

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/143245>

Please be advised that this information was generated on 2018-06-21 and may be subject to change.

Drs. Karin Haanappel (1968) afgestudeerd in Kunstgeschiedenis en Algemene Letteren aan de Universiteit Utrecht in 1994 met de doctoraalscriptie *Camille Claudel, l'or qu'elle trouve*. Auteur van *Het Parijs van Isis* (2010), *Herstory of Art* (2012) en *Camille Claudel statuaire* (2015). Momenteel werkzaam aan een onderzoek naar Berthe Morisot en een verdieping op Herstory of Art. Daarnaast docent kunst- en cultuurgeschiedenis (www.karinhaanappel.nl).

1. "Mademoiselle Camille Claudel a créé un Art Nouveau: c'est de l'or qu'elle a trouvé. C'est de l'or qui est à elle." Matthias Morhardt, *Mercure de France* (1898). Cassar 1987, p. 490.
2. "Sais-tu bien que nous voilà en présence de quelque chose d'unique, une révolte de la nature: la femme de génie?" Octave Mirbeau, *Le Journal* (12 mai 1895). Paris 2000, p. 367.
3. "C'est la femme la plus géniale de son temps : elle a du génie, comme un homme en aurait beaucoup." Octave Mirbeau, *Le Journal* (12 mai 1895). Paris 2000, p. 367.
4. "L'homme à la fin de sa maturité est vertigineusement entraîné par l'âge tandis qu'il tend une main inutile vers la jeunesse qui voudrait le suivre en vain. L'artiste n'a fait à sa maquette que peu de modifications. Mlle Claudel a séparé la main de son principal personnage de celle de la figure de la jeunesse pour en mieux exprimer l'éloignement. Elle a de plus enveloppé la figure de l'Âge, de draperies volantes qui accusent la rapidité de sa marche d'une facture très moderne. Il mériterait l'exécution en bronze que l'artiste demande et je ne puis que donner un avis favorable à son désir." Rivière e.a. 2000, p. 148-149.
5. "Mlle Camille Claudel est une admirable produc-
trice de chef d'œuvre. L'Âge mûr est d'un mouvement qu'on n'a pas vu depuis Carpeaux." Yvanhoé Rambosson, *La Plume*, 1899, Salon du Champs-de-Mars. Paris 2000, p. 349.
6. "Dans un groupe de l'Âge mûr, Mademoiselle Camille Claudel égale les hardis statuaires du XVe siècle par l'éloquence de son réalisme tragique. Une femme jetée en avant de tout son désir tend les bras vers l'homme que la Mort a déjà marqué de sa flétrissure et qu'elle entraîne loin des joies de la vie." Maurice Hamel, *La Revue de Paris*, Salons de 1899. Paris 2000, p. 349.
7. "Vous verrez aussi le bronze d'une statuette de Mlle Claudel, une artiste dont on pourrait dire qu'elle a du génie, si le mot n'avait été trop employé, et qui vous montre une petite Fortune, qui semble avec sa finesse et sa puissance quelque nudité de Watteau, s'esquivant d'un bloc de Rodin." Jakienski, *La Vie parisienne*, octobre 1904. Paris 2000, p. 416.
8. "[...] X garde un souvenir encore émerveillé de votre marbre de L'Implorante (fondu par moi en bronze pour le salon de 1904), qu'il considère comme le manifeste de la sculpture moderne. Vous étiez enfin « vous-même », libérée totalement de l'influence de Rodin, aussi grande par l'inspiration

que par le métier. [...] Un jour que Rodin me rendait visite, je l'ai vu soudain s'immobiliser devant ce portrait, le contempler, caresser doucement le métal et pleurer. Oui, pleure. Comme un enfant. Voilà quinze ans qu'il est mort. En réalité, il n'aura jamais aimé que vous, Camille, je puis le dire aujourd'hui. Tout le reste – ces aventures pitoyables, cette ridicule vie mondaine, lui qui, dans le fond, restait un homme du peuple –, c'était l'exutoire d'une nature excessive. Oh ! je sais bien, Camille, trop souffert par lui. [...] Le temps remettra tout en place." Lettre d'Eugène Blot à Camille Claudel (3 septembre 1932). Rivière e.a. 2000, pp. 283-284.

- J. Cassar, *Dossier Camille Claudel*, Parijs 1987.
 K. Haanappel, *Herstory of Art*, Geesteren 2012.
 K. Haanappel, *Camille Claudel statuaire*, Doorwerth 2015.
 M. Morhardt, "Mademoiselle Camille Claudel" (oorspr. *Mercure de France* 1898), in J. Cassar, *Dossier Camille Claudel*, Parijs 1987, pp. 455-497.
 R.M. Paris, *Camille Claudel, re-trouvée. Catalogue raisonné, nouvelle édition revue et complétée*, Parijs 2000.
 A. Rivière, B. Gaudichon en D. Ghanassia, *Camille Claudel, catalogue raisonné, nouvelle édition revue et augmentée*, Parijs 2000.
 A. Rivière en B. Gaudichon, *Camille Claudel, Correspondance, 3e édition revue et augmentée*, Parijs 2014.

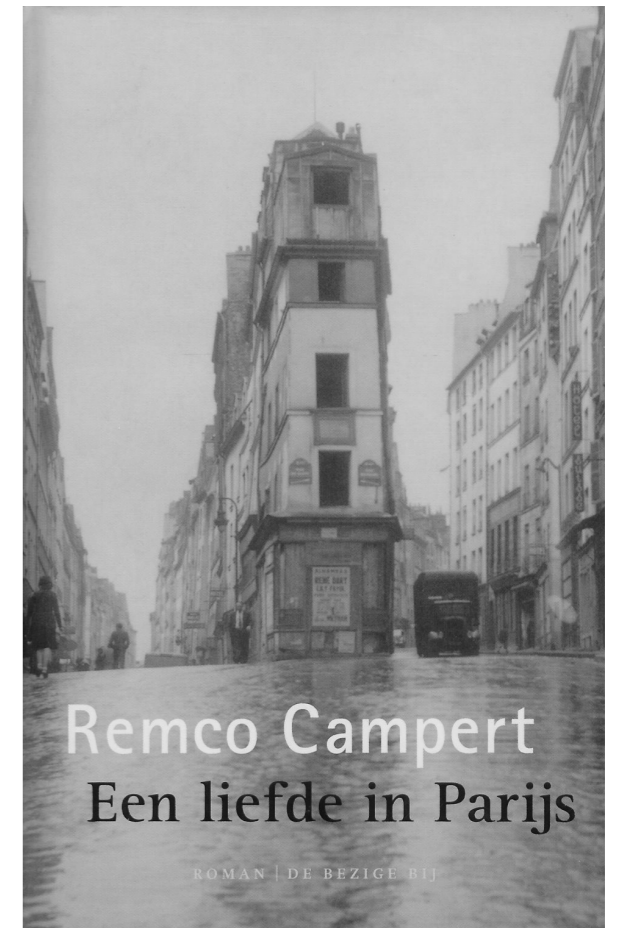
Camille Claudel (1864-1943) is known as the student and lover of August Rodin, but she was more than that. The works she created after 1892, the year in which she left Rodin's studio to work for herself, correspond to the Art Nouveau and Belle Époque. Exhibiting her work in several Salons and different galleries, Claudel can be considered a pioneer of Art Nouveau. She was praised in all the reviews; critics even appointed her as "the most genius woman of her time." At that time, however, it was uncommon for a bourgeoisie woman to be an independent artist, and as a result she brought shame on her family. In 1913, she was pronounced insane by her family, who locked her up in a mental institution for the rest of her life. In order to examine Camille Claudel's oeuvre and her place in art history, it is important to dispose of all the false truths.

De kunst van het vergeten Parijs als schrijversparadijs in het werk van Remco Campert.

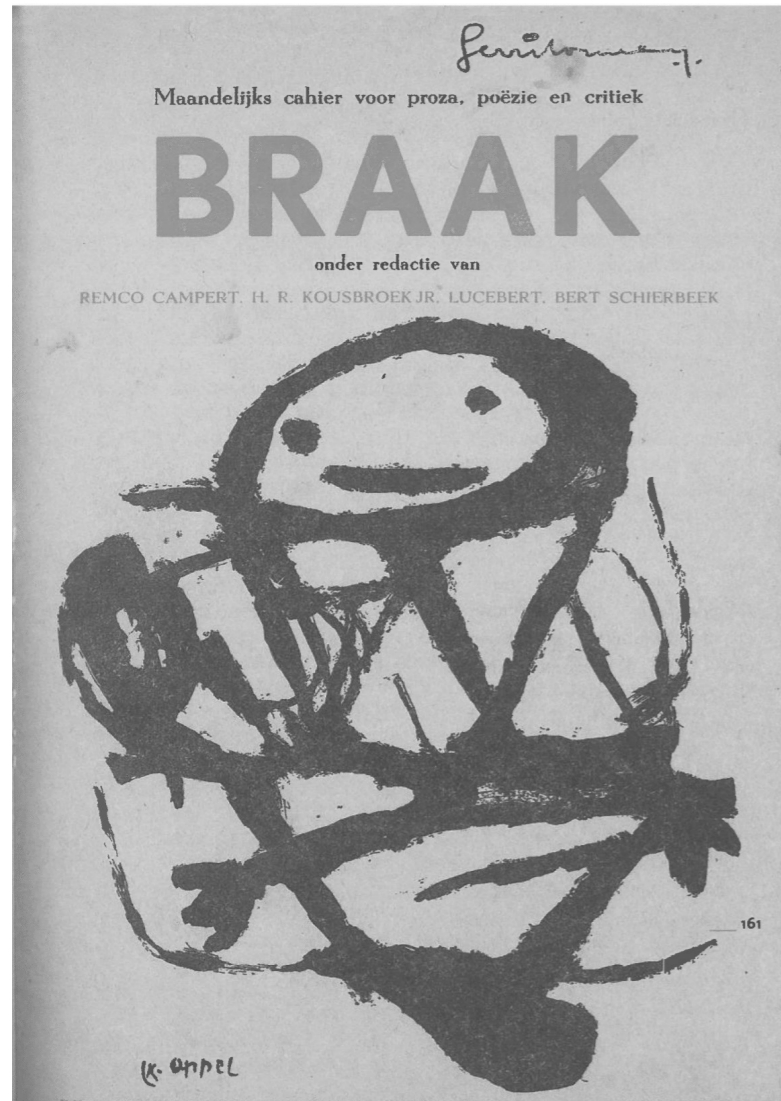
Het Zwolse museum De Fundatie trok in het najaar van 2014 volle zalen met de expositie *Van Gogh tot Cremer - Nederlandse kunstenaars in Parijs*. Het onderwerp spreekt tot de verbeelding: Parijs heeft in de negentiende en twintigste eeuw een belangrijke rol gespeeld als uitwijkplaats voor Nederlandse avant-gardekunstenaars, die in eigen land op weinig begrip konden rekenen. Minder bekend is dat ook veel schrijvers de sprong hebben gewaagd. In de naoorlogse jaren kwamen beide bewegingen samen in de legendarische kunstenaarskolonie in de rue Santeuil. Zowel de dichters van Vijftig als de schilders van Cobra waren het kleinburgerlijke Nederland ontvlucht en probeerden een artistiek bestaan op te bouwen in de bruisende wereldstad. In zijn journalistieke en literaire werk heeft Remco Campert (1929) vaak teruggeblikt op deze bepalende episode in zijn schrijversloopbaan. Zijn roman *Een liefde in Parijs* (2004) (afb. 1) biedt zowel een gefictionaliseerd portret van de Nederlandse kunstenaars in het Parijs van de jaren vijftig als een mild ironisch commentaar op de mythevorming rond deze beweging.

EEN VERPLICHT AVONTUUR

"De centrale bank van het literaire kredietwezen", zo typeert literatuursocioloog Pascale Casanova de stad Parijs in haar studie *La République mondiale des lettres* (1999). Parijs was tot ver in de twintigste eeuw de wereldhoofdstad van de literatuur: de plaats waar vernieuwende bewegingen ontstonden en internationale reputaties gemaakt werden.¹ De Franse taal was de *lingua franca* van de intellectuele elites en de Franse literatuur werd in heel Europa op de voet gevolgd. De Nederlandse literatuur daarentegen had – en heeft – nagenoeg geen uitstraling buiten de grenzen van ons taalgebied en het was daarom de ultieme droom van ambitieuze Nederlandse schrijvers om naam te maken in Parijs en van daaruit de rest van de wereld te veroveren. Dat gold met name voor diegenen die het gevoel hadden dat ze op de troepen vooruit liepen en in het bekrompen Nederland niet begrepen werden. De bekende negentiende-eeuwse criticus Conrad Busken Huet (1826-1886) typeerde zijn vaderland als "een land, gelegen aan de kust der Doode Zee, waar de vogels niet overheen kunnen vliegen zonder te sterven."² Parijs stond juist bekend om zijn progressieve mentaliteit, rijke literaire verleden en vruchtbare artistieke klimaat. Busken Huet vestigde zich in 1876 in Parijs en bleef van daaruit tot aan zijn dood in 1886 het leespubliek bestoken met zeer kritische beschouwingen over de in zijn ogen achterlijke Nederlandse literatuur.



Afb. 1) Omslag *Een liefde in Parijs* (2004).



Opmerkelijk is dat hij geen aansluiting vond bij het Franse literaire leven, een patroon dat we later terugzien bij W.F. Hermans en de meeste andere Nederlandse schrijvers in Parijs.

De denigrerende opmerkingen van Busken Huet over de Nederlandse cultuur vonden een echo bij de Vijftigers. Rudy Kousbroek (1929-2010) noemde Nederland 'een bewoond gordijn' en beschouwde Frankrijk als een land waar kunst, literatuur en filosofie serieus werden genomen en kunstenaars veel meer ruimte kregen om zich persoonlijk en artistiek te ontplooiën. De verheerlijking van Parijs als kunstenaarsmekka kwam in deze naoorlogse jaren tot een hoogtepunt. Voor de schrijvers en schilders van deze generatie gold het verblijf in Parijs als een 'verplicht avontuur'.³

De radicaal vernieuwende kunst van de kunstenaars die zich verenigden in de Experimentele Groep Holland en later Cobra (onder meer Karel Appel, Corneille en Constant) stuitte in Nederland op een muur van onbegrip. In 1949 hielden ze een expositie in Parijs

en in 1950 vestigden ze zich daar, spoedig gevolgd door bevriende kunstenaars en schrijvers (onder wie Simon Vinkenoog, Remco Campert, Rudy Kousbroek, Lucebert, Hugo Claus en Hans Andreus). Zij vormden een hechte kunstenaarskolonie rond het atelier van Karel Appel (1921-2006) in een oud fabrieksgebouw in de rue Santeuil. Het Parijse avontuur had dus een sterk collectief karakter, en leidde tot mooie samenwerkingsprojecten zoals tijdschriften en kunstenaarsboeken.⁴ Een sprekend voorbeeld daarvan is het tijdschrift *Braak*, dat Campert en Kousbroek in 1950 oprichtten en waaraan veel van hun Parijse vrienden meewerkten. Zo leverde Karel Appel de omslagafbeelding van het derde nummer (afb. 2).

De Parijse Nederlanders gaven in deze periode blijk van een ongekennde creatieve energie en vitaliteit, ondanks (of dankzij?) het feit dat zij in miserabele omstandigheden verkeerden. De meesten van hen hadden geen vaste inkomsten of woonruimte. Karel Appel zei daarover: "Als we dan toch als landloper leven moeten, dan kan dat net zo goed in Parijs."⁵ Hun eerste jaren

zouden inderdaad gekenmerkt worden door ontberingen. Ethel Portnoy beschrijft in haar memoires een armoedige Sinterklaasavond die in retrospectief een mythische allure krijgt:

"Een stuk of wat vrienden ongeveer even uitgehongerd en platzak als wij zelf zaten in de vrieskou met jassen aan en mokken thee in de hand rond een petroleumkachel. Om ons heen stond voor een paar miljoen dollar aan schilderijen, maar dat wist toen nog niemand. Echte cadeautjes waren er wegens geldgebrek niet. Het waren bijna allemaal improvisaties."⁶

Het carrièreverloop van de schilders waar Portnoy naar verwijst volgt het patroon van de Van Gogh-mythe: begonnen als onbegrepen armoedzaaiers zouden zij uitgroeien tot succesvolle kunstenaars. Hun verblijf in Parijs fungeerde als springplank voor het vergaren van wereldroem. De schrijvers onder hen slaagden er minder goed in om in hun levensonderhoud te voorzien. Waarschijnlijk vormde de Nederlandse taal, hun belangrijkste instrument, een te grote handicap om internationaal door te



Afb. 2) *Braak* jaargang 1, nummer 3, juli 1950.

Afb. 3) Corneille in zijn atelier aan de rue Santeuil, Parijs. Foto: Cor Dekkinga, 1961. RKD - Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis.

breken. De geschiedenis leert dat beeldende kunst uit Nederland in de regel beter te exporteren is dan literatuur. Voor degenen die noodgedwongen terugkeerden naar hun vaderland en daar een carrière zouden opbouwen, is Parijs altijd een ijkpunt en inspiratiebron gebleven. Remco Campert zei daarover in een interview:

"Zodra ik het Gare du Nord uitloop, heb ik zin om te schrijven. Dan loop ik bijna te huilen. Het is alsof ik mijn werkkamer binnenstap, en die werkkamer is sinds de jaren vijftig nauwelijks veranderd. In Parijs loop ik iedere minuut te schrijven. Hier niet. In Amsterdam denk ik vaak, gadverdamme, wat moet ik hier. Het is een provinciestad. In een wereldstad lukt het schrijven me beter. Parijs is, zeker wat de kunst betreft, op grote gebaren gericht."⁷

Het contrast dat Campert hier schetst tussen de Franse grandeur en de Nederlandse kleingeestigheid is kenmerkend voor de houding van zijn generatie. De Parijse Nederlanders waren onder de indruk van de Franse voorliefde voor literatuur en filosofie, van de monumentale architectuur en het rijke verleden van de stad. Hun werk belicht naast deze vruchtbare intellectuele voedingsbodem een beeld van Parijs als de thuishaven van de *bohémiens*, de antiburgerlijke vrijbuiters die zich te buiten gaan aan drank en vrouwen. Zij hebben zo in belangrijke mate bijgedragen aan de constructie van een mythisch beeld van Parijs als kunstenaarsparadijs, een plaats die staat voor creativiteit, vernieuwing en bevrijding.⁸ Hun verblijf in Parijs fungeerde als een *rite de passage* die diepe sporen naliet in hun werk.

EEN LIEFDE IN PARIJS: TUSSEN MYTHEVORMING EN DE KUNST VAN HET VERGETEN

Remco Campert bezocht Parijs voor het eerst in 1949, samen met zijn vriend Rudy Kousbroek. De stad maakte een diepe indruk op de beide jonge schrijvers. In 1950 emigreerde Kousbroek naar Parijs, waarna Campert al spoedig bij hem introk. Hij dompelde zich onder in het werk van de Franse existentialisten en volgde hun voorbeeld door in cafés te schrijven. Hij ervoer Parijs als een zeer inspirerende stad:

"In Parijs broeide en giste het voortdurend. Alles waar ik naar verlangde, was daar ruim aanwezig. Er werd getekend, geschilderd, geschreven en ik hoopte er op het grote leven, of wat ik me daarbij voorstelde. Er verschenen telkens nieuwe blaadjes. Buitenlanders gingen intensief met elkaar om, want de Fransen vormden een ondoordringbare kring. Parijs associeer ik met een goede periode in mijn leven. Het was armoede, dat was lastig, maar niet naar. Parijs associeer ik ook met vitaliteit, met schrijven ook. Ik voelde me toen voor het eerst dichter. In cafés schrijven moest wel, want thuis was het altijd te koud, maar het kon ook omdat veel Fransen het deden. Je was geen uitzondering. In Nederland word je op de vingers gekeken: wat stelt-ie zich weer aan. Daar voelde je je thuis."⁹

Campert heeft in zijn werk vaak teruggeblikt op zijn Parijse tijd. Hij schetst een levendig beeld van het

leven in de marge, het drankgebruik, de vriendschappen en liefdesavonturen. Deze sfeer wordt kernachtig samengevat in de titel van zijn verhalenbundel *Alle dagen feest* (1955).

Naarmate de tijd verstreek, is de herinnering echter onbetrouwbaarder geworden. Dat is het hoofdthema van zijn roman *Een liefde in Parijs* (2004). Het verhaal draait om Richard Sanders, een alter ego van de auteur. Hij verblijft in Parijs voor de presentatie van de Franse vertaling van zijn boekje *De kunst van het vergeten*. De stad roept sterke herinneringen op aan de periode waarin hij met de schilder Tovèr in Parijs woonde. Hij zegt daarover: "Voor jongelieden met kunstzinnige aspiraties sprak het in die tijd vanzelf dat je naar Parijs ging. Alleen die stad bood een vruchtbare aarde voor je talent en je ambities. Veel nu beroemde kunstenaars waren je voorgedaan."¹⁰

Omdat hij er niet in slaagde in zijn levensomstandigheden te voorzien is Sanders al na een jaar teruggekeerd naar Nederland. Zijn vriend Tovèr daarentegen is doorgebroken als kunstenaar en leeft als een *celebrity*. Sanders reflecteert hierop met een mengeling van verbittering en nostalgie:

"De droom verliet hem niet, maar leek steeds meer gedomd een droom te blijven, naarmate zijn schrijversleven zonder Parijs vaste vorm kreeg. Tovèr, die een naam in de Franse kunstwereld was geworden, wannes sinds kort in Zuid-Frankrijk. Zomers ging hij in Cannes op de foto met filmsterren. [...] Tovèr was voor hem onverbrekelijk met Parijs verbonden, met een samen gedeeld begin waarin alles nieuw was, met nog onbevleete ambities, met een tijd waarin ze zich konden veroorloven zonder compromissen te leven, omdat die eenvoudig nog niet op hun weg waren gekomen. Ze leefden eigenlijk zonder beginselen, een ideale staat."¹¹

Campert rekent aldus op een licht ironische manier af met zijn eigen Parijsmythe, door te stellen dat het terugverlangen naar Parijs in essentie neerkomt op heimwee naar het verloren paradijs van de jeugd – en juist omdat hij Parijs heeft moeten verlaten, is zijn beeld van de stad in hoge mate geromantiseerd. Parijs staat in de beleving van Sanders niet alleen voor jeugdig enthousiasme en onbevangenheid, maar ook voor artistieke integriteit. Tovèr heeft die hoge idealen verloochend door commercieel succes te omarmen. Dat begon ermee dat hij zijn tekeningen verkocht aan modebladen en de Seine overstak om zaken te doen met de kunsthandelaars op de *rive droite*. Sanders zelf slaagde er een enkele keer in om een kort verhaal te slijten aan een Nederlands blad, maar teerde vooral op de zak van zijn vriend. Toen hij seksueel misbruikt werd door een rijke kennis die beloofde hem te helpen zijn Parijse dichterscarrière van de grond te tillen, was de maat vol: "De stad had zich tegen hem gekeerd."¹²

De beide vrienden hebben vanuit Parijs dus tegenovergestelde wegen bewandeld: Sanders keerde gedesillustioneerd terug naar Nederland, en voor Tovèr was Parijs slechts een tussenstation op de weg naar de wereld van het grote geld en de intellectuele opper-

vakkigheid die belichaamd wordt door Cannes en de Verenigde Staten, waar hij zich uiteindelijk zou vestigen. Het verschil in carrièreperspectief tussen beide vrienden is typerend: zoals gezegd is het voor Nederlandse schilders makkelijker om internationale roem te verwerven dan voor schrijvers. Sanders zegt daarover tegen Tovèr: "Jij hebt het geluk dat iedereen tekenen en schilderen begrijpt, maar bij wat ik doe zit de taal in de weg."¹³

Vele jaren later kruisen hun wegen weer in Parijs vanwege een gezamenlijke boekpresentatie en vernissage. Sanders leest voorafgaand aan hun ontmoeting een reportage in *Paris-Match* die Tovèrs loopbaan presenteert volgens het bekende romantische clichépatroon: de jonge kunstenaar als onbegrepen genie, zijn vanzelfsprekende verhuizing naar Parijs waar hij gelukkig is ondanks extreme armoede, en de onvermijdelijke erkenning en wereldroem. Wat Sanders steekt, is dat zijn eigen naam daarbij niet genoemd wordt. De verhoudingen worden pijnlijk duidelijk:

"Bij de lezer werd de indruk gewekt dat Tovèr moederziel alleen voor zijn kunst had zitten hongervlijden in Parijs. Maar ja, wat had het weekblad moeten schrijven? De in Nederland bekende schrijver Richard Sanders, wiens zojuist bij Editions Mondial verschenen *l'Art d'oublier* zal worden gepresenteerd tijdens Tovèrs vernissage in Galerie Delano, deelde in die magere jaren zijn lot? Als Tovèr die herinnering al had aangeroerd – die mogelijkheid wilde hij niet uitsluiten – dan zou de redactie het eruit hebben geschraapt. Beroemde persoonlijkheden hadden geen omgang met onbekenden. Dat droeg niet bij aan de legende."¹⁴

De confrontatie met Tovèr, die zich inmiddels een Amerikaans accent en dito levenshouding heeft aangemeten, maakt opnieuw pijnlijk duidelijk hoezeer de oude vrienden uit elkaar gegroeid zijn. Sanders' verblijf in Parijs is in meerdere opzichten een ontvullende ervaring. Het pijnlijke besef dringt tot hem door dat hij een vreemdeling is geworden in de stad van zijn dromen, en sterker nog: dat hij er nooit echt thuis is geweest.

"In werkelijkheid had hij nooit bestaan in deze stad, besefte hij opeens scherp. Alleen zijn jeugd, die voorbij was, had hier kortstondig bestaan en zelfs dat was ongemerkt aan de stad voorbijgegaan. Misschien had hij er thuis kunnen horen als hij gebleven was, maar die kans had hij niet aangegrepen. Hij was een toerist onder de toeristen, die ten onrechte het gevoel had dat hij iets meer was dan een toerist."¹⁵

Campert stelt de nostalgie van zijn hoofdpersoon bovendien in een ironisch licht door te laten zien dat zijn herinneringen zeer incompleet zijn; hij blijkt essentiële gebeurtenissen te hebben verdrongen. Tijdens zijn verblijf in Parijs wordt hij geconfronteerd met de zwarte bladzijden uit zijn verleden: hij heeft zonder het te weten een zoon verwekt bij een meisje dat hij in de steek liet en daarna volstrekt is vergeten. De titel van zijn boek komt daarmee in een ander licht te staan en ook zijn leven krijgt in retrospectief een andere betekenis, als een aaneenschakeling van gemiste kansen en onvergeeflijke

fouten. De idealistische jonge dichter uit zijn herinnering was in werkelijkheid een egocentrische dronkenlap die vrouwen misbruikte. Campert trekt een mooie parallel tussen het jonge meisje dat dweept met de dichter en Sanders' romantische illusies ten aanzien van de stad Parijs. Beiden worden op ruwe wijze uit het paradijs gesmeten, maar zullen altijd de sporen blijven dragen van hun jeugdige obsessie.

CONCLUSIE

Verhuizen naar Parijs was voor de generatie van Remco Campert een 'verplicht avontuur', een vanzelfsprekende manier om de Nederlandse kleinburgerlijkheid te ontvluchten. Het was een in vele opzichten bevrijdende en vormende ervaring die de jonge kunstenaars en schrijvers inspireerde tot vernieuwende kunstwerken. Ook nu nog zien we dat schrijvers met grote ambities Nederland

te bekrompen vinden, maar de vlucht uit Nederland leidt niet meer vanzelfsprekend naar Parijs. Het is veelzeggend dat Arnon Grunberg zich heeft gevestigd in New York, dat Parijs inmiddels heeft opgevolgd als het onbetwiste epicentrum van de wereldliteratuur.

De aanwezigheid van Nederlandse schrijvers in Parijs rond 1950 is vrijwel onopgemerkt gebleven in het Franse literaire landschap. Aan de andere kant heeft deze episode onuitwisbare sporen nagelaten in de Nederlandse literatuur, in de vorm van een gedeelde nostalgische herinnering aan het Parijs van de jaren 1950 als kunstenaarsmekka. *Een liefde in Parijs* lijkt in eerste instantie in die traditie te staan doordat het veelvuldig verwijst naar de Parijse jeugdijaren van Remco Campert, maar blijkt bij nadere beschouwing die Parijsmythe veeleer te ondermijnen door haar te ontmaskeren als een romantische illusie. ●

Dr. Maaïke Koffeman (1973) is docent Frans en literatuurwetenschap aan de Radboud Universiteit Nijmegen en is mede-oprichter van het Kenniscentrum Frankrijk-Nederland. In 2003 promoveerde zij aan de Universiteit Utrecht op een proefschrift getiteld *Entre classicisme et modernité. La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque*. Momenteel richt haar onderzoek zich vooral op literaire relaties tussen Frankrijk en Nederland.

1. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris 1999, p. 181.
2. Conrad Busken Huet aan Francisca Gallé, 24 december 1878. Geciteerd in Willem van den Berg, "Holland is beminnelijker op een afstand. Busken Huets pessimistische kijk op Nederland", *Literatuur*, 21, 2004, pp. 33-36 (34).
3. Zie Ruud Meijer, *Parijs verplicht. Nederlandse schrijvers en kunstenaars in Parijs (1945-1970)*, Amsterdam 1989, p. 19.
4. Zie Hugo Brems, "Eind 1950: Hugo Claus vertrekt naar Parijs. Contacten tussen experimentele schilders en schrijvers", in: M.A. Schenkeveld-Van der

- Dussen e.a. (red.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*, Amsterdam/Antwerpen 1993, pp. 721-727.
5. Geciteerd in Feico Hoekstra et.al., *Van Gogh tot Cremer. Nederlandse kunstenaars in Parijs*. Zwolle 2014, p. 140.
6. Ethel Portnoy, *De brandende bruid*, 1974. Geciteerd in Meijer 1989, p. 78.
7. Remco Campert in Jan Brokken, *Schrijven*. Amsterdam 1980, pp. 227-228.
8. Zie Lies Journée, *Ceci n'est pas Paris. Een onderzoek naar de literaire beeldvorming van Parijs in het literaire werk van enkele Nederlands(talige) schrijvers*. Masterscriptie Universiteit van Amsterdam, 2010.

9. Remco Campert, geciteerd in Diederik Stevens, *Hoogtij lang de Seine. Nederlandse schrijvers en kunstenaars in Parijs*. Amsterdam/Antwerpen 2012, p. 166.
10. Remco Campert, *Een liefde in Parijs*. Amsterdam 2004, p. 20.
11. *Ibid*, pp. 36-37.
12. *Ibid*, p. 30.
13. *Ibid*, p. 29.
14. *Ibid*, pp. 47-48.
15. *Ibid*, pp. 81-82.

In the 19th and 20th century Paris was an important hideaway for Dutch avant-garde artists who received little understanding in their motherland. In the early 1950s, a group of Dutch painters and poets formed a colony close to the Parisian studio of Karel Appel (1921-2006). Escaping the Dutch parochialism, they all attempted to build a new life as an artist in the exhilarating world city. In his work, writer Remco Campert (1929) often looks back on this crucial period at the start of his career. Central to this article is an analysis of Campert's novel *Een liefde in Parijs* (2004), which offers a fictionalized account of the Dutch artist colony, but also enables us to grasp the extraordinary attractiveness of Paris. At the same time, Campert's slightly ironic viewpoint on the past reduces the mythical status of Paris.