

GARE DU NORD

Leesexemplaar

GARE Eric
Min
du **NORD**

Belgische en Nederlandse
kunstenaars in Parijs
(1850-1950)

P E L C K M A N S

[VOORWOORD]	7	De plattegrond van ons geheugen <i>Hoe Parijs de moderniteit heeft uitgevonden</i>
[EEN]	35	'Bruxelles capitale, Paris province' <i>Een troostprijs voor Antoine Wiertz</i>
[TWEET]	53	Romantiek en commercie <i>In La Nouvelle Athènes met Adolphe Sax en Ary Scheffer</i>
[DRIE]	69	Het grote leven <i>Op café met Jongkind en de gebroeders Stevens</i>
[VIER]	91	'Parijs is mijn bibliotheek' <i>Félicien Rops, jager-verzamelaar</i>
[VIJF]	117	Het licht van Montmartre <i>Breitner en Van Gogh, stadskunstenaars</i>
[ZES]	137	Geschreven stad <i>Het literaire web van Émile Verhaeren</i>
[ZEVEN]	163	Lijnspeel <i>De Parijse Belgen en de art nouveau</i>
[ACHT]	185	Jong geweld <i>De afgebroken levens van drie toptalenten</i>
[NEGEN]	215	Romantiek bij maanlicht <i>Dichters, dromers en drama</i>

[TIEN]	243	Wilde nachten in Montmartre <i>Kees van Dongen, Jan Sluijters en de goede fee Électricité</i>
[ELF]	257	Verloren zonen en 'erotieke muziek' <i>De Parijse escapades van drie jonge schrijvers</i>
[TWAALF]	277	Dag en nacht <i>Met Spilliaert, Wouters en Mondriaan onderweg naar de abstractie</i>
[DERTIEN]	295	De ontbinding van de wereld <i>De avant-garde van de jaren 1920</i>
[VEERTIEN]	321	Jaren van modder en bladgoud <i>De Roaring Twenties van Marsman, Masereel en Maigret</i>
[VIJFTIEN]	363	Tongen die zichzelf strelen <i>Elly, Hugo & compagnie</i>
	397	Dankwoord
	399	Bibliografie
	415	Noten
	461	Register

[VOORWOORD]

De plattegrond van ons geheugen

Hoe Parijs de moderniteit heeft uitgevonden

Toute la ville est une musique de foule.

JULES ROMAINS

Zo trek je een stad binnen: in een trein die vaart mindert wanneer hij door de voorsteden raast en langs de achtergevels van morsige huizen dabt — vlakbij onderscheid je letters en tags, in de verte de koepel van een kerk als een slagroomtaart. Onder een hoge glazen overkapping komt de locomotief tot stilstand. Rumoer, onrust, ritme: dit moet de Gare du Nord zijn. Hier begint Parijs. Zelfs Hugo Claus gelooft zijn ogen niet, die allereerste keer:

In de damp van het station. Zijn dit de inboorlingen? Donkerder, dunner, heftiger dan Belgen.

Met een hart dat bonkt. Ik dacht dat dit alleen in boeken voorkwam. Het begon toen ik uit het denderende raam hing, kolengruis flitsend tegen mijn gezicht, en de witte koepel op de heuvel tussen de grijze daken ontdekte, Montmartre, mijn minaret, mijn Mekka.¹

Voor almaar nieuwe generaties kunstenaars uit de Lage Landen — schilders, schrijvers, fotografen, musici — die de stad aandoen in die

vreemde tijdzone waarvan het jaar 1900 het kantelpunt is, fungeert de Gare du Nord als een overgangspek. Hier laten zij hun oude kleren achter en ruilen zij de gebruiken uit hun eigen land in voor een nieuw bestaan, dat minstens enkele weken maar vaak een heel leven zal duren. Wie ze zijn? Jongelui, doorgaans twintigers aan het begin van hun carrière, vaak mannen — zie ze daar staan, met hun verfdoo en hun scherpste pen. Wat hen drijft? Steile ambitie en jeugdige overmoed, geilheid en knaldrang. Honger naar wat nieuw is — ongezien en ongehoord. In ateliers en salons maar evengoed in de cafés op de boulevards of in de zoete geur van de metrostations willen zij leren over het leven. Waar kun je dat beter doen dan in de Ville Lumière, de onbetwiste culturele hoofdstad van het continent? Daar hebben ze alles: ervaring en inzicht, academieprofessoren en opdrachtgevers, *marchands* en netwerken van verzamelaars, de beste uitgevers en uitstekend geïnformeerde kranten. Een gretig publiek dat uitkijkt naar het nieuwe. Een zekere lichtheid, ook. Er zijn brede avenues en knusse *maisons de tolérance*, fijne cafés en restaurants: in Parijs is de keuken uitstekend, de wijn lekker en betaalbaar. Vanuit Amsterdam of Brussel is het nog vlakbij ook: met de postkoets doen Nederlanders er in het begin van de negentiende eeuw nog een dag of vijf over (en Belgen de helft), maar na de aanleg van de treinverbinding is de Franse hoofdstad niet meer dan een dagreis verwijderd — in de jaren 1950 wordt het traject zelfs teruggebracht tot enkele uren. En ze spreken er Frans. Dat doen de meeste kunstenaars uit de Lage Landen ook.

Zij zijn er natuurlijk niet alleen. Geduldig cijferwerk leert dat ruim een derde van alle belangrijke beeldend kunstenaars die tussen 1850 en 1899 waar ook ter wereld zijn geboren naar Parijs is getrokken, doorgaans voor een langere periode.² Niet alleen voor artiesten was (en is) Parijs een magneet. Als weinig andere metropolen spreekt ze tot onze verbeelding, en dat doet zij in krachtige metaforen als la Ville Lumière, de stad waar het licht nooit uitgaat, ‘het nieuwe Babylon’ of ‘de hoofdstad van het intellect’. Het kan ook aardser. Dan is Parijs een oceaan, een oerwoud, een bijenkorf of een mierennest — sla er Balzac maar op na. Of de dichter Charles Baudelaire, die in *Les Fleurs*

du mal uitkijkt over de daken en de stad in een sombere versregel vangt: *'hôpital, lupanar, pugatoire, enfer, baigne'*.³

Een smeltoven is het, een infernale machinerie. Een draaikolk. De navel van de planeet, die Frankrijk toch zo graag wilde zijn — maar liefst tot 1911 heeft het geduurd voor de natie haar eigen nulmeridiaan in het Parijse Observatoire opgaf ten voordele van de nullijn van Greenwich, die door de andere landen al in 1884 was aangenomen. Als je rond 1970 een boek kocht bij Shakespeare & Co, drukte de winkelbediende er een stempel in met een portret van de dichter en de woorden *'Kilomètre Zéro Paris'*: de windroos tussen de stoeptegels bij de Notre-Dame aan de overkant van de Seine is het vertrekpunt van elk denkbaar traject.⁴ Dat maakt de mythische boekenwinkel meteen tot het middelpunt van de beschaafde wereld.

In de literatuur wordt Parijs evengoed afgeschilderd als een traag ademend monster, een soezende draak, een soort van Minotaurus die kinderen verslindt. In een brief aan zijn dierbare schoonzusje Minna Bernays vergelijkt Sigmund Freud, die er in 1885 stage loopt bij de beroemde neuroloog Charcot, de stad met 'een reusachtige opgedirkte sfinx die alle vreemdelingen opvreet, die haar raadsel niet kunnen oplossen'.⁵ Sigmund gaat nog even door op zijn elan: *'Das Paris ist einfach ein verworrener Traum, und ich werde mich sehr freuen, aufzuwachen.'* Een desoriënterende droom, een roes waaruit je slechts met veel moeite ontsnapt — dat zou Walter Benjamin niet tegenspreken.⁶ Voor deze cultuurfilosoof was Parijs de hoofdstad van de negentiende eeuw en het laboratorium waar de moderniteit is ontstaan. In de roman *Vlucht zonder einde* laat zijn tijdgenoot Joseph Roth een personage aan het woord dat de kosmopolitische stad alle eer bewijst:

Parijs is de hoofdstad van de wereld, Moskou zal het misschien ooit worden. Parijs is bovendien de enige vrije stad ter wereld. Bij ons wonen reactionairen en revolutionairen, nationalisten en internationalisten, Duitsers, Engelsen, Chinezen, Spanjaarden, Italianen, wij hebben geen cen-

suur, wij hebben loyale onderwijswetten, rechtvaardige rechters.⁷

Aan het woord is Edmond de V., de secretaris van een Parijse advocaat. Dat de man een Belg is, kan geen toeval zijn. Een pagina verderop verwoordt de echtgenote van de advocaat haar eigen Parijsgevoel nog kernachtiger: ‘Ik heb het asfalt van de boulevards nodig, een terras in het Bois de Boulogne, de etalages in de Rue de la Paix.’

Paris Guide

We kunnen het ons tegenwoordig moeilijk voorstellen, maar in 1867 is de Wereldtentoonstelling — de vierde editie is dat al, en de tweede die in Parijs wordt gehouden — goed voor een reisgids in twee vuistdikke delen, samen maar liefst 2139 pagina’s plus een katern met stadsplannen. *Paris Guide* is geen boekje voor in je binnenzak maar een verzameling min of meer serieuze essays. Aangevoerd door Victor Hugo worden de grootste schrijvers en illustratoren van hun generatie in stelling gebracht: Renan, Sainte-Beuve, Viollet-le-Duc, Dumas *père et fils*, George Sand, Nadar, Alfred Delvau... Voor de juiste sfeer zorgen onder meer etsen van de Belgische tekenaar Félicien Rops, die in Parijs grote sier maakt. Zowat alle denkbare en ondenkbare aspecten van de metropool worden belicht, van haar geschiedenis en monumenten tot de prostitutie en de *morgue*, het stedelijke lijkenhuis bij de Seine. Uiteraard is *Paris Guide* een grabbelton en een momentopname, maar als tijdsdocument is de uitgave onovertroffen. De bijdragen schetsen een fraai beeld van wat het publiek lust.

Bovendien steken we heel wat op over de buitenlanders in de stad. Voor een artikel over de Belgische aanwezigheid tekent Édouard Romberg, een voormalige hoge ambtenaar van het departement Schone Kunsten, die Parijs als zijn broekzak kent en er zal gaan wonen. Hij komt op een totaal van ongeveer 40.000 landgenoten, die geen hechte kolonie vormen maar hun eigenheid als Belgen bewaren,

'avec leur caractère et instincts nationaux'.⁸ Numeriek vormen zij na de Duitsers de grootste groep immigranten, ver voor de Nederlanders met 6253 zielen.⁹ Dankzij de volkstelling van 1866 weten wij dat Parijs op dat ogenblik precies 1.825.274 inwoners telt. In het midden van de eeuw waren het er nog een miljoen, en in 1900 zal het aantal stijgen tot 2.700.000.¹⁰ Net als in elke andere Europese metropool neemt de bevolkingsdichtheid exponentieel toe. Dat heeft vooral te maken met de klassieke vlucht naar de stad in economisch beroerde tijden; naast buitenlanders zijn het vaak boeren uit de Auvergne of Bretagne *'qui montent à Paris'*. Vaak vestigen deze arme drommels zich in de voorsteden of in de bidonvilles van de Zone, het niemandsland voorbij de voormalige vestingmuren. *Les fortifs* zijn tot de vroege jaren 1930 het toevluchtsoord van voddenrapers, leurders, boeven, zigeuners en handelaars in goedkope wijn.¹¹ We vinden deze rafelranden van de stad evengoed in Van Goghs schilderijen terug als in het werk van de humanistische straatfotografen uit de jaren 1950.

De Belgen in Rombergs Parijs gaan voornamelijk met hun handen aan de slag: het zijn stratenmakers, tuiniers, metselaars, kleermakers en schoenlappers, timmerlui, *peintres décorateurs*, typografen, naaisters en dienstboden. Zij wonen verspreid over de arrondissementen, maar meubelmakers tref je vooral aan in de Faubourg-Saint-Antoine — hun Vlaamse origine leid je af uit de reclameborden aan de gevels.¹² Na het Belgische verbod op de *contrefaçon*, het clandestien uitgeven van Franse boeken, is bovendien een honderdtal Brusselse letterzetter en drukkers naar Parijs geëmigreerd; omdat het werk er beter betaald wordt, zijn ze er gebleven. Heel wat Belgische arbeiders komen 's zondags bijeen om spelletjes te spelen in het Café du Bazar op de Boulevard de Sébastopol; met de winst wordt elk jaar een uitstapje naar Brussel gefinancierd. Van assimilatie is weinig sprake. Ook na een verblijf van vijf of zes jaar kennen de meeste Vlamingen zelfs niet *'les termes les plus nécessaires de la langue française'*, zo stelt monsieur Romberg gebelgd vast. In afwachting van de bouw van een Vlaamse kapel zijn de *abbés* Beyaert en Van Haelst alvast vooruitgestuurd. In het 19^e arrondissement wonen heel wat *cheminots* en arbeiders.

ders uit de slachthuizen van La Villette in een armoedige Cité des Flamands, waarvan tegenwoordig het poortgebouw nog overeind staat tussen postmoderne woontorens.¹³

In zijn essay vermeldt Romberg ook Belgische industriëlen die de oversteek hebben gewaagd, onder wie fabrikanten van bronzen beelden, chirurgische instrumenten en wandtapijten. De heren Adolphe en Alphonse Sax, muziekinstrumentenbouwers, worden bij naam genoemd. Romberg besluit zijn bijdrage met een alinea over de beeldende kunst. Aantallen geeft hij niet, maar hij vermeldt de schilders Alfred en Joseph Stevens, Wappers, Willems, Verlat en De Knyff. Hun talent is nog aangescherpt door het contact met de Franse meesters *'et avec cette atmosphère parisienne tout imprégnée d'esprit et de grâce'*.¹⁴ Duizend bladzijden verderop komt de Belgische kunst op de Wereldtentoonstelling nog even ter sprake. Brussel wordt dan weggezet als *'un faubourg artistique de Paris'*, maar de nationale eer wordt gered door de moderne elegantie van Stevens' vrouwenportretten.¹⁵ Straks komen we ze in dit boek nog tegen.

Wat Romberg in *Paris Guide* schetst, klopt in grote lijnen voor de periode vanaf 1850 tot de *fifties* in de twintigste eeuw, die dit boek in kaart wil brengen. Almaar nieuwe golven Belgen en Nederlanders spoelen dan aan in de Lichtstad, op zoek naar inspiratie, een inkomen of beide. Daarbij worden zij blijkbaar niet gehinderd door de wisselende politieke situatie van het gastland. De opeenvolging van regimes en sociaal-geografische ijkpunten — een keizerrijk, vier republieken, de Dreyfusaffaire, een reeks anarchistische aanslagen, koloniale expansie, drie oorlogen en een heel klein beetje burgeroorlog (de Commune) — lijkt niet meer dan een achterdoek voor hun avonturen. Kunstenaars laten zich niet afschrikken door het lint van chrononemen dat zich traag ontrolt: van het Fin de Siècle naar de Belle Époque, van de Roaring Twenties in het interbellum naar de Trente Glorieuses, die aanbreeken wanneer onze laatste reizigers in de Gare du Nord uit de trein klauteren. Wanneer dit boek op gang komt, worden in Parijs barricades opgericht en neemt koning Louis-Philippe het heft in han-

den, tot de Tweede Republiek hem wegblaast en keizer Napoleon III zijn Second Empire sticht. Mijn laatste hoofdstuk speelt zich af in de nadagen van de Vierde Republiek; terwijl de eerste Citroën DS door het beeld zoekt, houdt Charles de Gaulle zich in de coulissen klaar om de macht te grijpen. Tussen deze twee mijlpalen trekken onze kunstenaars onverstoort over en weer naar het epicentrum van de westerse beeldcultuur, waar ze tekeergaan als kinderen in een speelgoedwinkel. Zij vinden er zonder zoeken, en lopen wel een blokje om als zelfs dat niet lukt. Zij doen er inspiratie op en leggen contacten. Meer dan honderd jaar lang lijkt Parijs wel een ballenbad voor artiesten en intellectuelen.

De eeuw van staal en glas

Misschien is de razende moderniteit van deze plek wel haar *unique selling proposition*, en de onzichtbare rode draad tussen de ongeveer vijftig kunstenaars die in dit boek worden opgevoerd — een representatief staal is dat, geen volledig overzicht. Almaar opnieuw incarneert Parijs ook voor hen de glans van het nieuwe. In heel Europa worden de *nouveautés* in de winkels gepresenteerd als import uit de Franse hoofdstad — tot lang na de Tweede Wereldoorlog is het begrip *articles de Paris* er een synoniem van. Niet alleen haar koopwaar maar ook de Ville Lumière zelf transformeert voortdurend. Alles is er beweging. Rond 1830 lijkt de metropool al een permanente bouwput, maar honderd jaar later is de klus nog altijd niet geklaard, al blijft het stratenpatroon toch vrij homogeen — de belegen historieschilder Antoine Wiertz en de existentialistische jeugd van Saint-Germain-des-Prés lopen rond een decor dat een eeuw lang vrijwel ongewijzigd is gebleven. Artistieke stijlen volgen elkaar in een snel tempo op, waarbij het ene isme naadloos door het andere wordt afgelost. Deze vaart, deze koorts is de basso continuo van onze partituur.

Misschien wordt de eeuw van staal en glas wel het treffendst gevat op het grote doek van de ietwat weggedeelde Franse schilder

Luigi Loir, dat we vandaag in het museum La Piscine van Roubaix kunnen bekijken.¹⁶ *La Construction du métropolitain* dateert uit 1900 en volgt de conventies van het klassieke stadslandschap, maar het thema is ongewoon. We zien de diepe bouwput en de arbeiders in de Rue de Rivoli bij het hek van de Tuilerieën — de grandeur van het urbane perspectief en de modder en het stof van de bouwwerf worden in één beeld gevat. Neo-impressionisten als Signac en Luce schilderden weliswaar de *gazomètres* van Clichy en bosjes fabrieksschoorstenen, maar het blijft verbazen dat een burgerlijke kunstenaar een *chantier* op doek brengt alsof het een kasteelpark is. Een snelle blik op Loirs overige werk leert ons dat de man gefascineerd was door het licht in nachtcafés en door boulevards in de sneeuw, waar altijd wel een wolkje stoom voorbijrijft. Ook deze schilder is een man van zijn tijd, ‘*un peintre de la vie moderne*’.

Voorals sinds de urbanistische ingrepen van prefect Georges-Eugène Haussmann, die de stad vanaf 1853 in opdracht van Napoleon III tot een prestigieuze vitrine voor het keizerrijk mag verbouwen, staat Parijs in de steigers. Twintigduizend huizen worden gesloopt, en langs nieuw getrokken lanen verrijzen de typische appartementsgebouwen van vijf of zes verdiepingen onder hun sierlijke mansarde-daken, met gietijzeren balkons die over de gevels lopen, en diensttrappen voor het personeel. Straatverlichting en waterleiding worden gemoderniseerd. Banken, kiosken, urinoirs en bomenrijen maken het flaneren aangenamer. Aan dit megaproject hangt een prijskaartje van 2,5 miljard *francs* — ongeveer 25 miljard euro — maar ook de sociale impact is enorm. Hele wijken worden weggeveegd; hun minder kapitaalkrachtige inwoners vluchten naar de stadsrand. Haussmanns Parijs schakelt naar een hogere versnelling en een grotere schaal: het lijkt wel alsof de boulevards ingericht worden op maat van de auto, die nog lang niet is uitgevonden. Met afgrijzen stellen de gebroeders Goncourt, de scherpzinnigste chroniqueurs van hun tijd, vast dat het openbare leven van winkelpromenades en cafés stilaan de huiselijkheid verdringt. Hun geliefde oude stad wordt gereduceerd tot een raster van ‘nieuwe boulevards zonder bochten, zonder onverwachte

perspectieven, meedogenloos rechte lijnen, die niet langer de wereld van Balzac ademen, die doen denken aan een of ander Amerikaans Babylon van de toekomst'.¹⁷

Nog is Parijs niet de Ville Lumière van de eeuwwisseling, maar er wordt hard aan gewerkt. Kaarsen, olie- en gaslampen maken vanaf de jaren 1885 geleidelijk aan plaats voor la Fée Électricité — in het land van Marianne en de Citroën *déesse* wordt ook de elektriciteit allegorisch door een vrouw geïncarneerd; zij krijgt de sensuele vormen van een gloeilamp. Door duizenden *becs à gaz* in de straten neer te poten had Haussmann al de nacht afgeschaft. Voortaan kon je na valavond op de boulevard je krant lezen en in de cafés naar de andere klanten turen.¹⁸ Daarvoor dienden natuurlijk die monsterlijke *gazomètres* in Clichy, die Signac in 1886 heeft geschilderd; het waren reusachtige opslagtanks. Het nachtelijke Parijs van Zola, Huysmans en de impressionisten werd nog zacht uitgelicht door gasvlammetjes. De introductie van elektrische straatlantaarns op de Avenue de l'Opéra in 1878 was niet meer dan een voorzichtig experiment. Het zou een vervolg krijgen in het stralende Palais de l'Électricité, dat met zijn duizenden veelkleurige lampen een van de hoogtepunten van de Wereldtentoonstelling in 1900 zal zijn, en de sterkste incarnatie van de vooruitgang — als eerbetoon aan de goede fee en haar heilige vuur mag Camille Saint-Saëns de cantate *Le Feu céleste* componeren.¹⁹ Toch dringt de elektrische stroom slechts traag door in het stadsweefsel, en het is wachten tot de late jaren 1920 vooraleer het ongenadige witte licht overal aanflitst. Aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog gebruikt de modernistische dichter Guillaume Apollinaire gretig verzen als deze om de vaart van de vooruitgang in beelden te vatten — zonder leestekens ook nog, dan gaat het sneller:

*Sonneries électriques des gares chant des moissonneuses
 Traineau d'un boucher regiment des rues sans nombre
 Cavalerie des ponts nuits livides de l'alcool
 Les villes que j'ai vues vivaient comes des folles.*²⁰

De opmars van de elektriciteit verloopt traag maar gestaag. Wanneer Joseph Roth in 1926 in zijn hotel op de Place de l'Odéon aantekeningen zit te maken voor *Vlucht zonder einde*, baadt de stad nog grotendeels in het gaslicht van de *quinquets*. Zijn held Franz Tunda ziet de zon opkomen:

Hij had in Parijs een heldere, blauwe ochtendlucht verwacht. Maar de ochtend in Parijs wordt met een zacht potlood getekend. De verwaaide rook van fabrieken vermengt zich met onzichtbare resten van zilverkleurige gaslampen en blijft boven de gevels van de huizen hangen.²¹

Driekwart eeuw eerder was de introductie van de elektriciteit voor Charles Baudelaire, kunstcriticus *à ses heures*, al een dankbare metafoor voor de koorts van het nieuwe. In *Le Peintre de la vie moderne*, het weergaloze essay dat hij in 1860 aan de tekenaar Constantin Guys wijdde, beschreef hij hoe de flanerende kunstenaar zich in de menigte stort 'alsof het een onmetelijk reservoir van elektrische energie is'.²² Baudelaire bedacht nog andere, al even krachtige metaforen: de grettige waarnemer functioneert als 'een spiegel die zo onmetelijk is als de mensenmassa zelf', of als een caleidoscoop die met bewustzijn is begiftigd 'en die bij iedere beweging het veelvoudige leven en de gracieuze afwisseling van alle dingen' reflecteert.

In deze opwindende eeuw van Parijs wordt alles anders, ook het kijken zelf: we zien schilders als Edgard Degas worstelen met het verschil in effect tussen gaslampen en het nieuwe elektrische schijnsel op de scène van zijn geliefde *café-concert*. Terwijl Marcel Proust vanaf 1908 laboreert aan zijn *À la Recherche du temps perdu* — een monument voor de traagheid van een verloren wereld — komt de volgende versnelling er al aan. *Paris Guide* had al aangestipt dat de polsslagen van de stad 'cent vingt à la minute' bedroeg, 'montre en main'; dat is genoeg om een paard te vellen, maar in Parijs hoort het erbij. Snel schakelen doet iets met een mens. Misschien is de ontbinding van de wereld in strepen,

vegen en vlekken door de impressionisten en hun opvolgers wel het logische gevolg van de snelheid waarmee het landschap achter het glas van hun coupé raam voorbijflitst. Tijdens zijn eerste treinreis in 1837 zag Victor Hugo geen bloemen of graanhalmen maar striemen rood, geel en groen; zijn tijdgenoot Gautier nam weggrennende bomen en wijkende klokkentorens waar.²³ Enkele jaren later begroette de romancier Paul de Kock de trein enthousiast als ‘de waarachtige toverlantaarn van de natuur’, die alles deed versnellen.²⁴ Na 1900 haasten de metrostellen zich in hun donkere tunnels naar de volgende halte — hier en daar schrijft iemand een lyrisch *Poème du métropolitain*. Met de introductie van de auto neemt de onttakeling van de werkelijkheid nog verder toe; vraag dat maar aan Marinetti’s futuristen en aan trotse autobezitters als Octave Mirbeau, Maurice Maeterlinck of Cyriel Buysse.

In deze *state of mind* komen onze kunstenaars aan in de stad van hun dromen, waar zij roezig van het reizen uit de trein of de auto klimmen. O ja, het kan ook anders. In april 1902 wil de wat onderschatte Brusselse boerenschilder Marten Melsen gaan kijken naar zijn aquarel, die op de salon van de Société des Artistes français wordt geëxposeerd, en kiest hij voor dat andere modieuze vervoermiddel, de fiets. Samen met zijn vrienden van de Ligue Vélocipédique belge werkt hij het traject Stabroek-Parijs in drie dagen af.²⁵

Voor de artistieke avant-garde zijn de dynamiek en het patina van de grootstad geschenken van de goden. In het eerste nummer van het tijdschrift *Het Overzicht* anno 1921 ijlt een *Scherzo* van de jonge dichter Michel Seuphor over de bladzijden:

Duizelingwekkende levensvaart — Ontzenuwende besloomingen — Obsessies van hoge muren en diepe kuilen; obsessies van gesprekken, brieven, drukwerk, artikels, rekeningen: verwoede stormaanvallen tegen mijn hoofd dat breken gaat...

O, het leven in de stad,... en de permanente strijd in overspanning — offensief en defensief — om niet gehéél te

verzinken in een drijfzand van bedrukt papier, handschriften en geldnood.²⁶

Dit is exact het levensgevoel dat de Ville Lumière uitstraalt. Ooit zal Seuphor er gaan wonen.

Wie uit de Gare du Nord komt en de stad in trekt, belandt in een pandemonium van hollende mensen, verwarde klanken en kunstlicht. Meer nog dan de monumenten maken de drukte en de proporties indruk — hier is alles een maatje groter. Dat was de Duitse filosoof Hegel in het begin van de eeuw al opgevallen, en het is sindsdien alleen maar intenser geworden.²⁷ ‘Wat een stad! ’t is énorm’, bedenkt de schilder Jakob Smits, die in 1913 zijn rustige Kempenland verlaat voor een weekendje Parijs met zijn vrouw Josine — dat het stel logeert in het Hôtel des Deux Mondes op de Avenue de l’Opéra, vat het contrast mooi samen. Dezelfde verwarring heeft ook Freud ervaren. Overall waar hij flaneert, deelt hij de openbare ruimte ‘mit wenigstens hunderttausend anderen Menschen’. Lang voor Edith Piaf haar succesnummer ‘La Foule’ opneemt, is de menigte op de boulevards al een literair personage.²⁸ Freud waarschuwt zijn geliefde Minna nog voor ‘de glanzende buitenkant, *das Menschengewühl*, de aanlokkelijk gepresenteerde koopwaar, straten die zo lang zijn dat je een kwartier nodig hebt om ze af te lopen’, maar vooral ‘*das Meer von Licht am Abend*’ boeit hem. Hier is alles mega; in de Comédie-Française ziet hij op één avond drie stukken van Molière, en in het stedelijke mortuarium verdrijven nieuwsgierigen zich om een glimp op te vangen van naakte lijken. Als met een spuitbus verstuift Parijs cultuur en geilheid over de hoofden van zijn inwoners. Mocht God hem vragen of Hij dit nieuwerwetse Sodom en Gomorra mocht verwoesten, dan wist Freud nog niet zeker wat hij zou antwoorden.

Het is in de metropool dat nieuwe materialen, vormen en gedachten worden uitgetoet. De eeuw van staal en glas bouwt er haar eigen tempels. De klinknagels en de draagbalken van de Eiffeltoren — ‘een

fabriekspijp in aanbouw, een eenzame zetpil vol gaten, een in koude vleesjus gedoopt onding' volgens Joris-Karl Huysmans — zijn tot de gereedschapskist van de moderniteit gaan behoren, net als het glimmende asfalt van de straten en de gietijzeren hekken rond de jonge boompjes. Grote glasplaten laten het licht naar binnen stromen in wintertuinen en passages. Rond 1860 is de opvallende voorgevel van het fotoatelier Disdéri op de Boulevard d'Italie — '*la façade de verre, de fonte et d'acier*' — een toeristische attractie.²⁹ Op de Boulevard des Capucines bouwt zijn collega Nadar zijn eigen paleis van glas, compleet met een uithangbord in rode neonletters. Transparantie is een levenshouding geworden, maar evengoed een verkoopargument. In de spanning van het kijken en bekeken worden spelen ook spiegels een grote rol. Dit motief levert Walter Benjamin in 1929 de titel op van een kort essay, dat tegelijk een liefdesverklaring aan de Lichtstad wil zijn: *Parijs, stad in de spiegel*. Daarin slentert de filosoof in gedachten langs het water door de stad, die hij typeert als 'een grote bibliotheekzaal die door de Seine doorstroomd wordt'. De rivier is de altijd wakende spiegel van Parijs, waarin de gebouwen en de wolken als offergaven worden gebroken. Maar voor de essentie van zijn betoog zoekt Benjamin natuurlijk een café op:

De stad spiegelt zich in duizend ogen, duizend objectieven. Want niet alleen de hemel en de lucht, niet alleen de lichtreclames op de nachtelijke boulevards hebben van Parijs de *Ville Lumière* gemaakt. — Parijs is de spiegelstad: spiegelglad het asfalt van haar autowegen. Voor alle bistro's glazen schotten: de vrouwen zien zichzelf hier meer dan waar ook. Uit deze spiegels is de schoonheid van de Parisienne voortgekomen. Voordat een man hen te zien krijgt, hebben zij al tien spiegels uitgeprobeerd. Ook mannen worden omgeven door een overvloed van spiegels, vooral in het café (om het van binnen lichter te maken en om al die piepkleine paviljoentjes en hokjes, want dat zijn de Parijse cafés, een aangename omvang te geven). Spiegels

vormen het geestelijke kenmerk van deze stad, haar wapenschild, waarop nog steeds de emblemen van alle literaire scholen staan ingeschreven.³⁰

Het theater van alledag

Lees de brieven die de kunstenaars uit de Lage Landen naar het thuisfront sturen, sla hun romans erop na en bekijk hun schilderijen: altijd weer blijkt de gaststad een levensgroot theater te zijn — een kijkdoos, een speelveld voor hun veroveraarsblik. Op de drempel van de Gare du Nord begint en eindigt het stuk waarin zij de rol van hun leven spelen. Zijn de boulevards, avenues en pleinen niet ingericht als toneeldecors waarin de figuranten het ingesleten parcours van hun omzichtige *flânerie* volgen? Neem nu de jonge Haagse schrijver Louis Couperus, die met zichzelf (en zijn seksualiteit) overhoopligt en in oktober 1890 koers zet naar Parijs — zijn liefste bezit is een hutkoffer, waarin allicht een exemplaar van zijn debuutroman *Eline Vere* mee-rist. Hij betreft er een somber achterkamertje in de Rue Pasquier. De oude, vuile en kille stad — ‘den Foyer der beschaving’, zo noemt hij ze — valt hem tegen, maar ook hij komt er als een konijn in de lichtbak van de boulevard terecht, als ‘een tragischen Pierrot’ die zijn stuk opvoert:

Hij bleef als werktuigelijk stil staan voor eene vitrine, die verblindde van juweelen, diamanten, die roze en gele stralen uitschoten als regenboog-meeldraden uit bloemen van licht, bloeiend in het licht van andere bloemen van licht: lichtbloemen, die, in trossen glazen kelken electrisch gloei-licht, als blauwig opalen lelies, bloeiden tegen het spiegelglas, dat zóo transparant was van klaarte, als was het er niet.³¹

Als een verre voorvader van de hoofdfiguur uit Sartres *La Nausée* dwaalt Couperus' alter ego nutteloos en zonder verlangen door de stad, opgesloten in zijn hoofd en niet in staat om een ander (m/v) graag te zien. Voor een droefgeestige pre-existentialistische novelle vind je geen geschikter decor dan de Parijse shoppingpromenade bij valavond, tussen de bedelaars.

Al in 1845 had Honoré de Balzac het fenomeen van de winkelstraten uitgebeeld in een enthousiaste *Histoire et physiologie des boulevards de Paris*. Die waren voor hem een equivalent van het Canal Grande in Venetië en van Unter den Linden in Berlijn, en een synoniem voor het leven zelf. In een passus die we echt wel in het Frans moeten savoureren, gaat Balzac lyrisch tekeer:

*Ses trois mille boutiques scintillent, et le grand poème de l'étalage chante ses strophes de couleurs depuis la Madeleine jusqu'à la porte Saint-Denis. Artistes sans le savoir, les passants vous jouent le chœur de la tragédie antique: ils rient, ils aiment, ils pleurent, ils sourient, ils songent creux!*³²

Het machtige gedicht van de etalages... Zoiets verzin je uitsluitend in Parijs.

In een theatrale setting is hier alles te koop, en eigenlijk was dat ook al zo in de achttiende eeuw van Diderot en Montesquieu. In zijn brievenroman *Lettres persanes* hield deze laatste de Parijzenaren een lachspiegel voor; hij bekeek hun zeden en gewoonten door de ogen van twee Perzische reizigers, die de stad aandeden op hun tocht door Europa — dat trucje werkt altijd. Wat hun vooral opviel waren de steile kapsels, de sensuele parfums, de hoge hakken en de slanke tailles.³³ 'Dans cette changeante Nation' zochten vrouwen de blik van de mannen op en legden zij een brutale impertinentie aan de dag — terwijl de Perzische vrouwen zich in vier sluiers hulden, droegen zij er slechts één. Zij dronken *café* in drukke gelagzalen en voerden eindeloze discussies. Het spektakel van de straat was weergaloos opwindend: Parijs was misschien zo groot als Isfahan, maar de huizen waren er veel

hoger, de rijtuigen scheurden er met zot geweld door de straten en wanneer de theaterzalen leegliepen, ging de komedie voort op straat.

Een eeuw na Montesquieu is er weinig veranderd. Parijs is letterlijk een theaterstad: tussen 1850 en de Eerste Wereldoorlog stijgt het aantal spektakelzalen van 21 naar 47; elk jaar brengen ze gemiddeld 200 nieuwe producties.³⁴ Daarnaast zijn er natuurlijk de talloze *café-concerts*, cabarets en circussen. In het midden van de eeuw telt de stad meer dan 60.000 piano's.³⁵ Maar het figuurlijke theater op straat spreekt minstens even sterk tot de verbeelding. Dat de gebroeders Lumière in hun eerste filmopnamen uit 1895 uitgerekend drukte en snelheid in beeld brengen — drommen arbeidsters die een fabriek verlaten, of de aankomst van een stoomtrein in het station van La Ciotat — is natuurlijk geen verrassing: zij leggen gewoon de tijdsgeschiedenis vast.³⁶

In een stad als een boulevardkomedie zijn de terrassen met hun rieten stoelen en ronde marmeren tafeltjes ideale observatieposten voor kunstenaars, en voor al wie genoeg tijd en geld heeft om er een uurtje zoek te maken. Alsof zij bloembedden besproeien, lopen de kelners er rond, bedenkt Joseph Roth. Zowel voor wie kijkt als voor wie bekeken wordt, zit de wereld achter glas, 'zoals in een museum oude en kostbare tapijten waarvan men vreest dat ze zullen verweren.'³⁷ *Paris Guide* vatte het spitsuur op de Boulevard Haussmann tussen de Passage Jouffroy en de Chaussée d'Antin — rond zes uur, wanneer de avondkranten in de kiosken aankwamen en het flaneren kon beginnen — in een fraaie montage van klanken en geuren: 'het metalige zwart, de glans van muskus, het ruisen van zijden jurken en hoeden met pauwenveren.'³⁸ Winkelparadijzen als Le Printemps, Les Grands Magasins du Louvre, La Samaritaine of Au Bon Marché — waar de omzet in tien jaar steeg van 450.000 naar 7.000.000 *francs* — fungeerden als de kathedralen van de moderne handel. De dames die door societyschilder Alfred Stevens werden geportretteerd, droegen elke dag zeven of acht verschillende toiletten.³⁹ Je kon zelfs mensen verzamelen, of tenminste hun afbeeldingen in een album plakken: bij elke reep chocolade van grootgrutter Félix Potin kreeg je tot lang

na de Grote Oorlog een plaatje met een foto van een *Célébrité contemporaine* cadeau: het waren schrijvers en operadiva's, wetenschappers en wielrenners.⁴⁰ Ook deze explosie van beelden was een teken van moderniteit, van dezelfde orde als de omnibus, het dandyisme of de parlementaire democratie.⁴¹ En als je even genoeg had van de drukte, kon je altijd gaan uitwaaien in het Parc Monceau, met een piano-deuntje van Pierre-Octave Ferroud in je achterhoofd.⁴² In 1924 heeft deze jong gestorven componist zelfs typetjes in muziek neergezet: een *vieux beau*, een burgerdame en een *businessman* komen zomaar voorbijgewandeld. Het zal niet lang meer duren vooraleer Georges Gershwin toeters van taxi's naar binnen smokkelt in de partituur van *An American in Paris*, of filmcamera's het hectische ritme van de straat in beeld brengen.⁴³

Halfweg deze overspannen époque had iemand al de moeite genomen om de polsslagen van de stad te meten en zijn diagnose in een boek op te schrijven. In *La folie à Paris* (1890) legt Paul Garnier, de hoofdarts van een Infirmerie Spéciale voor zieken die van de straat werden geplukt, uit dat mentale stoornissen in de stad alles te maken hebben met de urbanisatie, de versnelling van de maatschappij, het alcoholmisbruik en de concentratie van een massa mensen op een kleine oppervlakte.⁴⁴ Zoals de stad verwarring, zinsverbijstering en zelfs regelrechte waanzin met zich brengt, genereert de gekte ook stedelijkheid. Enkele jaren eerder had zijn confrater Freud dat ook al bedacht: sinds de tijd van Victor Hugo's *Notre-Dame de Paris* is de stad een nest van 'psychischen Epidemien, der historischen Massenkönvulsionen'.⁴⁵ Op straat wordt Sigmund belaagd door schreeuwerige affiches, en om overeind te blijven op societyfeestjes bij Charcot neemt hij vooraf wat cocaïne. Zo gaat dat vreselijke Frans hem wat beter af, al blijft hij in zijn comfortzone en babbelt hij vooral over politiek met collega Gilles de la Tourette.⁴⁶

De waan der zinnen

Niet alleen voor een notoire *homme à femmes* als Félicien Rops is Parijs in de eerste plaats een vrouw — ‘*je suis de ses amants!*’ roept hij triomfantelijk uit.⁴⁷ Daar gebeurt tenminste wat, terwijl je het in België almaar met de *plat du jour* en een glas lambiek moet stellen, en in Holland om zes uur ’s avonds de spruiten op tafel staan. Koning Leopold II zal Rops & co niet tegenspreken. Wanneer zijn lijfarts hem vraagt waar het zeer doet, antwoordt de monarch met de boutade ‘*Partout... sauf à Paris*’. Dat zegt iets over de erotische lading van deze metropool. De artiesten, burgers en buitenlui die naar de Franse hoofdstad trekken omdat zij dromen van lokkende dijen en bacchanalen zijn doorgaans mannen. In hun verhitte verbeelding is Parijs een zedeloze, redeloze plek en een theater van seksuele attracties. Voor hun bigotte tijdgenoten is het een zwijnenstal en ren je er je verderf tegemoet.

Het zo goed als officiële boegbeeld van dit nieuwe Babylon is de Parisienne. Van Balzac en zijn tijdgenoten tot het model en modeicoon Inès de La Fressange, die in 2010 haar succesvolle doe-het-zelfboek *La Parisienne* publiceert, lossen almaar nieuwe incarnaties van deze figuur elkaar af. De kern — elegantie, zelfstandigheid, aplomb, *la cuisse légère* — blijft onveranderd. Uiteraard kregen de vrouwen een eigen hoofdstuk in onze *Paris Guide* anno 1867, waarin de Parisiennes werden opgevoerd als ‘vrouwen, zeker, maar meer vrouw nog dan alle andere’ — ‘*plus femme que toutes les autres femmes*’: kwin-tessens en essentie, rolmodellen en godinnen, idolen die bekeken werden maar ook terugkeken.⁴⁸ Dat zij heel weinig slaap nodig hadden, was op zich al een halve belofte. De dame die ons zelfbewust tegemoet stapt op Manets levensgrote doek *La Parisienne* uit 1875 is gekleed in stijlvol zwart en blikst ons vranks in de ogen.⁴⁹ In zijn *Recherche* voegt Marcel Proust nog een karaktertrek toe aan het personage: zijn geliefde Albertine draagt een zwarte satijnen japon die haar teint nog bleker maakt en ‘haar op het vale, vurige type Parisienne [doet] lijken, kwijnend door het gebrek aan buitenlucht, de

atmosfeer van de massa en allicht ook de ingesleten ondeugd, en wier ogen onrustiger leken doordat geen blos op de wangen ze verlevendigde'.⁵⁰ Het ligt er maar aan wat je wil zien.

Zó komen vrouwen in de Lichtstad 's morgens naar buiten in Roths opwindende jaren 1920:

'Ze hebben verse, nieuwe make-up op lippen en wangen, die wonderlijk genoeg herinnert aan een soort morgendauw. Het zijn perfect geklede vrouwen, het is alsof ze naar de schouwburg gaan. Maar ze stappen met heldere, nuchtere ogen een heldere, nuchtere dag in. Ze lopen vlug, met sterke benen, op stevige voeten, die lijken te weten hoe je de straatstenen behandelt.'⁵¹

Roths collega Léon-Paul Fargue reserveert een hoofdstuk van zijn iconische stadsboek *Le Piéton de Paris* voor dit verschijnsel, en hij wil haar attributen nog graag even opsommen: de echte Parisienne was '*légère, voire facile*', gericht op genot en luxe, ad rem, mysterieus en dodelijk — hij schrijft het in de verleden tijd omdat de soort langzaam uitsterft.⁵² Wanneer Arthur Evans rond die tijd in de ruïnes van Knossos een fresco opgraaft met de afbeelding van een piekfijn uitgedoste dame met rood gestifte lippen, hoeven de archeologen niet lang na te denken. De nobele onbekende gaat de geschiedenis in als La Parisienne.

Dat Fransen goed zijn met allegorieën, werd nooit zo mooi geïllustreerd als in het jaar 1900. Het was de Parisienne zelf die de bezoekers van de Wereldtentoonstelling — de dertiende intussen, en de vijfde in Parijs — welkom mocht heten: vijftig miljoen mannen en vrouwen renden onder haar rokken door het expositieterrein op. Daarvoor had beeldhouwer Paul Moreau-Vauthier een monumentale gipsen sculptuur van bijna zeven meter ontworpen, die op het pompeuze ontvangstpaviljoen bij het Petit Palais werd gehesen.⁵³ Voor het eerst in haar geschiedenis werd de stad onbeschaamd geïncarneerd door een mannequin, gekleed naar de laatste mode. Zij droeg geen

Griekse gewaden, geen Frygische muts of gekanteelde kroon maar een eigentijdse blauwe *sortie-de-bal* van het modehuis Paquin. In de kiosken van de expositie kon je het patroon van haar mantel kopen en hem voor 37,5 *francs* aan materiaal ineennaaien. Ene Raoul Ponchon bezong haar twijfelachtige roem in een gelegenheidsgedicht van vier bladzijden, waarin hij de borstjes van zijn eigen geliefde verkoos boven de ‘tieten met dubbele kin’ van dit slagschip, dat geacht werd de lokale charme te verzinnebeelden maar er veeleer uitzag als een matrone op haar rooftocht door de Galeries Lafayette. Louis-Ferdinand Céline zette het paviljoen met de sculptuur terecht weg als ‘een gebergte in een bruidsjurk’.⁵⁴

Het spreekt voor zich dat ook de *Guide des plaisirs à Paris*, een stadsgids in zakformaat voor wie de stad aan de Seine van haar vrolijkste kant wil leren kennen, uitgebreid ingaat op de lokale vrouwen. Dit uitbundig met foto’s geïllustreerde werkje, dat vanaf 1900 dertig jaar lang hoge verkoopcijfers haalde, was eigenlijk een handboek voor hitsige heren. Om de andere bladzijde kijken beschikbare dames hen in de ogen, en zelfs in de hoofdstukken over transportmiddelen en wandelingen spat de galanterie — of beter: de geilheid — van de bladzijden. Tussen voorspelbare alinea’s over decolletés, oesters, de balletklas in de Opéra en brasseries met uitsluitend vrouwelijke bediening krijgt de lezer pagina’s lang een overzicht van de listen die deze al te aanhalige deernen gebruiken, en tal van tips en tricks om ze te omzeilen. Als we de gids mogen geloven, is de dagelijkse parade in het Bois de Boulogne iets als ‘*un va-et-vient continuel, un tableau disparate et amusant, un cinématographe vivant de la vie de Paris*’.⁵⁵ De adressen van actrices, zangeressen en demi-mondaines, zeven bladzijden lang, krijg je er gratis bovenop. Helemaal achteraan volgt het onmisbare laagje cultureel vernis, met twee pagina’s adressen van de beroemdste kunstenaars; Rodin ontvangt op zaterdag, Besnard op zondagnamiddag. Allicht was niet één koper van de gids daarmee bezig.

Met deze *Guide des plaisirs* zijn we geluidloos aan de achterkant van het schitterende tableau beland: Parijs is een open riool waarin man-

nen vrouwen achternarennen. Net als in Venetië zet de prostitutie de stad door de eeuwen heen op de kaart, als een af te vinken item op de masculiene bucketlist. Rond 1900 kun je gemakkelijk een stevige boekenkast vullen met de gespecialiseerde literatuur over het onderwerp, van serieuze romans tot stuiversliteratuur en tijdschriften. Dat er in verzamelalbums met het werk van succesvolle karikaturisten als Forain altijd wel rubrieken als ‘In de coulissen van de Opéra’, ‘Les joies de l’adultère’ — overspel klinkt zoveel aantrekkelijker in de taal van Molière — of ‘L’amour à Paris’ voorkomen, is gewoon een kwestie van vraag en aanbod.

Voor wat de betaalde liefde betreft, verklapte onze oude *Paris Guide* aan de bezoeker van de Wereldtentoonstelling dat vijfduizend geregistreerde *professionnelles* hem opwachten, onder wie achttienhonderd die in *maisons de tolérance* actief waren. Daarnaast werkten vijftwintig- à dertigduizend vrouwen clandestien — om het dagelijkse geweld en de uitbuiting waarvan zij het slachtoffer waren te verdoezelen, kregen ze schattige etiketten als *biches*, *cocottes* en *lorettes*.⁵⁶ Die laatste term verwijst naar de buurt van Notre-Dame-de-Lorette, een ankerpunt in de topografie van het verlangen.⁵⁷ Er werd ook getippeld bij de Hallen, in het Quartier Latin, op de boulevards en het Île de la Cité, en ook la Butte Montmartre was een venusheuvel. Prefect (en zelfverklaarde baron) Haussmann, notoire amant van menige courtesane, had het decor opgetrokken waarin de prostituee en haar klanten zich voortbewogen: van de helverlichte publieke arena van de boulevard ging het via tussenruimten als passages of theaters naar het boudoir, de hotelkamer en de bijkeuken.⁵⁸ Elke categorie sekswerkers opereerde onder een soortnaam, die naar hun actieterrein verwees, alsof deze vrouwen deel uitmaakten van het straatmeubilair: er waren *boulevardières*, *asphalteuses*, *omnibusardes*, *ambulantes*, *pierreuses*, *reines du trottoir* en — dankzij de straatlantaarns — *des belles de nuit*.⁵⁹ Volg Émile Zola’s heldin Nana door Parijs, en de geografie van de moderne metropool tekent zich nauwkeurig af. Haar verhaal begint in een variététheater; de actrice en courtesane Nana woont dan in een ruim, nieuw appartement op de Boulevard Haussmann. Zij verkast naar een

schitterend *hôtel particulier* bij het Parc Monceau, dat een jonge succesvolle schilder heeft laten bouwen en dat Nana's minnaar graaf Muffat voor haar koopt. Tweehonderd pagina's later geeft de courtesane de geest in het Grand Hôtel op de Boulevard des Capucines. Kassa!

Het kan ook met heel wat minder glamour. Dat is het geval voor een danseresje van veertien lentes. Zij heet Marie Van Goethem en woont in de Rue de Douai vlak bij de Place Blanche, waar straks de Moulin Rouge verrijst. Met een naam als de hare — met die 'Van' en die g- en t-klanken — moet je wel uit *le Nord* komen: het kind dat in 1879 poseert voor Degas' sculptuur van een ballerina in ruststand heeft de Belgische nationaliteit, net als honderden andere inwoners van het 9^e arrondissement, waar zij opgroeit.⁶⁰ De kunstenaar die haar figuur boetseert, kent haar als Marie Van Gutten; dat is de naam die hij op een van de schetsbladen heeft gekrabbeld waarop hij haar gestalte bijna dertig keer in potlood, krijt of pastel heeft gevat, in tutu of naakt.⁶¹ Zij is een van de 'ratjes' die dansen in de Parijse Opéra — een baantje als dit is een aardig opstapje naar een carrière op het toneel of een leven aan de zijde van een ouwe rijke vent. De ouders van Marie zijn in 1862 uit Brussel gevlucht voor de armoede; haar moeder is een wasvrouw, haar vader een kleermaker, die al snel uit het stuk wordt weggeschreven — zij lijken wel personages uit een roman van Zola. Twintig jaar lang woont het gezin op negen verschillende adressen nabij de Place Pigalle, waarna de biografen hun spoor kwijtraken. De oudste van drie zussen, Antoinette, heeft op haar twaalfde al voor Degas geposeerd en is daarna in de prostitutie beland; na een kruimeldiefstal wordt zij opgesloten in de vrouwengevangenis Saint-Lazare. Zus nummer twee danst ook in de Opéra en zal er carrière maken als lerares. Marie gaat (lange tijd anoniem) de geschiedenis in als Degas' danseresje. Zij lijkt wel een dier met de kleren van een ballerina; giftige critici vergelijken het model met een gedresseerde apin — moderne kunst doet altijd een beetje pijn aan je ogen. Om te poseren hoeft het meisje niet ver te lopen, want zij woont vlak bij de kunstenaar; van de Rue de Douai naar het atelier op nummer 21 van de Rue

Pierre-Fontaine is het twee minuutjes wandelen. In 1879 is Degas vijfenvertig, maar zijn ogen gaan erop achteruit. Beeldhouwen is een metier voor blinden, bedenkt hij weleens. Hij zal dus Maries vege lijf in was boetseren en zo een grens verleggen. Het publiek van de Salon des Indépendants in 1881 gelooft zijn ogen niet: hedendaagse kunst kan dus ook een kleine sculptuur in een glazen kast zijn, een figuurtje van was met echte kleren en natuurlijk haar, door Degas gemodelleerd naar een Brussels beestje.

Uiteraard loopt een verhaal als dit slecht af. Enkele jaren na haar poseersessies in de Rue Pierre-Fontaine wordt Marie ‘wegens herhaaldelijke afwezigheden’ ontslagen in de Opéra. Keert het meisje terug naar België? Lost zij op in een prostitutienetwerk, zoals talloze landgenoten? Al in 1836 heeft Alexandre Parent-Duchâtelet, een Parijse arts (en riolenspecialist!), berekend dat Belgische vrouwen veruit de grootste groep buitenlandse prostituees vormen.⁶² Dat blijkt ook uit het archief van de lokale zedenpolitie rond 1870. De registers bulken van familienamen die uitermate Vlaams klinken; het zijn vrouwen uit Brussel en Gent die in de Lichtstad het oudste beroep ter wereld uitoefenen of er als hoerenmadam aan de slag zijn. Dankzij de ijver van politespionnen weten wij bijvoorbeeld hoe het de Gentse actrice Céline Montaland is vergaan: zij werd ontmaagd door Napoleon III en genoot de financiële bescherming van de prinsen Radziwill en Demidoff. In 1875 betrok zij samen met haar moeder een prachtig appartement op nummer 43 van de Boulevard des Capucines. Mama bepaalde de prijs van haar dochter ‘en vroeg nooit minder dan 1.500 francs’.⁶³ Zeker niet alle Parijse Belgen waren dus timmerlui, kleermakers of berooide kunstenaars op zoek naar een broodwinning.

‘Entrée des artistes’

Het podium staat klaar, het stuk kan beginnen. De acteurs kennen we al; het zijn beeldend kunstenaars en schrijvers uit België en Nederland, die hun moederland tijdelijk of definitief inruilen voor de stad

van hun dromen. Als we de *Petit Bottin des Lettres et des Arts* van 1886 willen geloven, is enkele jaren eerder een heuse invasie op gang gekomen van 'Atrebaten, Bellovaken en andere stammen uit het Noorden, die met hun forse manuscripten zwaaiden 'et marchaient d'un pas lourd' — aangevoerd door Brusselse intellectuelen als Verhaeren, Rodenbach en Khnopff hebben zij de gewesten van Zola en Verlaine te vuur en te zwaard verwoest. Dat is natuurlijk studentikoze onzin van enkele Parijse dandy's, die met hun *Petit Bottin* van 180 pagina's een parodie hebben neergezet van de echte *Annuaire de commerce* van uitgever Didot-Bottin, een turf van drie kilo met meer dan drieduizend bladzijden vol hoofdstedelijke adressen en advertenties.⁶⁴ De *Petit Bottin* bulkt van de inside jokes, waarbij vriend noch vijand buiten schot blijft. Zowel de Belgische schrijvers als de Franse pointillisten worden over de hekel gehaald, en Félicien Rops wordt weggezet als een 'peintre de phallus comme d'autres sont peintres de paysages'.⁶⁵

Van een echte invasie was natuurlijk geen sprake. De kunstenaars uit de Lage Landen waren hooguit individuen die in een reusachtige kookpot vielen, wat de concentratie noodzakelijkerwijs verdunde. In Parijs waren volgens de *Annuaire des artistes et des amateurs* en de *Didot-Bottin* tussen 1860 en 1895 ongeveer zeshonderd belangrijke beeldend kunstenaars actief (op een totaal van meer dan vierduizend), die over een eigen atelier beschikten — bijna altijd op de linkeroever tussen de kunstacademie en het Luxembourg of op de rechteroever in de wijk La Nouvelle Athènes, later bij het Parc Monceau.⁶⁶ De fotografen vestigden zich in de buurt van de grote boulevards, terwijl romanschrijvers, essayisten en musici per definitie een vrijwel onzichtbaar (en dus moeilijk te kwantificeren) bestaan leidden.⁶⁷ Hoeveel Belgische en Nederlandse artiesten de bedevaart naar Parijs hebben ondernomen, is moeilijk te achterhalen. Het RKD-Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis in Den Haag houdt het voor de periode tussen de Franse Revolutie en de Eerste Wereldoorlog op 1136 beeldend kunstenaars uit Nederland, die gemiddeld zes en een half jaar in Parijs verbleven en van wie een tachtigtal zich voorgoed in de stad vestigde, terwijl de overgrote meerderheid het geen jaar volhield.⁶⁸ De volkstel-

ling van 1891 geeft aan dat er maar liefst 7232 kunstenaars in Parijs woonden, onder wie 1289 buitenlanders — meer dan een op de vijf.⁶⁹ Voor het jaar 1911 zijn er precieze cijfers over de nationaliteit van de exposanten op de drie grote salons — de Salon des Artistes français, de Société nationale des Beaux-Arts en de Salon d'automne. Op een totaal van 5848 deelnemers tellen wij 79 Belgen en 27 Nederlanders.⁷⁰ Het aantal minder fortunlijke landgenoten is daarvan een veelvoud.

Wie naar de Lichtstad trekt, is doorgaans een (late) twintiger met enige ervaring in het vak, die zijn opleiding wil voltooien en intussen zo veel mogelijk wil exposeren en verkopen — eigenlijk houdt de gemiddelde artiest-empat het midden tussen een gelukszoeker en een economische vluchteling, een *career migrant*. Nergens anders is de kunstenaarsopleiding zo divers en diepgaand. Naast de prestigieuze kunstacademie in de Rue Bonaparte brengt het tijdschrift *La Vie artistique* in 1889 maar liefst dertig *académies libres* in kaart, de talloze privé-ateliers niet meegerekend.⁷¹ Voor een jonge schilder of beeldhouwer is een verblijf in Parijs rond 1900 wat de grand tour naar Rome en Venetië in de achttiende eeuw was. Met wat geluk kon hij exposeren op de officiële salons en in galleries, die vooral na de eeuwwisseling de rol van megafoon overnamen. De kolommen van kranten en gespecialiseerde tijdschriften bulkten van de recensies en aankondigingen. Ook de Wereldtentoonstellingen fungeerden als een podium voor de kunsten, al drong de avant-garde slechts moeizaam door tot de officiële selectie. In 1889 stelde de Belgische criticus Eugène Demolder knarsetandend vast dat het paviljoen onder de Eiffeltoren niet meer was dan ‘*un magasin du Bon Marché de la peinture*’, een *café-concert* vol middelmatige werken, een balzaal van de schilderkunst — je zocht er vruchteloos naar wat echt modern was.⁷²

Na 1850 kwam de kunsthandel in de stad langzamerhand op kruissnelheid. Voor de dertigjarige Rops, die het in België voor bekeken hield en maar wat graag naar Parijs wilde emigreren, was dat een kapitaal argument om zijn bemiddelde schoonvader voor zijn zaak te winnen:

‘op dit moment is er een echte beurs voor kunstwerken actief, die functioneert als een volwaardige *bourse de commerce*; de namen van schilders krijgen waarden alsof het aandelen in bedrijven zijn; dààr moet je zijn om het te maken.’⁷³

Rops’ diagnose snijdt houdt: wie geld heeft, kan vrije tijd kopen, langs vitrines flaneren, zich voor kunst gaan interesseren en aan het verzamelen slaan. Zo wordt de kunsthandel het eerste bijproduct van de vrijetijdsindustrie. Om het grote verhaal van de kunst te schrijven, kom je er niet met inspiratie en transpiratie alleen. Evengoed zijn het de namen van galeriehouders, *marchands* en uitgevers die dit relaas kruiden. In de reisgidsen van Baedeker en co vinden nieuwsgierige tijdgenoten hun namen en adressen terug, als must-sees in een metro-pool die bulkt van de bezienswaardigheden.

Wanneer onze artiesten niet bezig zijn met kunst maken, modellen verleiden en netwerken bij handelaars en verzamelaars, wenkt het grote leven in de bohème — slechts enkele gehaaide vakbroeders als Stevens of Van Dongen halen de demi-monde. Een eeuw lang associeert zowat iedereen een verblijf in de Ville Lumière met een feest dat nooit ophoudt. Niet alleen de Lost Generation van Ernest Hemingway en zijn vrienden in de jaren 1920 wordt weggehoond als ‘*rootless, hedonistic, extravagant, hard-drinking, and/or homosexual*’, zoals een kritische commentator het opschrijft.⁷⁴ Sloten drank en lichaamssappen stromen door de stad alsof het bijrivieren van de Seine zijn. De vierentwintigjarige Nederlandse intellectueel Frans Erens gaat in de vroege jaren 1880 in Parijs wonen om er zijn rechtenstudie af te maken, maar belandt al de eerste avond in een *brasserie de femmes*, waar hij bediend wordt door een meisje uit Rotterdam.⁷⁵ In geen tijd maakt hij op café kennis met de halve literaire incrowd. Niet toevallig wordt een lang fragment uit zijn autobiografie *Vervolgen jaren* naar het Frans vertaald onder de titel *Un Hollandais au Chat Noir — Souvenirs du Paris littéraire*. Daarin trekt Erens van de ene kroeg naar de andere, tot hij het Quartier Latin en Montmartre kent als zijn broekzak. In het ca-

baret Le Chat Noir op de Boulevard Rochechouart komt hij thuis. Om zijn Franse publiek te overtuigen van de Nederlandse klankrijkdom, declameert hij er op een avond een gedicht van Bilderdijk — in een Parijse gelagzaal weerklinkt dan ‘t dof gebrom van verre donderslagen / op vleugelen van den storm de dalen rond gedragen’.⁷⁶ Een andere keer ontmoet hij mevrouw Verlaine of gaat hij op bezoek bij Stéphane Mallarmé. Een leven lang zal Erens zijn Parijse herinneringen koesteren en er inspiratie uit halen.

Dat doen ze allemaal, deze *Belgo-Hollandais* die de Lichtstad in hun hart sluiten. Later zal het artistieke brandpunt van de wereld New York zijn, of Berlijn, tot het grote nergens-en-overal van het wereldwijde web uiteindelijk de winkel overneemt. Een echte place to be voor de kunst bestaat tegenwoordig niet meer, maar van 1850 tot 1950 klopte het hart van de cultuur in Parijs — zeker weten. ‘*We’ll always have Paris*’, broemt een man met een deukhoed, terwijl de generiek al over het scherm rolt.

Deze verhalen wil Gare du Nord vertellen. Herinneren. Niet loslaten. Opslaan in ons gemene geheugen.

‘Hoe weinig wij kunnen vasthouden, wat er allemaal voortdurend in vergetelheid raakt, met elk uitgedoofd leven, hoe de wereld zich als het ware vanzelf leegmaakt doordat de verhalen die kleven aan de talloze plaatsen en voorwerpen die zelf geen vermogen tot herinnering hebben, nooit door iemand worden gehoord of opgetekend.’

W.G. SEBALD, *AUSTERLITZ*

[EEN]

‘Bruxelles capitale, Paris province’

Een troostprijs voor Antoine Wiertz

Hier is de tijd stilgezet. Vanaf kolossale lappen dof canvas kijken mythologische personages neer op die ene bezoeker die de weg heeft gevonden naar dit ateliëmuseum, dat een gekke schilder rond 1850 voor zichzelf heeft laten bouwen — dit boek over het verlangen naar Parijs begint in een verstoofd curiositeitenkabinet in de hoofdstad van het koninkrijk België. Een tempel voor de kunst zou het worden, opgetrokken op een heuveltje in de nog groene rand van Brussel, geklemd tussen het Luxemburgplein en de kleine dierentuin in het Leopoldpark. In het hoger gelegen deel van de metropool verrijst in die dagen een fraaie nieuwe stadswijk naar Parijs’ model, met rechte straten en grootse openbare gebouwen waar de burgerij haar succes viert. De laatste decorstukken worden aangesleept, de figuranten wachten in de coulissen: het stuk kan beginnen. De negentiende eeuw is al halfweg.

De heer des huizes, de Belgische *artiste-peintre* Antoine Wiertz, is een grensgeval: laureaat van de prestigieuze Romeprijs en artistiek warhoofd, visionair en charlatan, querulant en opportunist — anderhalve eeuw later zou de man zichzelf allicht ‘*a very stable genius*’ noemen.¹ Alleen een gehaaide onderhandelaar als hij slaagt erin om de Belgische staat te laten opdraaien voor de bouw van dit pompeuze

atelier met woonhuis, in ruil voor een collectie historieschilderijen op megaformaat, die het privé-museum nooit zullen verlaten. Op deze even imposante als stoffige plek trappen wij Gare du Nord op gang: Wiertz mag de aanvoerder zijn van de lange rij kunstenaars die naar Parijs afzakken om er fortuin te maken, maar vaak verbitterd afdruppen als het niet lukt. Eigenlijk is het levensverhaal van onze Brusselse schilder een karikaturale synthese van de vlucht naar Parijs, waarin zowat alle motieven uit het schema een plaats krijgen. De aanloop: vruchtbare leerjaren in de een of andere lokale kunstacademie. De droom: de steile ambitie om het in Parijs te maken, er te schitteren aan het culturele firmament en beladen met roem en goudstukken terug te keren naar het vaderland. De afloop: de ontgoocheling die je ervaart wanneer je talent miskend wordt. Voor heel wat kunstenaars zal Parijs een misverstand zijn. Ook daarin gaat Antoine Wiertz hen voor.

Op het soort van taferelen dat hij zijn leven lang borstelt, zit natuurlijk niemand te wachten. Om in zijn levensonderhoud te voorzien — *‘pour la soupe’* — wil de meester weleens een burgerportret schilderen, maar het echte grote en grootse werk is voor de eeuwigheid bestemd, voor de Eer en voor de Mensheid met hoofdletter. De enige plek waar zijn oeuvre tot zijn recht zou komen, is de kathedraal van Antwerpen naast Rubens’ *Kruisafneming*, bedenkt Wiertz weleens, maar van die droom komt niets terecht. Het Atelier-Temple-Musée in de Vautierstraat is dus eigenlijk een plan B, dat de schilder in 1851 met de steun van zijn kleine links-liberale netwerk in de hoofdstad kan realiseren. Enkele logebroeders en wat Franse expats uit de invloedssfeer van de anarchist Auguste Blanqui² zien wel brood in Wiertz’ sociale bewogenheid: in even didactische als *grand-guignolesque* tableaus gaat de schilder graag tekeer tegen doodstraf, armoede, gebrek aan hygiëne en het lezen van foute romans — op een van zijn genrestukken stopt een duiveltje een wulpse naakte vrouw boeken toe van Alexandre Dumas, waarin zij zich stuiptrekkend verliest.³ Dat je met goede bedoelingen slechte kunst maakt, wist Flaubert al; vandaag zal elke bezoeker van Wiertz’ heiligdom het eens zijn met die stelling.

Alle beruchte schilderijen van de kunstenaar zijn er te zien — en gratis ook nog, want zo had Wiertz het in zijn testament bepaald. Kijk maar rustig rond. De choleralijder die levend werd begraven, check. Het skelet van *La belle Rosine*, check. Het creepy drieluik *Gedachten in het hoofd van een geïllotineerde*, check. De wanhopige vrouw die haar baby in de kookpot gooit — op de vloer slingert haar belastingbrief rond. Dubbelcheck.

Wie honderdvijftig jaar na Wiertz' dood de deur van zijn atelier openduw, stapt rechtstreeks de negentiende eeuw binnen. Het museum lijkt wel een stationshal met een glazen overkapping, iets tussen een fabrieksloods en een brandweerkazerne, vijfendertig meter lang en vijftien meter breed. Dit moet zowat de enige ruimte zijn waar Wiertz' gigantische schilderijen kunnen gedijen — de cyloop op *Een groote der aarde* (1860), tien meter bij zeven, past slechts in zijn rechthoek van canvas omdat hij zich bukt om Odysseus en zijn wapenbroeders van de vloer te graaien. Blikvanger is de laatste van de drie versies van het icoon waarmee Wiertz zijn plaats in de kunstgeschiedenis trachtte te veroveren, tussen Rubens en Michelangelo: *De Grieken en de Trojanen vechten om het lijk van Patroclos* uit 1845, acht en een halve meter breed en vijf meter hoog, zou een scène uit de spektakelfilm *Spartacus* kunnen zijn, maar dan zonder technicolor of special effects. Omdat alles in deze ateliertempel is opgetrokken uit pathos, wapengekletter, schilderdoek en spaarzaam opgebrachte, matte (en intussen lustig afbladderende) verf, waan je je op het *faux-terrain* van een panoramarotonde, compleet met een trompe-l'oeil waarop een naakte schone in een geschilderde deuropening je meelokt naar de andere kant van de muur. In een hoek van de zaal rust het bronzen dodenmasker van de kunstenaar op een kussen van vilt. Wiertz' burgerlijke uitvaart op 21 juni 1865 vond in dit atelier plaats; in de tuin, ooit bedoeld als schaalmodel en staalkaart van de vegetatie in West-Europa — geen ambitie was de schilder vreemd — werden de grafredes gehouden. Nadat het lijk was gebalsemd en het hart in een loden kistje met de trein naar Wiertz' geboortestad Dinant was afgevoerd, werd het bijgezet op de begraafplaats van Elsene. Uiteraard wilde de kunste-