé le bras gauche (Fig. 2)⁽²²⁾.

Cadeaux musicaux à la reine Élisabeth

En 1957, le comte Paul de Launoit (1891-1981) offre à la souveraine un folio autographe rédigé de la main-même d'un de ses compositeurs préférés, Johann Sebastian Bach ; il s'agit de la partie de « clarino 2 », à savoir de seconde trompette, de la cantate BWV 130 *Herr Gott, dich loben alle wir*.

(15) Archives du Palais Royal, Bibliothèque musicale de la reine Élisabeth, sans cote ; cet exemplaire n'est pas décrit dans le catalogue thématique de Sabina Teller Ratner.

(16) Archives du Palais Royal, AE 668, lettre de Camille Saint-Saëns à la reine Élisabeth au Cap d'Antibes, datée de Paris, le 29 mars 1913 ; cette lettre n'est pas citée dans le catalogue thématique de Sabina Teller Ratner.

(17) Citée dans Sabina TELLER RATNER, *Camille Saint-Saëns, 1835-1921 : The instrumental works*, op. cit., p. 222, une lettre de Camille Saint-Saëns de 1918 (date non précisée) au violoniste Émile Mendels fait allusion à cette exécution de l'œuvre en présence du couple royal.

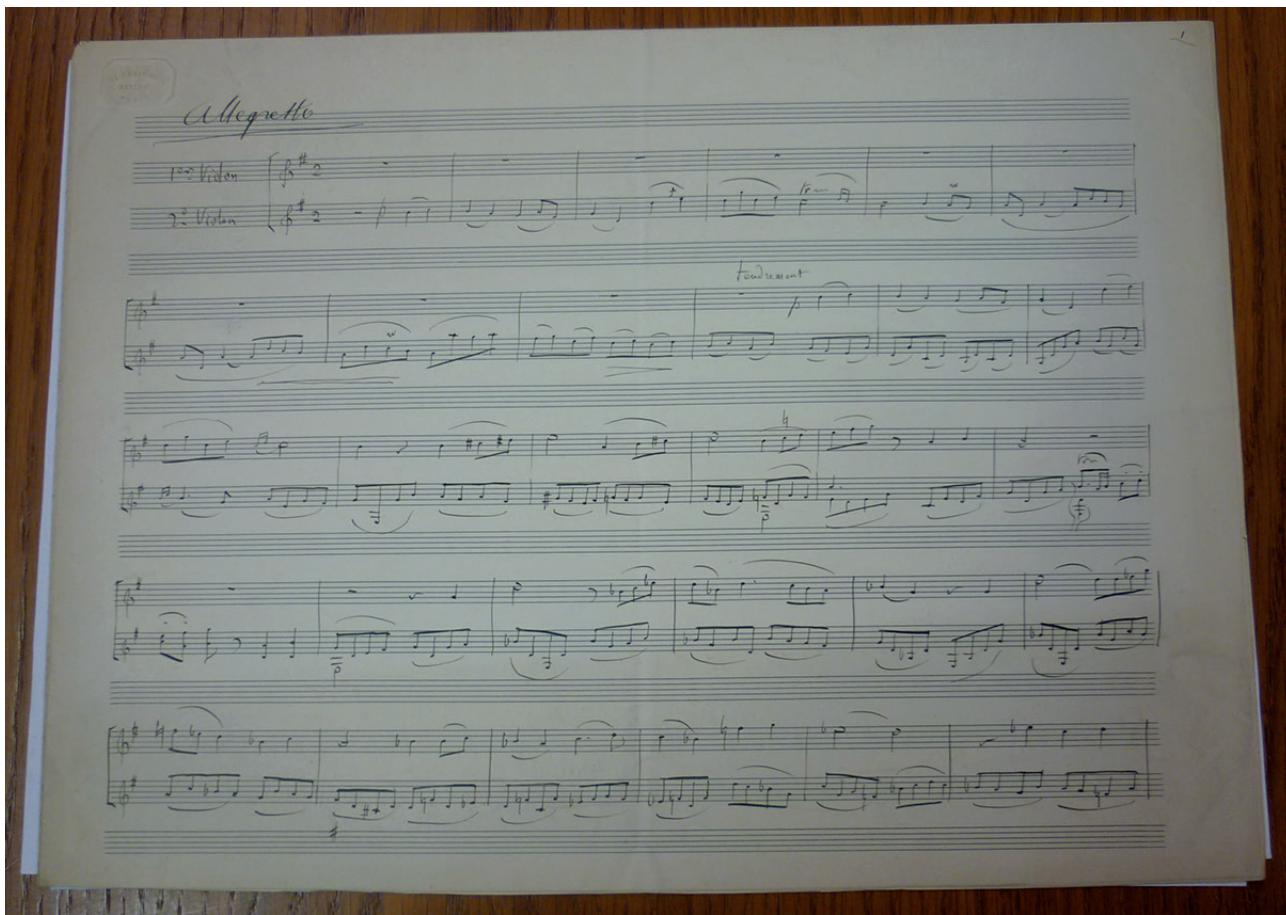
(18) Conservé à la Bibliothèque nationale de France, le manuscrit autographe de *L'air de la pendule* présente le même timbre sec : voir Sabina TELLER RATNER, *Camille Saint-Saëns, 1835-1921 : The instrumental works*, op. cit., p. 230.

(19) C.A.R.M.E.N. (<<http://carmen.lamonnaie.be>>).

(20) Pour écouter leurs interprétations : <www.youtube.com>.

(21) Archives du Palais Royal, AE 668, lettre de Camille Saint-Saëns à la reine Élisabeth, datée de Paris, le 18 février 1914.

(22) Cet accident est relaté par la presse de l'époque ; voir notamment *Le Petit Havre* du 18 février 1914 (http://archives.lehavre.fr/archives_municipales/LPH_1914-1919/journaux/1914/02/B763516101_LPH_1914_02_18.pdf).



Camille Saint-Saëns, *Allegretto*, manuscrit autographe (Archives du Palais Royal, AE 688/3).

Contrairement aux deux autographes inédits de Saint-Saëns que je viens d'évoquer, la source des archives du Palais Royal est ici bien connue des spécialistes du Cantor de Leipzig⁽²³⁾ ; il convient néanmoins de souligner que ces derniers omettent pourtant de mentionner le nom du donateur, qui n'est autre que celui qui fait construire la Chapelle Musicale Reine Élisabeth dans le domaine d'Argenteuil, institution d'enseignement de haut niveau inaugurée par la souveraine le 12 juillet 1939⁽²⁴⁾. Dans une lettre datée du 4 novembre 1957, le comte de Launoit précise qu'il a d'abord fait lui-même l'acquisition de cet autographe pour en faire ensuite cadeau en « Connaissant toute l'admiration que Votre Majesté porte à l'œuvre de Jean Sébastien Bach »⁽²⁵⁾. L'achat s'était déroulé quelques mois auparavant auprès de l'expert genevois Nicolas Rauch, qui présentait cet autographe de Bach dans son catalogue de vente millésimé 1956⁽²⁶⁾ ; le manuscrit avait précédemment été la propriété du compositeur et éditeur suisse Hans Georg Nägeli (1773-1836) et de son fils Hermann⁽²⁷⁾. Un document dactylographié non signé et non daté complète le dossier

des archives du Palais Royal en indiquant de manière erronée « Il n'existe aucun Manuscrit ou Autographe dans les collections publiques ni de Belgique ni de France. ». On sait que cette affirmation est inexacte puisque depuis 1872 la Bibliothèque royale de Belgique possède, grâce à

(23) La source est notamment décrite sur le portail numérique « Bach digital » (voir <http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000195>).

(24) Le comte Paul de Launoit est le père de Jean-Pierre de Launoit (1935-2014) et le grand-père de Bernard de Launoit, qui a succédé à son père à la direction de la Chapelle musicale.

(25) Cette lettre du comte Paul de Launoit à la Reine, datée de Bruxelles le 4 novembre 1957, est conservée avec le précieux manuscrit dans les archives du Palais Royal.

(26) Les archives du Palais Royal conservent deux certificats d'authenticité, l'un daté du 18 juillet 1956 et signé par l'expert bruxellois Fl. Tulkens, l'autre daté du 24 du même mois et signé par l'expert genevois Nicolas Rauch ; ce dernier référence le manuscrit de Bach sous le numéro 180 dans son catalogue daté de l'année 1956.

(27) Voir <http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000195>.

l'acquisition de la bibliothèque privée de François-Joseph Fétis (1784-1871), l'autographe de la suite pour luth en sol mineur BWV 995, transcription réalisée par Bach lui-même de sa Suite pour violoncelle n° 5 BWV 1011⁽²⁸⁾.

Sous les cotes RE 167, 168 et 169, on découvre plusieurs cadeaux musicaux offerts à la Reine par Auguste Lambiotte, présents qui n'avaient encore jamais été mis au jour. Ceux-ci ne sont curieusement pas évoqués dans la correspondance de Lambiotte avec la Reine et son secrétariat, ensemble conservé dans les archives du Palais Royal comprenant une vingtaine de lettres, dont la plus ancienne date du 2 mars 1945 ; par le biais d'une carte datée de Bruxelles le 10 janvier 1946, Lambiotte adresse à la souveraine ses bons voeux pour l'an neuf, en faisant allusion à « quelques menus services » qu'il avait su lui rendre « pendant la guerre » ; ces échanges épistolaires font aussi état de livres « musicaux » donnés à la souveraine, comme *La Vie de Beethoven* de Romain Rolland (1903) ou encore *La Musique consolatrice* de Georges Duhamel (1944). Décédé à Paris le 20 septembre 1966, l'industriel et collectionneur Auguste Lambiotte (1892-1966) a joué un rôle important au sein de la société royale des bibliophiles et iconophiles de Belgique, dont il assure la présidence dès 1954, année où il prend l'initiative de transférer le siège social de l'association à la Bibliothèque royale de Belgique⁽²⁹⁾.

On ne sait quand ni dans quelles circonstances Lambiotte offre à la reine deux lettres autographes ainsi qu'un autographe musical du compositeur et musicien hongrois Franz Liszt. Ces trois précieux documents sont rassemblés sous la cote RE 167 dans un fourreau en cuir rouge à ornements dorés. Le premier est une lettre de Liszt rédigée en français à Rome le 21 mai 1869 et adressée à un « Cher Monsieur Franz » qui n'est autre que le compositeur et chef d'orchestre belge Franz Servais (1846-1901), fils du violoncelliste Adrien-François Servais⁽³⁰⁾. Une transcription polycopiée est annexée à la lettre originale et porte l'en-tête « Auguste Lambiotte, 25, rue St Bernard, Bruxelles », ce qui permet d'identifier le donateur. Si cette lettre était connue des spécialistes de Liszt, puisqu'elle était déjà compilée dans la correspondance du musicien publiée en 1893 par Marie Lipsius (sous le pseudonyme de La Mara)⁽³¹⁾, sa perception en

était néanmoins parcellaire puisque le dernier paragraphe de la missive n'avait pas été reproduit. Celui-ci est libellé comme suit :

Veuillez avoir l'obligeance de m'excuser auprès de votre beau-frère, Mr. Godebski, de ce que je ne l'ai pas remercié de son aimable lettre. Il me serait certainement très agréable que l'affaire dont il m'entretient tourne à son avantage et selon son gré ; mais je ne suis guère en mesure de le servir efficacement, et les deux lettres que j'ai échangé à ce sujet avec des personnes de Weimar n'aboutissent point. Toutefois, j'espère que Mr. Godebski me connaît assez pour être persuadé de mon bon vouloir et des sentimens [sic] très sincèrement distingués que je lui conserve⁽³²⁾.

Il est question ici du sculpteur franco-polonais Cyprien Godebski (1835-1909), qui est en effet le beau-frère de Franz Servais, puisque sa sœur Sophie a épousé cet artiste. L'affaire mentionnée dans ces lignes reste un mystère. De même, il n'est pas possible de déterminer si La Mara a fait le choix de publier cette lettre en expurgeant le dernier paragraphe ou si elle n'a en fait pas eu l'occasion de consulter la missive originale.

La seconde lettre de Liszt est destinée à un « Cher Monsieur et ami » le 8 juillet 1867, derrière

(28) Bibliothèque royale de Belgique, Musique, cote Ms II 4085 Mus. (Fétis 2910).

(29) Claude SORGELOOS, « Historique de la Société royale des bibliophiles et iconophiles de Belgique : 1910-2010 », *Belgicana Nostra*, exposition organisée à l'occasion du centenaire de la société royale des bibliophiles et iconophiles de Belgique : 1919-2010, Bibliothèque royale de Belgique, 2010, p. 22 ; Colonel V. VINCKENBOSCH, « Hommage à Auguste Lambiotte », *Le livre et l'estampe*, n° double 47-48, 1966, p. 189 ; Wouter STEENHAUT, « The Archives of Hendrik de Man. A Tragedy », in Aad BLOK, Jan LUCASSEN, Huub SANDERS (éds), *A Usable Collection. Essays in Honour of Jaap Kloosterman on Collecting Social History*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2014, p. 174. Les contacts établis par Lambiotte avec la reine Élisabeth ne sont évoqués dans aucune de ces publications.

(30) À propos de la famille Servais, voir Peter FRANÇOIS, *De familie Servais en het muziekleven in Halle & Europa*, Halle, 2004.

(31) LA MARA, *Franz Liszt's Briefe*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1893, vol. II, p. 142. Malou HAINÉ, dans *Franz Servais et Franz Liszt : une amitié filiale*, Sprimont, Mardaga, 1996, p. 35, reproduit la lettre en se basant sur La Mara.

(32) Suit la formule de politesse « Croyez bien, cher Monsieur Franz, à mon affection toute dévouée », reproduite dans les éditions de cette lettre.

lequel se cache l'écrivain franco-italien Auguste de Gasperini (1825?-1868). Cette lettre est fidèlement et entièrement reproduite par Maxime Leroy dans son ouvrage *Les premiers amis français de Wagner*, publié à Paris en 1925⁽³³⁾. L'auteur ne cite malheureusement pas la source qui lui permet de publier ce document ; peut-être était-il tout simplement à cette date l'heureux propriétaire de la missive.

La partition autographe qui complète l'ensemble RE 167 consiste en deux folios volants qui ont été assemblés avec du papier collant. Le recto du premier folio comporte l'indication encrée « Autogramm von Franz Liszt. Erworben von der Castellanin des Liszt Museums in Weimar in November 1893. Dr Hermann Behn », tandis que le verso est vide. Le second folio comprend sur ses deux faces la musique proprement dite, à savoir le lied pour chœur masculin « Es rufet Gott uns mahnend » LW M 22 ; de nombreuses ratures et hachures ponctuent ces lignes autographes. À en croire la mention signée par l'avocat et musicien Hermann Behn (1859-1927), un proche de Mahler qui avait étudié la composition avec Bruckner et qui avait développé une expertise dans l'arrangement d'œuvres orchestrales pour deux pianos à quatre mains, ce manuscrit a été acquis par l'intendant du musée Liszt de Weimar en novembre 1893. Pauline Apel, qui avait été la gouvernante de Liszt à Weimar, était en effet à cette date la conservatrice et guide du musée de Weimar, charge qu'elle assumera jusqu'à sa mort en 1926⁽³⁴⁾. La partition autographe a ensuite quitté cette institution dans des circonstances inconnues, peut-être pendant la guerre, pour finalement entrer en possession de Lambiotte puis de la reine Élisabeth. Ce manuscrit était à ce jour inconnu des chercheurs qui n'avaient pour seule source que la version éditée de ce lied, parue avec deux autres pièces sous le sous-titre *Gebärdische Lieder* dans le recueil de douze lieder a cappella *Für Männergesang*, publié à Leipzig en 1861 par Christian Friedrich Kahnt. L'œuvre est également connue par la transcription pour piano que Liszt publie la même année et chez le même éditeur en troisième et dernière position de ses *Gebärdische Lieder*⁽³⁵⁾ ; la version pianistique diffère cependant de la version chorale (Fig. 3).

Sous la cote RE 168, les archives du Palais Royal conservent le cadeau musical qu'Auguste

Lambiotte offre à la reine au mois de décembre 1954, à savoir une lettre inédite du compositeur allemand Felix Mendelssohn datée de Berlin le 28 octobre 1842 et adressée en français à un « Monsieur & ami »⁽³⁶⁾. Le musicien s'était adressé en ces termes au même destinataire le 21 septembre précédent, à savoir à l'éditeur lyonnais Jean Benacci de la maison Benacci & Peschier⁽³⁷⁾. Ce 28 octobre, la lettre a pour objet l'envoi à Benacci de l'épreuve de l'« arrangement » de sa « Sinfonie », à savoir la version pour quatre mains de sa symphonie n° 3 *L'Écossaise* ; le compositeur y précise que Breitkopf prévoit la sortie de l'édition le 30 novembre, bien qu'on sache qu'elle ne sera finalement effective que le 10 décembre suivant, la publication étant simultanément disponible chez Breitkopf & Härtel, chez Ewer à Londres et chez Benacci à Lyon. En mars de l'année suivante, Breitkopf & Härtel publieront la partition et les parties séparées de cette symphonie. Ce même 28 octobre 1842, Mendelssohn renvoie les épreuves corrigées à Breitkopf tout en transmettant les copies corrigées à Edward Buxton de Londres. La lettre offerte à la souveraine est donc la troisième d'un triptyque de missives envoyées le même jour et dans le même but⁽³⁸⁾.

(33) Maxime LEROY, *Les amis français de Wagner*, Paris, 1925 ; la lettre est reproduite aux pages 213-215.

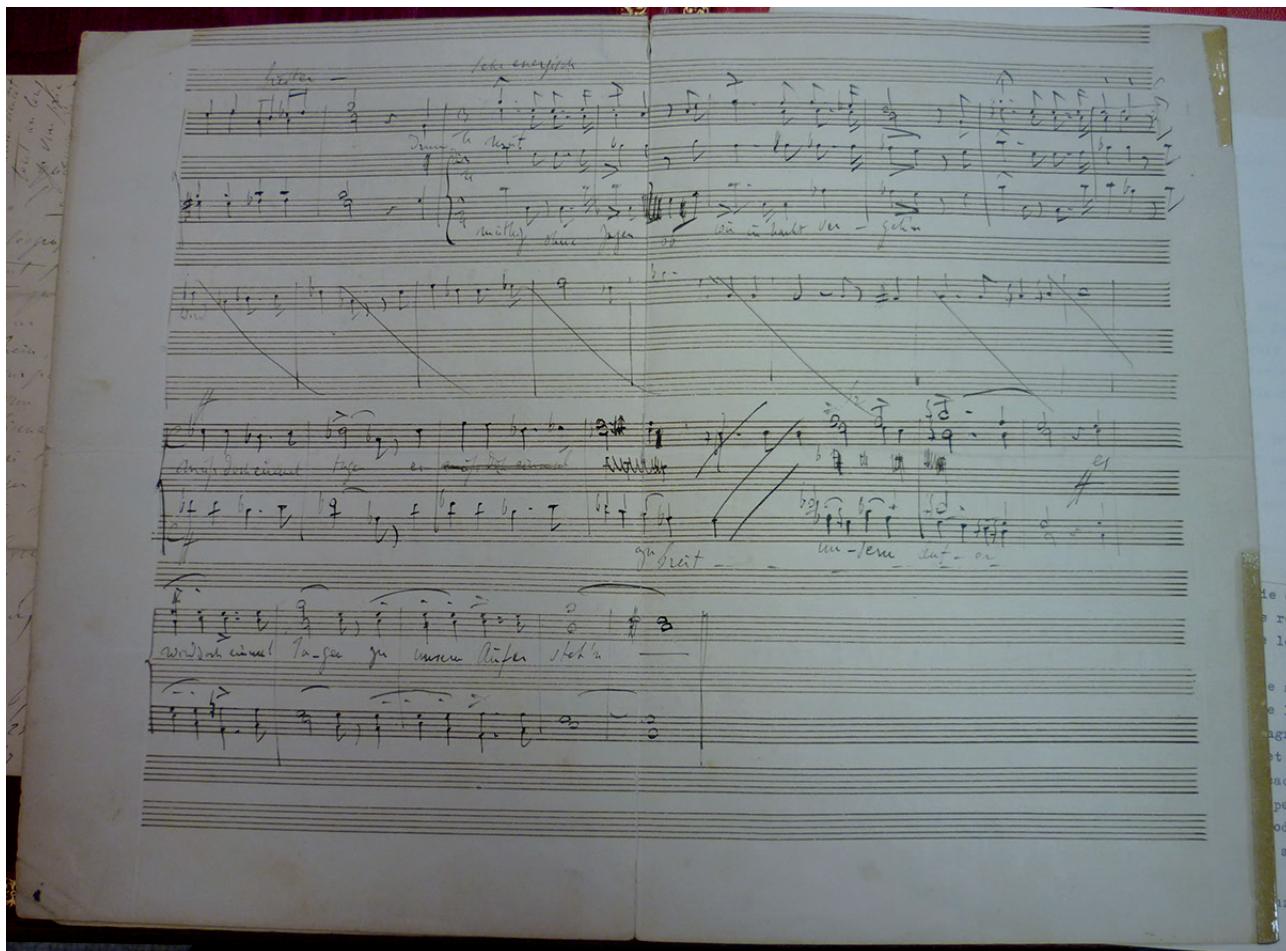
(34) Alan WALKER, *Franz Liszt. The Final Years 1861-1886*, New York, Cornell University Press, 1997, p. 531.

(35) *Franz Liszt Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, séries I (Works for piano solo), volume 15, Budapest, Musica, p. XIV.

(36) Archives du Palais Royal, lettre d'Auguste Lambiotte à la reine Élisabeth, datée de Bruxelles, le 23 décembre 1954 : Lambiotte y précise qu'il a trouvé cette missive « à Paris chez un libraire spécialisé en autographies musicaux ».

(37) Helmut LOOS & Wilhelm SEIDEL (éds), *Felix Mendelssohn Bartholdy Sämtliche Briefe*, Kassel, Bärenreiter, 2015, p. 44 (lettre de Mendelssohn à Jean Benacci de Lyon, Francfort le 21 septembre 1842, lettre 3609).

(38) Helmut LOOS & Wilhelm SEIDEL (éds), *Felix Mendelssohn Bartholdy Sämtliche Briefe* : lettre de Mendelssohn à Edward Buxton de Londres, datée de Berlin, le 28 octobre 1842 (lettre 3659, p. 84) ; lettre de Mendelssohn à Raymund Härtel de Leipzig, datée de Berlin, le 28 octobre 1842 (lettre 3660, p. 84). La lettre des archives du Palais Royal correspond au numéro 3658 dans l'édition de la correspondance, numéro attribué par déduction en l'absence de localisation de l'original. Je tiens à remercier Helmut Loos pour les renseignements qu'il m'a fournis par courriel.



Franz Liszt, *Es rufet Gott uns mahrend*, manuscrit autographe, f. 2v (Archives du Palais Royal, RE 167).

Enfin, les archives du Palais Royal renferment sous la cote RE 169 un manuscrit littéraire de la main de Camille Saint-Saëns que Lambiotte destine à la Reine au mois de décembre 1956. Deux lettres signées du donateur sont jointes à l'autographe proprement dit. Dactylographiée, la première est adressée le 14 décembre 1956 à la comtesse Edmond Carton de Wiart (1883-1970), née Louise de Moreau de Bioulx, dame d'honneur de la reine de 1930 à 1965, à qui il est demandé de remettre à la Reine les précieuses sept pages⁽³⁹⁾; manuscrite, la seconde missive offre l'opportunité à Lambiotte de transmettre ses bons voeux à la Reine, non seulement en son nom mais aussi en celui de son épouse Rose, née Demeulenmeester (1891-1964)⁽⁴⁰⁾. Le manuscrit autographe lui-même, signé à la dernière page, est particulièrement intéressant puisque Saint-Saëns y explique avoir consulté à Berlin les manuscrits autographes de deux concertos pour piano de Beethoven et avoir ainsi compris certains passages qui, selon lui, ont été improprement transcrits dans les éditions. Ce texte est

identiquement publié sous forme d'un article dans *Le Ménestrel* en date du 27 avril 1907⁽⁴¹⁾. Avant d'être acquis par Lambiotte, le manuscrit avait été offert par le compositeur lui-même à l'admirateur et ami de la famille René Thorel (1877-1916)⁽⁴²⁾ qui a en effet pu collecter de

(39) Il est à souligner que Louise de Carton de Wiart fera partie du conseil d'administration de la Chapelle musicale Reine Élisabeth à partir de 1966.

(40) Archives du Palais Royal, lettre d'Auguste Lambiotte à la reine Élisabeth, datée de Bruxelles, le 16 décembre 1956 avec la signature « Rose et Auguste Lambiotte »; Wouter STEENHAUT, « The Archives of Hendrik de Man. A Tragedy », *op. cit.*, p. 183.

(41) Marie-Gabrielle SORET, *Camille Saint-Saëns. Écrits sur la musique et les musiciens 1870-1921*, *op. cit.*, p. 631-632. L'article du *Ménestrel* paraît dans le numéro LVII (n° 17) du 27 avril 1907, p. 130-131.

(42) Une main a en effet indiqué au crayon sur la première page « Manuscrit offert par Saint-Saëns à M René Thorel le 19 Avril 19[NDA : la suite est illisible] »; dans le coin supérieur gauche de cette même page, on lit : « René Thorel 45 rue Nicolo Paris ».

nombreux articles et divers documents, rêvant à la création d'un musée Saint-Saëns (43). Il s'agit vraisemblablement du manuscrit qui avait été confié par Saint-Saëns à l'éditeur du journal.

Les archives du Palais Royal renferment donc des autographes musicaux à ce jour insoupçonnés qui, grâce aux lignes qui précèdent, peuvent commencer à sortir de l'ombre. Divers projets de valorisation peuvent dès à présent s'envisager, à commencer par la recréation en concert des œuvres inédites de Saint-Saëns. Ces sources constituent également de nouveaux témoins de la place primordiale qu'occupait la musique dans la vie de la reine Élisabeth de Belgique.

(43) René THOREL, *Souvenirs de guerre*, Paris, L. Fournier, 1918, p. 7.



De Gravin van Vlaanderen, ongedateerde foto (Foto F. Sanitas : Mont-Dore & Clermont Ferrand). Brussel.
Archief van het Koninklijk Paleis, *Algemene Fotoverzameling*, nr. 6369.

Het publieke œuvre van Marie von Hohenzollern-Sigmaringen, gravin van Vlaanderen (1845-1912)

Wendy WIERTZ

Tijdens de zomer van 2015 liep in het Koninklijk Paleis in Brussel de tentoonstelling *Romantische landschappen. Marie de Flandre*. Voor veel bezoekers was het een eerste kennismaking met de getalenteerde amateurkunstenares Marie de Flandre – oftewel Marie von Hohenzollern-Sigmaringen, gravin van Vlaanderen (1845-1912) –, haar gevarieerde oeuvre en haar contacten met de Belgische kunstwereld. Toch was dit niet de eerste keer dat kunstwerken van haar hand te zien waren. Dit artikel wil daarom systematisch de tentoonstellingen en de receptie van haar werk vanaf 1870 tot nu, in kaart brengen. Hiervoor zijn de tentoonstellingscatalogi *Paysage et villégiature pour une princesse (1869-1912)* en *La princesse Marie de Flandre, artiste et mécène*, beide van Suzette Clément-Bodard, en het artikel “De etsen van de gravin van Vlaanderen (1845-1912)” van Alex Deseyne van groot belang⁽¹⁾. Daarnaast zijn er agenda’s van de gravin van Vlaanderen, brieven van kunstenaars en van intieme vrienden, diploma’s, contemporaine tentoonstellingscatalogi en recensies. Deze worden grotendeels in het Archief van het Koninklijk Paleis in Brussel bewaard en maken deel uit van het archief van prinses Marie von Hohenzollern-Sigmaringen, Gravin van Vlaanderen⁽²⁾. Dit materiaal laat toe om niet alleen de zichtbaarheid van het oeuvre van de gravin te bepalen, maar ook om de receptie van haar kunst te duiden. Eerst zal de biografie van de gravin van Vlaanderen worden geschatst. Hierin zullen haar leermeesters, de beoefende technieken en genres aan bod komen. Daarna wordt haar deelname aan tentoonstellingen in binnen- en buitenland belicht, waarbij tevens aandacht is voor de kunstwerken die via publicaties werden verspreid. Er wordt afgerond met een

overzicht van de Belgische exposities waarin haar kunstwerken na haar dood verschenen.

Wie is de gravin van Vlaanderen ?

Marie von Hohenzollern-Sigmaringen werd op 19 november 1845 in Sigmaringen geboren. Ze

Wendy Wiertz, master kunstwetenschappen (KU Leuven 2012), bereidt een doctoraat in de kunstwetenschappen aan de KU Leuven voor over adellijke kunstenaresSEN in België (1830-1914) onder leiding van promotor prof. dr. Katlijne Van der Stighelen (KU Leuven) en copromotor prof. dr. Marjan Sterckx (UGent). Enkele koninklijke en adellijke (amateur)kunstenaresSEN werden al belicht tijdens twee tentoonstellingen waaraan Wiertz meewerkte. Ze was curator van de tentoonstelling *Vrouwen met stijl. Vier penseelprinsessen in Hingene* (Kasteel d’Ursel, najaar 2013). Ook maakte ze deel uit van het wetenschappelijke comité van de tentoonstelling *Romantische landschappen. Marie de Flandre* die afgelopen zomer in het Koninklijk Paleis in Brussel te zien was. Wiertz combineert onderzoek en tentoonstellingen met het praktijk-assistentschap Kunst Nieuwe Tijd aan de KU Leuven.

(1) S. CLÉMENT-BODARD, *Paysages et villégiature pour une princesse (1869-1912)*, Bouillon, 1983 ; IDEM, *La princesse Marie de Flandre, artiste et mécène. Estampes et aquarelles de 1867 à 1912*, Bouillon, 1990 ; A. DESEYNE, “De etsen van de gravin van Vlaanderen (1845-1912)”, *Museum Dynasticum*, (2002 ; 2), p. 6-16.

(2) Veel dank aan prof. dr. Gustaaf Janssens, erearchivaris, en aan Baudouin D’hoore en Claude de Moreau de Gerbehaye, de huidige archivarissen van het Archief van het Koninklijk Paleis. B. D’HOORE, *Inventaris van het Archief van prinses Marie Hohenzollern-Sigmaringen, Gravin van Vlaanderen*, Brussel, 2009. Verwijzingen naar het Archief van prinses Marie von Hohenzollern-Sigmaringen, Gravin van Vlaanderen in het Archief van het Koninklijk Paleis te Brussel, zullen worden afgekort tot AKP, *Archief gravin van Vlaanderen*.

was het zesde kind van prins Karl-Anton von Hohenzollern-Sigmaringen (1811-1885) en prinses Josephine von Baden (1813-1900)⁽³⁾. Haar opvoeding was vroom en francofiel. Een voorliefde of minstens een interesse in de Franse taal en cultuur was in die tijd niet ongewoon. Bovendien waren haar beide grootmoeders, prinses Antoinette Murat (1793-1847) en Stéphanie de Beauharnais (1789-1860), van origine Frans. Deze educatie werd aangevuld met muziek – ze leerde piano en harmonium spelen⁽⁴⁾ – en het beoefenen van de kunsten. Talen, religie, musiceren en kunstbeoefening zaten standaard in het lessenpakket van jonge meisjes uit vorstenhuizen, adel en hogere burgerij⁽⁵⁾. Tekenen leerde de latere gravin van Vlaanderen eerst samen met haar oudere zus, de latere koningin Stephanie van Portugal, van hun Franse gouvernante, “Mademoiselle Naudin”. Zij was rond 1845 in dienst getreden bij het gezin von Hohenzollern-Sigmaringen⁽⁶⁾. Vanaf haar tiende kreeg Marie in Düsseldorf les van de schilders (Friedrich) Wilhelm von Schadow (1788-1862), Heinrich Mücke (1806-1891) en diens leerling Sophus Jacobsen (1833-1912), afkomstig uit Noorwegen. Mücke, die haar voornaamste leraar was, is vooral gekend voor zijn landschappen met een romantische toets. Ook het oeuvre van de gravin zou steeds worden gekenmerkt door deze stijl. Met Jacobsen bleef ze haar hele leven in contact⁽⁷⁾.

(3) De gravin van Vlaanderen is opgenomen in kunstenaarslexica, waaronder die van Thieme en Becker en deze van Bénézit. Wel geven beide publicaties een verkeerde sterfdatum weer, namelijk 17 november 1905 in plaats van 26 november 1912. U. THIEME & F. BECKER, “Marie Louise Alexandrine Caroline, Gräfin von Flandern”, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, 1930, p. 96 ; E. BÉNÉZIT, “Marie Louise Alexandrine Caroline, Comtesse de Flandre, née Princesse de Hohenzollern”, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Parijs, 1999, p. 219.

(4) M. BIERMÉ, *La vie d'une princesse. Marie de Hohenzollern, Comtesse de Flandre*, Brussel, 1913, p. 98 ; S. CLÉMENT-BODARD, *Paysages et villégiature pour une princesse*, p. 9 ; E. JACOBS, «Les bibliothèques privées de la famille royale», *La dynastie et la culture en Belgique* (red. H. BALTHAZAR & J. STENGERS), Antwerpen, 1990, p. 257 ; C. CANNUYER, *Belgique est leur nom. 160 ans d'histoire de notre dynastie nationale (1831-1991)*, Izegem, 1991, p. 87-88 ; P. RASPE, «La vie musicale au XIX siècle», *La dynastie et la culture en Belgique*, p. 267 ; K. VERMEIREN, ‘J'ai rarement une heure libre’ : *Maria von Hohenzollern-Sigmaringen, gravin van*

In 1867 trouwde Marie von Hohenzollern-Sigmaringen met Philippe graaf van Vlaanderen (1837-1905), de jongere broer van koning

Vlaanderen, *in België (1867-1912)*. Onuitgegeven masterverhandeling KU Leuven, Leuven, 2008, p. 45.

(5) Het belang van muziek en de kunsten voor een adellijke vrouw werd voor het eerst onderstreept door Baldassare Castiglione (1478-1529). Hij schreef tijdens de Renaissance een handleiding voor de ideale hoveling, die in 1528 werd gepubliceerd. Zijn teksten zijn opgebouwd uit dialogen, die tijdens vier avonden worden gevoerd. Tijdens de derde avond worden de kenmerken van de ideale hofdame geschetst onder meer door Giuliano de Medici, bijgenaamd ‘Il Magnifico’ (1479-1516) : B. CASTIGLIONE, *The book of the courtier* (vert. G. BULL), Harmondsworth, 1978 (3de uitg.), p. 216 ; A. SUTHERLAND HARRIS & L. NOCHLIN, *Women artists 1550-1950*, New York, 1978, p. 24 ; P. STOCK, *Better than rubies : A history of women's education*, New York, 1978, p. 81 ; K. VAN DER STIGHELEN & L. HEER, “Amateur artists : Amateur art as a social skill and a female preserve”, *Women artists* (red. D. GAZE), I, Londen, 1997, p. 66-67 ; K. VAN DER STIGHELEN, “Ravissant of astrant, feminien of ‘onvraulic’ ? Vrouwelijke kunstenaars in de Zuidelijke Nederlanden tussen 1500 en 1800”, *Elck zijn waerom : Vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500-1950* (red. K. VAN DER STIGHELEN & M. WESTEN, Gent, 1999, p. 37 ; W. WIERTZ, *Vrouwen met stijl. Vier penseelprinsessen in Hingene*, Antwerpen, 2013, p. 9.

(6) Behalve haar achternaam, nationaliteit en functie is er verder geen informatie over mej. Naudin.

(7) (Friedrich) Wilhelm von Schadow was de zoon van kunstenaar Gottfried Schadow (1764-1850). Hij vervaardigde vooral religieuze stukken en portretten. Tussen 1826 en 1859 was hij directeur van de Academie in Düsseldorf. In 1843 werd hij in de adelstand verheven. Heinrich Karl Anton Mücke (1806-1891) was een leerling van Heinrich König en bij von Schadow in Berlijn. Mücke en von Schadow verhuisden naar Düsseldorf, waar Mücke vanaf 1844 docent aan de Academie werd. Hij legde zich vooral toe op olieverfschilderijen en fresco’s. Ten slotte was er Sophus Jacobsen, een Noor, die na een initiële opleiding in zijn vaderland naar Düsseldorf vertrok waar hij tot zijn dood bleef wonen. Hij schilderde vooral genreschilderijen en landschappen waar hij inspiratie vond in de streek van de Eifel en Westerwald. Zijn winterlandschappen werden zeer gewaardeerd. M. BIERMÉ, *La vie d'une princesse. Marie de Hohenzollern, Comtesse de Flandre*, p. 40 en p. 92-97 ; H. VOLLMER, “Mücke, Heinrich Karl Anton”, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, 1931, p. 211 ; S. CLÉMENT-BODARD, *Paysages et villégiature pour une princesse*, p. 11 ; IDEM, *La princesse Marie de Flandre, artiste et mécène*, p. 6 en p. 13 ; IDEM, “La princesse de Flandre”, *La dynastie et la culture en Belgique*, p. 385 ; E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, dl 7 Herweg-Koster, p. 422 ; dl 9 Magana-Muller-Zschoppach, p. 925 ; dl 12 (‘Rottenhamer-Solimena’), Parijs, 1999, p. 362.

Leopold II. Het huwelijk werd op 25 april 1867 in de katholieke Sint-Hedwigekerk in Berlijn ingezegend. Aangezien ze de echtgenote van de graaf van Vlaanderen was geworden, kreeg ze de titel "gravin van Vlaanderen". Na de plechtigheid verhuisde ze naar België. Vijf kinderen werden geboren : Boudewijn (1869-1891), Henriette (1870-1948), Joséphine (1870-1871), Joséphine (1872-1958) en de latere koning Albert I (1875-1934) (8). Dankzij een legertje bedienden en gouvernantes bleef er tijd over voor het beoefenen van de kunsten. In Brussel werkte de gravin in haar eigen atelier in haar woonst, het *Palais de la Régence* (waar nu het Rekenhof is gevestigd). Ook gaf ze de passie voor kunst door aan haar kinderen. Juliette Wytsman, geboren Trullemans (1866-1925), gaf les aan Boudewijn en Henriette. Regelmatig gaven de kinderen hun moeder een tekening als cadeau voor haar verjaardag. Zo maakte Boudewijn in 1884 een aquarel naar een foto van het kasteel van Sigmaringen, de ouderlijke woonst van zijn moeder. Eronder schreef hij : «*Pour ma chère Maman à l'occasion de sa fête le 17 novembre 1884*» (9).

Na haar huwelijk en de geboorte van haar kinderen bleef de gravin van Vlaanderen haar opleiding voortzetten. Dat deed ze bij Jean Portaels (1818-1891), Ernest Blanc-Garin (1843-1916), Guillaume Van der Hecht (1817-1891), Rodolphe Wytsman (1860-1927), Paul Renouard (1845-1924) en Victor Uytterschaut (1847-1917).

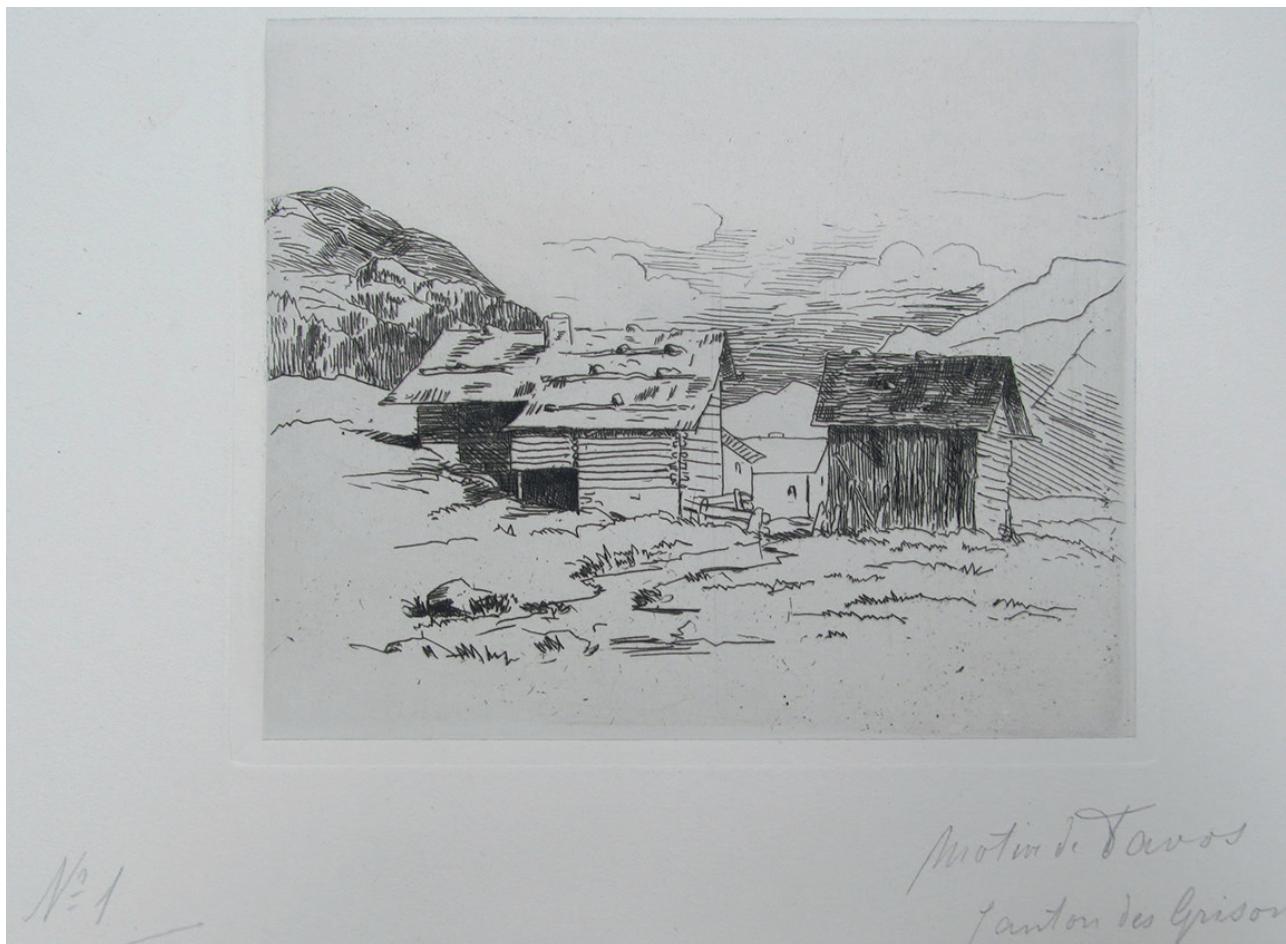
Jean Portaels volgde les aan de Academie van Schone Kunsten in Brussel en bij de portret-schilder François Navez (1787-1869), met wiens dochter hij later zou trouwen. Na bijkomende lessen in Parijs vertrok hij naar Italië, Egypte, Klein-Azië, Algerije, Marokko, Spanje, Hongarije en Noorwegen. Tussen 1847 en 1849 was hij directeur van de Academie in Gent. Diezelfde functie zou hij vanaf 1878 ook uitoefenen aan de Brusselse Academie. In 1858 opende hij een privéatelier in Sint-Joost-ten-Noode. Hij had veel leerlingen, waaronder Ernest Blanc-Garin. Deze was afkomstig uit Frankrijk, maar verhuisde tijdens de Frans-Pruisische oorlog in 1870-1871 naar Brussel. Daar verwierf hij succes als portrettist, maar hij schilderde ook genretaferelen, stadsgezichten en landschappen. Na het overlijden van Portaels, nam hij diens privéatelier

over. Het atelier was opengesteld voor mannen en vrouwen, die via gescheiden ingangen in aparte ruimtes les konden volgen. De vrouwelijke leerlingen konden er verschillende technieken zoals tekenen, aquarellen, pastelleren en het schilderen met olieverf aanleren. Ze waren meestal afkomstig uit de hogere burgerij, de adel en het koningshuis. De gravin van Vlaanderen bezocht het atelier, maar Blanc-Garin ging net als zijn voorganger Portaels ook gereisd naar zijn leerlinge (10). Portaels en Blanc-Garin zorgden ervoor dat Marie zich verder bekwaamde in het schilderen met olieverf en ze onderwezen haar in het tekenen naar vrouwelijk gedrapeerd model. Twee albums tonen tekeningen van modellen, gekleed in een wijdvallende tuniek en een riem rond de taille. Ze zijn driekwart of ten voeten uit in verschillende poses weergegeven. Portaels haalde voor deze houdingen inspiratie uit zijn reizen door Noord-Afrika. Zo zijn er een aantal tekeningen waarbij de vrouw een kruik op haar hoofd draagt of gesluierd is. Wel is er nergens een afbeelding van een naakte vrouw hoewel (amateur)kunstenaressen vanaf het

(8) O. DEFRENCE, "Marie de Hohenzollern (1845-1912), épouse de Philippe, Comte de Flandre. Princesse de Hohenzollern-Sigmaringen, Comtesse de Flandre", *Dictionnaire des femmes belges. XIX^e et XX^e Siècles*, Brussel, 2006, p. 390 ; O. DEFRENCE, "Henriette de Belgique (1870-1948), épouse du Duc Emmanuel de Vendôme. Princesse de Belgique, Duchesse de Vendôme", *Ibidem*, p. 314.

(9) AKP, *Archief gravin van Vlaanderen*, 238 ; S. CLÉMENT-BODARD, *Paysages et villégiature pour une princesse*, p. 45 ; IDEM, *La princesse Marie de Flandre, artiste et mécène*, p. 22 ; E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, dl 14 Valentin-Zyw, p. 764.

(10) S. CLÉMENT-BODARD, *Paysages et villegiature pour une princesse (1869-1912)*, p. 24 ; IDEM, *La princesse Marie de Flandre, artiste et mécène*, p. 11-12 ; Saur. *Allgemeines Künstlerlexikon die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, XI, Biklar-Bobrov, München-Leipzig, 1995, p. 381 ; S. VAN CAUWENBERGE & L. DE JONG, "Vrouwelijke kunstenaars in België van 1800-1950", *Eck zijn Waerom. Vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500-1950* (red. K. VAN DER STIGHELEN & M. WESTEN), Gent, 1999, p. 76 ; E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, dl 2 Bedushi-Burchard, p. 373 ; ibid. dl 11 Pintoricchio-Rottel, p. 154-155 ; A. CREUSEN, *Femmes artistes en Belgique. XIX^e et début XX^e siècle*, Parijs, 2007, p. 50.



Gravin van Vlaanderen, « Motif à Davos, canton des Grisons, Suisse », 1868. AKP, Archief gravin van Vlaanderen, 207, prent nr. 1.

midden van de jaren negentig zowel bij Blanc-Garin als in het *Institut des Beaux-Arts* van Henri Luyten in Antwerpen, naar een ontkleed model konden tekenen. De gravin van Vlaanderen lijkt geen gebruik te hebben gemaakt van deze mogelijkheid⁽¹¹⁾. Daarnaast onderwees Blanc-Garin de gravin eind negentiende eeuw in het tekenen met pastekrijt. Ze was toen al zo'n vijfenviertig jaar oud. Hoewel ze het een interessante discipline vond, schreef ze aan haar moeder dat het ook erg moeilijk was. In 1899 voegde ze hieraan toe : « Pour le moment, je ne peux faire de pastel, la poussière des crayons me fait trop tousser. »⁽¹²⁾.

Een derde leraar was de tekenaar en graveur Guillaume Van der Hecht (1817-1891). Hij ging twee keer per week langs op het paleis, waar hij de gravin compositie en het tekenen van bomen onderwees. Bovendien introduceerden hij en Rodolphe Wytsman (1860-1927) haar kort na haar huwelijk in de techniek van het etsen⁽¹³⁾. De gravins eerste ets, "Motif à Davos, canton des Grisons, Suisse", dateert uit 1868, een jaar na

haar huwelijk, en is gebaseerd op een eerdere aquarel uit 1864 (afb. 1). Tien jaar later was ze vaardiger in de techniek geworden. Ze werkte op groter formaat en ze zette de voorstelling in

(11) AKP, Archief gravin van Vlaanderen, 185 en 187 ; S. VAN CAUWENBERGE & L. DE JONG, "Vrouwelijke kunstenaars in België van 1800-1950", *Elck zijn Waerom. Vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500-1950*, p. 76 ; A. CREUSEN, *Femmes artistes en Belgique. XIX^e et début XX^e siècle*, p. 50.

(12) S. CLÉMENT-BODARD, *Paysages et villégiature pour une princesse*, p. 204 ; IDEM, *La princesse Marie de Flandre, artiste et mécène*, p. 47.

(13) Bij het etsen wordt getekend in de harslaag die boven op een koperplaat is aangebracht. Dan wordt de koperplaat in zuur gelegd. Waar is getekend, is de koperplaat te zien. Hier bijt het zuur in en ontstaan er lijnen in de diepte. Na het verwijderen van de hars, wordt de plaat ingesmeerd met inkt die achterblijft in de lijnen. De plaat wordt tot slot op papier gedrukt en zo ontstaat er een afdruk van de tekening in spiegelbeeld : A. DESEYNE, "De etsen van de gravin van Vlaanderen (1845-1912)", p. 7.

spiegelbeeld op de plaat. Wanneer de ets dan wordt afgedrukt, komt het beeld overeen met de werkelijkheid⁽¹⁴⁾. Wel lijkt uit de bestudering van haar etsen en de albums waarin de verschillende staten worden bewaard, dat zij niet zelf de plaat in het zuur legde, waste, insmeerde met inkt en op papier afdrukte. Aanwijzingen naast de verschillende staten impliceren dat ze het ‘vuliere’ werk overliet aan anderen. Het drukken werd uitgevoerd bij J.B. Michiels (1821-1890) in Antwerpen, bij Bauwens (?-?) of bij Nys (?-?) in Parijs⁽¹⁵⁾. Daarnaast werkte ze regelmatig onder begeleiding van Paul Renouard. Op 27 mei 1905 noteerde ze in haar agenda : “*M. Renouard est venu travailler avec moi toute la matinée à l'eau-forte*”. Hij leerde haar ook de aquatint, een variant op de ets-techniek, beoefenen⁽¹⁶⁾. Tenslotte vervolmaakte ze zich in het aquarelleren bij Victor Uytterschaut die hierin was gespecialiseerd en vooral landschappen en marines vervaardigde. Kortom, de gravin van Vlaanderen beoefende verschillende technieken : tekenen, aquarelleren, het schilderen met olieverf en etsen. Ook beschilderde ze porselein en keramiek en bewerkte ze leder. Dit laatste leerde ze in Parijs maar het is niet geweten bij wie⁽¹⁷⁾.

Qua onderwerp bestaat het oeuvre van de gravin van Vlaanderen uit portretten en bloemstilleven, maar vooral uit landschappen. Het was een genre dat ook de meeste van haar leraars beoefenden. Inspiratie deed ze op in binnen- en buitenland. De panoramische en pittoreske zichten in België – vooral van de Ardennen –, Frankrijk, Duitsland, Italië, Roemenië en Zwitserland gaf ze eerst in tientallen schetsboekjes in potlood, inkt of aquarel weer. Deze verwerkte ze eventueelernaar olieverfschilderijen en/of etsen in haar atelier.

Een andere methode was dat ze *en plein-air* schilderde (afb. 2). Een foto, genomen rond 1900, toont de gravin zittend onder een grote paraplu. Ze bekijkt aandachtig het boomlandschap voor haar voor ze de volgende penseelstreek op het doek zet. Aan haar rechterzijde staat een opengeklapte schildersdoos op een verhoog en links ligt één van haar honden op de grond. Een komische pentekening door generaal Harry Jungbluth (1847-1930), in de “Chronique des Amerois”, bewaard in het Fonds Goffinet, bewijst dat de gravin zich niet liet tegenhouden door slecht weer (afb. 3). Onder een grote paraplu die met de

grootste moeite wordt opengehouden door een jonge knaap staan twee vrouwen gekleed in een lange jas. Ze schuilen voor de striemende regen. De rechter vrouw heeft haar handen in haar jaszakken en ondergaat lijdzaam maar stoïcijns de bui. Ze is waarschijnlijk één van de hofdames van de gravin van Vlaanderen die de onaangename taak heeft haar in dit weer te vergezellen. De andere vrouw kan worden geïdentificeerd als de gravin. Zij lijkt zich helemaal niet bewust van de regen. Ze inspecteert zorgvuldig haar olieverfschilderij waarvan de vage contouren een landschap laten zien. Voor haar staat een doos waarvan het deksel is opengeklapt. Hierin liggen verftubes en penselen, klaar voor gebruik. Vóór de vrouwen zit een hond. Hij vindt nog net beschutting onder de paraplu maar vindt het vele water allermind een pretje. Echt hondenweer !

(14) De aquarel waarop de ets *Motif à Davos* is gebaseerd, is vervaardigd vóór haar huwelijk. Hierop wijzen niet alleen het jaartal 1864, maar ook haar monogram MH, Marie von Hohenzollern ; AKP, *Archief gravin van Vlaanderen*, 195 en 207 (prent nr. 1) ; S. CLÉMENT-BODARD, *La princesse Marie de Flandre, artiste et mécène*, p. 5-6 ; A. DESEYNE, “De etsen van de gravin van Vlaanderen (1845-1912)”, p. 7 ; A. CREUSEN, *Femmes artistes en Belgique. XIX^e et début XX^e siècle*, p. 326-328.

(15) Ook A. Deseyne die het artikel over de etsen van de gravin van Vlaanderen schreef, lijkt deze mening te zijn toegedaan : AKP, *Archief gravin van Vlaanderen*, 200-208.

(16) Rodolphe Wytsman was de echtgenoot van Juliette Wytsman, geboren Trullemans. Hij was een Belgische landschapsschilder, pasteltekenaar, aquarellist, lithograaf en etscher. Zijn stijl behoort tot het post-impressionisme. Paul Renouard was een Franse kunstenaar die schilderde, graveerde en illustreerde : Brussel, AKP, *Archief gravin van Vlaanderen*, 25 (27-05-1905) ; H. DE REINACH FOUSSEMAGNE, *Son Altesse Royale, Madame La Comtesse de Flandre*, p. 12-13 ; S. CLÉMENT-BODARD, *La princesse Marie de Flandre, artiste et mécène*, p. 5-6, 22 ; E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, dl 6 Genck-Herwarth, p.836 ; ibid, dl 11 Pintoricchio-Rottel, p.588 ; ibid, dl 14 Valentin-Zyw, p. 765.

(17) Later bewerkte de gravin van Vlaanderen wel eens leder onder begeleiding van mej. Ardrighetti : H. DE REINACH FOUSSEMAGNE, *Son Altesse Royale, Madame La Comtesse de Flandre*, p. 12-13 ; S. CLÉMENT-BODARD, *Paysages et villégiature pour une princesse*, p. 15, p. 29 en p. 53 ; E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, dl 13 Solimena-Valentini, p. 934 ; D. BILTERYST, *Le prince Baudouin. Frère du roi-chevalier*, Brussel, 2013, p. 95.



Anonieme foto, De gravin van Vlaanderen schildert en plein air, [ca. 1890]. AKP, *Algemene fotoverzameling*, nr. 6370.

Jungbluth vervaardigde de karikatuur in augustus 1894, toen de gravin, haar familie, intimi en een deel van het personeel zoals gewoonlijk de zomermaanden doorbrachten in 'Les Amerois', het buitenverblijf van de graven van Vlaanderen dichtbij Bouillon in de Belgische Ardennen. Hij schreef erboven : "Aux petits oiseaux Dieu donne la pâture / Mais il abreuve trop les fervents de peinture !", wat vertaald kan worden als "Aan de vogeltjes geeft God voedsel, maar hij verdrinkt de aanhangsters van de schilderkunst." Tenslotte liet de gravin van Vlaanderen in een brief aan haar vriendin Augustine Cerrini di Monte Varchi, gravin von Borries (?-?) duidelijk verstaan dat ze alle trucs kende die met het schilderen in de vrije natuur gepaard gaan : "Je fume souvent quand pendant des heures je peins d'après nature dans la forêt (...), il y aurait de quoi choquer les bonnes âmes de ce temps étroit, ignorant de surcroît, que c'est un truc employé par les peintres pour écarter les insectes de leur toile !"⁽¹⁸⁾.

Tentoonstellingen en publicaties

De gravin van Vlaanderen trad tijdens haar leven naar buiten met haar kunstwerken vervaardigd in

diverse media en technieken. Eerst zal de focus liggen op de etsen, waarna het beschildeerd porselein, de pasteltekeningen, de aquarellen, de bewerkte lederen boekbanden en de olieverfschilderijen worden belicht. Vervolgens zal er dieper worden ingegaan op de goed gedocumenteerde tweear jaarlijkse kunsttentoonstellingen van

(18) Harry Jungbluth begon als ordonnansofficier van de graaf van Vlaanderen, maar hij werd al snel ten dienste van de opvoeding van de latere koning Albert gesteld. Uiteindelijk sloot hij zijn carrière af als hoofd van het Militaire Huis van de Koning : H. HAAG, "Harry Jungbluth" ; in : *Biographie Nationale*, XLIII, Brussel, 1984, kol. 473-486 ; E. VANDEWOODE, "Jules Ingenbleek, secretaris van de koning (1900-1918)", *Belgisch Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis – Revue belge de philologie et d'histoire*, 55, 2 (1977), p. 486 en p. 496 ; S. CLEMENT-BODARD, *Paysages et villégiature pour une princesse*, p. 13, p. 15 en p. 29 ; IDEM, *La princesse Marie de Flandre, artiste et mécène*, p. 5 en p. 27 ; L. PIL, 'Pour le plaisir des yeux'. *Het pittoreske landschap in de Belgische kunst. 19de-eeuwse retoriek en beeldvorming*, Leuven-Apeldoorn, 1993 ; A. DESEYNE, "De etsen van de gravin van Vlaanderen (1845-1912)", p. 6 ; O. DEFRAANCE, *De vakanties van de graven van Vlaanderen. Een bloemlezing uit de kroniek des Amerois*, Brussel, 2014.



Harry Jungbluth, 'Aux petits oiseaux Dieu donne la pâture/ Mais il abreuve trop les fervents de peinture !', in « Chronique des Amerois », augustus 1894. Brussel, Archief van het Koninklijk Paleis, Fonds Goffinet (bruikleen van de Koning Boudewijnstichting).

een liefdadigheidsorganisatie waarnaar ze verschillende kerken werken inzond. De Belgische exposities waarin haar kunstwerken na haar dood waren opgenomen, worden als laatste behandeld.

Etsen

Het was ongewoon dat een vrouw, en zeker een lid van een koninklijke familie, etste. Het werd gezien als een technisch veeleisende kunsttak waarvan de gravin van Vlaanderen de onderdompeling van de koperplaat in het zuurbad en het afdrukken ervan waarschijnlijk niet zelf uitvoerde. Zelfs als ze deze stappen niet zelf uitvoerde, blijft ze een uitzondering, want vrouwen tekenden en aquarelleerden veel vaker dan dat ze etsten. De enige andere bekendere etster in België was Marie Danse (1866-1942), dochter van beroepskunstenaar – tekenaar en etser – Auguste Danse (1829-1929) (19).

Door haar contacten met verscheidene kunstenaars die ook etsten – waaronder Van der Hecht en Wytsman –, haar titel en artistieke vaardigheid werd de gravin van Vlaanderen al snel gevraagd om erevoorzitster te worden van drie Belgische etsverenigingen : de *Société Internationale des Aquafortistes* (1870), de *Société des Aquafortistes anversois* (1880) en de *Société des Aquafortistes belges* (1886) (20). Via deze verenigingen werden haar etsen gepubliceerd en/of getoond op tentoonstellingen. Buiten deze verenigingen verscheen een selectie van de etsen door de gravin op exposities en in druk.

Op 5 januari 1870 vroeg de kunstenaar Félicien Rops (1833-1898) haar om erevoorzitster te worden van de pas opgerichte *Société Internationale des Aquafortistes* (21). “Madame, La Société Internationale des Aquafortistes qui vient de se fonder à Bruxelles, s’adresse respectueusement à la haute bienveillance de Votre Altesse pour solliciter son puissant appui en faveur de l’œuvre qu’elle a entreprise. L’intérêt tout particulier, et la très gracieuse protection que Votre Altesse porte aux Arts, lui font espérer qu’Elle daignera accorder un encouragement à ses efforts & que Votre Altesse voudra bien permettre au Comité de la Société de placer l’œuvre des Aquafortistes sous son haut Patronage. Nous avons l’honneur d’être avec le plus profond respect, Madame, De Votre Altesse Royale, les très humbles & très obéissants serviteurs». De brief werd naast voorzitter Rops ondertekend door secretaris Théodore Hippert (?-?) en de leden

Louis Artan (1837-1890), baron Humbert de Beeckman (1842-1877), baron Jules Goethals (1844-1902), Eugène Smits (1826-1912), baron Georges Snoy (1844-1923), Camille Van Camp (1834-1891) en Guillaume Van der Hecht, één van haar leraars. Verder bestond de groep uit andere kunstenaars, politici en invloedrijke personen. De gravin aanvaardde het erevoorzitterschap, want op 29 januari 1870 werd een dankbrief verzonnen (22). Hoewel beide brieven al in 1870 werden verstuurd, is het echte begin van de *Société Internationale des Aquafortistes* pas te situeren in 1875.

De *Société Internationale des Aquafortistes* gaven vanaf 1875 korte tijd een *Album* en een *Cahier d’études* uit. In de aflevering van april 1875 werd “Vue du Taunus”, ook wel “Ruine d’Eppstein dans le Taunus” genoemd, van de gravin van Vlaanderen gepubliceerd. Acht maanden later, in december van datzelfde jaar, verscheen “Rue à Werdenberg, canton de St-Gall” (23). Ook stelde ze op vraag van Lord Savile Lumley, de Engelse ambassadeur in België (1818-1896) en vanaf 1874 voorzitter van de *Société Internationale des Aquafortistes* in plaats van Rops, in de zomer van 1876 tentoon op de expositie van de groep bij de

(19) E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, dl. 4 Coudert-Dzwonowski, p. 237 ; G. MEISSNER, *Saur. Allgemeines Künstlerlexikon die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, dl 24 Damdama-Dayal, München/ Leipzig, 2000, p. 203-204 ; A. CREUSEN, *Femmes artistes en Belgique. XIX^e et début XX^e siècle*, p. 337.

(20) S. CLÉMENT-BODARD, *La princesse Marie de Flandre, artiste et mécène*, p. 5-10 en p. 15-19 ; A. DESEYNE, “De etsen van de gravin van Vlaanderen (1845-1912)”, p. 7 ; A. CREUSEN, *Femmes artistes en Belgique. XIX^e et début XX^e siècle*, p. 94-95.

(21) AKP, *Archief gravin van Vlaanderen*, 114. De brief dateert van 5 januari 1870 en niet van tien dagen later, zoals aangegeven in S. CLÉMENT-BODARD, *La princesse Marie de Flandre, artiste et mécène*, p. 7.

(22) AKP, *Archief gravin van Vlaanderen*, 114 ; S. CLÉMENT-BODARD, *Paysages et villégiature pour une princesse*, p. 25 ; IDEM, *La princesse Marie de Flandre, artiste et mécène. Estampes et aquarelles de 1867 à 1912*, p. 7.

(23) SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DES AQUA-FORTISTES, *Album d’eaux-fortes originales et inédites* (Brussel : F. Callewaert père, 1875) ; S. CLÉMENT-BODARD, *Paysages et villégiature pour une princesse*, p. 25 ; A. DESEYNE, “De etsen van de gravin van Vlaanderen (1845-1912)”, p. 10.

Cercle Artistique et Littéraire (²⁴). Het was één van de laatste wapenfeiten van de vereniging. Een jaar later stierf deze een stilte dood.

De tweede etsvereniging waarvan de gravin van Vlaanderen de rol van erevoorzitster aanvaardde, was de in 1880 opgerichte *Société des Aquafortistes anversois*. Net als de *Société Internationale des Aquafortistes* publiceerden ze werk van leden. Twee etsen van de gravin van Vlaanderen verschenen. In de tweede jaarafllevering, in 1881-1882, werd “Escalier d'un chalet, près de Meran (Tyrol)” opgenomen. Drie jaaraflleveringen later, in 1884-1885, werd “Escalier dans le rocher, château de Sigmaringen” gepubliceerd (afb. 4) (²⁵). Beide werken waren ook te zien tijdens de *Salons des Beaux-Arts* waar de *Société des Aquafortistes anversois* tussen 1882 en 1891 geregeld aan deelnam. In de saloncatalogi werden ze wel *Association des aquafortistes anversois* genoemd. Aangezien verschillende etsen samen werden ingelijst, zijn ze onder hetzelfde catalogusnummer terug te vinden. Hieruit blijkt dat “Escalier d'un chalet près de Méran (Tyrol)” in 1882 kon worden gezien in Antwerpen. Het zat in dezelfde lijst als etsen van Frans Van Kuyck (1852-1915), J.B. Michiels – die regelmatig haar stukken afdrukte – en Fr. Lauwers (1854-1931). Daarnaast waren er nog acht etsen – verzameld in twee lijsten – van anderen te zien (²⁶). Een jaar later nam de etsvereniging van Antwerpen deel aan het Salon in Gent, maar er was geen werk van de gravin bij (²⁷). In 1884 toonde ze in Brussel haar “Escalier dans le rocher (château de Sigmaringen)”. Het zat in dezelfde lijst als werk van Auguste Danse (1829-1929), Fr. Lauwers en Fr. Van Kuyck (²⁸).

De Antwerpse etsvereniging had succes, want in de catalogus van de Wereldtentoonstelling in Antwerpen in 1885 wordt vermeld dat deze op de Wereldtentoonstelling van Amsterdam in 1883 een gouden medaille had ontvangen en dat ze in datzelfde jaar op de internationale etstentoonstelling in Wenen een erediploma had gekregen (²⁹). Of de gravin hieraan een steentje had bijgedragen, is niet geweten. In Antwerpen in 1885 toonde de gravin opnieuw “Escalier dans le rocher (château de Sigmaringen)”, maar ditmaal in dezelfde lijst als werk van L. Abry (1857-1905), Ch. Boom (1858-1939) en L. Brunin (1861-1949) (³⁰). Hoewel de *Association des Aquafortistes anversois* nog geregeld tot 1891 aan

de Salons deelnam, was er geen bijdrage meer van de gravin (³¹).

(24) Rops had de functie van voorzitter verruild voor die van directeur, toen hij naar Parijs verhuisde. S. CLÉMENT-BODARD, *La princesse Marie de Flandre, artiste et mécène*, p.8-10 ; T. SECCOMBE, “Savile, John, first Baron Savile of Rufford (1818-1896)”, *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, 2004, <http://www.oxforddnb.com/view/article/24743> (laatste keer geraadpleegd op 3 maart 2015).

(25) S. CLÉMENT-BODARD, *La princesse Marie de Flandre, artiste et mécène*, p. 15-16 ; A. DESEYNE, “De etsen van de gravin van Vlaanderen (1845-1912)”, p. 11-12.

(26) Het catalogusnummer 32 vermeldt vier etsen die zijn ingelijst in dezelfde lijst : Fr. Van Kuyck : *l'Eau-forte (frontispice)* ; S.A.R la comtesse de Flandre : *Escalier d'un chalet près de Méran (Tyrol)* ; J.B. Michiels : *Portrait de Henri Schaevels* en Fr. Lauwers : *Le vieux chasseur, d'après Ch. Ooms*. Daarnaast zijn er nog twee lijsten met telkens vier etsen van verschillende kunstenaars. *Exposition nationale. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, Exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'Encouragement des Beaux-Arts, le 13 Août 1882*, Antwerpen, 1882).

(27) XXXIIe *Exposition triennale de Gand. Salon de 1883. Notice sur les tableaux et objets d'art exposés au Casino*, Gent, 1883.

(28) A. Danse : *Portrait de Bouré* ; Lauwers : *Jeune pêcheur d'après F. Hals* ; Van Kuyck : *Reproches*. *Exposition générale des Beaux-Arts 1884. Catalogue explicatif*, Brussel, 1884 ; E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, dl 4 Coudert-Dzwonowski, p. 237.

(29) *Société royale d'encouragement des Beaux-Arts à Anvers fondée en 1788. Exposition universelle des Beaux-Arts 1885. Catalogue général*, Antwerpen, 1885. Daarnaast vermeldt Clément-Bodard ook nog een eremedaille in Barcelona die waarschijnlijk na 1885 is behaald : S. CLÉMENT-BODARD, *La princesse Marie de Flandre, artiste et mécène*, p. 16.

(30) Onder het catalogusnummer 647 worden zestien etsen verdeeld over vier lijsten vermeld. De catalogusnota vermeldt het volgende : 1. S.A.R. la comtesse de Flandre : *Escalier dans le rocher (Château de Sigmaringen)* ; 2. L. Abry : *Lancier en vedette* ; 3. Ch. Boom : *Attelage russe* ; 4. L. Brunin : *Intérieur de ferme à Calmpthout*. *(Société royale d'encouragement des Beaux-Arts à Anvers fondée en 1788. Exposition universelle des Beaux-Arts 1885. Catalogue général*, Antwerpen, 1885).

(31) XXXIIIe *exposition triennale de Gand. Salon de 1886. Notice sur les tableaux et objets d'art exposés au Casino*, Gent, 1886 ; *Exposition générale des Beaux-Arts 1887. Catalogue explicatif*, Brussel, 1887 ; *Société royale d'encouragement des Beaux-Arts à Anvers fondée en 1788. Exposition triennale et jubilaire des Beaux-Arts 1888. Catalogue explicatif*, Antwerpen, 1888 ; *Société royale d'encouragement des Beaux-Arts à Anvers fondée en 1788. Exposition triennale de 1891. Catalogue explicatif*, Antwerpen, 1891. De *Société des Aquafortistes anversois* stopte zijn activiteiten korte tijd na de deelname aan het Salon in 1891. S. CLÉMENT-BODARD, *La princesse Marie de Flandre, artiste et mécène*, p. 16.



N° 35

escalier en pierre
du château de Sigmaringen
Graafschap appart. à la Société des
Aquafortistes d'Anvers.

Gravin van Vlaanderen, "Escalier dans le rocher (château de Sigmaringen)" [vóór 1884]. AKP, Archief gravin van Vlaanderen, 207, prent nr. 35.

De derde etsvereniging waarvan de gravin van Vlaanderen erevoorzitter werd, was de *Société des Aquafortistes belges*. De vereniging werd in 1886 opgericht en nam zich voor om elk jaar vijftien etsen te publiceren. In de editie van 1890 werd een bijkomende ets getiteld "La forêt sur Semois" van de gravin toegevoegd. Bij de Société des Aquafortistes belges zou de Gravin van Vlaanderen geen etsen meer laten verschijnen in publicaties. Wel bleef ze erevoorzitter tot haar dood in 1912 en nam ze in 1906 samen met de vereniging deel aan de groepstentoonstelling in de *Cercle Artistique de Bruxelles*. Op 3 mei 1906 berichtte de krant *Le Petit Belge* over de bijdrage van de gravin : «*On sait que S.A.R. Mme la Comtesse de Flandre est non seulement présidente de notre Société d'Aquafortistes, mais encore une de ses plus remarquables exposants. Les trois œuvres intitulées chacune En Ardenne, montrent une maîtrise complète. Au n° 1 la finesse des fonds, l'art de la mise en page, les belles vigueurs des premiers plans, adoucissant encore les détails si délicats des lointains, composent un tableau plein d'air et d'espace. La seconde vue d'Ardenne avec, au premier plan, l'eau plein de reflets d'arbres et de roches fuyant vers le pont et le village au creux d'un val comme une chasse dans un pli de velours, fait prédominer la lumière sur l'enveloppement. Enfin, le n° 3, avec sa côte absolument claire dominant des arches sombres pour l'éclat dur, si audacieux, des vieilles maisons blanchies, rassemble dans un pittoresque complet les deux factures précédentes. La franchise du trait, l'harmonie des valeurs sont moins d'un amateur que d'un artiste véritable, ému et savant.*». Het bericht besteedde veel en zeer lovende aandacht aan de bijdrage van de gravin. Na haar overlijden bleef de vereniging nog tot 1914 bestaan⁽³²⁾.

Ook buiten de etsverenigingen toonde de gravin van Vlaanderen haar etsen aan het grote publiek. Een chronologisch overzicht start in de jaren negentig van de negentiende eeuw. In 1893 waren etsen en een groot olieverfschilderij dat de omgeving van Les Amerois toont te zien in de *Woman's Building* tijdens de *World's Columbian Exhibition* in Chicago. Het leverde haar twee gouden medailles op : één voor haar schilderij, en één voor de etsen⁽³³⁾. Na de eeuwwisseling wijdde Emile de Munck in 1901 in een supplement van de *Revue Graphique belge* een bijdrage aan de gravin van Vlaanderen, getiteld "Une aquafortiste belge". Hij loofde haar etsen en drie ervan worden als afbeelding in het artikel op-

genomen "Lac aux rochers" en "Noors landschap" naar een schets van Jean Portaels en "Rue à l'isola pescatore, Lago Maggiore"⁽³⁴⁾. Vijf jaar later toonde de gravin van Vlaanderen op de *Exposition des Femmes-Artistes*, die van 15 tot 30 mei 1906 liep en onder haar hoge bescherming stond, het olieverfschilderij "La vallée de la Semois" en de ets "Ruines de l'abbaye d'Orval"⁽³⁵⁾. Een jaar erna, in februari 1907, noteerde ze : «*Wytman est venu me demander d'exposer à Barcelone où il y aura cet été une exp. Internationale d'art et d'art appliquée – j'ai envoyés 5 cadres d'eaux fortes*». Om welke werken het ging, is niet duidelijk. Wel kreeg de gravin van Vlaanderen van de organisatoren van deze vijfde editie van de tentoonstelling een dankbrief. Dit was de tweede keer dat ze werken naar de Catalaanse stad had gestuurd, want in 1899 had ze ook al aan een gelijkaardige tentoonstelling deelgenomen⁽³⁶⁾. In mei 1909 verscheen de ets "À l'isola pescatore, Lago Maggiore" opnieuw. Ditmaal in het tijdschrift *La Belgique artistique et littéraire* waarvan deze editie kunstwerken, proza, poëzie en composities bevatte en ten voordele van de slachtoffers in Sicilië-Calabrië werd verkocht. Zij hadden geleden onder de aardbeving en

(32) Anoniem, Arts, Sciences & Lettres, *Le Petit Belge*, 3-5-1906 ; S. CLÉMENT-BODARD, *Paysages et villégiature pour une princesse*, p. 25 ; IDEM, *La princesse Marie de Flandre, artiste et mécène*, p. 17-19. De gravin heeft mogelijk met de *Société des aquafortistes belges* of met de *Société des Aquafortistes anversois* deelgenomen aan de tentoonstelling in Wenen in 1887, waar ze twee etsen "Vues prises à Feldkirch" toonde.

(33) Onder Dept. K-Fine Arts group 140 staat nr. 26 *Rond le Duc, Ardennes, Belgium* van de gravin vermeld. Group 143 geeft haar etsen weer. Het is echter niet gespecificeerd hoeveel en welke etsen er te waren. Mrs. POTTER PALMER, *Official Catalogue of Exhibits. World's Columbian Exposition. Woman's Building*, Chicago, 1893, p. 72-73 ; S. CLÉMENT-BODARD, *Paysages et villégiature pour une princesse*, p. 38.

(34) S. CLÉMENT-BODARD, *La princesse Marie de Flandre, artiste et mécène*, p. 19 en p. 21 ; A. DESEYNE, "De etsen van de gravin van Vlaanderen (1845-1912)", p. 10-11 en p. 13-14.

(35) S. CLÉMENT-BODARD, *La princesse Marie de Flandre, artiste et mécène*, p. 44.

(36) Achteraf kreeg de gravin ook een dankbrief van het organiserend comité. AKP, *Archief gravin van Vlaanderen*, 10, p. 3 en 73 ; S. CLÉMENT-BODARD, *La princesse Marie de Flandre, artiste et mécène*, p. 34.

tsunami van Messina op 28 december 1908 (37). In 1910 werd de ets “La maladrerie à Bouillon” gepubliceerd in *Notre Pays*, een kunstboek dat in twee delen werd uitgegeven (38). Tenslotte liet de gravin van Vlaanderen in 1910 tweeeëntwintig eigen etsen bundelen en uitgeven. Deze publicatie, getiteld *La Semois*, toont het landschap waarin de Semois van Chiny tot Dohan meandert. De tweehonderdvijftig exemplaren werden verkocht ten voordele van de *Société des Habitations ouvrières* (39).

Beschildeerd porselein, pasteltekeningen, aquarellen, bewerkte lederen boekbanden en olieverfschilderijen

Naast de etsen stelde de gravin van Vlaanderen ook beschildeerd porselein, pasteltekeningen, aquarellen, lederen boekbanden en olieverfschilderijen tentoon. Het materiaal waaruit de werken bestaan, wordt als leidraad voor het overzicht gebruikt. Wat opvalt, is dat de gravin, op enkele uitzonderingen na, werken in deze materialen naar minder prestigieuze tentoonstellingen, fancy fairs en loterijen zond. Die werden vaak weinig gedocumenteerd door zowel de organisatie, de pers als de gravin zelf. Een uitzondering hierop vormen de tweejaarlijkse kunsttentoonstellingen van een liefdadigheidsorganisatie.

Twee diploma's van deelname in 1881 en 1882 aan de *Annual Exhibition of Paintings on China by Amateurs and Artists* in de *Messrs Howell & James' Art Gallery* in Londen tonen aan dat de gravin van Vlaanderen op porselein schilderde. Het is niet geweten wat ze er liet zien (40).

In 1899 bezorgde de gravin twee pasteltekeningen aan een fancy fair. Ze schreef aan haar moeder in het najaar van 1898 : “Je m'amuse beaucoup en ce moment à faire des pastels. J'ai fait une tête d'homme d'après nature et ce matin j'ai commencé un petit paysage pour la fancy-fair ». Op 11 februari 1898 liet ze aan haar moeder weten dat de tekeningen goed hadden opgebracht : « On dit que la Fancy-fair produit assez bien, c'est aujourd'hui qu'elle finit, on a vendu mes deux pastels, pièce 500 F » (41).’ Op dit moment is er slechts één pasteltekening van haar hand bekend. Het betreft een Sint-Hieronymus die ze op 1 september 1903 aan de kerk van Dohan schonk. De kerkvader is getekend naar de hoefsmid Nicolas Demoulin, een inwoner van het aangrenzende dorpje Les Hayons (42). Hoewel de tekening waarschijnlijk was te zien in de parochiekerk, is deze nooit tentoongesteld of gepubliceerd. Na haar dood zijn er geen pastel-

tekeningen meer getoond op tentoonstellingen. Dit is waarschijnlijk omdat ze er niet zo veel heeft vervaardigd. Ook is het nu moeilijk om deze te traceren aangezien ze via efenissen, fancy fairs en loterijen in privéverzamelingen verspreid zijn geraakt.

Er zijn eveneens weinig aanwijzingen dat de gravin van Vlaanderen aquarellen aan het grote publiek heeft getoond. In 1905 presenteerde ze “*Vue sur Frahan*” op het *Salon des Aquarellistes* in Brussel. Deze tentoonstelling stond onder de hoge bescherming van het koningspaar en van de graven van Vlaanderen (43).

In Parijs volgde de gravin een opleiding om leder te bewerken. Enkele bewerkte leren boekbanden in de bibliotheek van de graaf van Vlaanderen, een rasechte bibliofiel, zijn van haar hand (44). Eén van deze zit rond ANTAR, *Poème héroïque arabe*, een lang Arabisch gedicht dat naar het

(37) Dit tijdschrift stond onder leiding van directeurs Paul André (1873-1947) en Fernand Larcier (?-?). AKP, *Archief gravin van Vlaanderen*, 286 ; “Messina earthquake and tsunami of 1908.” *Encyclopaedia Britannica Online Academic Edition*. Laatst geraadpleegd op 3-3-2015 : <http://academic.eb.com/EBchecked/topic/1483443/Messina-earthquake-and-tsunami-of-1908>.

(38) De ets is gebaseerd op een eerdere aquarel, bewaard in het AKP, *Archief gravin van Vlaanderen*, 212 ; DESEYNE, “De etsen van de gravin van Vlaanderen (1845-1912)”, p. 14.

(39) J.-K. PANSAERS, “Comtesse de Flandre, Aquafortiste”, *Les artistes belges contemporains*, Brussel, 1913, z.p. ; S. CLÉMENT-BODARD, *Paysages et villégiature pour une princesse*, p. 38-39. IDEM, *La princesse Marie de Flandre, artiste et mécène*, p. 5 en p. 21 ; A. DESEYNE, “De etsen van de gravin van Vlaanderen (1845-1912)”, p. 15.

(40) AKP, *Archief gravin van Vlaanderen*, 1.

(41) S. CLÉMENT-BODARD, *Paysages et villégiature pour une princesse*, p. 47.

(42) Informatie via Sibylle Legrand, coördinatrice van het Musée ducal van Bouillon. Mondeling tijdens bezoek op 12 maart 2015 en bevestigd via e-mail op 28 mei 2015. Sinds 1981 maakt de pasteltekening deel uit van de collectie van het Musée Ducal.

(43) S. CLÉMENT-BODARD, *La princesse Marie de Flandre, artiste et mécène*, p. 43.

(44) S. CLÉMENT-BODARD, *Paysages et villégiature pour une princesse*, p. 53 ; IDEM, “La princesse de Flandre”, *La dynastie et la culture en Belgique*, p. 385. Clément-Bodard schrijft haar twee boekbanden toe. Waarschijnlijk zijn de bewerkte boekbanden rond de twee volumes van de *Chroniques des Amerois* ook van de hand van de gravin van Vlaanderen : AKP, Fonds Goffinet.

Frans was vertaald door Marcel Devic en geïllustreerd door E. Dinet. Het boek was in 1898 door H. Plaza en Cie in Parijs uitgegeven. De gravin bewerkte het leder in de Art Nouveaustijl en stuurde het naar de *Exposition de reliure* die in 1909 in Parijs werd gehouden (afb. 5). Dit leverde haar een zilveren medaille op. Rond de bewerkte lederen omslag is er nu een extra omslag geplaatst waarin de medaille is ingewerkt. Beide zijden van de medaille zijn zichtbaar. Op de rectozijde is een eik met bladeren en vruchten afgebeeld. Eronder staat een banderol met de spreuk ‘TENVUES GRANDIA’. De verso zijde van de medaille bevat een randschrift ‘UNION CENTRALE DES ARTS DECORATIFS’. In het midden van de verso zijde van de medaille is te lezen: ‘COMITE DES DAMES. S.A.R. M^{me} LA COMTESSE DE FLANDRE’, met daaronder ‘1^e Médaille 1909 Exposition de reliure’ (45).

Op de al eerder besproken *World's Columbian Exhibition* in Chicago in 1893 en op de *Exposition des Femmes-Artistes* in Brussel in 1906 liet de gravin van Vlaanderen telkens een olieverfschilderij zien naast etsen. In Chicago was dit het “Vue de Rond le Duc près de Bouillon, Ardennes”, wat haar een gouden medaille opleverde. In Brussel toonde ze “La vallée de la Semois” (46).

In het Archief van het Koninklijk Paleis worden fotografische reproducties van aquarellen en olieverfschilderijen door de gravin van Vlaanderen bewaard. Het zijn vooral afbeeldingen van kunstwerken die al tijdens het leven van de gravin een nieuwe eigenaar kregen. Onder de weergave nooterde ze de naam en de manier waarop het werk van haar hand van eigenaar veranderde. Vaak ging het om fancy fairs en loterijen waarbij ook telkens de gelegenheid was om deze aquarellen en schilderijen publiekelijk te zien. In 1892 kocht hertogin d'Ursel, geboren d'Harcourt, op een fancy fair “Rue de l'église à Menton”, uitgevoerd in olieverf. Het schilderij “En Auvergne” werd door de heer Hanquet de Coune in februari 1905 te Luik op een liefdadigheidsbazaar gekocht. Via een fancy fair te Brugge werd mevrouw Peers-Denterghem eigenaar van “Les étangs de Conques, Ardennes Belges”. Waar fancy fairs de kans boden om een bepaald werk te kopen, bepaalde Fortuna bij loterijen wie de eigenaar van een gegeven object werd. Het schilderij “Vue de Rond le Duc près de Bouillon, Ardennes”, dat te zien was geweest tijdens de *World's Columbian Exhibition*

van Chicago in 1893, werd twaalf jaar later via een loterij in Dresden eigendom van de heer Kühnscherf (afb. 6). Een andere loterij zorgde ervoor dat “Chênes sur la route des 4 chemins à Bouillon” aan een onbekende te beurt viel. “Composition” werd aan een loterij in Luik geschonken en werd gewonnen door een zekere “Monsieur Pastor” (47).

“Exposition de la Société Artistique des Amateurs” (1895-1911)

Er wordt hier dieper ingegaan op de tweejaarlijksse kunsttentoonstellingen georganiseerd door de liefdadigheidsorganisatie *Société Artistique des Amateurs*. De gravin zond verschillende kerken werken hiernaartoe. Over deze exposities is er veel documentatie: brieven van en naar de gravin van Vlaanderen, tentoonstellingscatalogi en veel recensies wat toelaat om dit initiatief meer toe te lichten.

In 1895 opende de eerste kunsttentoonstelling van de *Société Artistique des Amateurs* in Parijs. Zoals de naam van de vereniging aangeeft, konden alleen amateurkunstenaars hun werken exposeren. Het initiatief werd om het jaar herhaald tot 1914 en opnieuw gestart in 1921. Naast het aanbieden van een platform aan dilettanten, was de opzet van de *Société* om geld in te zamelen voor de *Office Central des Oeuvres de Bienfaisance de l'Hôpital St-Joseph et du Patronage St-Joseph - St-Louis*. Om de combinatie van kunst en liefdadigheid te benadrukken, namen ze als devies ‘Ars et Caritas’.

Eén van de organisatoren was graaf de Francqueville. Hij was een schoonbroer van Antonine de Mun, hertogin d'Ursel (1849-1931) (48). De

(45) Het Comité des dames was opgericht in 1865 door de Union Centrale des Arts décoratifs om de toegepaste kunsten door vrouwen aan te moedigen waarbij ze niet werden beperkt tot zogenaamd vrouwelijke decoratieve kunsten: G. DELAPORTE, M.-A. THARAUD en E. KERSCHENBAUM, *Le Comité des Dames. La formation artistique des femmes au sein de l'Union Centrale des Arts Décoratifs (1892-1925)* (Parijs 2012). Laatst geraadpleegd op 30 maart 2015, www.lesartsdecoratis.fr/IMG/pdf/expo-comite-dames.pdf

(46) S. CLÉMENT-BODARD, *Paysages et villégiature pour une princesse*, p. 38.

(47) AKP, *Archief gravin van Vlaanderen*, 220.

(48) M. BIERMÉ, *La vie d'une Princesse. Marie de Hohenzollern, Comtesse de Flandre*, p. 162.



Gravin van Vlaanderen, Boekband (1909) : ANTAR. *Poème héroïque arabe*, 1898. Laken, Bibliotheek van Zijne Majesteit de Koning.

hertogin d'Ursel en de gravin kenden elkaar en tussen 1891 en 1912 correspondeerden ze haast dagelijks (49). In één van haar brieven vroeg de hertogin in opdracht van de *Société Artistique des Amateurs* of de gravin van Vlaanderen ook kunst-

(49) De briefwisseling tussen de hertogin d'Ursel, geboren de Mun en de gravin van Vlaanderen wordt deels bewaard in Brussel, Koninklijk Museum van het Leger en de Krijgsgeschiedenis, *Fonds Wilmet* en deels in privéarchief.



Anoniem, Fotografische reproductie van "Vue de Rond le Duc près de Bouillon" door de gravin van Vlaanderen, ca. 1900. AKP, Archief gravin van Vlaanderen, 220.

werken wou insturen. « Maintenant, il faut que je m'acquitte d'un message dont on a voulu que je sois l'intermédiaire auprès de Votre Altesse Royale. Un comité de personnes de la société parmi lesquelles sont ma cousine Gontaut de Félicie, mon beau-frère de Francqueville, un C^e de Castries etc. ayant entendu parler du goût des arts de Votre Altesse Royale et de son talent, implorent d'elle l'envoi d'une de ses peintures, le printemps prochain, à une exposition de tableaux d'amateurs, pour l'œuvre des patronages des faubourgs de Paris. L'acquiescement de Madame la comtesse de Flandre rehausserait leur exposition et lui assurerait une vogue que nous autres pauvres amateurs risquerions de n'avoir pas tout seuls. C'est pour avril 1895 »⁽⁵⁰⁾. De gravin van Vlaanderen zegde inderdaad toe en zond herhaaldelijk werken in.

In 1895 stuurde ze *Vue prise du Mont-Dore* (Auvergne) en *Esquisse (étude faite en Ardennes)*. Twee jaar later toonde ze *En vue de Bouillon* (Ardennes belges) en *Une clairière aux Amerois*. Net voor de eeuwwisseling beperkte ze zich tot één werk : *Soir en Ardennes*⁽⁵¹⁾. In 1901 liet ze weer

(50) Privéverzameling. Hertogin Antonine De Mun aan de gravin van Vlaanderen, 24-7-1894.

(51) De gravin van Vlaanderen besprak « Soir en Ardennes » in een brief aan haar moeder (11-2-1899) : « J'ai pu travailler ce matin à l'huile, j'ai mis la dernière touche à un tableau 'Soir en Ardennes' qui ira à Paris à l'exposition des amateurs ». S. CLÉMENT-BODARD, *Paysages et villégiature pour une princesse*, p. 47 ; IDEM, *La princesse Marie de Flandre, artiste et mécène*, p. 34.

twee schilderijen zien, *Orage au Mont-Dore* en *Etang en Ardennes*. Twee jaar erna besloot de gravin om etsen verzameld in drie lijsten te tonen. In de eerste was een landschap te zien. De tweede toonde drie prenten: *Paysages: Mont-Dore, Norvège* en *Une vue en Ardennes*. De derde en laatste lijst bevatte het werk *Palazzo Madame, à Turin*. In 1905 was het opnieuw een olieverfschilderij, *Paysage des Ardennes belges*. Vervolgens sloeg ze twee edities over om in 1911 een laatste keer deel te nemen met etsen van de Ardennen, van meren en van bergen. In totaal zond de gravin van Vlaanderen zeven keer werken in naar de *Société Artistique des Amateurs*. De schilderijen en etsen werden steeds goed onthaald. Zo getuigen enkele citaten uit contemporaine kranten en tijdschriften waar als voorbeeld de recensies uit 1897 worden aangehaald. Toen toonde ze *En vue de Bouillon (Ardennes belges)*, een werk dat duidelijk in de smaak viel. De *New York Herald* prees het op 23 maart als 'a pretty landscape from the Ardennes by the Comtesse de Flandre.' De *Revue de l'art ancien et moderne* schreef: 'Peu de paysages, dans la section de peinture; la comtesse de Flandre a envoyé deux vues des Ardennes belges, dont l'une surtout, — une immense étendue vue du haut d'un sommet des environs de Bouillon, — est un admirable panorama merveilleusement dessiné et construit' (52).

Samenvattend kan er over de deelname aan tentoonstellingen en publicatie van kunstwerken van de gravin van Vlaanderen tijdens haar leven het volgende worden gesteld: na haar huwelijk in 1867 en verhuis naar België duurde het niet lang voor de gravin van Vlaanderen goede contacten had in de Belgische kunstwereld. Al in 1870 vroeg de *Société Internationale des Aquafortistes* haar om erevoorzitster te worden. Ze aanvaardde dit verzoek en vervulde dezelfde positie voor de *Société des Aquafortistes anversois* en de *Société des Aquafortistes belges*. Vanaf 1875 tot 1885 en een laatste keer in 1890 werd een selectie van haar etsen via de drie associaties tentoongesteld op prestigieuze en drukbezochte bijeenkomsten zoals de *Salons des Beaux-Arts* en die in de *Cercle Artistique et Littéraire*. Ook werden etsen van haar hand gepubliceerd in de uitgaven van de etsverenigingen. Opvallend voor deze periode is dat ze vooral via deze *Sociétés* naar buitenkwam met haar kunstwerken. Slechts tweemaal, in 1881 en in 1882, toonde de gravin van Vlaanderen kunstobjecten

buiten de etsverenigingen om. Het ging om beschilderd porselein in een Londense galerij.

Voor de periode 1885 en 1890 zijn er geen documenten die erop wijzen dat de gravin van Vlaanderen haar werk heeft getoond of gepubliceerd. Er is hiervoor geen onmiddellijke verklaring. Een andere mogelijkheid is uiteraard dat ze wel deelnam aan tentoonstellingen, fancy fairs en loterijen, maar dat hiervan geen geschreven neerslag bestaat. Ook in 1891 was er geen publieke bezichtiging van haar kunstwerken wat aan de dood van haar oudste zoon Boudewijn op 23 januari 1891 te wijten is.

Vanaf 1892 tot twee jaar voor haar dood in 1912 exposeerde de gravin van Vlaanderen opnieuw. Er is wel een grotere diversiteit op te merken dan in de periode 1875-1885. Ze toonde niet enkel etsen, maar ook aquarellen, bewerkte lederen boekbanden, pasteltekeningen en olieverfschilderijen. Buiten prestigieuze buitenlandse tentoonstellingen zoals de wereldtentoonstelling *World's Columbian Exhibition* in Chicago in 1893 en de Internationale tentoonstellingen in Barcelona in 1899 en 1905 gerekend, waren haar kunstwerken vooral te zien op kleinere binnenlandse exposities, fancy fairs en loterijen. Het valt wel op dat de etsen meestal naar belangrijkere tentoonstellingen werden ingestuurd zoals de *Salons des Beaux-Arts*. De andere werken waren bestemd voor fancy fairs en loterijen. Ten slotte verscheen een selectie van haar etsen in publicaties die ten voordele van goede doelen werden verkocht. Dit paste binnen het profiel van een vrouwelijk lid van de koninklijke familie.

(52) I. *Exposition des artistes amateurs au profit du patronage de Belleville et de l'hôpital Saint-Joseph*, Parijs, 1895 ; 2me exposition de la *Société Artistique des amateurs*. Peinture, sculpture, ouvrages d'art, photographies, caricatures, Parijs, 1897 ; *Société artistique des amateurs*. 4e exposition, Parijs, 1901 ; *Société artistique des Amateurs*, 5e Exposition, Parijs, 1903 ; D. M. & J. COMTE, "Le mouvement artistique : La Société des amateurs", *La Revue de l'art ancien et moderne*, augustus 1897 ; G. J., "Expositions et Concours", *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, maart 1899 ; G. L., "Expositions et Concours. Société artistique des amateurs", *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, maart 1901 ; R. G., "Expositions et Concours. Société artistique des Amateurs", *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, maart 1905 ; R. BOUYER, "Expositions et Concours. Société artistique des Amateurs", *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, maart 1911.

Postume tentoonstellingen en publicaties

De gravin van Vlaanderen stierf op 26 november 1912 in Brussel. Een jaar na haar overlijden, in 1913, werden dertien etsen van haar hand getoond op de Wereldtentoonstelling in Gent⁽⁵³⁾. In hetzelfde jaar wijdde J.-K. Pansaers een artikel aan de "Gravin van Vlaanderen, aquafortiste". Het verscheen in *Les artistes belges contemporains* met als illustratie de ets « Ruines à l'abbaye de Villers »⁽⁵⁴⁾. In 1971 werden van haar enkele etsen opgenomen in de tentoonstelling *Femmes graveurs belges 1870-1970* in de Koninklijke Bibliotheek van België⁽⁵⁵⁾. Het Musée Ducal in Bouillon organiseerde twee tentoonstellingen waar haar oeuvre een plaats kreeg. De eerste, getiteld *Paysages et villégiature pour une princesse (1869-1912)* (1983), belichtte hoe Les Amerois, het buitengoed van de graven van Vlaanderen en de streek rond Bouillon in de Ardennen, de gravin inspireerde⁽⁵⁶⁾. Zeven jaar later organiseerde het Musée Ducal *La princesse Marie de Flandre, artiste et mécène. Estampes et aquarelles de 1867 à 1912* waarin de gravin als kunstenares en mecenas werd belicht⁽⁵⁷⁾. In Vlaanderen werden tien etsen uit de reeks *La Semois* getoond tijdens de expositie *Water in de kunst* die in de zomer van 1997 in het bezoekerscentrum Doornpanne in Koksijde liep⁽⁵⁸⁾. In 2002 werden alle etsen tentoongesteld in de bovenzaal van het Memoriaal Prins Karel in Raversijde. Deze expositie droeg toepasselijk de titel *De etsen van de Gravin van Vlaanderen (1845-1912)*⁽⁵⁹⁾. Ten slotte was er in de zomer van 2015 de tentoonstelling *Romantische landschappen. Marie de Flandre* in het Koninklijk Paleis in Brussel, waar het gevarieerde oeuvre van de gravin en haar contacten met de Belgische kunstenaars centraal stonden.

* * *

Dit artikel bracht systematisch de tentoonstellingen en publicaties waarin werk van de gravin verscheen, in kaart. Anno 2015 blijkt dat de gravin van Vlaanderen in tegenstelling tot veel andere (amateur)kunstenaresSEN geen vergeten artieste is. Hiervoor zorgden haar titel, haar talent, haar ongewone keuze om als vrouw te etsen, haar goede band met professionele kunstenaars, haar regelmatige deelname aan tentoonstellingen en het verschijnen van een selectie van haar oeuvre in publicaties. Haar kunstwerken werden goed onthaald maar het is vrijwel zeker

dat haar naam de beoordeling positief beïnvloede. Na haar dood werd haar werk minder vaak geëxposeerd, maar vanaf de jaren zeventig was er minimaal één kunstwerk van haar hand per decennium te zien tijdens verschillende tentoonstellingen.

Besluiten doen we met de woorden van kanunikes Hélène de Reinach Foussemagne die, gevatt maar wat hagiografisch, de tentoonstellingsdeelname en receptie van de gravin samenvatte : « Son talent était, en effet, très au-dessus de ce qu'on est convenu d'appeler un talent d'amateur. (...) Elle exposa souvent ses œuvres, ne craignant pas de s'offrir aux flèches de la critique, » (...)⁽⁶⁰⁾.

(53) De etsen genummerd van 757 tot en met 769 hingen in zaal 10 en waren getiteld : 757 « Bouillon en Ardenne », 758 « Ruines de l'abbaye d'Orval », 759 « Chiny », 760 « Moulin près de Vresse », 761 « Paysage », 762 « Ruines », 763 « La forge Roussel près de Florenville », 764 « Les étangs de Conques », 765 « Vue sur Bouillon », 766 « Les rochers entre Marbehan et Cugnon », 767 Maderasser Thal », 768 « Vue d'Alle », en 769 « Vresse ». Hiervan waren 758, 759, 760, 763, 764, 766, 768, 769 al eerder gepubliceerd in *La Semois. Exposition universelle et internationale de Gand en 1913 : Groupe II Beaux-Arts. Oeuvres modernes*, Brussel, 1913, nrs 757-769.

(54) J.-K. PANSAERS, "Comtesse de Flandre, aquafortiste", niet gepagineerd.

(55) *Femmes graveurs belges 1870-1970*, Brussel, 1971, niet gepagineerd.

(56) S. CLÉMENT-BODARD, *Paysages et villégiature pour une princesse (1869-1912). Exposition*, Bouillon, 1983.

(57) IDEM, *La princesse Marie de Flandre, artiste et mécène. Estampes et aquarelles de 1867 à 1912*, Bouillon 1990.

(58) J. DE GEEST, "Kunst van een vergeten prinses", *Het Laatste Nieuws*, 11-7-1997.

(59) A. DESEYNE, "De etsen van de gravin van Vlaanderen (1845-1912)," p. 6-16.

(60) H. DE REINACH FOUSSEMAGNE, *Son Altesse Royale, Madame La Comtesse de Flandre*, p. 12-13.

Comptes rendus – Boekbesprekingen

Photographies du roi Léopold III. Récits de voyages 1962-1967 – Foto's van koning Leopold III. Reisverslagen 1962-1967,
éd. Fondation Folon, La Hulpe, 2011. 120 p. ill.

Le Fonds Léopold III conserve des milliers de photographies et diapositives prises par le Roi lors de ses multiples voyages au Brésil dans les années 1960. Sa fascination pour la nature vierge, la faune et la flore, son souci du respect des populations locales transparaissent à travers ses clichés. Ses carnets de voyages notamment, publiés en 2004 (éd. Racine), soulignent ses préoccupations pour l'avenir de la planète et la préservation de l'environnement.

A l'occasion d'Europalia Brésil, une première exposition présentant une sélection de ces clichés eut lieu à São Paulo en 2010 puis à Belo Horizonte (2011). Le thème sera ensuite repris par la Fondation Folon, co-organisateur de l'événement, en 2011, et au Parlement de Brasilia en 2013, apparemment toujours avec succès. C'est donc cet été (du 10 juin au 28 août) pour la cinquième fois que cette exposition est montée, présentée ici par l'Ambassade du Brésil. Le catalogue qui l'accompagne est bien conçu : chaque photographie exposée y est reproduite dans un tirage de haute qualité, et pour chacun des 4 voyages du Roi, sont repris une carte indiquant l'itinéraire et quelques brefs extraits de son journal. Un mot d'introduction de la princesse Esmeralda, une longue notice de Jackie Van Goethem, dont on connaît le rôle clé au sein de l'Institut Royal des Sciences Naturelles comme du Fonds Léopold III, apportent des éléments intéressants, tout comme l'article fouillé de Gustaaf Verswijver sur le parc du Xingu. Si l'on peut regretter l'absence d'une bibliographie, même succincte, ou des références précises de chaque cliché, ce catalogue, à défaut d'être un outil vraiment scientifique, n'en demeure pas moins un ouvrage bien présenté, agréable à lire,

de surcroît dans les deux langues nationales, et qui donne une excellente idée de l'œuvre de Léopold III, et bien sûr aussi des merveilleux paysages brésiliens.

Voilà un bel exemple d'échanges culturels qu'encourage l'une des commissaires de l'exposition, Cristina Barros Greindl, qui vient d'inviter à se produire au Brésil quelques lauréats du Concours Reine Elisabeth.

B. de Muyser Lantwyck

Christian Koninckx

De koning in België. Het instituut, de functie, de persoon

Leuven: Lannoo Campus, 2014. 177 blz.
ISBN 978 94 014 1702 0

In 2014 publiceerde emeritus hoogleraar Christian Koninckx een nieuw boek over de monarchie in België, met de bedoeling "de monarchie als regime in haar structuren en in haar werking beter kenbaar te maken". De Brusselse historicus was daarmee niet aan zijn proefstuk toe, want in 2000 publiceerde hij al '*Le Roi en Belgique. Fonction royale et monarchie*' en vijf jaar later redigeerde hij een biografisch werk over koningin Astrid. Koninckx is uiteraard niet de eerste die zijn licht werpt op het Belgische koningshuis. Auteurs als Jean Stengers (*L'Action du Roi en Belgique depuis 1831. Pouvoir et influence*), André Molitor (*La Fonction royale en Belgique*) en Mark Van Den Wijngaert (*België en zijn koningen. Monarchie en macht*) gingen hem al vooraf, iets waar de auteur zich trouwens zeer goed van bewust is. Al in de inleiding verduidelijkt hij dat het daarom niet zijn bedoeling is om een grondige analyse van de monarchie als staatsvorm te maken noch een geschiedenis van het Belgische koningshuis, maar om het beroep van de koning inzichtelijker te maken voor een breed publiek.

Gezien het ruime aanbod aan werken over de monarchie in België, is het een verdienste op zich van de auteur om de essentiële elementen van het instituut op een bevattelijke en duidelijke manier samen te brengen op een manier die toegankelijk is voor een lezer zonder grondige voorkennis.

Toch is het jammer dat de auteur niet geheel duidelijk is over het hoofddoel van zijn publicatie, en dat is meteen de belangrijkste bedenking bij dit werk. Koninckx spreekt met kennis van zake over de materie, maar de rode draad doorheen de tekst is toch het (vaak nauwelijks verholen) pleidooi voor de monarchie als staatsvorm in België. De auteur is geen objectieve observator die de werking van het regime analyseert, maar een geëngageerde auteur die op een onderbouwde manier zijn visie op de materie weergeeft. Dat is op zich geen probleem, maar de auteur had er goed aan gedaan daar bij het begin van zijn werk open voor uit te komen. Nu balanceert het werk immers op de slappe koord tussen objectieve verslaggeving en (goed onderbouwde) persoonlijke overtuigingen, waardoor het tussen twee stoelen dreigt te vallen.

Dat komt het meest uitgesproken tot uiting wanneer de auteur sporadisch terugrijpt naar de controversiële periode van het koningschap van Leopold III. Zo evalueert Koninckx de kritiek op de overdracht van bevelvoering aan Koning Leopold III van sommige politici in 1940 en 1945 als ‘verbijsterend’ en het feit dat de minister van oorlog niet bij de vorst bleef tijdens de twee wereldoorlogen als ‘onbegrijpelijk’, twee op zijn zachtst gezegd toch wat ongenuineerde stellingen (p. 51). Dat de politieke klasse Leopold III na 1945 de rekening presenteerde voor zijn actief koningschap, beoordeelt hij ook explicet als “ten onrechte!” (p. 65), terwijl men het niet eens hoeft te zijn met de loop der historische gebeurtenissen om te erkennen dat toenmalige politici wel degelijk gegrondte redenen konden hebben om het vorstelijke optreden in vraag te stellen. Ook wanneer de auteur het gevoelige debat aangaat van monarchie versus republiek als staatsvorm, blijkt de kritische blik soms ietwat selectief, te meer daar de vergelijking enkel wordt gemaakt wat betreft het financiële luik en er verder niet ten gronde op wordt ingegaan. Het volledige laatste hoofdstuk over de toekomst van de monarchie leest ten slotte als één warm pleidooi voor het behoud van deze staatsvorm.

Ook de onuitgesproken wens van de auteur voor een actief koningschap beantwoordt niet altijd aan de realiteit. Nu en dan suggereert Koninckx initiatieven van de vorst die weliswaar binnen zijn grondwettelijke bevoegdheden liggen, maar waarvoor geen aanwijzingen bestaan dat hij daar wel degelijk (nog) gebruik van maakt. Het argument dat de draagwijdte van de vorstelijke interventies ons niet bekend is omwille van het *colloque singulier* (p.62) is vanzelfsprekend iets te makkelijk en evenmin een indicatie dat ze wel degelijk plaatsvinden.

Het engagement van de auteur belet voor alle duidelijkheid niet dat de lezer een vlot geschreven en duidelijk overzicht krijgt van de werking van de monarchie in België. Het boek is gericht op een breed publiek, en slaagt er ook in om op een bevattelijke manier de vaak complexe werking van het staatshoofd en zijn diensten toe te lichten. Monarchisten zullen in het boek bovendien tal van argumenten vinden voor de monarchie als staatsvorm in België, argumenten die het vaak eerder emotionele discours ver overstijgen. Naar mijn gevoel is dat zelfs de grootste verdienste van de auteur, waardoor hij – zij het wellicht onbedoeld – op basis van rationele argumenten het debat aangaat over de zin en onzin van de huidige staatsvorm in België.

Niels Matheve

James Chambers

Charlotte & Leopold. The true romance of the Prince Regent's daughter.
Londen, 2007, 244 p.

Op 2 mei 2016 zal het tweehonderd jaar geleden zijn dat prins Leopold van Saksen-Coburg in Londen in het huwelijk trad met Charlotte van Wales, de kroonprinses van Groot-Brittannië. De plechtigheid vond zoals toen nog gebruikelijk was ‘s avonds plaats. Charlotte’s afgunstige vader, de decadente prins-regent George, had een ‘privaat’ huwelijk georganiseerd voor zijn dochter, in de Great Crimson Room van Carlton House. Van Leopolds Duitse familie was niemand aanwezig. De moeder van de bruid, Caroline von Braunschweig-Wolfenbüttel, was er evenmin. Verstoten door haar echtgenoot, woonde ze op dat moment in Italië, waar haar liederlijke

levenswandel enkele jaren later het voorwerp zou worden van een ‘secret investigation’ door een onderzoekscommissie in opdracht van de prins-regent. De Britse regering had het niet nodig gevonden Caroline zelfs maar op de hoogte te brengen van het huwelijk van haar dochter. De rest van de koninklijke familie was er wel, evenals de ministers, enkele buitenlandse genodigden en de vrienden van haar vader. Die was stomdronken. De ceremonie duurde hooguit 25 minuten. Iedereen was aangedaan door de krachtige manier waarop Charlotte de belofte tot gehoorzaamheid ‘and obey’ uitsprak. In de Londense roddelpers werd druk gespeculeerd over het huwelijk van de Duitse ‘bedelprins’ met de ontembare kroon-prinses. Jane Austen sloeg een aanbod van de bibliothecaris van de prins-regent af om een historische roman over het huis van Saksen-Coburg te schrijven. Hoewel ze zich goed bewust was dat zo’n boek met het oog op ‘profit and popularity’ meer zou opleveren dan haar huiselijke levens op het platteland, voelde ze zich niet in staat de romance die opgeflikkerd was tussen Charlotte en Leopold te boek te stellen.

In België is de ‘Engelse’ periode van Leopold, van 1815 tot 1831, toen hij de eed aflegde als eerste koning der Belgen, weinig gekend in de historiografie, laat staan in het collectieve geheugen gegrift. Nochtans is het een ongemeen boeiende periode, in menig opzicht een scharnierperiode in de geschiedenis van Europa en van de Europese monarchie. Leopold, door Napoleon als de ‘mooiste prins van Europa’ betiteld, was in 1814 op het Congres van Wenen doelbewust naar Londen gestuurd door tsaar Alexander om er Charlotte het hof te maken. Op dat ogenblik was zij verloofd met prins Willem van Oranje, de latere Willem II, maar het geopolitieke verstandshuwelijk tussen Groot-Brittannië en het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden moest gedwarsboomd worden om de wankele evenwichten in Europa te behoeden. Leopold, een berooide prins van een minuscuul hertogdom, had geen macht en geen geld, voor hem was een leven aan de zijde van de latere Koningin van het machtigste land ter wereld als een onwezenlijke droom die in vervulling ging. Bovendien was Charlotte een ware ‘people’s princess’ die een ongekende populariteit genoot in een tijd dat de Britse royals en aristocraten door de opkomende burgerij en

middenklasse uitgespuwd werden omwille van hun spilzucht, corruptie en seksuele losbandigheid. In een wereld van excentrieke royals met meerdere minnaressen en bastardkinderen – de prins-regent was er zelf het levende bewijs van – was de pure ‘ware’ liefde die oplaaide tussen Charlotte en Leopold een verademing. Hun sprookjeshuwelijksbeantwoordde aan alle burgerlijke idealen van soberheid, kuisheid en piëteit. Charlotte en Leopold hadden een missie: het volk het goede voorbeeld geven, van moraliteit, van goed gedrag, van een gelukkig gezinsleven zonder schandalen. De koninklijke familieroman, met het koppel als belichaming van het ideale familiegeluk werd het geheim van de moderne monarchie, dat tot op vandaag blijft fascineren.

Het familiegeluk was helaas van korte duur: Charlotte overleed op 3 november 1817 in het kraambed, mismeesterd door haar lijfarts, dr. Croft. De baby die ze had gedragen, een jongen, was doodgeboren. Het verdriet van prins Leopold trof de hele Britse natie, die in een collectieve rouw gedompeld werd. Charlotte was de hoop van de natie in een tijd dat het Britse koningshuis zwaar onder vuur lag. Haar onverwachte overlijden versterkte de populaire mythe rond haar persoon, waarin ook Leopold een belangrijke plaats kreeg. Hij was de rots in de branding, de steunpilaar en toeverlaat. Het persoonlijke en het politieke, het huiselijke en de natie, vorst en volk waren onlosmakelijk met elkaar verbonden.

In het vlot leesbare boek van James Chambers wordt de waar gebeurde romance van Charlotte en Leopold verteld als in een stationsromannetje: het tragische verhaal leent er zich natuurlijk ook perfect toe. De auteur is een bestsellende publiekshistoricus die ook voor de televisie werkt en dat merk je aan de levendige, beeldrijke stijl met veel oog voor sappige details. Het boek leest bijna als een scenario voor een televisiefilm, ook al zijn de feiten vrij correct en waarheidsgetrouw geselecteerd. Chambers blijft daardoor ook vrij dicht bij het ‘persoonlijke’ drama, terwijl de politieke achtergrond eerder schetsmatig is weergegeven.

Gita Deneckere

Chronique – Kroniek

**Projection du film de Nicolas Delvaux :
« Sur les pas du roi Albert et de la reine
Elisabeth, mes grands-parents »,
le 17 mars 2015**

La Fondation Universitaire a accueilli la projection du film de Nicolas Delvaux, en présence du réalisateur qui en a fait la présentation. Celui-ci encore une fois a réussi le pari de mettre en scène de manière objective et émouvante, la vie de personnalités royales. Il a bénéficié de l'indéfectible soutien de la princesse Esmeralda qui commente avec sensibilité les images à l'écran tout en apportant son expérience personnelle et familiale. Comme dans ses documentaires précédents, Nicolas Delvaux a mené de longues recherches et a eu recours à plusieurs intervenants, dont des historiens comme Olivier Defrance. Ce dernier a commenté lors de la projection plusieurs aspects sur lesquels il avait travaillé comme la passionnante et parfois surprenante lecture des carnets de la reine Elisabeth qui recèlent encore bien des mystères....

**Journée d'excursion à Rumbeke et
Dixmude, le 6 mai 2015**

Malgré les aléas de transport, nous sommes finalement arrivés à bon port, c'est-à-dire au Château de Rumbeke. Ce fleuron de la Renaissance flamande a été entièrement restauré et héberge régulièrement des expositions comme celle consacrée au rôle du roi Albert et de l'armée belge pendant la grande guerre. Si la plupart des photographies nous étaient connues, leur présentation didactique et claire remplissait parfaitement son ambition d'informer au mieux le vaste public qui tout au long de cette année de commémoration de la guerre de 1914-18, a visité les multiples sites et musées qui lui étaient consacrés.

**Voorstelling van de film van Nicolas
Delvaux : « Sur les pas du roi Albert et de
la reine Elisabeth, mes grands-parents »
(17 maart 2015)**

De film van Nicolas Delvaux werd vertoond in de Universitaire Stichting, in aanwezigheid van de regisseur, die de film ook inleidde. Delvaux is er nogmaals in geslaagd het leven van koninklijke figuren op een objectieve en ontroerende wijze in beeld te brengen. Hij mocht rekenen op de steun van prinses Esmeralda, die fijngevoelig commentaar levert op de beelden op het scherm en hierbij ook haar persoonlijke en familiale ervaring met ons deelt. Zoals voor zijn vorige documentaires heeft Nicolas Delvaux ook voor deze prent degelijk onderzoek verricht, en werd hij bijgestaan door verscheidene historici, waaronder Olivier Defrance. Na de projectie commentarieerde deze laatste zijn aandeel in het werk, zoals het lezen van de boeiende en soms opmerkelijke uitspraken in de notaboekjes van koningin Elisabeth, waarin nog heel wat geheimen verborgen blijven....

**Daguitstap naar Rumbeke en Diksmuide
(6 mei 2015)**

Ondanks een paar problemen met het vervoer, hebben wij uiteindelijk onze bestemming, het kasteel van Rumbeke, bereikt. Dit pareltje van Vlaamse Renaissance werd grondig gerestaureerd en herbergt regelmatig tentoonstellingen zoals deze gewijd aan de rol van koning Albert I en het Belgische leger tijdens de grote oorlog. Alhoewel de meeste foto's gekend waren, werden ze op duidelijke en didactische wijze voorgesteld om ter informatie te dienen aan een ruim publiek, dat het hele jaar door verscheidene sites en musea bezocht, die de oorlog 1914-1918 herdenken.



Le château de Rumbeke/Het kasteel van Rumbeke.

Photo/foto : Wim Meysman.



Photo/foto : Wim Meysman.



Le Boyau de la Mort à Dixmude/De Dodengang te Diksmuide.

Photo/foto : Wim Meysman.

Après le déjeuner, c'est un endroit émouvant qui nous attendait : le Boyau de la Mort, où notre secrétaire, le Colonel aviateur (Res) Jean-Jacques David nous a fait un intéressant exposé sur les positions belges et ennemis et le déroulement des opérations. Nous avons ensuite parcouru les quelques dizaines de mètres de tranchées.

Barbara de Muyser Lantwyck

Visite nocturne de l'exposition « Paysages romantiques : Marie de Flandre » au Palais royal de Bruxelles, le mardi 28 juillet 2015

L'asbl "Dynastie et Patrimoine culturel" avait organisé le 28 juillet dernier, à l'intention de ses membres, une visite privée en nocturne à l'exposition "Paysages romantiques, Marie de Flandre", tenue au Palais Royal, à l'occasion de

Na de lunch werden we verwacht op een aangrijpende site, nl. de Dodengang. Hier gaf onze secretaris, reserve-kolonel van het Vliegwezen Jean-Jacques David, ons een interessante uiteenzetting gaf over de Belgische en vijandelijke stellingen en het verloop van de operaties. Nadien wandelden wij enkele tientallen meter door de loopgraven, ons een idee vormend van het leed dat de troepen hier moesten doorstaan.

Barbara de Muyser Lantwyck

Bezoek aan de tentoonstelling 'Romantische landschappen. Marie de Flandre'
(28 aug. 2015)

Op woensdag 28 augustus kregen de leden van de vzw 'Monarchie en Cultureel Erfgoed' de gelegenheid om een exclusief avondbezoek te brengen aan de tentoonstelling 'Romantische landschappen. Marie de Flandre', die ter gelegenheid van de



Vue de l'exposition au Palais royal/Zicht op de tentoonstelling in het Koninklijk Paleis.
Photo/foto : Muriel Rotsaert de Hertaing.



Les souverains saluent le commissaire de l'exposition Gustaaf Janssens, la collaboratrice Wendy Wiertz et Alex Deseyne/Het vorstenpaar begroet de commissaris van de tentoonstelling Gustaaf Janssens, de medewerkster Wendy Wiertz en Alex Deseyne.
Photo/foto : Muriel Rotsaert de Hertaing.

l'ouverture annuelle au public du Palais (du 22 juillet au 6 septembre). La visite était suivie d'une réception offerte à la nombreuse assistance.

La Comtesse de Flandre, née princesse Marie de Hohenzollern-Sigmaringen (1845-1912), épouse du prince Philippe, comte de Flandre, et mère du roi Albert I, était une artiste de talent. L'exposition qui avait été inaugurée le 17 juillet par le Roi et la Reine, situait la Comtesse de Flandre dans son contexte artistique et culturel, familial et sociétal. Tant sa belle-mère, la reine Louise, que sa belle sœur, la reine Marie-Henriette et sa fille, la princesse Henriette, étaient douées sur le plan artistique. Quelques aquarelles du fils aîné de la comtesse, le prince Baudouin, mort prématurément (1869-1891), et frère du futur roi Albert I, étaient également exposées.

jaarlijkse openstelling van het Koninklijk Paleis (22 juli-6 september 2015) in het Paleis werd georganiseerd. Na het bezoek werd aan de zeer talrijk opgekomen belangstellenden een receptie aangeboden.

De Gravin van Vlaanderen, geboren prinses Marie van Hohenzollern-Sigmaringen (1845-1912), echtgenote van prins Philippe, graaf van Vlaanderen, en moeder van koning Albert I, was een getalenteerde kunstenares. De tentoonstelling, die op 17 juli door de Koning en de Koningin werd geopend, situeerde de gravin van Vlaanderen in haar familiaal-artistieke en kunsthistorisch-maatschappelijke context. Zowel haar schoonmoeder koningin Louise, haar schoonzus koningin Marie-Henriëtte en haar dochter prinses Henriëtte waren artistiek begaafd. Ook van prins Boudewijn (1869-1891), de vroeg gestorven oudste zoon van de gravin en broer van de latere koning Albert I waren enkele aquarellen te zien.

La comtesse, qui signait ses œuvres de "MF" (Marie de Flandre) était surtout connue par ses eaux fortes qu'elle exposait volontiers et qui étaient reprises dans des portfolios. Elle peigna en outre des portraits et natures mortes florales. Mais c'était surtout les paysages qui avaient sa préférence; elle les fixa dans de nombreuses aquarelles.

L'asbl "Dynastie et Patrimoine culturel" avait confié la réalisation de l'exposition à un comité scientifique sous la direction de Gustaaf Janssens (archiviste honoraire du Palais Royal et administrateur de l'asbl). Il était assisté par Wendy Wiertz (historienne de l'art à la KU Leuven); cette dernière exerça un rôle important dans le choix des œuvres et dans la rédaction des textes accompagnants. Le comité se composait en outre de : Martine Vermeire (Adjointe Patrimoine à la Liste Civile de Sa Majesté le Roi), Christian Koninckx (président de l'asbl), Alex Deseyne (conservateur honoraire du Domaine de Raversyde – Mémorial prince Charles et administrateur de l'asbl) et Olivier Defrance (historien). La scénographie et la réalisation matérielle de l'exposition fut confiée à l'architecte Frédéric de Smedt et son équipe. Avaient prêté des œuvres pour l'exposition : la Collection Royale, la Fondation Roi Baudouin, les Archives du Palais Royal, les Archives Générales du Royaume, le Musée Ducal (Bouillon), la commune de Molenbeek-St-Jean, la 'Vlaamse Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience' (Anvers) et la bibliothèque universitaire de la KU Leuven (Louvain).

Gustaaf Janssens

**Conférence donnée par le Prof. Christian Koninckx au siège de la Société de l'Ordre de Léopold, le 15 septembre 2015 :
« Les abdications royales depuis 1900. »**

Dans le joli cadre de la maison de la Société de l'Ordre de Léopold, orné d'une foule de portraits royaux, le Professeur Koninckx nous a entretenus d'un sujet d'actualité récente dans plusieurs monarchies européennes. Etablissant d'emblée la distinction entre renonciation au trône et abdication, l'une ayant lieu avant l'accession au trône, l'autre étant un acte volontaire consenti par

De gravin, die haar werken met "MF" (Marie de Flandre) signeerde, is vooral bekend door de etsen die zij graag tentoonstelde en die in kunstmappen werden opgenomen. Daarnaast schilderde zij portretten en bloemstilleven. Haar voorkeur ging evenwel duidelijk uit naar het landschap dat zij in talloze aquarellen vastlegde.

De vzw 'Dynastie en Cultureel Erfgoed' vertrouwde de uitwerking van de tentoonstelling toe aan een wetenschappelijk comité o.l.v. Gustaaf Janssens (ere-archivaris van het Koninklijk Paleis en beheerder van de vzw). Hij werd bijgestaan door Wendy Wiertz (kunsthistorica KU Leuven), die een zeer belangrijk aandeel had in de keuze van de werken en in de redactie van de begeleidende teksten. De andere leden van het comité waren : Martine Vermeire (Adjunct Patrimonium bij de Civiele Lijst van Zijne Majesteit de Koning), Christian Koninckx (voorzitter van de vzw), Alex Deseyne (ere-conservator van het Domein Raversijde – Memoriaal prins Karel en beheerder van de vzw) en Olivier Defrance (historicus). De vormgeving en de materiële uitwerking van de tentoonstelling was toevertrouwd aan architect Frédéric de Smedt en zijn équipe. Bruikleengevers voor de tentoonstelling waren : de Koninklijke Verzameling, de Koning Boudewijnstichting, het Archief van het Koninklijk Paleis, het Algemeen Rijksarchief, het Musée Ducal (Bouillon), de gemeente Sint-Jans-Molenbeek, de Vlaamse Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience (Antwerpen) en de Universiteitsbibliotheek van de KU Leuven (Leuven).

Gustaaf Janssens

**Lezing «Troonsafstanden sinds 1900»,
door Prof. Christian Koninckx in de zetel
van de Vereniging van de Leopoldsorde
(15 september 2015)**

In het mooie kader van de zetel van de Vereniging van de Leopoldsorde, waar heel wat koninklijke portretten zijn te bewonderen, heeft Professor Koninckx ons onderhouden over een onderwerp dat de jongste jaren actueel was in meerdere Europese monarchieën. Hij maakte meteen het onderscheid tussen het verzaken aan de troon en de troonsafstand; het eerste heeft plaats vóór de

le souverain, il a mené ensuite une analyse détaillée et comparative, tableaux à l'appui, des abdications dans différents pays européens. Si l'abdication est inscrite dans la constitution de certains d'entre eux, en revanche en Belgique n'y figure que la procédure prévue en cas d'impossibilité de régner. Aux Pays-Bas comme au Luxembourg, où règnent deux branches de la famille d'Orange Nassau, l'abdication est devenue régulière, alors qu'elle reste une exception ailleurs. Et que dire des circonstances et des motifs qui l'expliquent ? Là aussi, il n'y a pas lieu de généraliser. On peut juste constater, au vu des archives et témoignages disponibles, que l'âge et l'état de santé y jouent un rôle important, surtout lorsque le monarque juge ne plus pouvoir exercer sa haute fonction avec la perfection qu'il aurait souhaité. C'est le cas de notre roi Albert II qui évoqua ces points dans son discours du 3 juillet 2013. Voilà en tout cas un thème qui ne manquera pas de susciter de nouvelles études.

Barbara de Muyser Lantwyck

troonsbestijging, het tweede is een bewuste daad met instemming van de vorst. Vervolgens gaf hij, aan de hand van tabellen, een gedetailleerde vergelijkende analyse, van de troonsafstanden in verschillende Europese landen. Alhoewel de abdicatie voorkomt in de grondwet van sommige landen, is dit niet het geval in België; hier wordt enkel de voorziene procedure vermeld ingeval van 'onmogelijkheid om te regeren'. In Nederland, alsook in Luxemburg, waar twee takken van de familie van Oranje-Nassau regeren, is de troonsafstand een traditie geworden, terwijl ze elders een uitzondering vormt. En welke zijn de omstandigheden en motieven die aanleiding geven tot een troonsafstand? Ook hier valt er niet te veralgemenen. Enkel op basis van de archieven en de beschikbare getuigenissen kan men vaststellen, dat de leeftijd en de gezondheidstoestand hierbij een belangrijke rol spelen, vooral als de vorst oordeelt dat hij deze hoge functie niet meer kan uitoefenen, zoals hij dat zou willen doen. Dat is het geval van onze koning Albert II die deze punten aanhaalde in zijn toespraak van 3 juli 2013. Dit thema zal zeker nog nieuwe studies uitlokken.

Barbara de Muyser Lantwyck