

**Abélard en Héloïse. De receptie van een middeleeuws verhaal in de schilderkunst
van de achttiende en negentiende eeuw**



Grafmonument van Abélard en Héloïse, Père-Lachaise (foto: <http://www.insecula.com/oeuvre/O0015170.html>, geraadpleegd op 15.05.2015)

Naomi Bisping, s4188535

25.06.2015

Begeleider: Dr. J. D. Baetens

Tweede lezer: Dr. K. Veelenturf

Bachelorwerkstuk: tweede versie

Inhoudsopgave

1. Inleiding.....	1-3
2. De receptie van Abélard en Héloïse van de dertiende tot en met de zeventiende eeuw.....	4-5
3. De achttiende eeuw. Héloïse, een frivole geliefde en een klagende non.	
3.1. Abélard en Héloïse in de werken van Pope en Colardeau.....	5-6
3.2. Pope en Colardeau: een inspiratiebron voor schilders in de achttiende eeuw.....	6-12
4. Naar de negentiende eeuw. De ontdekking van het verleden.	
4.1. Rousseau's <i>Julie ou La Nouvelle Héloïse</i> (1761).....	13-14
4.2. Het ontstaan van een cultus rond de twee helden uit het nationale verleden.....	14-16
5. De negentiende eeuw. Héloïse, de grote heilige van de liefde.	
5.1. De herontdekking van de middeleeuwen.....	17-25
5.2. Het hoogtepunt van de romantiek en het begin van historisch onderzoek.....	25-31
6. De achteruitgang van de fascinatie.....	32
7. Conclusie.....	33-34
8. Bibliografie.....	35-38
9. Bijlage	
9.1. Lijst van schilderijen.....	39-42
9.2. Afbeeldingen.....	43-71

1. Inleiding

In 1840 schreef Jules Michelet (1798-1874) in het vierde deel van *Le Moyen Age. Histoire de France* “Il n'est pas de souvenir plus populaire en France que celui de l'amante d'Abailard. Ce peuple si oublieux, en qui la trace du Moyen Age se trouve si complètement effacée, ce peuple qui se souvient des dieux de la Grèce plus que de nos saints nationaux, il n'a pas oublié Héloïse.”¹

Pierre Abélard werd in 1079 geboren in een adellijke familie en was een bekende filosoof, theoloog en een belangrijke vertegenwoordiger van de scholastiek in Parijs. Héloïse werd tussen 1094 en 1099 geboren. Ze werd op vroege leeftijd een wees en het wordt vermoed dat ze in het klooster van Argenteuil opgevoed werd. Hier kreeg ze haar eerste opleiding. Later woonde ze bij haar oom en voogd Fulbert. Hij was kanunnik van de Notre Dame in Parijs. Op wens van Fulbert werd Abélard in 1117 de huisleraar van Héloïse. Ze werden verliefd op elkaar en begonnen een relatie. Toen Fulbert dit ontdekte, was Héloïse al zwanger en Abélard bracht haar naar zijn familie die in Bretagne woonde, waar ze een zoon baarde, Astrolabe. Na een geheim huwelijk dat tegen de wil van Héloïse plaatsvond, bracht Abélard zijn vrouw naar het klooster van Argenteuil. Als straf voor deze scheiding liet Fulbert Abélard castreren, waarna Abélard zich als monnik in een klooster terugtrok. Ook Héloïse trok, op wens van Abélard, het klooster in. In de volgende jaren schreven Abélard en Héloïse elkaar brieven, die bewaard werden en waarop het verhaal en alle latere legenden gebaseerd zijn. In 1142 overleed Abélard en hij werd in het vrouwenklooster Le Paraclet, dat hij zelf had gesticht en waar Héloïse later abdis werd, begraven. Héloïse overleed in 1164 en werd naast Abélard begraven.

De populariteit van Abélard en Héloïse, zoals Michelet die beschrijft, leidde niet alleen in de literatuur tot talloze adaptaties maar ook tot talloze voorstellingen van het verhaal in de beeldende kunst. Gedurende de achttiende en negentiende eeuw is een grote toename van de populariteit van het verhaal te zien, die gekoppeld kan worden aan de overtuigingen en idealen van de bepaalde tijd. De vraag die centraal zal staan is: hoe komt de fascinatie voor het middeleeuwse verhaal van Abélard en Héloïse tot uiting in de schilderkunst van de achttiende en negentiende eeuw? In het kader van deze vraag zal gekeken worden naar de samenhang tussen schilderijen en de literaire werken, hoe de voorstelling zich ontwikkelt en welke rol denkbeelden over religie, liefde, de vrouw, educatie en de middeleeuwen daarbij spelen.

Het verhaal van Abélard en Héloïse gaf vanaf de dertiende eeuw tot op de dag van vandaag aanleiding tot het schrijven van talloze verschillende versies. Het is bijna een onmogelijke taak om een overzichtelijke presentatie van alle wetenschappelijke en niet-wetenschappelijke interpretaties van het verhaal door de eeuwen heen te geven. Al in de negentiende eeuw werden er vragen naar de authenticiteit van de brieven gesteld en werd er onderzoek naar de historische personen Abélard en Héloïse gedaan. Dit onderzoek over de authenticiteit en de historische personen loopt door tot in de

¹ Michelet 1998, p. 283.

tegenwoordige tijd. Over de receptie van het verhaal door de eeuwen heen is ook veel gepubliceerd. De enige monografie over de receptie van het verhaal is Charlotte Charrier's thesis uit 1933.² In 2005 werd Peter von Moos' boek *Abaelard und Héloïse: Gesammelte Studien zum Mittelalter Band 1* gepubliceerd.³ Hij wijdt een hoofdstuk aan de receptie van het verhaal en reflecteert op eerder geschreven werken. Hierbij constateert hij onder meer dat Charrier's lijst van wetenschappelijke en niet-wetenschappelijke publicaties, die verbazingwekkend lang is, niet compleet is.⁴ Daarnaast zijn de werken van Étienne Gilson⁵ en Durant Waite Robertson⁶ belangrijke werken wanneer het gaat over onderzoek naar de authenticiteit van de brieven en de receptiegeschiedenis, hoewel, wat de receptiegeschiedenis betreft, er geen werk is dat zo uitvoerig is als de monografie van Charrier.

Over de receptie van het verhaal in de beeldende kunsten is er heel weinig geschreven. Charrier somt een aantal achttiende-eeuwse en negentiende-eeuwse kunstwerken op maar zegt er verder niet veel over. De catalogus die verscheen naar aanleiding van de tentoonstelling *L'Invention du passé. Gothique mon amour... 1802-1830* in het Monastère royal de Brou in Bourg-en-Bresse in 2014, bevat een bijdrage, geschreven door Ségolène le Men, over Abélard en Héloïse in de eerste helft van de negentiende eeuw in Frankrijk.⁷ Le Men schetst een breed beeld van de fascinatie voor Abélard en Héloïse in de negentiende eeuw. Ze gaat in op de literaire werken, de cultus rond het graf van het liefdeskoppel en op een aantal schilderijen maar beperkt zich tot de eerste vier decennia van de negentiende eeuw en tot Franse werken. Le Men's bijdrage en artikelen over individuele kunstwerken zijn de enige literatuur over de receptie van Abélard en Héloïse in de beeldende kunst. Hieruit blijkt dat er vooral aandacht besteed wordt aan de receptie in literaire werken en aan de discussie over de authenticiteit van de brieven.

In dit onderzoek zal de discussie over de authenticiteit van de brieven buiten beschouwing blijven. Wel wordt er naar de literaire werken gekeken die zich op deze brieven baseren, aangezien de kunstenaars deze als bron gebruikt hebben. In deze bijdrage zal echter vooral het verhaal van Abélard en Héloïse als thema in de schilderkunst van de achttiende en de negentiende eeuw centraal staan. Verder zal er niet alleen naar Franse kunstwerken gekeken worden maar ook naar Engelse. Hierin verschilt dit onderzoek van Le Men's bijdrage en voegt het iets toe aan het bestaande onderzoek over de receptiegeschiedenis die zich in eerste instantie tot literaire werken betreft. Daarnaast worden hier de werken die Le Men bespreekt, uitgebreider geanalyseerd. Om dit te doen is er een lijst gemaakt met schilderijen uit deze periode (zie bijlage pp. 39-42). De keuze van schilderijen is gebaseerd op de

² Charrier, Charlotte, *Héloïse dans l'histoire et dans la légende*, mémoires de thèse, Université de Paris (1896-1968), faculté des Lettres, 1933, Parijs 1933.

³ Von Moos, Peter, *Abaelard und Héloïse: Gesammelte Studien zum Mittelalter Band 1*, Münster 2005.

⁴ Von Moos 2005, p. 217.

⁵ Gilson, Étienne, *Héloïse et Abélard*, Paris 1964. (eerste publicatie in 1938)

⁶ Robertson, Durant Waite, *The Legend of Heloise*, New York 1972.

⁷ Le Men, Ségolène, „Héloïse et Abélard: un mythe romantique“, in: Stephen Bann en Stéphane Paccoud, *L'invention du passé. Gothique, mon amour... 1802-1830, Tome I*, (tent. cat. Monastère royal de Brou) Parijs 2014, pp. 53-61.

livrets van de Salon in Parijs vanaf 1798 tot 1900, de lijst van schilderijen die Charrier in haar boek toevoegt,⁸ de catalogus van The Royal Academy vanaf 1870 tot 1900, de archieven van veilinghuizen, online databases en de websites van musea.

Om een beeld te schetsen van de voorstelling van Abélard en Héloïse in de schilderkunst van de achttiende en negentiende eeuw zal onderzoek gedaan worden naar de intertekstualiteit, dus de verhoudingen tussen tekst en voorstelling. Verder zal er gekeken worden naar de receptie van het middeleeuwse verhaal door de twee eeuwen heen zowel in de literatuur als ook in de schilderkunst. De intertekstualiteit en de receptie van het middeleeuwse verhaal zullen geïllustreerd worden door de analyse van een aantal schilderijen. Daarnaast zal ook naar de historische context gekeken worden waarin de literaire werken en de schilderijen ontstonden. Het doel van dit onderzoek is te laten zien hoe het verhaal met verschillende doeleinden in de achttiende en negentiende eeuw toegeëigend wordt. Zo werd het verhaal in de achttiende eeuw populair vanwege het verzet tegen religie en het bepleiten van de vrije liefde. In de negentiende eeuw daarentegen werden Abélard en Héloïse helden uit het Franse verleden en belichamen ze idealen van romantische liefde.

De opbouw van dit onderzoek is chronologisch omdat er een ontwikkeling geschetst wordt en de verschillende fasen van de receptie teruggrijpen op voorafgaande fasen en zich daaruit ontwikkelen. Er zal eerst een kort beeld geschetst worden van de receptiegeschiedenis van het verhaal van Abélard en Héloïse tot de achttiende eeuw. Daarna zal een hoofdstuk gewijd worden aan de achttiende eeuw. De nadruk zal echter liggen op de negentiende eeuw, die in de drie laatste hoofdstukken besproken zal worden.

⁸ Charrier 1933, pp. 648-649.

2. De receptie van Abélard en Héloïse van de dertiende eeuw tot en met de zeventiende eeuw

De originele brieven die Abélard en Héloïse elkaar stuurden, zijn niet bewaard gebleven, alleen acht afschriften. Dit kan als reden gezien worden voor het ontstaan van talloze vertalingen en varianten van het verhaal.⁹

In de middeleeuwen was het verhaal niet heel populair en daardoor raakte het meer en meer in vergetelheid. Een reden hiervoor zou kunnen zijn dat de relatie tussen Abélard en Héloïse te dicht bij de werkelijkheid stond en te vleeselijk was. Héloïse staat voortdurend in conflict met zichzelf en haar liefde voor Abélard en God, waarbij ze Abélard altijd de voorkeur geeft. Dit conflict tussen geloof en liefde werd pas in de achttiende eeuw geaccepteerd. De eerste die de correspondentie van Abélard en Héloïse als inspiratiebron gebruikte, was Jeun le Meung (1205-1305) in zijn *Roman de la Rose*, die hij tussen 1275 en 1280 schreef. In dit manuscript is ook de waarschijnlijk eerste voorstelling van Abélard en Héloïse te vinden in vorm van een miniatuur. In 1462 schreef Francois Villon, die het verhaal van Abélard en Héloïse door Le Meung's roman kende, het gedicht *La Ballade des Dames du temps jadis*. In dit gedicht beschrijft hij Héloïse als de “très sage Héloïse”. Hiermee beschrijft hij hoe de middeleeuwen en tijdgenoten Héloïse zagen: als eerbiedwaardige, vrome en wijze abdis.¹⁰

In de zestiende eeuw werd het verhaal vergeten. In de zeventiende eeuw werd het echter herontdekt. In 1616 publiceerden François d'Amboise en André Duchesne de *Historia Calamitatum*, Abélard's autobiografie waarin hij zijn relatie met Héloïse beschreef.¹¹ Deze editie werd voornamelijk door geleerden gelezen en niet lang na de publicatie op de lijst van verboden boeken gezet vanwege heresie. Héloïse werd er weergegeven als iemand die niet in staat is boete te doen en het sacrament van het huwelijk minacht. In de tweede helft van de zeventiende eeuw werd het verhaal een inspiratiebron voor verschillende fictieve verhalen waarin de spanning tussen liefde en religie, die in de twee daaropvolgende eeuwen een centrale rol in zal nemen, op de achtergrond staat omdat deze spanning als aanstootgevend beschouwd werd. In 1669 schreef de Chevalier de Guillerargues *Lettres portugaises*, de brieven van een Portugese non, die tot in de twintigste eeuw als authentiek beschouwd werden maar eigenlijk op het verhaal van Abélard en Héloïse gebaseerd zijn. Ongeveer twintig jaar later schreef Roger de Bussy-Raputin (1618-1693), geïnspireerd door Chevalier de Guillerargues's werk, *Lettres d'Héloïse et d'Abélard*.¹² Bussy-Raputin's werk had een toonaangevende rol bij het ontstaan van de legende rond het middeleeuwse liefdeskoppel. Hij maakte Héloïse tot een galante en gecultiveerde (“galante et précieuse”) heldin en Abélard tot een ideale geliefde. Zijn verhaal is dramatisch en reflecteert de smaak van zijn tijd. Het publiek gaf de voorkeur aan de legende in plaats

⁹ Le Men 2014, p. 53.

¹⁰ Charrier 1933, pp. 368, 370-372, 389.

¹¹ Charrier 1933, pp. 398, 403.

¹² Von Moos 2005, pp. 225-226.

van de helden die de lezer in de middeleeuwse Latijnse brieven leerde kennen.¹³ Het fictieve beeld van Abélard en Héloïse dat Bussy-Raputin beschreef, bleef tot 1717 toonaangevend.

3. De achttiende eeuw. Héloïse, een frivole geliefde en een klagende non.

3.1. Abélard en Héloïse in de werken van Pope en Colardeau

De Britse schrijver Alexander Pope (1688-1744) zag het potentieel van het verhaal van Abélard en Héloïse en schreef in 1717 het gedicht *Eloisa to Abélard*. Zonder kennis te hebben van de Latijnse, middeleeuwse brieven en alleen met een Engelse vertaling, maakte Pope in zijn gedicht het conflict tussen liefde en religie tot een centraal aspect. Hiermee formuleerde hij een nieuwe legende rond het middeleeuwse liefdeskoppel.¹⁴ Pope's gedicht had groot succes. Het werk werd meer dan vijftientig keer vertaald of geïmiteerd, zowel in proza als ook in lyriek. Het belangrijkste werk in navolging van Pope is Charles-Pierre Colardeau's (1732-1776) *Lettre d'Héloïse à Abeilard*, dat in 1756 gepubliceerd werd.¹⁵ Dit werk is geen letterlijke vertaling van Pope's gedicht maar veeleer een imitatie. Colardeau veranderde en breidde sommige onderdelen verder uit.¹⁶

In de achttiende eeuw vormde Pope's gedicht de belangrijkste en meest populaire versie van het verhaal van Abélard en Héloïse. Het gedicht is duidelijk een product van zijn eigen tijd is, de tijd van de Verlichting. Het filosofisch karakter en het protest tegen een religie die de liefde vervolgt en opsluit, sloten aan bij de smaak en gedachten van die tijd en maakten het gedicht daarom zo geliefd. Niet alleen het protest tegen deze vorm van religie wordt in het gedicht geuit, het klooster waar Héloïse woonde, Le Paraclet, wordt als gruwelijk en als een plek van marteling beschreven. In het algemeen wordt Héloïse in deze periode beschouwd als een slachtoffer van het kloosterlijke leven, en in een eeuw waarin men begon de kerk in twijfel te trekken, toonde men sympathie voor Héloïse die tegen de strengheid van dit leven protesteerde. Daarnaast ziet Pope's Héloïse de liefde als vrij en weigerde zij om deze reden om te trouwen met Abélard. Deze idee van vrije liefde werd in de achttiende eeuw in tegenstelling tot de middeleeuwen en de zeventiende eeuw geaccepteerd en zelfs enthousiast ontvangen.¹⁷

Pope's gedicht was naar de smaak van zijn tijd. Hij maakte Héloïse ook tot contemporaine heldin, wat verder bijdroeg aan de populariteit. Pope plaatste haar in de achttiende eeuw en eigende zich het verhaal toe om achttiende-eeuwse gedachten over religie en liefde tot uiting te brengen. Ook in de beeldende kunst van de achttiende eeuw wordt het idee overgebracht dat Héloïse een eigentijdse heldin is omdat ze niet als middeleeuwse vrouw getoond wordt. Ze wordt veeleer als achttiende-

¹³ Charrier 1933, pp. 399-400; Von Moos 2005, p. 226.

¹⁴ Von Moos 2005, p. 227.

¹⁵ Charrier 1933, pp. 445, 457.

¹⁶ Fort 1998, p. 157.

¹⁷ Charrier 1933, pp. 445, 449-450, 472.

eeuwse vrouw voorgesteld en men had geen behoefte haar in haar historische context te plaatsen. In de beeldende kunst betekende dat, dat er geen *couleur locale* te vinden is.¹⁸

Hoewel het verhaal Frans van oorsprong is, was het in de eerste helft van de achttiende eeuw toch vooral in Engeland heel geliefd. Pas met Colardeau's imitatie van Pope's gedicht werd het verhaal in Frankrijk weer populair.

Zowel in Frankrijk als ook in Engeland prefereerde men de Héloïse van Pope en Colardeau boven de Héloïse uit de middeleeuwse brieven.¹⁹ De Héloïse die Pope, Colardeau en latere auteurs beschrijven, heeft weinig gemeen met de middeleeuwse Héloïse. De middeleeuwse Héloïse weigerde om te trouwen om Abélard's reputatie en roem geen schade toe te brengen. Ondanks het feit dat ze ontevreden en ongelukkig was met het kloosterlijke leven en met het feit dat ze gescheiden van Abélard moest leven, begon ze op gegeven moment, waarschijnlijk toen ze abdis in Le Paraclet werd, een nieuw leven. Le Paraclet werd onder haar impuls een belangrijk klooster. Terwijl Héloïse hier abdis was werden er zeven dochterskloosters gesticht en er werd bovendien een school voor Grieks, Hebreeuws en theologie gevestigd. De middeleeuwse Héloïse was een goede moeder voor haar zoon en daarnaast gepassioneerd maar wel discreet in de expressie van haar liefde voor Abélard.²⁰

3.2. Pope en Colardeau: een inspiratiebron voor schilders in de achttiende eeuw

Het verhaal van Abélard en Héloïse werd in de achttiende eeuw voornamelijk door Britse kunstenaars als onderwerp gekozen. De meest voorstellingen van het liefdeskoppel uit deze periode zijn gravures, maar er zijn ook schilders die het thema toonden, waaronder ook een aantal Franse kunstenaars. Van de meeste schilderijen werden er ook gravures gemaakt, zodat men ervan uit kan gaan dat deze werken bij een breder publiek bekend waren.

Het vroegste bekende werk dateert uit 1742 en is een werk gemaakt met pastel door de Franse kunstenaar Charles-Antoine Coypel (1694-1752). Hij beeldt Héloïse in het klooster af terwijl ze een brief leest (afb. 1). Later schilderde Daniel Gardner (1750-1805) twee portretten van Abélard en Héloïse *en profil*. Pas in de laatste drie decennia van de achttiende eeuw werd het verhaal vaker als onderwerp voor schilderijen gekozen, onder andere door Angelika Kauffmann (1741-1807), Samuel Wale (1721-1786) en Auguste Bernard d'Agesci (1756-1828). Verder maakte Jean-Joseph Taillasson (1745-1809) in 1787 een portret van Héloïse. Op de werken van Angelika Kauffmann en Auguste Bernard d'Agesci zal dieper worden ingegaan omdat deze werken veelzeggend en representatief voor de fascinatie van Abélard en Héloïse in de achttiende eeuw zijn.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Charrier 1933, pp. 568-569.

De Zwitserse kunstenares Angelika Kauffmann (1741-1807) maakte vier schilderijen met Abélard en Héloïse als onderwerp. In de periode van het ontstaan van deze vier werken was zij in Engeland werkzaam. Gedurende haar verblijven in Engeland stelde Angelika Kauffmann voornamelijk historiestukken en portretten tentoon. Haar keuze van onderwerpen is vaak gebaseerd op literaire werken, vaak van Britse auteurs. Naast Shakespeare en Laurence Sterne keek ze ook naar Alexander Pope's werken. Het is dus aan te nemen dat alle vier schilderijen, die episodes uit het verhaal van Abélard en Héloïse tonen, gebaseerd zijn op Pope's gedicht *Eloisa to Abélard*. Twee van deze schilderijen bevinden zich al sinds de achttiende eeuw in Burghley House²¹ bij Lincolnshire, *Eloisa en Abélard* (ca. 1778) (afb. 2) en *Abélard preseert Hymenaeus aan Eloisa* (ca. 1778) (afb. 3).²² *Eloisa en Abélard*, soms ook bekend onder de titel *Abélard en Héloïse betraapt door Fulbert*, toont Héloïse op een stoel zittend. Aan de linkerkant is een tafel te zien waarop boeken liggen, een wereldbol staat en een parelketting ligt. Een ander boek ligt op de grond. Abélard knielt voor Héloïse en houdt haar linkerhand vast. Achter het koppel is Héloïse's oom, Fulbert, te zien die een gordijn opzij schuift en geschokt is door wat hij ziet. Het is opvallend dat naast boeken de wereldbol en een parelketting in meerdere schilderijen van Abélard en Héloïse terug te vinden zijn, zoals in de werken van Auguste Bernard d'Agesci, Jean-Antoine Laurent, Jean Vignaud en Charles Barthélemy Durupt die later uitvoerig besproken zullen worden. In de literatuur wordt de parelketting in D'Agesci's werk vergeleken met een rozenkrans.²³ Wanneer men echter naar het schilderij van Laurent kijkt, is de parelketting veeleer een symbool van de wereldse bezittingen die Héloïse achter moet laten bij haar intrede in het klooster. Ook in het werk van D'Agesci lijkt het waarschijnlijker dat de parelketting een symbool voor de wereldse bezittingen is. In Kauffmanns schilderij daarentegen is het wel mogelijk dat verwezen wordt naar een rozenkrans, aangezien Héloïse nog altijd in het huis van haar oom, de kanunnik van de Notre Dame, woont en haar leven in zonde tot het voorgestelde moment een geheim was. De wereldbol en de boeken verwijzen zonder twijfel naar het onderwijs. Een wereldbol te schilderen lijkt op het eerste gezicht heel vreemd voor de hedendaagse beschouwer omdat men zich ervan bewust is dat het verhaal in het begin van de twaalfde eeuw plaatsvond. Kauffmann plaatst de figuren echter in de achttiende eeuw zodat de wereldbol niet als anachronisme beschouwd moet worden. De wereldbol zou naar Abélard's leer kunnen verwijzen, namelijk dat er voorkeur aan het verstand boven het geloof gegeven moet worden. Deze leer wordt in de achttiende eeuw, de eeuw van de verlichting, gehonoreerd. Daarnaast schildert Angelika Kauffmann hier geen middeleeuws liefdeskoppel maar achttiende-eeuwse personen. Charlotte Charrier vergelijkt Héloïse's kostuum met de kleren van herderinnen en melkverkoopsters in de werken van François Boucher (1703-1770) en

²¹ Burghley House werd in de zestiende eeuw gebouwd en bevindt zich tegenwoordig nog steeds in bezit van dezelfde familie. Het huis en de kunstcollecties zijn toegankelijk voor het publiek.

²² Wassing Roworth 1992, pp. 53, 63, 67.

²³ Fort 1998, p. 156.

Jean-Baptiste Greuze (1725-1805).²⁴

Ook in het tweede werk dat zich in Burghley House bevindt, zijn Abélard en Héloïse als eigentijdse personen afgebeeld. *Abélard presenteert Hymenaeus aan Eloisa* (afb. 3) toont de twee helden in de natuur. Héloïse zit op een boomstam en naast haar ligt een boek. Abélard houdt haar linkerhand vast en presenteert Hymenaeus aan haar. Hymenaeus is de Griekse god van het huwelijk. Hij wordt hier gerepresenteerd als halfnaakt man, alleen bekleed met een schaal. In zijn linkerhand houdt hij een toorts vast. Héloïse reageert afwijzend en brengt dit door haar houding duidelijk naar voren. Ze draait zich weg van Abélard en Hymenaeus en maakt een afwijzend gebaar met haar hand. Pope laat Héloïse in zijn gedicht een duidelijke uitspraak maken tegen het huwelijk en voor de vrije liefde, een idee die in de achttiende eeuw enthousiast ontvangen werd²⁵: “How oft', when press'd to marriage, have I said,/Curse on all laws but those which love has made!/Love, free as air, at sight of human ties,/Spreads his light wings, and in a moment flies.”²⁶ De afwijzing van het huwelijk heeft Angelika Kauffmann heel duidelijk in beeld gebracht door de houding van Héloïse en evenzo het idee van vrijheid doordat ze de scene in de natuur heeft geplaatst. De achttiende-eeuwse ideeën van vrije liefde stonden in nauw verband met ideeën over de natuur en de drang om tegen regels en conventies in te gaan. De negentiende-eeuwse filosoof Charles Fourier (1772-1837) schreef over deze ideeën. Hij stond in de traditie van de filosofen van de achttiende eeuw en zijn gedachten baseren zich op die van verschillende filosofen uit de voorafgaande eeuw. Om deze reden zal hij hier aangehaald worden. Fourier schreef over liefde dat de civilisatie niet toestaat om liefde tot uiting te brengen of te bevredigen. De enige manier van liefde die getolereerd wordt is het huwelijk, dat echter een gedwongen verbinding is en dat als enig doel de voortplanting heeft. Deugdzaamheid betekent dus dat de liefde van ondergeschikt belang is. Maar de onderdrukking van vrije liefde door de civilisatie staat, volgens Fourier, in tegenstelling tot de natuur.²⁷ Héloïse's afwijzing van het huwelijk wordt in de achttiende eeuw dus begroet omdat het een verzet is tegen regels en conventies. Tegelijkertijd is dit verzet ook een expressie van vrijheid want voorstanders van de vrije liefde volgen de natuur van de mens. Deze aspecten zijn verbeeldt in Kauffmanns schilderij.

In de Hermitage in Sint-Petersburg bevindt zich een derde schilderij van Angelika Kauffmann dat een episode uit het verhaal van Abélard en Héloïse toont. Dit schilderij werd rond dezelfde tijd gemaakt als de twee werken in Burghley House en heeft hetzelfde formaat. Het zou daarom mogelijk zijn dat deze drie werken oorspronkelijk bij elkaar hoorden. Het schilderij in de Hermitage heeft de titel *Het afscheid van Eloisa en Abélard* (afb. 4) en is net zoals de andere twee werken waarschijnlijk gebaseerd op het gedicht van Pope. Dit schilderij toont Abélard en Héloïse voor een klooster. Héloïse wordt huilend door de kloosteroverste ontvangen. Achter de kloosteroverste staan twee jongere

²⁴ Charrier 1933, p. 492.

²⁵ Charrier 1933, p. 450.

²⁶ Pope 1794, p. 5.

²⁷ Fourier 1971, pp. 178, 332-336.

nonnen. Abélard houdt de hand van Héloïse vast en neemt afscheid van haar. Ook deze scène is in Pope's gedicht terug te vinden: “Canst thou forget that sad, that solemn day,/When victims at yon altar's foot we lay?/Canst thou forget what tears that moment fell,/When, warm in youth, I bade the world farewell?”²⁸

Deze drie schilderijen, die wellicht een reeks vormen, stellen de liefde tussen Abélard en Héloïse centraal. De idee van de rococo van frivole liefde wordt hier dus benadrukt. De composities van deze werken focussen op de voorgestelde figuren terwijl het decor heel terughoudend is. Van de omgeving van de figuren wordt niet meer getoond dan nodig is om interactie tussen de voorgestelde figuren te begrijpen. De details in het eerste besproken werk die naar het intellect van de voorgestelde figuren verwijzen, verdwijnen in de schaduw van de achtergrond. De frivoliteit wordt in deze drie werken verder benadrukt als naar de kleding van de figuren gekeken wordt. Zoals al vastgesteld, dragen zowel Abélard als ook Héloïse karakteristiek achttiende-eeuwse kleren. Opvallend in het eerste besproken werk, *Eloisa en Abélard*, is het contrast tussen het felrode gewaad van Abélard en de witte jurk van Héloïse. Het dragen van wit werd in de achttiende eeuw beschouwd als teken van onschuld en deugd, terwijl rood vaak met verleiding in verband gebracht werd.²⁹ Het décolleté van Héloïse doet in deze context echter niet aan deugdzaamheid en onschuld denken maar veeleer aan frivoliteit. Abélard wordt in dit schilderij daadwerkelijk als verleider getoond. Deze indruk ontstaat vooral door de beroering van de handen en het blikcontact. Dit in gedachte houdend, valt in het schilderij *Het afscheid van Eloisa en Abélard* op dat ook Héloïse nu in rood is gekleed. Vergelijken met het werk *Eloisa en Abélard*, zou dit kunnen betekenen dat Héloïse hier afgebeeld wordt als vrouw die zich heeft laten verleiden en haar onschuld en deugdzaamheid heeft verloren. In het vierde schilderij van Kauffmann, *Héloïse*, dat hierna besproken zal worden, draagt Héloïse een wit kloosterkleed. Door het wijden van haar leven aan god, voert zij weer een deugdzaam leven. Wanneer alle vier werken van Angelika Kauffmann dus bekeken worden, zou er sprake kunnen zijn van een moraliserende les over deugd en ondeugd. Als de werken los van elkaar bekeken worden, stellen de eerste drie besproken werken echter vooral de ideeën van vrije liefde centraal.

Ongeveer één jaar later, in 1779, schilderde Angelika Kauffmann een vierde werk met de titel *Héloïse* (afb. 5). Hier is Héloïse als non afgebeeld die op een stoel aan een tafel zit waarop boeken en een doosje te zien zijn. In haar rechterhand houdt ze een brief vast waarop de naam *Abelhai[d]* te lezen is. De beschouwer krijgt de indruk dat ze huilt. Ze draait zich weg van de brief en laat het hoofd hangen. Deze voorstelling illustreert het begin van Pope's gedicht: “Soon as thy letters trembling I uncloset,/That wel-known name awakens all my woes,/Oh name for ever sad! for ever dear! [...] Line after line my gushing eyes o'erflow,/Led thro'a sad variety of woe:/Now warm in love, now with'ring

²⁸ Pope 1794, p. 6.

²⁹ Reinhardt 2006, p. 40.

in my bloom,/ Lost in a convent's solitary gloom!"³⁰

De Britse historieschilder en illustrator Samuel Wale (1721-1786) schilderde in de laatste jaren van zijn leven, vermoedelijk tussen 1782 en 1786, *De Dood van Héloïse* (afb. 7). Dit werk is gemaakt naar een schets van Angelika Kauffmann. Het werk toont Héloïse op haar sterfbed. Aan het voeteinde van het bed zijn twee biddende nonnen te zien, een zalfpot en een omgevallen zandloper. Naast Héloïse staat een priester die in een bijna theatrale beweging en met een boek, de bijbel, in zijn hand naar de hemel wijst. De Héloïse van Pope zag de dood als enige redding uit haar hopeloos leven in het klooster: "Yet here for ever, ever must I stay;/Sad proof how well a lover can obey!/Death, only death, can break the lasting chain."³¹ Dit ondersteunt het theatrale en dramatische karakter en de wanhoop van Héloïse die Pope en Colardeau in woorden brachten en die zo geliefd was in de achttiende eeuw.

Terwijl Angelika Kauffmann scènes uit het verhaal schilderde, gaf Auguste Bernard d'Agesci een heel andere invalshoek op het onderwerp weer. Auguste Bernard d'Agesci (1756-1828) schilderde rond 1780 *Een dame die de brieven van Héloïse en Abélard leest* (afb. 6). Het werk werd in 1994 gekocht door het Art Institute of Chicago. Tot 2001 werd dit schilderij aan de bekendere kunstenaar Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) toegeschreven en rond 1760 gedateerd. Deze datering was gebaseerd op een stilistische plaatsing van het werk in het oeuvre van Greuze omdat het werk niet gesigneerd noch gedateerd is noch op een Salon tentoongesteld werd.³² Hoewel dit werk geen episode uit het verhaal van Abélard en Héloïse toont, geeft het echter letterlijk een voorstelling van hoe het verhaal begrepen en waargenomen werd. Het schilderij toont een jonge, zittende vrouw in een privé-kamer. Ze leunt achterover, steunt met haar linkerarm op een kussen en kijkt op van een boek dat geopend op een tafeltje naast haar rechterhand ligt. Ze draagt alleen maar een bijna transparant déshabillé en haar borst is ontbloot. Haar ochtendjas is van haar rechterschouder afgevallen. Het erotische beeld dat ontstaat wordt door haar gelaatsuitdrukking ondersteund: haar mond is een klein stuk geopend, ze kijkt dromend en verlangend naar iets in de verte dat niet te bepalen is en draait haar hoofd daarbij naar links en naar achter. Op het tafeltje liggen naast het geopende boek nog een tweede boek, een muziekblad, een brief en een parelketting. De jonge vrouw is verrukt door dat wat ze net gelezen heeft en lijkt zich niet bewust te zijn van de blik van de beschouwer.

Bepaalde accessoires die in het schilderij *Eloïsa en Abélard* van Angelika Kauffmann te zien zijn, zijn terug te vinden in het werk van D'Agesci zoals de parelketting. Deze ligt hier echter niet half verborgen onder boeken, zoals in het werk van Kauffmann, maar opvallend op de voorgrond. De parels zijn hier kennelijk iets om mooi en aantrekkelijk te maken. Op het eerste gezicht verwijzen de

³⁰ Pope 1794, p. 4.

³¹ Pope 1794, p. 7.

³² Rosenberg 2001, p. 204; Wolff 1996, pp. 580-582.

twee boeken, het muziekblad en de brief naar de gewone bezigheden van een jonge vrouw in haar vrije tijd. Het culturele fenomeen dat vrouwen in hun privé-kamers voor zichzelf gingen lezen begon rond het midden van de achttiende eeuw. Tegelijkertijd werd dit ook het onderwerp van schilderijen. Het is echter uitzonderlijk dat in dit schilderij de boeken niet anoniem zijn. Op de rug van het liggende boek zijn de volgende woorden te lezen: *L'art d'aime[r] de Berna*. Rond 1760 publiceerde Pierre-Joseph Bernard het boek *L'art d'aimer*.³³ Dit is in feite een boek over seksueel gedrag geschreven voor mannen. De seksuele lading van de voorgestelde scène wordt zo verder benadrukt. Op de pagina's van het geopende boek zijn duidelijk de woorden *Héloïse* en *Abélard* te lezen. De structurele opbouw van de tekst laat vermoeden dat het om een tekst in de vorm van een gedicht gaat. Het is voor de hand liggend dat het boek een Franse vertaling van Pope's *Eloisa to Abélard* is en misschien zelfs de meest bekende vertaling, namelijk die van Colardeau. Het schilderij toont dus de emotionele en sensuele beroering die ontstaat door het lezen van het ontroerende verhaal van het middeleeuwse liefdeskoppel. Thematisch verbindt de kunstenaar de afgebeelde jonge vrouw met Héloïse. In het begin van hun gedichten plaatsen Pope en Colardeau Héloïse in haar cel en ook D'Agesci plaatst de jonge vrouw in haar eigen privé-kamer. Het verband wordt ondersteund door de voorwerpen die op het tafeltje liggen. Het muziekblad zou als een verwijzing naar Héloïse geduid kunnen worden omdat bekend is dat Héloïse muziek speelde die Abélard haar had geleerd om herinneringen aan hem op te roepen. De brief is een heel voor de hand liggende verwijzing naar Héloïse. In Pope's gedicht leiden de brieven van Abélard ertoe dat Héloïse zich verdiept in dromen zoals ook de jonge vrouw in het schilderij begint te dromen als gevolg van het lezen van de brieven. Vooral Bernard's boek maar in geen mindere maat ook de houding van de voorgestelde jonge vrouw geven het werk een sterke erotische lading en tonen de gevaren die lezen inhoudt voor jonge vrouwen.³⁴ Zoals in het werk *Eloisa to Abélard* van Kauffmann worden de boeken in D'Agesci's werk gebruikt voor het onderwijs, maar nu in de liefde. D'Agesci speelt in dit werk met deugdzaamheid en ondeugd: op het eerste gezicht lijkt het nog alsof de jonge vrouw zich bezig houdt met de gewone bezigheden van een deugdzame, jonge vrouw zoals lezen, musiceren en schrijven. Als het werk echter nauwkeuriger bekeken wordt, wordt duidelijk dat de voorgestelde vrouw haar verlangens volgt en de achttiende-eeuwse idee van vrije liefde belichaamt. Dit werd als ondeugdzaam beschouwd.

Het verhaal van Abélard en Héloïse was voor de achttiende-eeuwse lezer zo aantrekkelijk, niet alleen vanwege het dramatische karakter, maar vooral vanwege Héloïse's hopeloosheid en haar innerlijke conflict tussen haar liefde voor Abélard en haar kloosterlijk leven.³⁵ Colardeau laat Héloïse in zijn versie zeggen: "L'amour n'est point un crime; il est un vertu."³⁶ Pope's en Colardeau's Héloïse zag haar liefde voor Abélard als deugdzaam, een overtuiging die echter in conflict stond met haar

³³ Fort 1998, p. 159.

³⁴ Fort 1998, pp. 154-156.

³⁵ Wolff 1996, pp. 581, 584; Fort 1998, pp. 152-156, 159.

³⁶ Colardeau 1758, p. 10.

plechtige belofte. Hierin komen de ideeën van vrije liefde tot uiting. Voor Héloïse heeft de liefde grotere waarde dan een deugzaam leven zoals regels en conventies het voorschrijven.

De kleine hoeveelheid schilderijen in de achttiende eeuw met het verhaal van Abélard en Héloïse als onderwerp, is niet representatief voor de populariteit van het verhaal en het grote succes van literaire werken over het onderwerp. Niettemin kan vastgesteld worden dat het verhaal voornamelijk Britse en Franse kunstenaars aansprak. Daarnaast wordt duidelijk dat Héloïse een grotere rol speelde dan Abélard. Haar ongeluk en haar emoties worden centraal gesteld zowel in de literatuur maar vooral ook in de schilderkunst.

4. Naar de negentiende eeuw. De ontdekking van het verleden.

4.1. Rousseau's *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761)

In 1761 publiceerde Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) de roman *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Rousseau baseerde zijn roman op Colardeau's *Lettre d'Héloïse à Abeilard* maar week er toch heel sterk van af. De hoofdpersonages in de roman zijn niet meer Abélard en Héloïse maar Julie d'Etange, de dochter van een baron, en haar leraar, Saint-Preux. Het is een briefroman geschreven in zes delen. Het verhaal toont in het begin grote parallellen met het verhaal van Abélard en Héloïse, maar het einde verschilt fundamenteel. Saint-Preux wordt op wens van Julie's vader haar huisleraar en de twee worden verliefd op elkaar. Wanneer haar vader achter de relatie komt, stuurt hij Saint-Preux weg en Julie moet trouwen met een man die haar vader heeft gekozen. Later wordt Saint-Preux de huisleraar van Julie's zonen op wens van haar echtgenoot, die erop vertrouwt dat Julie trouw blijft. Zijn vertrouwen in Julie is gerechtvaardigd. Julie wordt in de roman getoond als personificatie van de deugden van de middenklasse, namelijk trouw in het huwelijk en bewaakster van de familie. Men zou kunnen zeggen dat Rousseau in zijn roman religie en het klooster van Colardeau vervangt door deugdzaamheid.³⁷ Daardoor is de roman zeer moraliserend en plaatst hij heel subtiel het conflict tussen deugdzaamheid en geluk in het bewustzijn van de lezer.³⁸ Rousseau's Julie vindt verlichting van haar pijn door deugdzaamheid. François-René de Chateaubriand (1768-1848) beschreef in zijn boek *Génie du Christianisme* uit 1802 Rousseau's *Julie* als het tegenovergestelde van de Héloïse die hij uit middeleeuwse teksten kende. Julie vindt toevlucht bij God terwijl Héloïse altijd haar liefde voor Abélard en niet de liefde voor God de voorkeur geeft.³⁹ Hierin verschilt Rousseau's werk fundamenteel van de werken van Pope en Colardeau. Rousseau wordt vaak beschreven als een van de eerste romantici en *La Nouvelle Héloïse* wordt gezien als een keerpunt in de ontwikkeling van het literaire romantische genre. Om deze reden bleven Rousseau's werken ook na de Franse Revolutie populair.

Rousseau's werk is onder andere van groot belang omdat hij als een van de eerste een negatief beeld van Abélard schetste. Rousseau liet Saint-Preux in een brief aan Julie het volgende over Abélard en Héloïse schrijven: “Quand les Lettres d'Héloïse et d'Abélard tombèrent entre vos mains, vous savez ce que je vous dis de cette lecture et de la conduite du théologien. J'ai toujours plaint Héloïse, elle avait un cœur fait pour aimer; mais Abélard m'a toujours paru un misérable digne de son sort et connaissant aussi peu l'amour que la vertu. Après l'avoir jugé, faudra-t-il que je l'imiter?”⁴⁰ Het negatieve beeld dat hier van Abélard geschetst wordt, is vooral in de negentiende eeuw terug te vinden. Hier wordt hij alleen als theoloog en filosoof, dus als progressieve denker van zijn tijd,

³⁷ Von Moos 2005, p. 227.

³⁸ Glaudes 2006, p. 762.

³⁹ Rétat 2006, p. 626; Chateaubriand 1948, pp. 210-211.

⁴⁰ Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, Paris 1925, dl. 2, p. 90 (brief XXIV), geciteerd in: Charrier 1933, p. 476.

gewaardeerd en niet als de geliefde van Héloïse.

Anders dan de gedichten van Pope en Colardeau werd Rousseau's roman maar één keer het onderwerp van een schilderij. Op de Salon van 1824 werd het werk van Charles-Edouard le Prince tentoongesteld, *Pleziertocht van Julie en Saint-Preux op het meer van Genève* (afb. 11). Le Prince, een van de leerlingen van Jacques-Louis David (1748-1825), is een heel onbekende schilder. Dit heel romantische schilderij verbeeldt de zeventiende brief in het vierde deel van Rousseau's roman. Nadat Saint-Preux een aantal jaar weg was en Julie al getrouwd is, ontmoeten de twee elkaar opnieuw. Ze zijn in een boot op een meer met een derde persoon die roeit. Het nachtlandschap wordt alleen door de maan verlicht en dompelt het werk in een blauwe tint. Saint-Preux die het idee niet kan verdragen weer afscheid van zijn geliefde te moeten nemen, denkt erover na in het meer te springen en zelfmoord de plegen maar doet het uiteindelijk toch niet.⁴¹

4.2. Het ontstaan van een cultus rond de twee helden uit het nationale verleden

Aan het einde van de achttiende eeuw wint het verhaal van Abélard en Héloïse dus verder aan populariteit en de gedichten van Pope en Colardeau zijn niet meer de toonaangevende werken. Naast de roman van Rousseau zijn vooral de geïllustreerde versies van de bestaande varianten op het verhaal van Abélard en Héloïse geliefd. Ook de Franse Revolutie in 1789 remde het enthousiasme voor de verschillende versies van het verhaal van Abélard en Héloïse niet af, integendeel. In 1796 publiceerde J.B. Fournier *Lettres d'Héloïse et d'Abélard*. Deze luxe en geïllustreerde publicatie is gebaseerd op de *Historia Calamitatum* en de brieven die Pierre le Vénérable⁴² aan Héloïse stuurde.⁴³ Het grootste verschil met de werken van Pope en Colardeau is dat Abélard en Héloïse niet langer als eigentijdse helden opgevoerd worden maar als figuren uit het verleden. Deze verschuiving kan gekoppeld worden aan de politieke en maatschappelijke veranderingen aan het eind van de eeuw.

Als gevolg van de verwoesting tijdens de Franse Revolutie werd het door de overheid toegestaan voorwerpen uit kerken en kloosters te halen om te waarborgen dat deze bewaard zouden blijven. Er waren twee depots in Parijs voor deze voorwerpen, l'Hôtel de Nesle en het voormalige klooster Petits-Augustins. Het voormalige klooster werd geleid door Alexandre Lenoir en in 1795 stichtte hij hier het Musée des Monuments Français. Hij stelde de verzamelde kunstvoorwerpen chronologisch tentoon. Naast sculpturen en panelen werden onder meer ook glas-in-loodramen en grafmonumenten

⁴¹ <http://museejrousseau.montmorency.fr/fr/collections/oeuvres-phares/promenade-julie-saint-preux-leprince> (geraadpleegd op 28.02.2015)

⁴² Pierre le Vénérable was vanaf 1122 tot zijn dood 1156 abt van Cluny. Hij verschafte Abélard onderdak toen deze vanwege ketterij werd vervolgd. Daarnaast had hij briefcontact met Héloïse en bracht na Abélard's dood diens beenderen op wens van Héloïse naar het klooster Le Paraclet.

⁴³ Le Men 2014, pp. 54-55.

tentoongesteld.⁴⁴ Het Musée des Monuments Français was het eerste museum dat op deze manier opgebouwd was. De verzameling van zo veel materiaal, dat daarnaast ook gerangschikt was, was zeker een belangrijke bron van inspiratie voor kunstenaars of tenminste van belang om tot de verbeeldingskracht van kunstenaars te spreken.⁴⁵ Rond 1800 kon Alexandre Lenoir de beenderen van Abélard en Héloïse met toestemming van de overheid naar Parijs brengen. In hetzelfde jaar creëerde hij in de tuin van het klooster Petits-Augustins de Jardin Élysée. In deze tuin kwamen twee middeleeuwse grafmonumenten centraal te staan, het grafmonument van Dagobert en het grafmonument van Abélard en Héloïse dat in 1807 voltooid werd.⁴⁶ Het grafmonument van Abélard en Héloïse, dat in een neogotische stijl werd gebouwd en dus fictief is, doet sterk denken aan de kleine neogotische kapellen in vorm van grafmonumenten die vanaf de jaren 1750 in Engelse parken en tuinen te vinden zijn.⁴⁷ De verplaatsing van de beenderen naar Parijs had ten gevolg dat het liefdeskoppel nog bekender en nog populairder werd. In de eerste helft van de negentiende eeuw leidde de groeiende populariteit ertoe dat Abélard en Héloïse een thema in alle kunsten worden, niet alleen de schilder- en prentkunst en de literatuur maar ook in de beeldhouwkunst en het theater.⁴⁸

Het grafmonument werd in 1815 verplaatst naar de begraafplaats Père-Lachaise.⁴⁹ Over het graf van het liefdeskoppel schreef Mark Twain een halve eeuw later dat er over geen ander graf zo veel is geschreven en gezongen behalve het graf van Christus.⁵⁰ De verering van het liefdeskoppel, maar vooral van Héloïse, leidde ertoe dat hun grafmonument gezien werd als een “altaar gewijd aan de liefde”. Rond het midden van de negentiende eeuw riep de historicus Henri Martin (1810-1883) Héloïse uit als “grande sainte de l'amour”. Nadat het grafmonument naar Père-Lachaise verplaatst werd, werd het steeds vaker bezocht door liefdeskoppels en verliefden die bij het graf droomden, dankten of huilden. In het dagblad *Le Temps* werd op 20 april 1836 vermeld dat twee verliefden hun aders bij het graf opensneden. Twee jaar later werd er een hekje rond het monument opgericht om het te beschermen en bezoekers op afstand te houden.⁵¹ De verering van Abélard en Héloïse had ook ten gevolg dat er een soort pelgrimsroute ontstond. Mensen bezochten de kloosters Argenteuil en Le Paraclet, waar Héloïse woonde, en Saint-Gildas-De Rhuys en Saint-Marcel-lès-Chalon, waar Abélard als monnik leefde. Tussen 1805 en 1808 bouwde François Frédéric Lemot (1771-1827) een grot bij Clisson die hij *La grotte d'Héloïse* noemde. In de negentiende eeuw werd vermoed dat Astrolabe in Clisson werd geboren en dat Héloïse naar deze grot ging om haar ongeluk te beklagen.⁵²

Door de pelgrimsroute die ontstond, kwamen de middeleeuwse locatie waar het verhaal zich

⁴⁴ De Chancel-Bardelot 2014, pp. 13-17.

⁴⁵ Haskell 1987, p. 82.

⁴⁶ De Chancel-Bardelot 2014, pp. 13-17.

⁴⁷ Briat-Philippe 2014, pp. 63, 67.

⁴⁸ Charrier 1933, p. 508.

⁴⁹ De Chancel-Bardelot 2014, p. 17.

⁵⁰ Von Moos 2005, p. 229.

⁵¹ Charrier 1933, pp. 358-499.

⁵² Le Men 2014, p. 57.

afspeelde in de focus van het publiek te staan. Zelfs het negentiende-eeuwse grafmonument verwijst, door de neogotische stijl waarin het gebouwd is, naar de middeleeuwen.

Ook al lijkt het tegenstrijdig, het vandalisme van de revolutionairen aan het eind van de achttiende eeuw leidde er ook toe dat historische objecten herontdekt werden en dat men zich bewust werd van de culturele rijkdom. Dit had een grote waardering voor het eigen verleden tot gevolg.⁵³ Lenoir's Musée des Monuments Français verzamelde deze culturele rijkdom en was om die reden zo populair. Daarnaast wezen kunstenaars en schrijvers het rationalisme af dat tot de revolutie had geleid. Om deze reden keken ze terug naar roemrijkere dagen die ze onder andere in de middeleeuwen vonden. Met het terugkijken naar de middeleeuwen werd ook het christendom “herontdekt”.⁵⁴ Het terugkijken naar het verleden was ook een middel om de catastrofe, de Franse Revolutie, te begrijpen. Daardoor veranderde de benadering en het begrip van geschiedenis. Het verleden werd niet meer gezien een bron van morele regels. Men keek veeleer naar het verleden terug vanwege een belangstelling voor de cultuur, de waarden en de samenleving. Het verlies van de monarchie en het katholicisme leidde tot een zekere nostalgie naar het ancien regime, een sentiment dat ondersteund werd door Napoleon. De monarchie en het katholicisme karakteriseerden vooral het middeleeuwse Frankrijk dat om deze reden een geliefd thema werd in alle vrije kunsten. Overblijfselen uit het verleden die niet door de revolutionairen vernietigd waren, werden als relikwieën beschouwd en vereerd.⁵⁵ Vooral het eigen nationaal verleden werd centraal gesteld. Zo is ook te verklaren waarom Abélard en Héloïse in de eerste helft van de negentiende eeuw met één uitzondering alleen door Franse kunstenaars geschilderd werden. Ze werden helden uit het nationale verleden.

Het feit dat de smaakverschuiving aan het einde van de achttiende eeuw ertoe leidde dat Abélard en Héloïse in de middeleeuwen geplaatst worden, kan onder meer ook verklaard worden door een andere visie op het kloosterleven en daardoor ook op religie, oftewel het christendom. De strijd tussen liefde en religie blijft weliswaar bestaan, maar het klooster wordt ook als plek van vrede gezien, zoals bijvoorbeeld Chateaubriand het beschrijft, en niet meer als afschuwelijk zoals Pope en Colardeau het klooster beschreven.⁵⁶ Al in Rousseau's roman uit 1761 is deze kijk op religie te vinden.

⁵³ Chaudonneret 1996, p. 60.

⁵⁴ Chaudonneret 1980, pp. 19-20.

⁵⁵ Wright 1997, pp. 30, 73.

⁵⁶ Rétat 2006, p. 627.

5. De negentiende eeuw. Héloïse, de grote heilige van de liefde.

5.1. De herontdekking van de middeleeuwen

Zoals hoofdstuk drie heeft laten zien is het geen uitsluitend negentiende-eeuws fenomeen om thema's uit de middeleeuwen te kiezen voor een schilderij. De manier waarop middeleeuwse thema's voorgesteld werden en de wijze waarop het publiek op de werken reageerde zijn echter wel nieuw. In de schilderkunst werd de belangstelling voor het verleden niet alleen door de keuzes van bepaalde onderwerpen duidelijk maar ook door de manier van voorstellen. Voorstellingen van het verleden werden geschilderd met aandacht voor de cultuur, dat wil zeggen voor het kostuum, de architectuur en de interieurs uit een bepaalde tijd. Hierdoor werd verwezen naar de gewoontes, de smaak en de waarden van deze tijd. Het gebruik van couleur locale in middeleeuwse voorstellingen in de eerste drie decennia van de negentiende eeuw kan dus gezien worden als een soort hommage aan een katholieke en vorstelijke samenleving waar men met nostalgie naar terugkeek.⁵⁷

Louis Antoine François de Marchangy (1782-1826) deed in zijn *Gaule poétique* een beroep op kunstenaars om middeleeuwse thema's te schilderen.⁵⁸ Marchangy was een radicale royalist die naar de restauratie van de Bourbons verlangde. Hij projecteerde zijn verdriet over dat wat verloren was gegaan tijdens de revolutie op de ruïnes die bewaard bleven. Voor hem waren de ruïnes een getuigenis van een welvarende civilisatie en ze moesten als leidraad gebruikt worden om de mensen te herinneren aan het roemrijkere verleden. Hij zag het eren van de graven van voorouders als eerste stap naar de toekomst. Wright duidt deze benadering van het verleden met een sterke focus op het object aan met de term "phantasmagoria".⁵⁹ Marchangy's benadrukking van de middeleeuwen in zijn verschillende literaire werken is vooral daardoor te verklaren dat hij het vandalisme van de Franse Revolutie vergeleek met Vandalen die in de middeleeuwen Parijs hadden geplunderd. Voor hem was de geschiedenis dus ook een didactisch middel om zijn eigen tijd te begrijpen. Hij deed niet alleen een beroep op kunstenaars om thema's uit het middeleeuwse verleden te kiezen maar ook om de gewoontes van de mensen uit de tijd te schilderen en dus de cultuur te herontdekken.⁶⁰

De schilderijen die vanaf ongeveer 1800 op de Salons tentoongesteld werden, laten vermoeden dat Marchangy's appel gehoord werd. Er werden steeds meer schilderijen met een middeleeuws onderwerp getoond. Deze werken waren meestal klein van formaat en op een zeer gedetailleerde en afgewerkte manier geschilderd. Deze eigenschappen doen sterk denken aan zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderijen die als voorbeeld hebben gediend voor dit nieuwe genre. Deze schilderijen worden samengevat met de term 'genre anecdotique' of soms ook met de term 'genre chevaleresque'. Tegenwoordig is de term 'genre troubadour' gebruikelijk, hoewel deze

⁵⁷ Wright 1997, pp. 13, 47-48.

⁵⁸ Charrier 1933, p. 536; Le Men 2014, p. 56.

⁵⁹ Wright 1997, p. 35.

⁶⁰ Wright 1997, pp. 56-58, 61-62.

term in de eerste helft van de negentiende eeuw uitsluitend voor het literaire genre gebruik werd.⁶¹ Marie-Claude Chaudonneret beschrijft het 'genre anecdotique' als een fenomeen dat alleen in het eerste derde van de negentiende eeuw valt en noemt Fleury-François Richard's (1777-1852) *Valentine de Milan* (1802) het eerste schilderij dat gemaakt is in deze stijl.⁶² Daarnaast plaatst ze het 'genre anecdotique' tussen het historiestuk en de genrescène in. Naast het kleine formaat en de grote aandacht voor details zijn losse houdingen van de figuren en een intiem interieur karakteristiek voor het 'genre anecdotique'. Schilders die in dit genre schilderden braken met het didactische en strenge neoclassicisme en wilden vooral ontroerende werken schilderen. Gedoemde en tragische liefdesverhalen waren daarom geliefde onderwerpen die de aandacht vooral naar middeleeuwse verhalen en gedichten trokken. Om ontroerende gevoelens bij het publiek op te roepen werden vaak de tragische levensverhalen van vrouwen uit het verleden door kunstenaars en schrijvers gekozen als inspiratiebron. Voorbeelden hiervoor zijn Valentina van Milaan en Héloïse, die allebei in het begin van de negentiende eeuw een grafmonument in het Musée des Monuments Français hadden.⁶³ De voorgestelde figuren in deze schilderijen werden vaak in imaginaire omgevingen geplaatst die naar de smaak van de tijd waren. De voorstellingen zijn dus fictieve weergaven van het verleden. Dit is vergelijkbaar met Alexandre Lenoir's Musée des Monuments Français, waar ook gefantaseerde composities te zien waren. Men koos meestal voor interieurs die naar voorbeeld van de veertiende tot en met de zestiende eeuw waren samengesteld.⁶⁴

Thema's uit de Franse en ook Britse geschiedenis en liefdesverhalen uit het verleden waren bij vele verzamelaars heel geliefd. De meest bekende verzamelaar van werken in het 'genre anecdotique' was keizerin Joséphine Bonaparte. Tussen 1804 en 1812 kocht zij vierentwintig van deze werken.⁶⁵

In de eerste drie decennia van de negentiende eeuw was het verhaal van Abélard en Héloïse negen keer het onderwerp van schilderijen die alle gemaakt werden door Franse kunstenaars. Van de meeste van deze schilderijen is de tegenwoordige verblijfplaats onbekend. Door de beschrijvingen in de *livrets* van de Salons is het echter wel mogelijk meer over deze werken te zeggen. De beschrijvingen laten vermoeden dat sommige schilderijen op Fournier's geïllustreerde uitgave van het verhaal van Abélard en Héloïse uit 1796 gebaseerd zijn. De acht illustraties werden gemaakt naar ontwerp van Jean-Michel Moureau le Jeune (1741-1814) en bepalen de iconografische indeling van het verhaal.⁶⁶ De scènes die in deze geïllustreerde versie getoond worden, zijn scènes die ook de meeste negentiende-eeuwse schilders kozen als onderwerp. Of dit bewust gebeurde en op basis van de

⁶¹ Stair Sainty 1996, p. 29.

⁶² Chaudonneret 1980, p. 11.

⁶³ Chaudonneret 1996, pp. 64-65.

⁶⁴ Tscherny 1996, p. 82.

⁶⁵ Chaudonneret 1996, p. 72; Tscherny 1996, p. 94.

⁶⁶ Le Men 2014, pp. 54-55.

publicatie uit 1796 of onbewust is niet altijd vast te stellen. Het is echter opvallend dat sommige van deze scènes maar één keer het onderwerp van een schilderij waren en dat deze schilderijen in de periode na de publicatie gemaakt werden. Dit is het geval bij de schilderijen van Alexandre Leblanc (1793-1866) en Jean-Achille Bénouville (1815-1891).

De eerste illustratie toont het liefdeskoppel in een huiselijke studeerkamer waar de laatste les plaatsvindt omdat de twee door Fulbert betrappt worden (afb. 24a). De tweede illustratie laat de castratie van Abélard zien (afb. 24b). De derde voorstelling toont Héloïse in het kloosterkleed terwijl zij de kloostergeloften aflegt (afb. 24c). De vierde getoonde scène laat Abélard zien die les geeft aan meerdere leerlingen in de vrije natuur (afb. 24d). De vijfde illustratie toont de aankomst van Héloïse in het klooster Le Paraclet (afb. 24e). Op de zesde voorstelling is een monnik te zien die het gif drinkt dat voor Abélard geprepareerd was (afb. 24f). De laatste twee illustraties tonen Héloïse bij het graf van Abélard (afb. 24g) en de dood van Héloïse (afb. 24h). De scènes geven de verschuiving weer die aan het einde van de achttiende eeuw te herkennen is. De eerste scène toont Abélard en Héloïse wel nog als achttiende-eeuwse personen, Le Men beschrijft de tweede voorstelling als een scène die op een griezelroman lijkt. De laatste zes voorstellingen tonen scènes in de vrije natuur of in een gotisch interieur.⁶⁷ Deze geïllustreerde versie is dus een vroeg voorbeeld van de verplaatsing van Abélard en Héloïse naar een middeleeuwse context. Het ontstaan van een sterker historisch bewustzijn gaf hier de aanleiding toe. Vóór de revolutie ging men in de geschiedenis op zoek naar idealen en grondgedachtes; gebeurtenissen werden uit hun context genomen om algemene theorieën en ideeën te ondersteunen. De geschiedenis werd dus vervormd zodat van haar alleen louter data van gebeurtenissen overblijven die niet veranderd konden worden. In de negentiende eeuw werd de couleur locale een verrijking van het geschilderde onderwerp. Het terugkijken naar het verleden had een nostalgische motivatie.⁶⁸ Moureau Le Jeune's illustraties laten het begin van deze verandering zien. Het nostalgische terugkijken naar een katholieke en monarchistische samenleving komt in de illustraties die een gotisch interieur tonen te voorschijn. Het feit dat de eerste illustratie in de achttiende eeuw gesitueerd is, terwijl de andere illustraties naar de middeleeuwen verwijzen, lijkt heel vreemd. Het zou echter mogelijk zijn dat, aangezien de illustraties in een heel vroege fase van het ontstaan van een historisch bewustzijn gemaakt werden, de meest bekende materiële overblijfselen van de middeleeuwen gebruikt werden om naar het middeleeuwse verleden te verwijzen. Deze materiële overblijfselen waren in eerste instantie architectonische werken, met name kerken, en niet de privé-kamers of kostuums uit die periode. Om deze reden zou de eerste illustratie nog eigentijdse figuren laten zien. Door kleine details worden dus in een aantal van de illustraties naar het verleden verwezen, details die ongeveer twintig jaar eerder in de schilderijen van Angelika Kauffmann geen rol hebben gespeeld en daardoor ook niet te vinden zijn.

⁶⁷ Le Men 2014, p. 55.

⁶⁸ Wright 1997, pp. 23, 48-49.

Op de Salon van 1806 stelde Pierre Michel Bourdon het werk *Héloïse en Abeilard* tentoon. In de *livret* werd het volgende over het werk geschreven: “Ayant appris que les religieuses d’Argenteuil étaient exclues de leur monastère par les moines de St-Denis, dont elles dépendaient, Abeilard écrivit à Héloïse, et l’invita à venir, avec ses compagnes, habiter le Paraquet, oratoire qu’il avait fait construire quelques années auparavant ; il lui en fit la donation, et s’y rendit pour la recevoir. Il y avait 13 ans que ces deux époux ne s’étaient vus.”⁶⁹ Le Men schrijft over dit werk dat Bourdon naar de vijfde illustratie in de editie van het verhaal van Abélard en Héloïse van Fournier uit 1796 keek (afb. 24e).⁷⁰ Hetzelfde kan gezegd worden over het schilderij van Alexandre Leblanc (1793-1866), *Héloïse bij het graf van Abeilard ; in het schijnsel van de maan* uit 1817. De hier beschreven scène is geen tweede keer als onderwerp van een schilderij te vinden. Volgens Le Men koos Leblanc de zevende illustratie in Fournier's editie als voorbeeld (afb. 24g).⁷¹ Ook dit schilderij wordt in de *livret* beschreven: “Héloïse, persécutée par le souvenir d’Abeilard, dévorée de chagrin, se traîne sur son tombeau, les yeux fixés sur son image, elle oublie la rigueur de la saison, son âme s’élève à la divinité, son coeur réclame la place qui lui est destinée près de son amant.”⁷² Leblanc zou deze scène ook geschilderd kunnen hebben naar aanleiding van de verplaatsing van het grafmonument van Abélard en Héloïse naar Père-Lachaise in 1815. Zoals eerder al beschreven (zie hoofdstuk 4.2.) trok het grafmonument een grote hoeveelheid mensen aan, daaronder vooral verliefden die hier hun verdriet bejammerden en zoals Héloïse naar hun geliefden verlangden. Hier wordt het verleden benaderd met grote nadruk op het object, in dit geval het grafmonument, zoals Marchangy het ook deed.

De drie waarschijnlijk meest bekende voorstellingen van Héloïse en Abélard in de schilderkunst werden in de manier van het 'genre anecdotique' geschilderd. Dit zijn de werken van Jean-Antoine Laurent (1763-1832), Jean Vignaud (1775-1826) en Jean-Baptiste Mallet (1759-1835).

Op de Salon van 1812 stelde Jean-Antoine Laurent het schilderij *Héloïse omarmt haar leven in het klooster* (afb. 8) tentoon. Na de Salon kocht keizerin Joséphine dit werk voor 4000 francs en vermaakte het aan haar dochter Hortense.⁷³ Het schilderij toont Héloïse half knielend in een kleine kamer in een klooster. Om haar heen zijn haar wereldse bezittingen verspreid en in haar hand houdt ze een klein medaillon vast, het portret van Abélard. Achter haar staat een non die haar zachtjes wegtrekt van het portret. Aan de linkerkant op een klein krukje ligt een kloosterkleed. De scène toont Héloïse op het moment voordat ze tegen haar wil het klooster intreedt. Het schilderij kreeg daarom later de

⁶⁹ *Explication...*, p. 13, nr. 58, livret du Salon de 1806.

⁷⁰ Le Men 2014, p. 56.

⁷¹ Ibid.

⁷² *Explication...*, p. 54, nr. 494, livret du Salon de 1817.

⁷³ Egli 2014, p. 111.

ondertitel *De laatste twijfeling*.⁷⁴ Daarnaast werd het schilderij in de *livret* van de Salon beschreven: “Après avoir versé bien des larmes sur le voile qu’Abailard lui ordonnait de prendre ; Héloïse a voulu revoir encore l’image de son époux, et le cœur gros de soupirs, lui aurait adressé de tendres reproches sans les soins touchant d’une pieuse mère qui détourne doucement ce cher et fatal portrait.”⁷⁵

Van dit schilderij bestaan er twee versies. Het ene werk bevindt zich tegenwoordig in de collectie van het Musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau en is iets groter dan het tweede werk dat zich in Arenenberg in het Napoleonmuseum bevindt. De twee werken zijn bijna identiek; op het schilderij in het Musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau echter zijn aan de voeten van Héloïse nog een gescheurde parelketting en een platgetrapte roos te zien.⁷⁶ Zoals eerder al vermeld (zie hoofdstuk 3.2.) verwijst de parelketting naar de wereldse bezittingen die Héloïse achter moet laten. De platgetrapte roos zou symbool kunnen staan voor haar liefdesrelatie met Abélard, die door de scheiding en haar intrede in het klooster breekt.

Of Laurent zich door een van de literaire versies van het verhaal of door het grafmonument in de Jardin Élysée liet inspireren is niet bekend. De architectuur, de diepte van de voorstelling en de glas-in-loodramen zijn elementen die in de meeste werken van het 'genre anecdotique' te vinden zijn. De architectuur en de meubels plaatsen de scène in de middeleeuwen. Dit geldt ook voor het kleed van Héloïse. Het is echter niet de vroege twaalfde eeuw die hier getoond wordt maar eerder de veertiende eeuw. Héloïse's kleed toont dit het best. Zij draagt een veertiende-eeuws surcôte die aan de zijden open is. Dit onderstreept haar lange en slanke torso. Deze laatmiddeleeuwse mode was ook geliefd tijdens het Empire. De transparante stof van de surcôte is gebaseerd op de negentiende-eeuwse mode. Haar gevlochten haar en de spits toelopende schoenen zijn ook gebaseerd op de veertiende eeuw. In veertiende-eeuwse miniaturen zijn voorbeelden te vinden van vrouwen die gekleed zijn zoals Héloïse in dit schilderij.⁷⁷

De historische fouten in dit werk maar ook in andere werken die tot het 'genre anecdotique' gerekend worden, zijn makkelijk te verklaren. In de jaren twintig en dertig werd er door een nieuwe generatie historici onderzoek gedaan naar de geschiedenis. Pas vanaf dat moment werd er veel aandacht besteed aan de correcte weergave van het verleden door de couleur locale. Voor die tijd, en zo ook in het schilderij van Laurent, werd een droomachtig, fantasieverleden gereconstrueerd.⁷⁸

Ook na de restauratie van de Bourbon dynastie in 1814 waren werken van het 'genre anecdotique' populair. Jean Vignaud stelde op de Salon van 1819 het schilderij *De liefde van Héloïse en Abélard* (afb. 9) tentoon. Soms wordt dit schilderij ook vermeld onder de titel *Abélard en Héloïse betraapt door*

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ *Explication...*, p. 57, nr. 535, livret du Salon de 1812.

⁷⁶ Egli 2014, p. 111; Tscherny 1996, pp. 94-94.

⁷⁷ Font 1996, p. 198.

⁷⁸ Chaudonneret 1996, pp. 67-68.

Fulbert. Het schilderij toont Abélard en Héloïse die in een studeerkamer zitten, waarschijnlijk in het huis van Fulbert. Op de grond en op een tafel aan de linkerkant liggen boeken, daarnaast is er wereldbol te zien, een luit en verder in de achtergrond ook een zandloper. Deze details geven het werk een symbolische lading. Vooral de zandloper is hierbij interessant omdat deze erop zou kunnen duiden dat de gezamenlijke tijd van Abélard en Héloïse verstrijkt omdat ze betrappt worden door Fulbert. Al deze dingen krijgen echter geen aandacht van Abélard en Héloïse, die alleen aandacht voor elkaar hebben. Op de achtergrond is een man in een monnikengewaad te zien die door de deur binnenkomt en het liefdeskoppel betrapt. Dit is Fulbert wiens gelaatsuitdrukking duidelijk laat zien dat hij boos is over wat hij ziet. De scène is in een hoge, grote ruimte gesitueerd. De compositie krijgt een symmetrische indeling door de twee bogen van de arcade op de achtergrond. De muren zijn bekleed met wandtapijten en de kamer wordt verlicht door een groot glas-in-loodraam aan de linkerkant. Zoals ook in het werk van Laurent lijkt het vanwege het raam en de meubels alsof de scène in de veertiende eeuw gesitueerd is. De arcade doet aan latere eeuwen denken. Dus ook hier wordt het verleden door een eclectisch gebruik van stijlen voorgesteld.

Vignaud liet zich voor het schilderen van dit werk inspireren door een schilderij van Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), *Paolo en Francesca*, dat op dezelfde Salon getoond werd (afb. 25).⁷⁹ Paolo en Francesca zijn twee figuren uit Dante's (1265-1321) *La divina commedia* (1307-1320). Francesca wordt verliefd op de broer van haar echtgenoot en de twee beginnen een relatie. Vanwege deze relatie moeten allebei sterven. Het verhaal van Abélard en Héloïse wordt een soort pendant van het verhaal van Paolo en Francesca in de negentiende eeuw.⁸⁰ De geliefden worden bestraft voor hun verboden liefde maar de romance leeft voort. Dit romantische beeld was zeer geliefd in de eerste helft van de negentiende eeuw. De werken van Vignaud en Ingres tonen de geliefden op het moment dat hun liefde ontdekt wordt. Allebei de werken hebben dus een grote spanning en spreken daardoor tot de verbeelding van de beschouwer.

Abélard en Héloïse, Paolo en Francesca, dit zijn maar twee voorbeelden van liefdeskoppels uit het verleden die bij de negentiende-eeuwse romantici geliefd waren, omdat ze nieuw ideeën over romantische liefde belichaamden. In zijn *Grand Dictionnaire Universel du XIXe Siècle* definieerde Pierre Larousse (1817-1875) 'liefde' als “sentiment qui porte l'âme vers ce qui est beau, grand, vrai, juste, et en fait l'object de nos affections et de nos désirs.”⁸¹ Larousse' definitie vat het overheersende begrip van 'liefde' in de negentiende eeuw samen. De idee van romantische liefde wordt in de negentiende eeuw in eerste instantie als iets van de geest gezien, maar sluit de vleselijk liefde niet uit. Deze idee van liefde gaat terug op de platonische liefde en de liefde tussen ridders en adellijke dames in de middeleeuwen.⁸² Het conflict tussen romantische liefde en maatschappelijke conventies eindigde

⁷⁹ Le Men 2014, p. 56.

⁸⁰ Freccero 2009, p. 32.

⁸¹ Geciteerd in: Brix 2001, p. 49.

⁸² Brix 2001, p. 50; Chaudonneret 1996, pp.64-66.

vaak tragisch. Dit is het geval met Paolo en Francesca die vanwege hun liefde voor elkaar moet sterven en Abélard en Héloïse wiens liefde ertoe leidde dat ze gescheiden van elkaar moesten leven. Hun liefdesrelaties, die zelfs na de dood voortduren, worden niet als ondeugdzaam beschouwd maar als voorbeelden van de ware liefde en de eeuwige liefde.

Éen jaar later schilderde Jean-Baptiste Mallet *Héloïse in de abdij Le Paraclet* (afb. 10). Dit schilderij toont Héloïse in het interieur van het klooster Le Paraclet. Ze draagt een wit kloosterkleed en een zwarte schoudermantel. Samen met een andere non zit ze voor een groot gotisch glas-in-loodraam en leest ze een brief waarop de naam *Héloïse* te lezen is. De aandacht van de beschouwer is volledig gericht op de twee nonnen doordat de ruimte heel simpel is ingericht. Aan de linkerkant staat een kleine ronde tafel met daarop een bosje bloemen. In de hoek linksboven is een beeld van Maria met Kind te herkennen in de schaduw. De groene gordijn die een deel van het raam bedekt contrasteert met het rode kussen op de bank onder het raam. Op deze bank, naast de twee nonnen, staat een doosje waarin een grote hoeveelheid brieven te zien zijn, die zonder twijfel naar de lange correspondentie tussen Abélard en Héloïse verwijzen. Bepaalde elementen in het schilderij, zoals de sculptuur van Maria met Kind, het klein tafeltje en het glas-in-loodraam met figuratieve voorstellingen, zijn vaker terug te vinden in de werken van Mallet en horen tot zijn vaste repertoire.⁸³

Deze voorstelling van Héloïse, die de brieven van Abélard in het klooster leest, verschilt sterk van Angelika Kauffmanns idee van dezelfde scène die ze ongeveer veertig jaar eerder schilderde, *Héloïse* (1779). Mallet toont niet een beroerde non die alleen op haar kamer een brief leest, maar een glimlachende non die haar brief samen met een andere non leest en daardoor noch eenzaam lijkt, noch de correspondentie met haar geliefde verbergt of moet verbergen. Dit schilderij lijkt Chateaubriands klooster als plek van vrede in beeld te brengen.⁸⁴

De iconografische details geven het werk een diepere symbolische lading. Het glas-in-loodraam toont vier voorstellingen die echter heel moeilijk te identificeren zijn. De voorstelling in het bovenste gedeelte van de raam toont waarschijnlijk de Heilige Drieëenheid. De drie onder elkaar liggende voorstellingen in het rechter lancetvenster tonen van boven naar onder vermoedelijk Maria, daaronder een heilige, misschien de heilige Scholastica, en de boete doende Maria Magdalena.⁸⁵ De heilige Scholastica was de zus van de heilige Benedictus, de stichter van de benedictijnen. Zij wordt gezien als de eerste benedictines. Aangezien het klooster van Argenteuil en ook Le Paraclet tot deze kloosterorde hoorden, is een voorstelling van de Scholastica als patroonheilige van de orde een heel logische keuze. Het moment uit het leven van Maria Magdalena dat hier getoond wordt, is het moment dat zij zich bewust wordt van haar ondeugdzaam leven en ervoor kiest Christus te volgen.

⁸³ Zanella 2011, p. 120.

⁸⁴ Rétat 2006, p. 627; hoofdstuk 4.2.

⁸⁵ Luneau 2014, p. 39.

Hier zou een parallel met Héloïse getrokken kunnen worden, die bij de intrede in het klooster haar wereldse bezittingen achter moet laten en haar leven aan God moet wijden. Verder is het opvallend dat er twee voorstellingen van Maria in het schilderij te vinden zijn: op het glas-in-loodraam en in de vorm van een sculptuur linksboven in het schilderij in een nis in de muur.

Het conflict tussen religie en liefde is, zo schreef Chateaubriand aan het begin van de negentiende eeuw, onverzoenbaar. In de eerste helft van de negentiende eeuw schreven een hoeveelheid personen over het conflict tussen liefde en religie en over hoe dit conflict verzoenbaar zou kunnen zijn. Zowel in de tijd voor de Franse Revolutie als ook daarna werd de liefde van Héloïse gesacraliseerd. Vóór de revolutie werd haar liefde gezien als protest tegen de kloosterlijke strengheid en kerkelijke repressie. In de tijd van het Empire en de restauratie werd het grafmonument van Abélard en Héloïse tot een altaar gewijd aan de liefde en Héloïse's liefde werd als vervulling van religie gezien.⁸⁶ De historicus Jules Michelet geeft in zijn werk *Le Moyen Age. Histoire de France* (ca. 1840) een mogelijke verklaring voor de legitimatie van Héloïse's liefde voor Abélard in de negentiende eeuw als vervulling van de religie. Hieruit zal ook blijken dat de voorstellingen van Maria in het schilderij van Mallet erop kunnen duiden dat Héloïse's liefde voor Abélard niet in conflict hoeft te staan met haar belofte als non. Michelet beschrijft dit conflict tussen liefde en religie aan de hand van het voorbeeld van Héloïse. Ook al dateert Michelet's literair werk uit 1840 en werd dus twintig jaar nadat Mallet's werk op de Salon werd getoond gepubliceerd, maar de tendens die hij beschrijft was ook voor die tijd aanwezig. Michelet zegt dat liefde en religie reversibel zijn, dat dit tot een sublimering van de liefde kan leiden en dat tegelijkertijd het heilige gehumaniseerd wordt en de vrouw als heilig vereerd wordt. Héloïse is volgens Michelet een voorbeeld voor de twaalfde eeuw en de ware liefde.⁸⁷ Hij schrijft het volgende over Héloïse: “La femme s'y éleva pour la première fois dans les écrits d'Héloïse, en le rapportant à l'homme, à son époux, à son dieu visible. Héloïse devait revivre sous une forme spiritualiste en sainte Catherine et sainte Thérèse.”⁸⁸ Michelet beschouwt de twaalfde eeuw als de eeuw waarin de vrouw groot werd. Hij spreekt van een heerschappij van de vrouw en van de Maagd Maria in de hemel en op de aarde. Hiermee creëert hij een nieuw ideaal en ziet Héloïse als belichaming ervan. Door de idee van Héloïse's wedergeboorte in een spirituele vorm in de heilige Catharina van Sienna en de heilige Theresa, veronderstelt hij een reversibiliteit tussen liefde en religie. Zonder dit verder toe te lichten verklaart hij daardoor Héloïse's liefde tot heilig, een idee die Alphonse de Lamartine en Henri Martin ook beschrijven en aanleiding geeft dat ze Héloïse tot “heilige van de liefde” verklaren.⁸⁹ Het spreken van reversibiliteit tussen liefde en religie is karakteristiek voor de romantiek. Als de twaalfde eeuw, zoals Michelet het beschrijft, de eeuw van de heerschappij van Maria was en Héloïse als belichaming van haar tijd gezien moet worden, dan trekt

⁸⁶ Von Moos 2005, p. 229.

⁸⁷ Rétat 2006, pp. 622, 629.

⁸⁸ Michelet 1998, p. 284.

⁸⁹ Rétat 2006, pp. 627-629; Michelet 1998, pp. 284-285.

Michelet hiermee parallellen tussen Maria en Héloïse. De sculptuur van Maria met Kind waar Maria dus als minnende moeder is voorgesteld, zou wellicht een parallel kunnen vormen met het beeld van Héloïse in de romantiek, namelijk ook het beeld van een minnende vrouw.

5.2. Het hoogtepunt van de romantiek en het begin van historisch onderzoek

Het hoogtepunt van de populariteit van het verhaal van Abélard en Héloïse in de schilderkunst valt samen met het hoogtepunt van de romantiek, namelijk in de jaren 1830. Binnen een enkel decennium werden negen voorstellingen van Abélard en Héloïse geschilderd, de meeste daarvan in de tweede helft van de jaren 1830. In dit decennium is ook een toename van literaire werken te herkennen. Tussen 1800 en 1870 telt Charlotte Charrier 83 verschillende literaire versies van het verhaal, 14 getrouwe, 66 vrij bedachte versies en drie die op de middeleeuwse Latijnse teksten gebaseerd zijn.⁹⁰ Aan het grote succes van de achttiende-eeuwse literaire werken van Pope, Colardeau en ook van Rousseau kon echter geen van deze versies tippen. De achttiende-eeuwse versies beleven tot ver in de negentiende eeuw heel geliefd. Bovendien waren hun versies waren zo diep geworteld in het geheugen van de mensen dat negentiende-eeuwse versies ze niet konden vervangen.⁹¹

De wezenlijke verworvenheid van de negentiende eeuw met betrekking tot de receptie van het verhaal van Abélard en Héloïse was de herontdekking van de middeleeuwen. Héloïse bleef ook in de jaren dertig de abdis uit het ancien regime, maar nu werd haar heiligheid veel sterker centraal gesteld.⁹² Vanaf de jaren twintig besteedden kunstenaars meer aandacht aan de weergave van historisch precieze voorstellingen in plaats van het gefantaseerde verleden dat in de werken van het 'genre anecdotique' te vinden is. Dit was mogelijk door het historisch onderzoek. Een nieuwe generatie van historici die vooral in de jaren dertig en veertig belangrijke publicaties uitbrachten die hier van belang zijn, ging op zoek naar primaire bronnen.⁹³ De belangrijkste auteurs die over Abélard en Héloïse schreven en grotendeels al genoemd zijn, zijn Henri Martin (1810-1883), die tussen 1833 en 1836 de vijftiendelige reeks *Histoire de France* schreef, Jules Michelet (1798-1874), die in 1840 *Le Moyen Age. Histoire de France* publiceerde, Charles de Rémusat (1797-1875), die in 1845 een monografie over Abélard schreef, en Alphonse de Lamartine (1790-1867), die in 1853 *Abélard et Héloïse* schreef.

Deze historici beschreven Héloïse op een manier die bij de smaak van de tijd paste. Henri Martin en later Alphonse de Lamartine verhieven haar tot de "heilige van de liefde". Allebei legden de nadruk op haar grote populariteit en de heiligheid van haar liefde. Zo schreef Lamartine in zijn werk uit 1853 het volgende: "quand ce sentiment est porté jusqu'à l'héroïsme de la femme, le dévouement;

⁹⁰ Charrier 1933, p. 523; Réat 2006, p. 622.

⁹¹ Charrier 1933, p. 508.

⁹² Charrier 1933, pp. 508-509.

⁹³ Wright 1997, pp. 67-68.

quand il est allumé par la beauté, excusé par la faiblesse, expié par le malheur, transformé par le repentir, sanctifié par la religion, popularisé dans toute une époque par le génie, éternisé par la constance sur la terre et par ses aspirations à l'immortalité dans le ciel, cet amour se confond presque avec la vertu.”⁹⁴ Zoals eerder al geïllustreerd aan de hand van Michelet (zie hoofdstuk 5.1.) wordt het conflict tussen religie en liefde in deze periode overbrugd.

Het zijn de werken van Michelet en Rémusat die hier vooral aandacht zullen krijgen. In de romantiek wordt voor de eerste keer naar Abélard gekeken. In de achttiende eeuw en ook nog in het begin van de negentiende eeuw was hij enkel de geliefde van Héloïse maar kreeg hij verder geen grote aandacht. De romantiek echter ontdekte hem als geleerde, als theoloog en filosoof, die heel progressief was in zijn tijd. De herontdekking van Abélard leidde ook tot een nieuwe visie op Héloïse. Michelet schreef als volgt over Abélard: “Les prodigieux succès d'Abailard s'expliquent aisément. Il semblait que pour la première fois l'on entendait une voix libre, une voix humaine. Tout ce qui s'était produit dans la forme lourde et dogmatique de l'enseignement clérical, sous la rude enveloppe du Moyen Age, apparut dans l'élégance antique, qu'Abailard avait retrouvée.”⁹⁵ Met deze lovende woorden begint Michelet het hoofdstukje over Abélard en Héloïse. Hij beschrijft de leer van Abélard, hoe deze leidde tot conflict met Bernardus van Clairvaux (ca. 1090-1153), die hem uiteindelijk zelfs aanklaagde op het Concilie van Sens in 1141. Michelet schetst een beeld van Abélard als de restaurateur van de filosofie in de middeleeuwen en vader van de filosofen van navolgende eeuwen omdat hij als voorloper werd gezien van de “*école humaine et sentimentale*”.⁹⁶

Tegelijkertijd was er ook een heel negatief beeld van Abélard. Dit is ook de reden waarom Abélard heel lang weinig aandacht kreeg. Het negatieve beeld van Abélard ontstond uit de correspondentie met Héloïse. Michelet schrijft dat de val van de man het mogelijke maakte dat de vrouw aanzien kreeg. De koelheid en gevoelloosheid die Abélard brieven aan Héloïse karakteriseren staan in sterke contrast met de gevoelens die Héloïse in haar brieven aan Abélard uitte.⁹⁷ Abélard wordt geminacht door de romantici vanwege de ontkenning van zijn geliefde en hij wordt vooral als egoïstische leermeester gezien. Sinds Rousseau's *La Nouvelle Héloïse* werd hij steeds meer bekritiseerd.⁹⁸ In de jaren dertig werd hij dus een belangrijke figuur van discussie die zowel gewaardeerd als ook geminacht werd.

Het sterk negatieve beeld van Abélard als geliefde van Héloïse had ten gevolg dat hij alleen maar als leraar van Héloïse werd voorgesteld of als geleerde. Van alle schilderijen van het middeleeuwse liefdeskoppel in de achttiende en negentiende eeuw zijn er maar twee voorstellingen van Abélard die enkel hem tonen als geliefde van Héloïse. In 1819 schilderde Jean Truchot (?-1823)

⁹⁴ Charrier 1933, p. 502; Rétat 2006, p. 629.

⁹⁵ Michelet 1998, p. 280.

⁹⁶ Michelet 1998, pp. 280-284.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Charrier 1933, p. 500.

Het interieur van een klooster. De locatie van dit schilderij is niet bekend. De livret van de Salon beschrijft het werk in een zin: “Abeilard relisant la lettre d’Héloïse.”⁹⁹ In 1838 schilderde Marius Granet (1775-1849) een vergelijkbaar onderwerp, *Abeilard gaat weg van zijn broeders om een brief van Héloïse te lezen* (afb. 15). Dit schilderij toont Abélard in een kloostergang. In zijn rechterhand houdt hij een brief vast en is ontroerd door wat hij heeft gelezen. Achter hem zijn meerdere monniken te zien die de andere kant opgaan. Marius Granet werd onder meer door Chateaubriand's *Genie du christianisme* bewogen om middeleeuwse onderwerpen te schilderen en was een belangrijk schilder van het genre anecdotique.¹⁰⁰ Dit schilderij zou nog tot het genre anecdotique gerekend kunnen worden aangezien alle eigenschappen van dit genre op dit werk van toepassing zijn (zie hoofdstuk 5.1.). Niet alleen lijkt Abélard emotioneel getroffen te zijn door de brief in zijn hand, hij wordt bovendien in een romaans kloostergebouw geplaatst. Opvallend in dit schilderij is de voorstelling van Maria die van het plafond hangt en even groot lijkt te zijn als Abélard. Hierdoor lijkt weer verwezen te worden naar het beeld van de positie van de vrouw in de twaalfde eeuw dat men in de negentiende eeuw had en dat Michelet uitvoerig beschreef (zie hoofdstuk 5.1.).

In de jaren dertig werden twee verdere schilderijen gemaakt die alleen maar Abélard en niet Héloïse voorstellen. Deze werken geven echter de filosoof en theoloog weer, niet de geliefde. In 1833 schilderde Gilbert Stuart Newton (1795-1835) *Abélard in zijn studeerkamer* (afb. 12). Zoals eerder al vermeld (zie hoofdstuk 4.2.) werden Abélard en Héloïse na de Franse Revolutie vooral als nationale helden beschouwd en vermoedelijk om die reden alleen door Franse kunstenaars geschilderd. Newton is de enige Britse schilder die in de eerste helft van de negentiende eeuw het verhaal van Abélard en Héloïse als onderwerp kiest. Hij toont Abélard in een studeerkamer. Op de achtergrond is een boekenkast te zien. Abélard zit op een stoel, zijn rechterarm steunt op een tafel, en hij leest een brief. Zijn zwart gewaad en het crucifix op de tafel geven aan dat hij theoloog is. Het schilderij roept de vraag naar de zender van de brief op. Deze vraag blijft echter onbeantwoord. Het lijkt voor de hand te liggen dat het een brief van Héloïse is, maar het zou evenzo een brief van een van de vele theologen uit Abélard's tijd kunnen zijn met die hij briefcontact had.

Jean-Achille Bénouville (1815-1891) schilderde in 1838 een scène die geen tweede keer tot onderwerp van een schilderij gekozen werd, *Abeilard geeft les in de omstreken van Melun* (afb. 14). Het schilderij doet sterk denken aan de vierde illustratie in Fournier's editie uit 1796 (afb. 24d) (zie hoofdstuk 5.1.). Hierdoor wordt het idee ondersteund dat kunstenaars daadwerkelijk naar geïllustreerde uitgaven van het verhaal keken op zoek naar nieuwe voorstellingen. Bovendien laat het ook de reikwijdte van de invloed van Fournier's populaire publicatie zien.

Concluderend kan gezegd worden dat Abélard als geliefde van Héloïse veracht werd maar als geleerde toch gewaardeerd werd.

⁹⁹ *Explication...*, p. 121, nr. 1092, livret du Salon de 1819.

¹⁰⁰ Courtagne 2008, p. 293.

Het onderzoek van negentiende-eeuwse historici leidde niet alleen tot een herontdekking van Abélard maar ook tot een nieuwe visie van Héloïse als vrouw in de twaalfde eeuw. Met het ontstaan van een nationaal bewustzijn in het begin van de negentiende eeuw, werd zij niet meer alleen maar als verliefde vrouw gezien maar ook als geleerde vrouw die een bijdrage leverde aan het ontstaan van de nationale literatuur.¹⁰¹ Michelet schreef niet alleen dat in de twaalfde eeuw de vrouw heerste (zie hoofdstuk 5.1.) maar ook dat ze zich verhief in de brieven van Héloïse: “La femme s'y éleva pour la première fois dans les écrits d'Héloïse,...”¹⁰² Michelet schetst hier het beeld van een geletterde en ontvoogde vrouw. Rémusat gaat op dit beeld van Héloïse nog verder in. In de monografie die hij over Abélard schreef, maakt hij Héloïse tot een heldin van vooruitgang en emancipatie.¹⁰³

Deze visie op Héloïse is echter niet terug te vinden in de schilderkunst. Hier blijft het beeld van een verliefde vrouw bestaan. In 1831 schilderde Jean-Baptiste Goyet (1779-1854) *Héloïse en Abailard*. De locatie van dit schilderij is niet bekend maar de livret van de Salon geeft een beschrijving van het werk: “Héloïse, séduite par le doux son de la voix et par l'éloquence d'Abailard, écoute de toute son âme.”¹⁰⁴ Zes jaar later schilderde Charles Barthélemy Durupt (1804-1838) *Abeilard en Héloïse (de astronomieles)* (afb. 13). Dit schilderij toont hetzelfde thema als Goyet's werk¹⁰⁵ en wordt ook in de livret van de Salon beschreven: “Souvent l'enseignement des sciences était troublé par une bien douce préoccupation, et la tendre Héloïse, ne voyant plus que l'amant, oubliait le professeur.”¹⁰⁶ Durupt's schilderij doet denken aan het werk van Vignaud (zie hoofdstuk 5.1.). Abélard en Héloïse zitten centraal in de compositie op stoelen. Ze bevinden zich in een hoge ruimte, om hen heen liggen boeken verspreid. Aan de linkerkant staat een harp, daarachter is een dakterras te zien. Abélard wijst met zijn rechterhand naar een punt op de werelbol of hemelgewelf die naast hem op een klein tafeltje staat. Héloïse echter heeft alleen maar ogen voor Abélard wiens linkerarm om haar schouders ligt. Zoals in het schilderij van Vignaud wordt hier de aandacht weggetrokken van de les en gericht op de liefdesrelatie tussen Abélard en Héloïse. En evenals in andere werken van het genre anecdotique waaraan dit werk doet denken, zijn in dit schilderij symbolisch geladen elementen terug te vinden. Boven Abélard en Héloïse hangt een klein drieluik en op het kapiteel van een zuil op de achtergrond staat een sculptuur. De voorstellingen op het drieluik zijn niet te identificeren. De sculptuur zou een Mariabeeld kunnen zijn maar ook dit is niet eenduidig te herkennen. De betekenisvolle blikken die het liefdeskoppel elkaar toewerpen zijn ook in andere werken het zwaartepunt van de compositie. Dit is onder meer het geval in het schilderij *Abélard en Héloïse op een terras* (afb. 19), toegeschreven aan Charles Lock Eastlake (1793-1865), dat vermoedelijk tussen

¹⁰¹ Le Men 2014, p. 61.

¹⁰² Michelet 1998, pp. 284-285.

¹⁰³ Von Moos 2005, p. 230.

¹⁰⁴ *Explication...*, p. 76, nr. 977, livret du Salon de 1831.

¹⁰⁵ Charrier 1933, p. 537.

¹⁰⁶ *Explication...*, p. 72, nr. 633, livret du Salon de 1837.

1850 en 1860 geschilderd werd, maar ook in het besproken schilderij van Vignaud en het schilderij van Edmund Blaire Leighton (1853-1922), *Abélard en zijn leerling Héloïse* (1882) (afb. 23). In deze werken wordt de intieme relatie tussen de twee personen verder benadrukt door de soms minder en soms wel subtiele aanrakingen tussen Abélard en Héloïse.

Opmerkelijk in het schilderij van Durupt is de positie van Héloïse ten opzichte van Abélard. Héloïse zit lager dan Abélard en kijkt verliefd naar hem op. Abélard werpt weliswaar ook blikken naar Héloïse toe maar houdt zich vooral bezig met de les. Dit blijkt ook uit de livrets van de Salons die het werk van Durupt en Goyet beschrijven. Deze twee kunstenaars geven dus ook een geïdealiseerd beeld van de positie van man en vrouw in de negentiende eeuw weer. Studeren was iets dat voorbehouden was voor de man die sterk en verstandig moest zijn. De vrouw daarentegen moest vooral zorgzaam en gevoelig zijn.¹⁰⁷ Romantische liefde was dus vooral iets dat bij de vrouw hoorde. Een vergelijkbare positionering van man en vrouw is ook in de twee schilderijen van Léon Marie Joseph Billardet (1818-1862) terug te vinden die hierna besproken zullen worden. Het negentiende-eeuwse ideaal dat de man het initiatief neemt en dus de actieve partij is, terwijl de vrouw zich overgeeft, is in de werken van Billardet terug te zien.¹⁰⁸

De teder aandoende liefde die Durupt, Eastlake en de andere tot nu toe besproken schilders schilderen, is het beeld dat de meeste schilders in de achttiende en de negentiende eeuw geven van Abélard en Héloïse. Léon Marie Joseph Billardet (1818-1862) schilderde in 1848 drie voorstellingen die gebaseerd zijn op het verhaal van Abélard en Héloïse, *Abeilard geeft les aan Héloïse*, *Abeilard en Héloïse worden betrappt door Fulbert*, en *Pierre le Vénérable, abt van Cluny (ontvangt Abélard)*. Deze werken geven een heel ander beeld van de relatie van Abélard en Héloïse dan andere achttiende-eeuwse en negentiende-eeuwse werken. Tegelijkertijd wordt hier het negatieve beeld dat in de jaren 1830 en 1840 van Abélard ontstond in beeld gebracht. Hij wordt hier als egoïstische leraar en verleider getoond. Het schilderij *Abeilard geeft les aan Héloïse* (afb. 16) toont de twee personen in een heel donkere kamer voor een lessenaar staan waarop een geopend boek ligt. Abélard heeft zijn hand op die van Héloïse gelegd en trekt haar aandacht weg van het boek. De scène wordt in de livret van de Salon met de volgende alinea uit Rémusat's monografie over Abélard beschreven: “« C’est là, dans cette demeure modeste, au jour sombre que des fenêtres étroites laissent pénétrer dans la chambre simple et rangée d’une jeune bourgeoise de Paris, qu’Abeilard, impatient et ravi, venait employer à séduire une pauvre fille sans expérience et sans crainte, le génie qui soulevait toutes les écoles du monde. C’est là que les plaisirs de la science, les joies de la pensée, les émotions de l’éloquence, tout était mis en œuvre pour charmer, pour troubler, pour plonger dans une ivresse profonde et nouvelle *ce noble et tendre cœur qui n’a jamais connu qu’un amour et qu’une douleur, ce*

¹⁰⁷ Van Berkum 1985, p. 61.

¹⁰⁸ Ibid.

cœur que Dieu même n'a pu disputer à son amant. » (Rémusat, *Vie d'Abelard*)¹⁰⁹ Hier wordt het beeld omschreven en door Billardet geschilderd dat de romantiek van het middeleeuwse liefdeskoppel had. Héloïse vond haar ware liefde in Abélard terwijl Abélard's enig doel was haar te verleiden. De compositie van dit schilderij doet sterk denken aan een lithografie van Eugène Delacroix (1798-1863) die hij in 1826 maakte (afb. 26). Deze lithografie toont Gretchen, een personage uit Goethe's (1749-1832) *Faust*, in een kerk. Nadat haar moeder en haar broer zijn overleden en ze een relatie met Faust heeft begonnen zonder getouwd te zijn, hoort ze in de kerk een stem die haar de schuld aan de dood van haar familie geeft en haar verwijt dat ze een ondeugdzaam leven leidt. Haar schuldbesef dat deze stem oproept, leidt ertoe dat ze flauwvalt. De stem die ze hoort is die van Mephistopheles, de duivel, die haar bovendien verleid heeft om in zonde leeft. Het thema van verleiding van een weerloze, onschuldige jonge vrouw komt hier dus terug.

Billardet's tweede schilderij, *Abélard en Héloïse worden betrappt door Fulbert* (afb. 17), toont het moment dat op de scène in het eerste schilderij volgt en ondersteunt het beeld dat van Abélard geschetst wordt. Abélard en Héloïse bevinden zich in dezelfde donkere kamer, maar de beschouwer kijkt nu van de overkant naar het interieur. Abélard houdt Héloïse in zijn armen vast en leunt over haar. Héloïse probeert uit zijn greep los te komen door hem weg te duwen. Op de achtergrond, in de schaduw, zien we drie personen die een gordijn opzij schuiven en de twee betrappen. Een van deze personen is Fulbert. Ook dit schilderij wordt in de livret van de Salon met een citaat uit Rémusat's Abélard-monografie beschreven: “« On sent que tout dut seconder une séduction inévitable ; l'étude leur donnait toutes les occasions de se voir librement, et le prétexte de la leçon leur permettait d'être seuls. Alors les livres restaient ouverts devant eux ; mais ou de longs silences interrompaient la lecture, ou des paroles intimes remplaçaient les communications de la science. Les yeux des deux amants se détournèrent du livre pour se rencontrer et pour se fuir. Bientôt la main qui devait tourner les pages écarta les voiles dont Héloïse s'enveloppait, et ce ne fut plus des paroles, mais des soupirs qu'on put entendre. Enfin la passion triomphante emporta les deux amants jusqu'aux limites de son empire. Tout fut sacrifié à ce bonheur sans mélange et sans frein. Tous les degrés de l'amour furent franchis. Que sais-je ? Jusqu'aux droits de l'enseignement, jusqu'aux punitions du maître, devinrent, c'est Abelard qui l'avoue, des jeux passionnés dont la suavité dépassait tous les parfums. *Tout ce que l'amour peut rêver, tout ce que l'imagination de deux esprits puissants peut ajouter à ses transports, fut réalisé dans l'ivresse et dans la nouveauté d'un bonheur inconnu...* » (Rémusat, *Vie d'Abelard*)”.¹¹⁰ Deze tekst beschrijft niet dat wat Billardet schilderde, namelijk dat Abélard Héloïse wil verleiden en dat zij ondergaat. Het beeld van de verleidende leraar dat al in het eerste werk van Billardet getoond wordt, wordt hier voortgezet. De kunstenaar nam dus afstand van de bron waarop hij zich baseerde en gaf volgens zijn eigen voorstellingen vorm aan de scène. Deze interpretatie van

¹⁰⁹ *Explication...*, pp. 31-32, nr. 374, livret du Salon de 1848.

¹¹⁰ *Explication...*, p. 32, nr. 375, livret du Salon de 1848.

de kunstenaar sluit aan bij het algemene beeld van Abélard dat in de jaren dertig van de negentiende eeuw ontstond.

De schilderijen van Billardet, samen met de citaten van Rémusat, geven dus weer hoe men aan het eind van de romantiek over Abélard en Héloïse dacht. Abélard wordt als verleidelijke leraar getoond, en Héloïse wordt niet alleen als voorbeeld van ware liefde getoond maar ook als geletterde jonge vrouw. Villon beschreef Héloïse in de vijftiende eeuw als de “très sage Héloïse”. Gedurende vier eeuwen werd dit vergeten en door de romantiek herontdekt.

6. De achteruitgang van de fascinatie

Het historisch onderzoek in de tijd van de Franse romantiek leidde ook tot de herontdekking van de middeleeuwse Latijnse brieven. In andere landen werden deze al in de achttiende eeuw herontdekt maar kregen zij nauwelijks aandacht. In 1783 werd een anonieme Duitse vertaling van de Latijnse brieven gepubliceerd en in 1793 een Engelse vertaling van Joseph Berington (1743-1827). Pas in 1839 verscheen ook een Franse vertaling van de Latijnse brieven, geschreven door Édouard Oddoul en geïllustreerd door Jean-François Gigoux (1806-1894).¹¹¹

Deze vertalingen van de originele Latijnse brieven leidden tot kritiek op de legenden die in de loop van de eeuwen waren ontstonden. Het strenge oordeel over Abélard was alleen mogelijk door te kijken naar de originele correspondentie en naar Abélard en Héloïse als historische personen.¹¹² Vanaf de jaren 1840 zijn dus twee types van het verhaal te vinden, een geleerde editie die gebaseerd is op de Latijnse brieven, en een populaire editie die vasthoudt aan legenden. Het feit dat van de 83 edities, die Charrier telt die tussen 1800 en 1870 gepubliceerd werden, 66 vrij bedacht zijn, laat zien dat men tot ver in de negentiende eeuw nog altijd de voorkeur gaf aan de legenden rond Abélard en Héloïse.

Met de herontdekking van de Latijnse teksten begon ook de discussie over de authenticiteit van de brieven. Een vroeg voorbeeld hiervan is Johann Casper von Orelli (1787-1849), een Zwitserse filoloog, die in 1841 in het voorwoord van zijn editie van de brieven van Abélard en Héloïse zijn idee neerschrijft dat de brieven na de dood van de twee geliefden door een vriend bedacht werden.¹¹³ Tot op de dag van vandaag is er nog discussie over de authenticiteit van de brieven.

Deze discussie over de authenticiteit en de Latijnse brieven, die rond de jaren 1860 en 1870 steeds bekender werden bij een breed publiek, had tot gevolg dat de populariteit afnam. Vanaf 1870 werd het verhaal nauwelijks meer gepubliceerd. Al vanaf de jaren 1850 is te zien dat Abélard en Héloïse geen heel geliefd onderwerp van kunstenaars meer waren. Tussen 1850 en 1900 zijn nog negen voorstellingen te vinden van het verhaal. Drie ervan werden door Franse kunstenaars geschilderd, twee door een Duitse en een Braziliaanse kunstenaar die allebei in Parijs woonden, en vier werken werden door Britse schilders gemaakt.

De afname van de interesse in het verhaal van Abélard en Héloïse kan ook gekoppeld worden aan de algemene afname van de interesse in de middeleeuwen rond het midden van de eeuw. Het verleden bleef uiteraard een van de belangrijkste onderwerpen in de beeldende kunst. Door de revolutie van 1848 en de val Louis-Philippe kreeg echter het heden in Frankrijk voornamelijk aandacht. Tegelijkertijd werd er een nieuwe stroming belangrijk in de beeldende kunst, het realisme, dat vooral op het dagelijkse en hedendaagse leven inging.¹¹⁴

¹¹¹ Von Moos 2005, p. 228.

¹¹² Charrier 1933, p. 500.

¹¹³ Charrier 1933, p. 510.

¹¹⁴ Tscherny 1996, p. 105.

7. Conclusie

Dit onderzoek heeft laten zien hoe de visie op het verhaal van Abélard en Héloïse gedurende de achttiende en negentiende eeuw veranderde. Met Bussy-Raputin's *Lettres d'Héloïse et d'Abélard* ontstond aan het einde van de zeventiende eeuw de legende rond het middeleeuwse liefdeskoppel. Bussy-Raputin maakte Héloïse tot een galante en gecultiveerde heldin en Abélard tot de ideale geliefde.

In Alexander Pope's gedicht *Eloisa to Abélard* (1717) en in Colardeau's imitatie van dit gedicht uit 1756 werd de strijd tussen liefde en religie centraal gesteld, een conflict dat niet in Bussy-Raputin's werk te vinden is. Daarnaast beschrijven Pope en Colardeau in hun werken het idee van vrije liefde. In de achttiende eeuw, de eeuw van de Verlichting, wordt Héloïse tot voorbeeld voor een protest tegen een religie die liefde vervolgt en opsluit: ze wordt getoond als slachtoffer van het kloosterleven en voorstandster van de vrije liefde. Ze wordt als drager van achttiende-eeuwse gedachten en idealen dus tot een eigentijdse heldin gemaakt. Dit is onder meer te zien in de schilderijen van Angelika Kauffmann. Zij stelt de frivole liefde van Héloïse en Abélard centraal en toont bovendien ook Héloïse als de huilende non die ook in de gedichten van Pope en Colardeau beschreven wordt. Auguste Bernard d'Agesci schilderde een achttiende-eeuwse vrouw die de brieven van Abélard en Héloïse leest. Het werk trekt duidelijke parallellen tussen de vrouw en Héloïse en laat daardoor zien hoe men Héloïse zag. De erotische lading van dit werk geeft de gevaren van het lezen voor vrouwen aan en onderstreept tegelijkertijd de frivoliteit van de achttiende-eeuwse versies van het verhaal van Abélard en Héloïse.

Al voor de Franse Revolutie zijn veranderingen in deze visie op het verhaal te herkennen. Jean-Jacques Rousseau's roman *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761) beschrijft niet de relatie tussen Abélard en Héloïse maar tussen Saint-Preux en Julie. Hoewel de twee verhalen grote parallellen tonen, wordt in Rousseau's roman de nadruk op deugdzaamheid gelegd. Julie, anders dan Héloïse, zoekt en vindt toevlucht bij God. Rousseau laat zijn twee hoofdpersonages op Abélard en Héloïse reflecteren en voor de eerste keer wordt hier een negatief beeld van Abélard geschetst dat in de romantiek heel duidelijk naar voren komt.

De Franse Revolutie betekende een nieuw keerpunt in de visie op het verhaal van Abélard en Héloïse. Dit komt in gelijke mate in literaire werken tot uiting en in de schilderkunst. De verwoesting tijdens de revolutie leidde aan de ene kant tot een herontdekking van de culturele rijkdom en aan de andere kant tot een nostalgische kijk op het ancien régime en een afwijzing van het rationalisme dat tot de revolutie had geleid. Velen wilden na de revolutie terug naar een katholieke en monarchistische samenleving zoals die in de middeleeuwen bestaan had. De middeleeuwen werden zo herontdekt en Abélard en Héloïse werden als nationale, middeleeuwse helden gezien. Tegelijkertijd werden de

beenderen van Abélard en Héloïse door Alexandre Lenoir naar Parijs gebracht. Het verhaal werd daardoor nog populairder. Tussen 1800 en 1830 werden Abélard en Héloïse tien keer het onderwerp van schilderijen. Schilders van het genre anecdotique plaatsten de twee helden in gefantaseerde middeleeuwse omgevingen. Abélard en Héloïse worden, zoals vele andere liefdeskoppels uit het verleden, belichamingen van de romantische liefde.

Vanaf de jaren dertig werd voor het eerst historisch onderzoek gedaan naar Abélard en Héloïse. In dit decennium werden de meeste voorstellingen van Abélard en Héloïse geschilderd. Het historisch onderzoek leidde tot nieuwe visies op het middeleeuwse liefdeskoppel. Abélard werd aan de ene kant herontdekt als theoloog en filosoof en als deze gewaardeerd. Aan de andere kant werd hij ook geminacht door de romantici omdat men vond dat hij gevoelloos en koel op Héloïse's emotionele brieven antwoordde. Héloïse aan de andere werd door negentiende-eeuwse historici als het ware heilig verklaard en het conflict tussen liefde en religie dat in het begin van de eeuw nog onoverbrugbaar leek, werd door deze heiligverklaring wel overbrugd. Daarnaast werd Héloïse ook als geletterde en ontvoogde vrouw gezien die een bijdrage leverde aan het ontstaan van een nationale literatuur. Tegelijkertijd is in de schilderkunst ook het tegenovergestelde te zien, namelijk dat Héloïse voorgesteld wordt volgens de negentiende-eeuwse idealen. Ze wordt vooral getoond als verliefde vrouw die zich overgeeft aan de man, terwijl de studie iets is dat voorbehouden is aan de man.

De achttiende eeuw en de eerste helft van de negentiende eeuw laten dus een ontwikkeling van het karakter van Héloïse zien van een huilende maar ook wulpse achttiende-eeuwse non tot een middeleeuwse verliefde heilige en een intellectuele, geëmancipeerde vrouw die het idee van ware liefde gepersonifieerd. De receptie van het verhaal toont hoe Abélard en Héloïse op verschillende manieren toegeëigend werden in deze twee eeuwen en verzinnebeeldingen werden van de denkbeelden van de tijd. In de achttiende eeuw was Héloïse's liefde dus een voorbeeld voor het protest tegen kerkelijke repressie, terwijl haar liefde in de negentiende eeuw als vervulling van religie gezien werd.

In de tweede helft van de negentiende eeuw werd het verhaal niet vergeten maar de discussie over de authenticiteit van de brieven die het historisch onderzoek tot gevolg had, remde het enthousiasme af. Ook de groter wordende aandacht voor het heden droeg bij aan de achteruitgang van de fascinatie voor het middeleeuwse verhaal.

8. Bibliografie

Briat-Philippe, Magali, “ «Vous qui voyez la lumière, vous souvenez-vous de nous?» La représentation des tombeaux dans la peinture du premier tiers du XIXe siècle”, in: Stephen Bann en Stéphane Paccoud, *L'invention du passé. Gothique, mon amour... 1802-1830, Tome I*, (tent. cat. Monastère royal de Brou) Parijs 2014, pp. 63-75.

Brix, Michel, “Platon et le platonisme dans la littérature française de l'âge romantique”, in: *Romantisme*, 113, 2001, pp. 43-60.

Charrier, Charlotte, *Héloïse dans l'histoire et dans la légende*, mémoires de thèse, université de Paris (1896-1968), faculté des Lettres, 1933, Parijs 1933.

Chateaubriand, François René, *Génie du christianisme, deel 1*, Parijs 1948.

Chaudonneret, Marie-Claude, *Fleury Richard et Pierre Révoil. La peinture troubadour*, Parijs 1980.

Chaudonneret, Marie-Claude, “The Genre Anecdotic, or the Evocation of a Dream-Like Past”, in: Nadia Tscherny en Guy Stair Sainty, *Romance and Chivalry. History and Literature Reflected in Early Nineteenth-century French Painting*, (tent. cat. London en New York) Londen 1996, pp. 58-69.

Chaudonneret, Marie-Claude, “Patronage of the Genre Anecdotic (1800-1824)”, in: Nadia Tscherny en Guy Stair Sainty, *Romance and Chivalry. History and Literature Reflected in Early Nineteenth-century French Painting*, (tent. cat. London en New York) Londen 1996, pp. 70-77.

Colardeau, Charles-Pierre, *Lettres d'Héloïse à Abélard*, Parijs 1758.

Coutagne, Denis, *Francois-Marius Granet, 1775-1849: une vie pour la peinture*, Parijs 2008.

De Chancel-Bardelot, Béatrice, “Le musée des Monuments français, une source d'inspiration pour les artistes «troubadour»”, in: Stephen Bann en Stéphane Paccoud, *L'invention du passé. Gothique, mon amour... 1802-1830, Tome I*, (tent. cat. Monastère royal de Brou) Parijs 2014, pp. 13-19.

Egli, Christina, “Jean Antoine Laurent, *Héloïse embrassant la vie monastique*”, in: Stephen Bann en Stéphane Paccoud, *L'invention du passé. Gothique, mon amour... 1802-1830, Tome I*, (tent. cat. Monastère royal de Brou) Parijs 2014, p. 111.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans..., livret du Salon de 1806, 1812, 1817, 1819, 1831, 1837, 1848.

Font, Lourdes en Mayer, Michele, “La Quatrième Costume and Fashion in Genre Historique Painting”, in: Nadia Tscherny en Guy Stair Sainty, *Romance and Chivalry. History and Literature Reflected in Early Nineteenth-century French Painting*, (tent. cat. London en New York) Londen 1996, pp. 194-217.

Fort, Bernadette, “Accessories of Desire: On Indecency in a Few Paintings by Jean-Baptiste Greuze”, in: *Yale French Studies*, 94, 1998, pp. 146-162.

Fourier, Charles, *The utopian vision of Charles Fourier: selected texts on work, love and passionate attraction*, Londen 1971.

Freccero, John, “The Portrait of Francesca. Inferno V”, in: *MLN* (The Johns Hopkins University Press), 124, 2009, pp. 7-38.

Glaudes, Pierre, “L’inspiration médiévale dans le Roman”, in: Bernard-Griffiths, Simone, e.a., *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIXe siècle*, Parijs 2006, pp. 760-779.

Gleizes, Delphine, “«Tout prend aujourd'hui la forme de l'histoire». La littérature sur les traces du passé”, in: Stephen Bann en Stéphane Paccoud, *L'invention du passé. Histoires de coeur et d'épée en Europe, 1802-1850, Tome II*, (tent. cat. Musée des Beaux-Arts de Lyon) Parijs 2014, pp. 35-41.

Haskell, Francis, “The Manufacture of the Past in Nineteenth-Century Painting”, in: Francis Haskell, *Past and Present in Art and Taste: Selected Essays*, New Haven en Londen 1987, pp. 75-89.

Le Men, Ségolène, “Héloïse et Abélard: un mythe romantique”, in: Stephen Bann en Stéphane Paccoud, *L'invention du passé. Gothique, mon amour... 1802-1830, Tome I*, (tent. cat. Monastère royal de Brou) Parijs 2014, pp. 53-61.

Le Men, Ségolène, “Jean-Baptiste Mallet, Héloïse à l'abbaye du Paraclet”, in: Stephen Bann en Stéphane Paccoud, *L'invention du passé. Gothique, mon amour... 1802-1830, Tome I*, (tent. cat. Monastère royal de Brou) Parijs 2014, pp. 112-113.

Luneau, Jean-François, “Le vitrail dans la peinture de genre «anecdotique»”, in: Stephen Bann en Stéphane Paccoud, *L'invention du passé. Gothique, mon amour... 1802-1830, Tome I*, (tent. cat. Monastère royal de Brou) Parijs 2014, pp. 31-39.

Michelet, Jules en Mettra, Claude, *Le Moyen Âge: histoire de France*, Parijs 1998.

Pope, Alexander, *Eloisa to Abélard*, Manchester 1794. (British Library. Eighteenth Century Collections Online)

Reinhardt, Leslie, “Serious Daughters: Dolls, Dress and Female Virtue in the Eighteenth Century”, in: *American Art*, 20 (no. 2), 2006, pp. 32-55.

Rétat, Laudyce, “Héloïse et Abélard”, in: Bernard-Griffiths, Simone, e.a., *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIXe siècle*, Paris 2006, pp. 621-635.

Rosenberg, Pierre en Bailey, Colin, “Not Greuze, but Bernard d'Agesci”, in: *The Burlington Magazine*, 143, April 2001, pp. 204-211.

Stair Sainty, Guy, “Introduction”, in: Nadia Tscherny en Guy Stair Sainty, *Romance and Chivalry. History and Literature Reflected in Early Nineteenth-century French Painting*, (tent. cat. London en New York) Londen 1996, pp. 14-57.

Tscherny, Nadia, “Nostalgia and Nationalism: Subjects from Frnch History and the Lives of Kings”, in: Nadia Tscherny en Guy Stair Sainty, *Romance and Chivalry. History and Literature Reflected in Early Nineteenth-century French Painting*, (tent. cat. London en New York) Londen 1996, pp. 78-105.

Van Berkum, Ans, “Leven voor liefde”, in: Marjan Rinkleff (red.), *Romantische liefde. Een droombeeld vereeuwigd*, (tent. Cat. Nijmegen) Nijmegen 1985, pp. 61-73.

Von Moos, Peter, *Abaelard und Héloïse: Gesammelte Studien zum Mittelalter Band 1*, Münster 2005.

Wassyng Roworth, Wendy, “Kauffman and the Art of Painting in England”, in: Wassyng Roworth (red.), *Angelica Kauffmann. A Continental Artist in Georgian England*, Londen 1992, pp. 11-95.

Wolff, Martha, "An Early Painting by Greuze and Its Literary Associations", in: *The Burlington Magazine*, 138, September 1996, pp. 580-585.

Wright, Beth, *Painting and History During the French Restoration: Abandoned by the Past*, Cambridge 1997.

Zanella, Andrea, *Trois Peintres grassois: Jean-Honoré Fragonard, Marguerite Gérard, Jean-Baptiste Mallet*, Grasse 2011.

9.1. Lijst van schilderijen

Schilder	Titel	Datering	Materiaal/Techniek	Afmetingen	Locatie	
Charles Antoine Coypel (1694-1752)	<i>Héloïse gekleed als een non</i>	1742	Pastel	70 x 52 cm	Musée des Augustins, Toulouse	Afb. 1
Daniel Gardner (1750-1805)	<i>Héloïse</i>					
	<i>Abélard</i>					
Angelika Kauffmann (1742-1807)	<i>Eloisa en Abélard</i>	ca. 1778	Olieverf op doek	ca. 65 x 65 cm (rond)	The Burghley House Collection, Lincolnshire	Afb. 2
	<i>Abélard presenteert Hymenaeus aan Eloisa</i>	ca. 1778	Olieverf op doek	ca. 65 x 65 cm (rond)	The Burghley House Collection, Lincolnshire	Afb. 3
	<i>Het afscheid van Eloisa en Abélard</i>	ca. 1778	Olieverf op doek	ca. 65 x 65 cm (rond)	Hermitage, Sint-Petersburg	Afb. 4
	<i>Héloïse</i>	1779	Olieverf op doek	30,5 x 25,4 cm (staand ovaal)	Christie's (Londen) 2010-04-30, nr. 66	Afb. 5
Auguste Bernard d'Agesci (1757-1828)	<i>Dame die de brieven van Héloïse en Abélard leest</i>	ca. 1780	Olieverf op doek	81 x 65 cm	Art Institute Chicago	Afb. 6
Samuel Wale (1721-1786)	<i>De dood van Héloïse</i>	1782-1786	Olieverf op doek	40,6 x 40,6 cm (rond)	Stourhead Collection, Wiltshire	Afb. 7; Naar Angelika Kauffmann
Jean-Joseph Taillasson (1745-1809)	<i>Eloise</i>	1787				Salon de 1787. Collection des Livrets des anciennes expositions, nr. 124
Robert Lefevre (1755-1830)	<i>Eloise houdt wenend een brief van Abélard vast</i>	1795				
Pierre Michel Bourdon (1778-1841)	<i>Héloïse en Abeilard</i>	1806			Locatie onbekend	Livret du Salon de 1806, nr. 58.

Jean Antoine Laurent (1763-1832)	<i>Héloïse omarmt het leven in het klooster</i>	1812	Olieverf op doek	84 x 58 cm	Musée Napoléon Thurgovie, Arenenberg	Afb. 8, Livret du Salon de 1812, nr. 535; replica van het werk in Musée national du château de Malmaison et Bois-Préau
Alexandre Leblanc (1793-1866)	<i>Héloïse bij het graf van Abeilard; in het schijnsel van de maan</i>	1817			Locatie onbekend	Livret du Salon de 1817, nr. 494
Robert Lefevre (1755-1830)	<i>Abailard</i>	1819				Livret du Salon de 1819, nr. 960
	<i>Héloïse</i>	1819				Livret du Salon de 1819, nr. 961
Jean Truchot (?-1823)	<i>Het interieur van een klooster</i>	1819				Livret du Salon de 1819, nr. 1092
	<i>Een kloostergang</i>	1819				Livret du Salon de 1819, nr. 1093
Jean Vignaud (1775-1826)	<i>De liefde van Héloïse en Abélard</i>	1819	Olieverf op doek	120, 65 x 100, 96 cm	Joslyn Art Museum, Omaha	Afb. 9, Livret du Salon de 1819, nr. 1177
Jean-Baptiste Mallet (1759-1835)	<i>Héloïse in de abdij Le Paraclet</i>	1820	Olieverf op doek	27 x 22 cm	Musée Fragonard, Grasse	Afb. 10, Livret du Salon de 1820, nr. 535
Charles Edouard Le Prince (1784-1850)	<i>Pleziertocht van Julie en Saint-Preux op het meer van Genève</i>	1824	Olieverf op doek	127x 160 cm	Musée Jean-Jacques Rousseau, Montmorency	Afb. 11, Livret du Salon de 1824, nr. 1146
Jean-Baptiste Goyet (1779-1854)	<i>Héloïse en Abailard</i>	1831				Livret du Salon de 1831, nr. 977
Gilbert Stuart Newton (1795-1835)	<i>Abélard in zijn studeerkamer</i>	1833	Olieverf op doek	53, 6 x 43, 5 cm	Royal Academy of Art, Londen	Afb. 12

Charles Barthélemy Durupt (1804- 1838)	<i>Abeilard en Héloïse (de astronomieles)</i>	1837	Olieverf op doek	91, 9 x 73 cm		Afb. 13, Livret du Salon de 1838, nr. 653
Jean-Achille Bénouville (1815-1891)	<i>Abélard geeft les in de omstreken van Melun</i>	1838	Olieverf op doek		Neue Pinakothek, München	Afb. 14, Livret du Salon de 1838, nr. 93
François Marius Granet (1775-1849)	<i>Abeilard gaat weg van zijn broeders om een brief van Héloïse te lezen</i>	1838	Olieverf op doek	100 x 81 cm	Galleria d'Arte Moderna, Gênes	Afb. 15, Livret du Salon de 1838, nr. 855
Octave Tassaert (1800-1874)	<i>De dood van Héloïse</i>	1838				Livret du Salon de 1838, nr. 1661
Alexandre Colin (1798-1873)	<i>Héloïse in haar cel</i>	1838				Livret du Salon de 1838, nr. 316
Jean-François Gigoux (1806-1894)	<i>Héloïse ontvangt Abeilard in Le Paraclet</i>	1839				Livret du Salon de 1839, nr. 859
Charles Lefebvre (1805-1882)	<i>Héloïse en Abeilard</i>	1839				Livret du Salon de 1839, nr. 1279
Léon Marie Joseph Billardet (1818-1862)	<i>Abeilard geeft les aan Héloïse</i>	1848	Olieverf op doek	266 x 144,5 cm	Musée des Beaux-arts, Nantes	Afb. 16, Livret du Salon de 1848, nr. 374
	<i>Abeilard en Héloïse worden betrappt door Fulbert</i>	1848	Olieverf op doek	266 x 144,5 cm	Musée des Beaux-arts, Nantes	Afb. 17, Livret du Salon de 1848, nr. 375
	<i>Pierre le Vénérable, abt van Cluny (ontvangt Abélard)</i>	1848	Olieverf op doek	266 x 144,5 cm		Livret du Salon de 1848, nr. 376
Louis Joseph Grisée (1822-après 1867)	<i>Héloïse en Abeilard</i>	1849				Livret du Salon de 1849, nr. 947
Léon Bailly	<i>Abélard op het concilie van Sens</i>	1861				Livret du Salon de 1849, nr. 105
E. Richoux	<i>Héloïse</i>	Voor 1861	Olieverf op doek	102 x 68 cm	Musée d'art Roger-Quilliot, Clermont-Ferrand	Afb. 18

Charles Lock Eastlake (1793-1865) (toegeschreven aan)	<i>Abélard en Héloïse op een terras</i>	Voor 1865	Olieverf op doek	134,6 x 104,2 cm	Christie's (London), 2004-03-04, nr. 609	Afb. 19
August Nehr Korn	<i>De brug van Héloïse en Abélard, bij Clisson-la-Garenne</i>	1869				Livret du Salon de 1869, nr. 797
Adolphe-Charles-Édouard Steinheil	<i>Een les van Abélard</i>	1877				Livret du Salon de 1877, nr. 1987
Robert Bateman (1842-1922)	<i>Abélard en Héloïse</i>	1879	Olieverf op doek	50,8 x 62,2 cm	Privé-collectie	Afb. 20
Joseph Severn (1793-1879)	<i>Een scène uit Pope's "Eloisa to Abélard"</i>	Voor 1879	Olieverf op doek	48,2 x 33 cm	Victoria and Albert Museum	Afb. 21
Pedro Américo (1843-1905)	<i>De eed van Héloïse</i>	1880	Olieverf op doek	150 x 104 cm	Musée national des Beaux Arts, Rio de Janeiro	Afb. 22
Edmund Blaire Leighton (1853-1922)	<i>Abélard en zijn leerling Héloïse</i>	1882	Olieverf op doek	97 x 64 cm	Phillips The International Fine Art Auctioneers UK	Afb. 23

Deze lijst is gebaseerd op:

- de *livrets* van de Salon in Parijs vanaf 1798 tot 1900
- de lijst van schilderijen die Charrier in haar boek toevoegt¹¹⁵
- de catalogus van The Royal Academy vanaf 1870¹¹⁶ tot 1900
- de archieven van veilinghuizen (Christie's, Sotheby's, Art Price)
- online databases (<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>, <https://rkd.nl/nl/>)
- de websites van musea (Victoria and Albert Museum, Hermitage, e.a.)

¹¹⁵ Charrier 1933, pp. 648-649.

¹¹⁶ Pas vanaf 1870 werden catalogi van de The Royal Academy geprint.

9.2. Afbeeldingen

Afbeelding 1:

Charles Antoine Coypel, *Héloïse gekleed als een non*, 1742, pastel, 70 x 52 cm, Musée des Augustins, Toulouse (foto: <http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=138202>, geraadpleegd op 05.05.2015)



Afbeelding 2:

Angelika Kauffmann, *Eloisa en Abélard*, ca. 1778, olieverf op doek, ca. 65 x 65 cm rond, The Burghley House Collection, Lincolnshire (foto: <http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=69347>, geraadpleegd op 05.05.2015)



Afbeelding 3:

Angelika Kauffmann, *Abélard presenteert Hymenaeus aan Eloisa*, ca. 1778, olieverf op doek, ca. 65 x 65 cm rond, The Burghley House Collection, Lincolnshire (foto: Burghley House Collection, Lincolnshire, UK / Bridgeman Images)



Afbeelding 4:

Angelika Kauffmann, *Het afscheid van Eloisa en Abélard*, ca. 1778, olieverf op doek, ca. 65 x 65 cm rond, Hermitage, Sint-Petersburg (foto:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7f/Angelica_Kauffmann_001.jpg, geraadpleegd op 05.05.2015)



Afbeelding 5:

Angelika Kauffmann, *Héloïse*, ca. 1779, olieverf op doek, staand ovaal 30,5 x 25,4 cm, Christie's (Londen (Engeland)) 2010-04-30, nr. 66 (foto: <https://rkd.nl/nl/explore/images/225261>, geraadpleegd op 05.05.2015)



Afbeelding 6:

Auguste Bernard d'Agesci, *Een dame die de brieven van Abélard en Héloïse leest*, ca. 1780, olieverf op doek, 81 x 65 cm, Art Institute, Chicago (foto: Art Institute of Chicago)



Afbeelding 7:

Samuel Wale, *De Dood van Héloïse*, (naar Angelika Kauffmann) 1782-1786, olieverf op doek, 40,6 x 40,6 cm (rond), Stourhead Collection, Wiltshire (foto: National Trust Collections)



Afbeelding 8:

Jean-Antoine Laurent, *Héloïse omarmt het leven in het klooster*, 1812, olieverf op doek, 84 x 58 cm, Musée national du château de Malmaison et Bois-Préau (foto: Stephen Bann en Stéphane Paccoud, *L'invention du passé. Gothique, mon amour... 1802-1830, Tome I*, (tent. cat. Monastère royal de Brou) Parijs 2014, p. 111.)



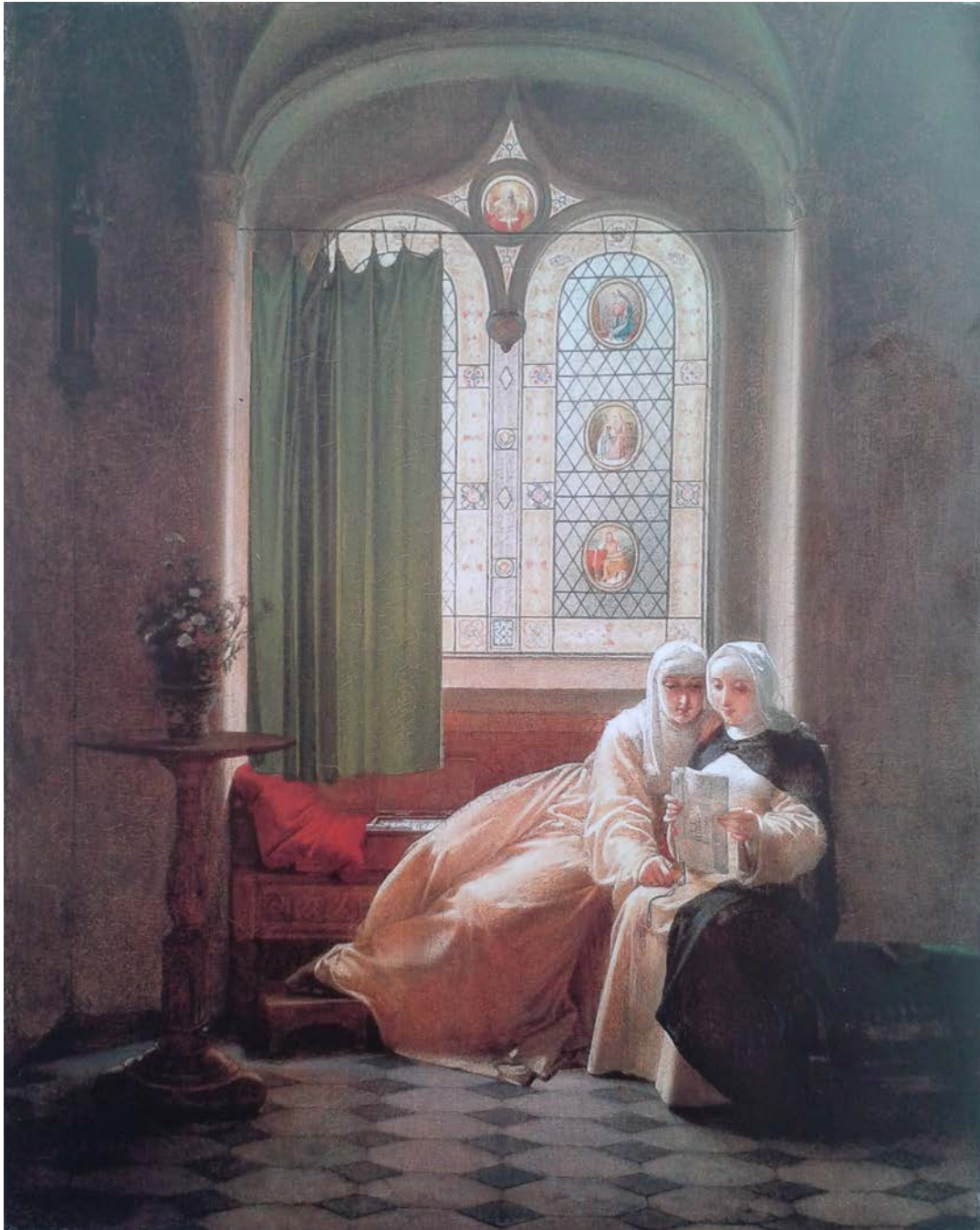
Afbeelding 9:

Jean Vignaud, *De liefde van Héloïse en Abeilard*, 1918, olieverf op doek, 120, 65 x 100, 96 cm, Omaha, Joslyn Art Museum (foto: <https://www.joslyn.org/collections-and-exhibitions/permanent-collections/european/jean-vignaud-abelard-and-heloise-surprised-by-the-abbot-fulbert/>, geraadpleegd februari 2015)



Afbeelding 10:

Jean-Baptiste Mallet, *Héloïse in de abdij Le Paraclet*, 1820, olieverf op doek, 27 x 22 cm, Musée Fragonard, Grasse (foto: Stephen Bann en Stéphane Paccoud, *L'invention du passé. Gothique, mon amour... 1802-1830, Tome I*, (tent. cat. Monastère royal de Brou) Parijs 2014, p. 112.)



Afbeelding 11:

Charles Edouard Le Prince, *Pleziertocht van Julie en Saint-Preux op het meer van Genève*, 1824, olieverf op doek, 127 x 160 cm, Musée Jean-Jacques Rousseau, Montmorency (foto:

<http://museejjrousseau.montmorency.fr/fr/collections/oeuvres-phares/promenade-julie-saint-preux-leprince>, geraadpleegd op 28.02.2015)



Afbeelding 12:

Gilbert Stuart Newton, *Abélard in zijn studeerkamer*, 1833, olieverf op doek, 53,6 x 43,5 cm, Royal Academy of Art, London (foto: Royal Academy of Arts)



Afbeelding 13:

Charles Barthélemy Durupt, *Abeilard en Héloïse (de astronomieles)*, 1837, olieverf op doek, 91,9 x 73 cm, locatie onbekend (foto: http://www.arcadja.com/auctions/fr/durupt_charles_b_/artiste/50790/, geraadpleegd op 05.05.2015)



Afbeelding 14:

Jean-Achille Bénouville, *Abélard geeft les in de omstreken van Melun*, 1838, olieverf op doek, Neue Pinakothek, München (foto: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Benouville,_Jean-Achille_%E2%80%94_Abaelard_spricht_mit_seinen_Sch%C3%BClern_bei_Melun_%E2%80%94_1837.JPG, geraadpleegd op 12.05.2015)



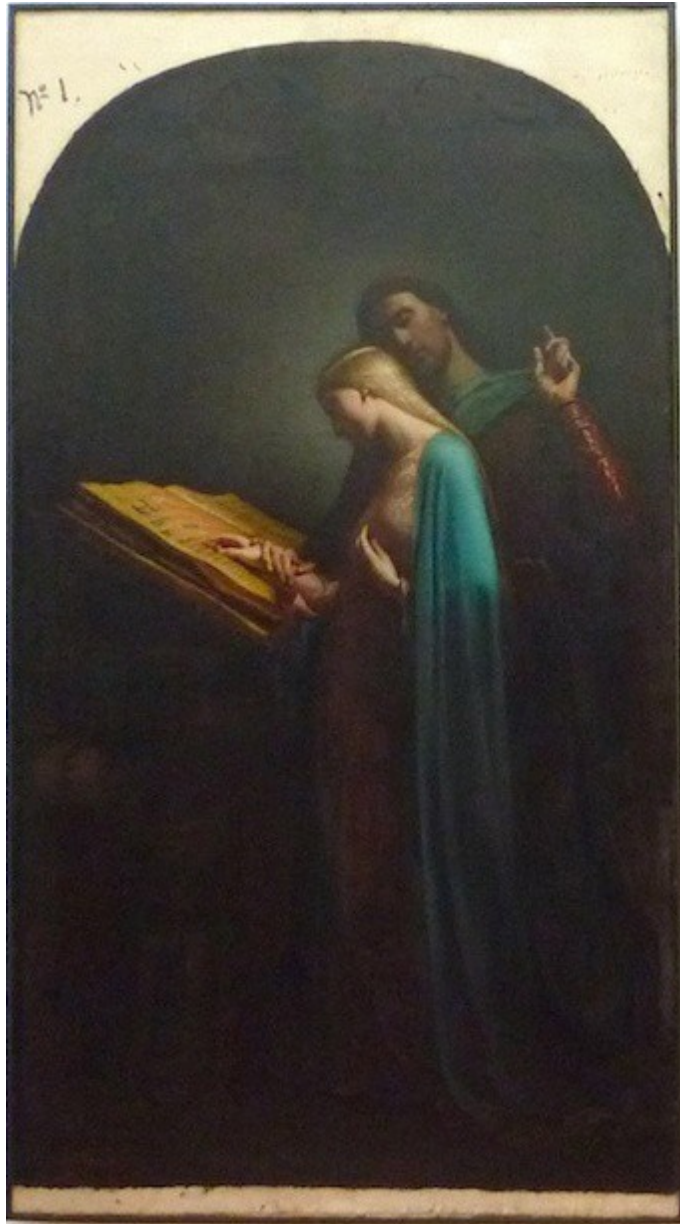
Afbeelding 15:

François Marius Granet, *Abeilard gaat weg van zijn broeders om een brief van Héloïse te lezen*, 1838, olieverf op doek, 100 x 81 cm, Galleria d'Arte Moderna, Gênes (foto: [DEA/L. VISCONTI](#), Getty Images)



Afbeelding 16:

Léon Marie Joseph Billardet, *Abeilard geeft les aan Héloïse*, 1848, olieverf op doek, 266 x 144,5 cm, Musée des Beaux-arts Nantes (foto: Didier Rykner)



Afbeelding 17:

Léon Marie Joseph Billardet, *Abeilard en Héloïse betraapt door Fulbert*, 1848, olieverf op doek, 266 x 144,5 cm, Musée des Beaux-arts Nantes (foto: Didier Rykner)



Afbeelding 18:

E. Richoux, *Héloïse*, vóór 1861, olieverf op doek, 102 x 68 cm, Musée d'art Roger-Quilliot, Clermont-Ferrand (foto: J.C. Sergère, musée d'art Roger-Quilliot)



Afbeelding 19:

Charles Lock Eastlake (toegeschreven aan), *Abélard en Héloïse op een terras*, vóór 1865, olieverf op doek, 134,6 x 104,2 cm, Christie's (London), 2004-03-04, nr. 609 (foto:

http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=4244043#top, geraadpleegd op 05.05.2015)



Afbeelding 20:

Robert Bateman, *Abélard en Héloïse*, 1879, olieverf op doek, 50,8 x 62,2 cm, privé-collectie (foto: <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/robert-bateman-heloise-and-abelard-5210396-details.aspx?from=searchresults&pos=7&intObjectID=5210396&sid=0f64ccff-87f0-4e79-996b-aa39c851ccc8&page=1&lid=1>, geraadpleegd 05.05.2015)



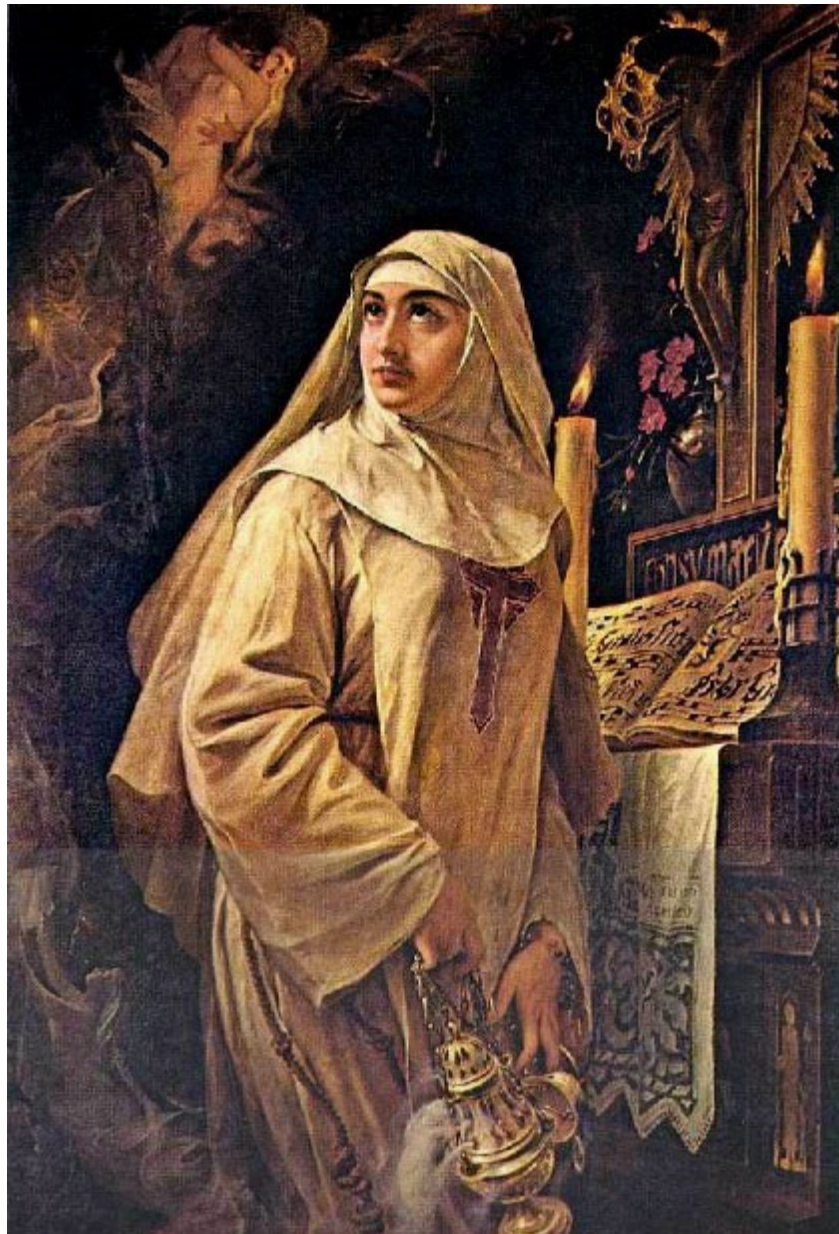
Afbeelding 21:

Joseph Severn, *Een scène uit Pope's "Eloisa to Abélard"*, voor 1879, olieverf op doek, 48,2 x 33 cm, Victoria and Albert Museum (foto: V&A Images)



Afbeelding 22:

Pedro Américo, *De eed van Héloïse*, 1880, olieverf op doek, 150 x 104 cm, Museu Nacional del Belas Artes, Rio de Janeiro (foto: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pedro_Am%C3%A9rico_-_O_voto_de_Helo%C3%ADsa_-_1880.jpg, geraadpleegd op 05.05.2015)



Afbeelding 23:

Edmund Blaire Leighton, *Abélard en zijn leerling Héloïse*, 1882, olieverf op doek, 97 x 64 cm, Phillips The International Fine Art Auctioneers UK (foto: Bonhams, London, UK / Bridgeman Images)



Afbeelding 24a:

Jean-Michel Moureau le Jeune, *Eerste ontmoetingen*, gravure, gegraveerd door N. Lemire, in: Fournier, *Abélard, Héloïse*, 1796 (foto: <http://www.pierre-abelard.com/docu-moreau.htm>, geraadpleegd 12.05.2015)



Afbeelding 24b:

Jean-Michel Moureau le Jeune, *Castratie*, gravure, gegraveerd door J.-M. Langlois, in: Fournier, *Abélard, Héloïse*, 1796 (foto: <http://www.pierre-abelard.com/docu-moreau.htm>, geraadpleegd 12.05.2015)



Afbeelding 24c:

Jean-Michel Moureau le Jeune, *Héloïse trekt het klooster van Argenteuil in*, gravure, gegraveerd door L. Delvaux en L. Pauquet, in: Fournier, *Abélard, Héloïse*, 1796 (foto: <http://www.pierre-abelard.com/docu-moreau.htm>, geraadpleegd 12.05.2015)



Afbeelding 24d:

Jean-Michel Moureau le Jeune, *Abélard geeft les*, gravure, gegraveerd door Dambrun, in: Fournier, *Abélard, Héloïse*, 1796 (foto: <http://www.pierre-abelard.com/docu-moreau.htm>, geraadpleegd 12.05.2015)



Afbeelding 24e:

Jean-Michel Moureau le Jeune, *Héloïse wordt door Abélard in Le Paraclet ontvangen*, gravure, gegraveerd door R. Delvaux, in: Fournier, *Abélard, Héloïse*, 1796 (foto: <http://www.pierre-abelard.com/docu-moreau.htm>, geraadpleegd 12.05.2015)



Afbeelding 24f:

Jean-Michel Moureau le Jeune, *De vergiftiging*, gravure, gegraveerd door J.-V. Simonet, in: Fournier, *Abélard, Héloïse*, 1796 (foto: <http://www.pierre-abelard.com/docu-moreau.htm>, geraadpleegd 12.05.2015)



Afbeelding 24g:

Jean-Michel Moureau le Jeune, *Héloïse huilt bij het graf van Abélard*, gravure, gegraveerd door L.M. Halbon, in: Fournier, *Abélard, Héloïse*, 1796 (foto: <http://www.pierre-abelard.com/docu-moreau.htm>, geraadpleegd 12.05.2015)



Afbeelding 24h:

Jean-Michel Moureau le Jeune, *De dood van Héloïse*, gravure, gegraveerd door A. Romanet, in: Fournier, *Abélard, Héloïse*, 1796 (foto: <http://www.pierre-abelard.com/docu-moreau.htm>, geraadpleegd 12.05.2015)



Afbeelding 25:

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Paolo en Francesca*, 1819, olieverf op doek, 48 x 39 cm, Musée des Beaux-Arts, Angers (foto: Musées d'Angers / Photo P. David)



Afbeelding 26:

Eugène Delacroix, *Gretchen in de kerk*, ca. 1826, lithografie, ca. 265 x 220 mm (foto: <http://inha.revues.org/docannexe/image/3641/img-9.jpg>, geraadpleegd op 30.05.2015)

