

What's in a name? Pierre Jean Jouve alias Daniel Rosé

Machteld Castelein

*ô mon âme, ô toi mon beau Nom
(Pierre Jean Jouve, Ode I p. 835)*

Samenvatting

In zijn lange carrière, die officieel begon in 1925, maar eigenlijk al startte in 1913 met een oeuvre dat door de auteur ongeldig werd verklaard, heeft de Franse dichter, romancier en essayist Pierre Jean Jouve (Arras 1887–Parijs 1976) slechts eenmaal een pseudoniem aangenomen: in 1924 ondertekenende hij zijn vertaling van de dichtbundel *The seven seas* (1896) van Rudyard Kipling met de naam Daniel Rosé. Beste Dany, had dit niet ook jouw pseudoniem kunnen zijn? Dat het bovendien heeft gediend om de vertaling van een Engelse tekst te signeren, leek mij een bijkomend argument om het als uitgangspunt te gebruiken voor een artikel te jouwer ere. Deze bijdrage beperkt zich trouwens niet tot het eenmalige pseudoniem. Zij verkent wat Joves beide “noms de plume” voor hem hebben betekend en toont hoe ze een venster openen op zijn hele universum. Met andere woorden, lieve Dany, je krijgt er ineens een inleiding op het oeuvre van Pierre Jean Jouve bij.¹ Ik hoop dat ze je inspireert om zelf iets van je halve naamgenoot te lezen. Voor jou dus, liefste collega, *with all my love*.

¹Alle citaten van Jouve zijn overgenomen uit de posthume standaardeditie van zijn verzameld werk: Pierre Jean JOUVE, *Œuvre*. Texte établi et présenté par Jean Starobinski, avec une note de Yves Bonnefoy et pour les textes inédits la collaboration de Catherine Jouve et de René Micha, Paris, Mercure de France, 1987. Het eerste deel van deze editie bevat de poëzie, het tweede het prozawerk, de meeste vertalingen en een aantal onuitgegeven of quasi-verloren teksten. De verwijzingen vermelden de titel van het werk, gevolgd door het boekdeel binnen *Œuvre* (I of II) en de bladzijde

1 Een vita nuova in het teken van psychoanalyse en religie

Het leven en het werk van de Franse schrijver Pierre Jean Jouve (1887-1976) zijn getekend door een radicale breuk. In 1928, in een nawoord bij zijn bundel *Noces*², kondigt de auteur zijn "vita nuova" aan en verwijst hij al wat hij voor 1925 heeft gepubliceerd naar de prullenmand. Voor de liefde van een vrouw, de psychoanalytica Blanche Reverchon, geeft hij zijn echtgenote, zijn zoontje en zijn hele literaire vriendenkring op. Hij noemt haar "celle qui intervenait [...] pour m'appeler et me nommer" (*En Miroir* II p. 1068). Onder invloed van Blanche wordt Jouve een van de eerste Franse schrijvers die de psychoanalyse als expliciet referentiekader gebruikt. Maar de diepgelovige Blanche zorgt vooral voor een spirituele ommekeer in zijn oeuvre. Was zijn vroegere drijfveer een diepe sociale bewogenheid, dan moet zijn nieuwe werk voortaan een "religieuze perspectief" openen (*En Miroir*, II p. 1073): "Toute Poésie est à Dieu" (*Mélodrame I* p. 973).

De "opwaartse beweging" (*En Miroir*, II p. 1073) die het werk moet maken, vertrekt vanuit het zondebesef. Voor Pierre Jean Jouve is de erfzonde, en de straf die ze impliceert, een "gegeven" in alle betekenissen van het woord. Het is een feit dat onderhevig is aan de herhalingsdwang en waaraan niet valt te ontsnappen:

C'est en acceptant la blessure que Dieu
Me porte ou en acceptant la blessure
Que toujours je porte à Dieu, que je vivrai, [...] (Kyrie I p. 382)

Maar evenzeer gegeven is de mogelijkheid om die erfzonde te omarmen en ze te integreren in een overstijgende sublimatie: in Jouvés denken vormt de psychoanalyse een ongewone en soms onorthodoxe synthese met het christelijke denken over zonde en verlossing. De beste illustratie van die sublimatie is wellicht de bundel *Sueur de Sang* (1933-1935). Het bloedige zweet van de titel, een metafoor voor de gedichten die de auteur bloed, zweet en tranen kosten, en waarvan de beelden ook gewild bloederig en zweterig zijn, verwijst enerzijds naar de vloek van Adam, die sinds de zondeval moet "zweeten voor [zijn] brood" (Gn 3:19), en anderzijds naar het Passieverhaal, waarin Jezus zich op de vooravond van zijn dood terugtrekt om te bidden en, overmand door doodsangst, bloed zweet ("zijn

²Postface à *Noces* (Paris, Au sans pareil, 1928), 'Notes et documents. Textes retranchés' I p. 1220.

zweet viel in grote druppels als bloed op de grond”, Lc 22:43).³ Het werk en het lijden waartoe de mens door de zonde gedoemd is, krijgt in Christus *nachträglich* een nieuwe betekenis. Het is niet louter straf, boete, dwangarbeid, maar kan een liefdevol offer worden, dat de mens in staat stelt om, in identificatie met Christus, de verhouding tussen de wereld en de goddelijke Vader te veranderen. Indien de dichter werkt in de geest van Christus, helpt hij de wereld mee “verlossen” van het oude regime van zonde en wet, schuld en boete, en kan hij die wereld omvormen tot het Koninkrijk Gods, waar volgens de apostel Paulus de Genade regeert: “De zonde mag niet langer over u heersen, want u staat niet onder de wet, maar leeft onder de genade” (Brief aan de Romeinen 6:14). Schrijven is voor Jouve dan ook niet minder dan de wereld heiligen: “Je n’aurais jamais écrit une ligne si je n’avais pas cru au rôle sanctificateur de l’Art” (*En Miroir* II p. 1161).

2 De naam Pierre Jean

In het kader van die sublimatiegedachte is het niet verwonderlijk dat de schrijver nooit heeft gekozen voor een pseudoniem. Toch is de naam Pierre Jean Jouve wel degelijk een schrijversnaam, die niet volledig samenvalt met de naam die de dichter in het gewone leven droeg. Voor zijn naaste omgeving heette Jouve eenvoudig Pierre; Jean is de laatste van de drie voornamen die op zijn geboorteakte staan: Pierre Charles Jean.⁴ De keuze van de tweede voornaam is dan ook significant.

Eenzijds suggereert de loutere toevoeging van een tweede naam dat de overgang van de *homo biographicus* naar de *homo poeticus* een ontologische stap is, een “kwalitatieve sprong” (Kierkegaard) waarbij de nieuwe identiteit de oude niet afzweert (de naam Pierre bleef behouden), maar wel overstijgt, uitbreidt en een plaats geeft in een groter geheel waarbinnen haar betekenis verandert. Pierre staat daarbij voor de steen die valt, de aantrekkingskracht van het aardse, de eeuwige bekoring van het vlees, de “postulation vers Satan... ou animalité” van

³Alle Nederlandstalige Bijbelcitaten in dit artikel verwijzen naar *De Bijbel. De nieuwe Bijbelvertaling met Deuterocanonieke Boeken*, 's-Hertogenbosch, Katholieke Bijbelstichting / Leuven, Vlaamse Bijbelstichting, 2004.

⁴Opgezocht door Dorothée CATOEN-COOCHE, die ook ontdekte dat het doopregister een andere volgorde vertoont: Pierre Jean Charles. Zie haar artikel ‘Entre l’enfant et l’homme: sur les traces de Pierre Jean Jouve à Arras’, in: Dorothée CATOEN-COOCHE (éd.), *Pierre Jean Jouve. Vivre et écrire l’entre-deux*, ‘Cahiers Pierre Jean Jouve’ n° 3, Paris, Calliopées, 2015, p. 76.

Baudelaire.⁵ Binnen Pierre Jean echter treedt een accentverschuiving op, waarbij het gewicht van de naam niet meer op "Pierre" valt, maar op "Jean", alsof Pierre, de neuroticus met zijn erotische obsessies en zware depressieve buien ("Je suis un désespoir aussi sec que la pierre", *Kyrie* I p. 395), door het schrijverschap enigszins wordt bevrijd van de last die op hem drukt: "Et le péché cessait de peser sur la pierre" (*Kyrie* I p. 368). In andere gedichten verwijst de naam Pierre naar de apostel Petrus, en wordt de zondigheid geherinterpreteerd als een *felix culpa*: in "Le martyre de saint Pierre" (*Kyrie* I p. 376) bijvoorbeeld is Petrus de zondaar die Christus nog voor het kraaien van de haan al driemaal heeft verraden (Mt 26:34), maar in een prachtig, uitdagend en bijna godslasterlijk vers dat verwijst naar de roeping van Simon-Petrus (Mt 16:18), is hij de vertrouweling die, net door zijn verankering in het aardse, het stevigste fundament biedt voor de "opwaartse beweging" die het werk moet uitvoeren:

J'aime et sur cette queue plantée en terre
Je bâtirai mon église (*Matière céleste* I p. 316)⁶

Anderzijds loont het de moeite stil te staan bij de keuze van de tweede naam: die is immers wel overgenomen uit de geboorteakte, en dus evenzeer "ontvangen" als de naam Pierre, maar hij is tegelijk bewust gekozen tussen twee mogelijkheden: niet Charles, maar Jean. Myriam Watthée-Delmotte heeft erop gewezen dat de naam Charles, die in de schrijversnaam is weggefallen, die van de dichter is die Jouve het meest bewonderde, en die hem naar eigen zeggen het wezen van de poëzie heeft geopenbaard: Charles Baudelaire.⁷ Jouve schreef hem in 1942 een eresaluut in de vorm van een "Tombeau" waarop ik verder nog terugkom.⁸ De naam Charles is in de "nom de plume" vervangen door een lege plek waaraan Jouve kennelijk bijzonder veel belang hechtte: hij kon er zich

⁵Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre.' (Charles BAUDELAIRE, *Mon cœur mis à nu*, <http://dicocitations.lemonde.fr/citations/citation-1752.php> geraadpleegd op 27 oktober 2017).

⁶In de Franse vertaling van het Jeruzalemgenootschap zegt Jezus aan de man die Simon heet, en die voortaan de naam Kefas of Petrus zal dragen: "Tu es Pierre et sur cette pierre je bâtirai mon Eglise" (Mt 16:18). 'La queue' in het vers van Jouve is een vulgair woord voor de penis.

⁷Myriam WATTHEE-DELMOTTE, 'Pierre Jean Jouve. Comment faire le deuil de Baudelaire?', lezing in het kader van 'Les midis de la poésie', Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 11 december 2012.

⁸Pierre Jean JOUVE, *Tombeau de Baudelaire*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1942. Een compleet herwerkte versie verscheen zestien jaar later: *Tombeau de Baudelaire*, Paris, Seuil, 1958.

onnoemelijk over opwinden wanneer een criticus tussen Pierre en Jean een koppelteken schreef. Het hiaat tussen de beide voornamen drukt allicht de "kwalitatieve sprong" uit die met het binnentreden in de poëzie gepaard gaat. Maar misschien is die lege plek ook wel de meest betekenisvolle plaats die Jouve Baudelaire kon geven: dat moge blijken uit het vervolg van mijn betoog.

Wat de naam Jean betreft, hij is voor deze religieus geïnspireerde schrijver natuurlijk die van de Doper, de Naamgever, en meer nog, die van de geliefde leerling van Jezus, de filosoof van het scheppende Woord en de visionaire auteur van de Apocalyps⁹. Hij vertegenwoordigt in die zin het summum van wat Jouve in zijn schrijverschap beoogt. Maar de naam verwijst niet alleen naar transcendentie en spiritualiteit. In haar boek *Jouve* toont Martine Broda aan dat de dichter zich vooral sterk identificeert met de figuren van Don Juan en San Juan de la Cruz.¹⁰ Dat hij ook voor het personage uit de opera van Mozart consequent de Spaanse naam Juan gebruikt, komt volgens Broda omdat hij in een beweging tegelijk de mysticus en de erotomaan wil oproepen, de heilige en de zondaar, de dichter van het *Nada* en de man die in de aria "Vivan le femmine!¹¹ Viva il buon vino" de geneugten van het leven bezingt - "groot", volgens Jouve, in het ontkennen van de dood.¹² Dat samengaan van erotiek en mystiek vormt een constante in Jouves werk. Het spirituele doel hoeft niet noodzakelijk bereikt te worden door ascese, ten koste van de (zondige) erotiek, het kan ook net bereikt worden in en via die erotiek: "C'est par le mal que je me sens spirituel" (*Kyrie* I p. 395).¹³

In navolging van Baudelaire, die het heeft over een "double postulation" (cf.

⁹Er is een fasering tussen beide, waarvan het belang verder in dit artikel duidelijk wordt: Johannes de Doper is degene die de komst van de fysieke Messias aankondigt; de Ziener van de Apocalyps daarentegen voorspelt de terugkeer van de verrezen Christus, in een gerealiseerd Koninkrijk Gods.

¹⁰Martine BRODA, *Jouve*, Lausanne, L'âge d'homme, 1981, p. 103.

¹¹Jouve heeft aan *Don Giovanni* een grote studie gewijd, die in 1942 verscheen (Pierre Jean JOUVE, *Don Juan de Mozart*, Hénin-Beaumont, Editions d'Aujourd'hui, 1977, collection 'Les introuvables').

¹²"Puisque l'homme veut se maintenir au sein du péché, il ne lutte plus contre le péché, mais contre ses conséquences; et d'abord il refuse de les reconnaître. Une seule chose est restée fixe, alors que la réalité rationnelle s'effondre: c'est qu'il est homme, dont la réalité principale est en jeu, et qu'il est prêt à faire l'expérience du défi, afin de demeurer homme. L'homme qui sait qu'il brave Dieu, et en même temps oublie, est grand. Comme Don Juan sait que la Statue lui a parlé, Don Juan sait qu'il va mourir; mais il l'oublie. Car il doit rester Don Juan, jusqu'à la mort." (Pierre Jean JOUVE, *Don Juan de Mozart*, o.c. p. 154).

¹³Cf. ook "Je te rends grâce Seigneur [...] / De ce que je confonds le saint et les seins" (*Kyrie* I p. 392). Dezelfde gedachte keert terug in het reeds geciteerde vers: "J'aime et sur cette queue plantée en terre/ Je bâtirai mon église".

supra), erkent Jouve de destructieve aantrekkingskracht van het kwaad en weet hij dat het huist in de Levensdrift zelf: "Baudelaire: La volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal" (*En Miroir* II p. 1127). Maar in de sublimatie die hij beoogt, wordt de destructieve kracht van de Doodsdrift, die de neerwaartse beweging op zijn conto heeft en daarvoor gebruik maakt van de monsterlijke gulzigheid van Eros, omgebogen naar boven, naar een situatie waar de Doodsdrift ten dienste staat van Eros. Freud sprak ooit over de driftenleer als over zijn "mythologie".¹⁴ Ook Jouve heeft zo'n mythologie waarin hij Eros en Thanatos opvoert als spelers in een grandioze scène. In zijn visie laat Eros zich (zoals Christus, in een offer) door Thanatos met schuld beladen en "dodelijk verwonden"¹⁵, om te verrijzen onder een nieuwe, spirituele vorm, als *caritas* ("charité"), en om een spirituele verhouding tussen mens en God en tussen de mensen onderling¹⁶ mogelijk te maken. Maar die nieuwe verhouding is eenvoudiger te begrijpen in een andere mythologische formulering.

3 Poëzie als het instellen van het Rijk van de Vader: "le mythe d'Hélène"

Het doel van de poëzie laat zich bij Jouve nog het best omschrijven als het realiseren van het Koninkrijk Gods. In Lacaniaanse termen¹⁷ kan dit gezien worden als het telkens weer instellen, via de ritus van het performatieve woord, van de Symbolische orde, die een verhouding inhoudt tot de Naam van de Vader (of de Vader als metafoor instelt, als functie en als rol), en waarin de metonymische band en de spiegelverhouding met de moeder — een imaginaire voortzet-

¹⁴"Die Trieblehre ist sozusagen unsere Mythologie. Die Triebe sind mythische Wesen [...]" (Sigmund FREUD, *Gesammelte Werke XV. Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1932-1933), Frankfurt/Main, S. Fisher, 1944 (9. Aufl. 1996), p. 101).

¹⁵"Ma conception du péché, de la culpabilité, procède plutôt de la pensée de Freud que du dogme chrétien. Cette notion remonte au PARADIS PERDU, lorsque j'ai imaginé que l'Eros, force essentielle, était fondamentalement blessé par la Mort, elle-même essentielle, de la même essence." ([s.a.], "Pierre Jean Jouve", in: *Liberté*, vol. 9, n° 1 (49), 1967, p. 31. On line op <http://id.erudit.org/iderudit/60611ac>).

¹⁶Anders dan de passie is de *caritas* een liefde waaraan een triadische structuur ten gronde ligt: ze is de liefde tot God en tot de naaste, de liefde voor de naaste in naam van God, de liefde voor God in de figuur van de naaste.

¹⁷Voor dit Lacaniaanse model, zie Machteld CASTELEIN, 'Paulina – Hélène: le destin de la morte vivante', in: Dorothee CATOEN-COOCHÉ (éd.), *Pierre Jean Jouve. Vivre et écrire l'entre-deux*, 'Cahiers Pierre Jean Jouve' n° 3, Paris, Calliopées, 2015, p. 95-117, en specifiek p. 96-98.

ting van de oorspronkelijke twee-eenheid van de moederschoot — wordt overstegen¹⁸. De moeder staat in de nieuwe constellatie voor het verloren object; maar specifiek Jouviaans is dat dit verlies haar keuze en haar verdienste is, want haar offer. De (imaginaire) moeder wordt paradoxaal pas echt (nl. symbolisch, als functie) moeder op het moment dat zij beslist haar kind los te laten, te baren, en uit zijn leven te verdwijnen, zich terug te trekken in het Niets.

Jouve spreekt in dat verband van een “mythe intérieur de la femme” (*En Miroir* II p. 1100): het is zijn persoonlijke stichtingsverhaal¹⁹ waarbij het offer van een vrouw het *in-fans* (of onmondige, nog niet sprekende kind) binnenbrengt in de orde van de Vader en van de Taal. Die “mythe féminine” vindt beetje bij beetje haar uitdrukking via de zes romans en verhalenbundels die hij schrijft tussen 1925 en 1935, in het eerste decennium van zijn “vita nuova”. In *Dans les années profondes* (1935), zijn allerlaatste verhaal²⁰, laat hij de moederlijke Héléne sterven tijdens een liefdesnacht waarin zij de adolescent Léonide inwijdt in liefde en dood, in totale overgave en onomkeerbaar verlies, en waarin zij hem des te meer op de wereld zet, naarmate zij zichzelf uit die wereld terugtrekt en zich — in een offer²¹ — tot “niets” laat reduceren: zelfs haar graf zal Léonide niet bezoeken, omdat zij nergens op deze wereld nog een plaats heeft waarin zij imaginair zou kunnen voortleven en hem aan zich zou kunnen binden.

Terwijl ze sterft, vraagt Héléne Léonide bovendien om samen met haar het

¹⁸Overstijgen betekent hier zoals steeds dat de Symbolische orde de Imaginaire integreert; zij geeft haar *nachträglich* een nieuwe betekenis en in zekere zin zelfs bestaansrecht. Concreet was de imaginaire moeder in feite al symbolisch, maar haar symbolisch statuut werd nog niet begrepen, de betekenis bleef als het ware hangen in afwachting van een vorm waarin ze kon worden uitgedrukt. Die vorm zal de dode, verloren, uitgewiste moeder zijn.

¹⁹Er is zeker een verband met wat Charles Mauron de “mythe personnelle” van een auteur noemt (Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la psychocritique*, Paris, éditions José Corti, 1963). De formulering is echter niet eenduidig, hoewel dat ook zo bedoeld kan zijn: is Jouve zelf degene die de mythe in zich draagt, en ze tot uitdrukking brengt in de plot van zijn romans, of zelfs op de gebeurtenissen van zijn leven projecteert, of is het de vrouw in wiens onbewuste ze staat geprogrammeerd, als een diep verlangen en als een oerscène “que peu de femmes osent reproduire” (*En Miroir* II p. 1100)?

²⁰In feite een novelle. Zij vormt het derde deel van een “livre de roman” (*En Miroir* II p. 1085) die de titel *La Scène capitale* draagt. De eerste versie van *La Scène capitale* dateert van 1935 en was een dyptiek die moest beschouwd worden als een enkele roman (o.c. p. 1095); de beide delen, de nouvelles *La Victime* en *Dans les Années profondes*, fungeerden als twee versies van hetzelfde gegeven, de eerste zwart en duivels, de tweede licht en hemels. Later heeft Jouve het boek uitgebreid tot een tryptiek, door er de verhalenbundel *Histoires sanglantes* van 1932 als eerste deel aan toe te voegen.

²¹Dat echter ook een offer vraagt van haar minnaar, want die moet aan haar aanwezigheid verzaken.

“Onze Vader” te bidden. Haar sterven is immers het doorbreken van de metonymische relatie tussen *in-fans* en moeder en het instellen van een nieuwe orde, de Symbolische, die van de taal, waarbij moeder en zoon zich samen verhouden tot eenzelfde Derde, de Naam van de Vader. Die Vader schenkt hen aan elkaar zoals Christus aan het Kruis Maria en Johannes aan elkaar toewijst in een symbolische, adoptieve, door het woord ingestelde (en niet door de metonymie-van-vlees-tot-vlees vooraf bepaalde) moeder-zoonrelatie:

Toen Jezus zijn moeder zag staan, en bij haar de leerling van wie hij veel hield, zei hij tegen zijn moeder: “Dat is uw zoon,” en daarna tegen de leerling: “Dat is je moeder.” (Joh 19:26-27)

Met die symbolische moeder-zoonverhouding, waarbij de figuur van de latere evangelist en profeet Johannes op het toneel verschijnt, zijn we terug bij de naam Jean beland, die Jouve aan zijn alledaagse voornaam Pierre heeft toegevoegd als teken van zijn intrede in de poëzie. Ook Léonide wordt niet alleen ingewijd in “la condition humaine” en in de Symbolische orde, maar eveneens in de poëzie: hij zal een schrijver worden wiens taak het zal zijn om hulde te brengen aan de Dode die dit schrijven mogelijk heeft gemaakt.

Na *Dans les Années profondes* schrijft Jouve geen romans meer: zijn narratieve inspiratie is opgedroogd, of het moet zijn dat hij in dit laatste verhaal de definitieve formulering van zijn “mythe” heeft gevonden, waarna er niets meer te vertellen valt: “Je pensais que je n’irais pas plus loin dans l’expression” (*En Miroir* II p. 1102). Maar in de gedichten van de eerstvolgende poëziebundel, en in alle bundels die nog zullen volgen, duikt Héléne opnieuw op, in een niet aflatende lofzang en een oneindige stroom van dankbetuigingen aan een figuur die, in de termen van de reeds geciteerde Romeinenbrief van Paulus, de oudtestamentische orde van de Wet heeft doen omslaan in die van de Genade uit het Nieuwe Testament. Zij vervult de rol die Beatrice voor Dante heeft gespeeld en Laura voor Petrarca: zij is de dode muze, die de gedichten voortbrengt als een oneindig spel van anagrammen op haar Naam.

Later zullen ook de gedichten die niet over Héléne gaan, uiteindelijk ook uit haar ontstaan zijn; want hoe meer de letters van haar Naam gewist worden, en hoe meer zij zich terugtrekt in het wit tussen de woorden, hoe meer zij als onstoffelijke geest die woorden inspireert. In de gedichten wordt zij niet opnieuw aanwezig gesteld, en de woorden zijn geen substituut voor haar lichaam waarin haar ziel opnieuw kan wonen: “Onbewoonbare huizen zijn de woorden” (Hugo Claus). Zij is de lege plek van waaruit de woorden ontspringen, de geest die ze

inspireert, en het is net omdat ze dood is ("parce tu es si morte", zegt een gedicht²², alsof er gradaties zijn in de dood), compleet afwezig uit elk ding van deze wereld, en dus ook uit de materie van het woord, dat ze betekenis kan doen ontstaan.²³

4 Analogie met het Godsbeeld

Jouve is een dichter van het *Nada*, dat hij ontleent aan Jan van het Kruis. Zo ook is zijn God de *Deus absconditus*²⁴, die zich in een mens (Christus) heeft gemanifesteerd en in hem mirakels heeft verricht, maar zich daarna in diens offer uit de wereld heeft teruggetrokken, en zich in diens Hemelvaart definitief aan het gezicht heeft onttrokken, opdat de Geest onder de mensen zou wonen²⁵:

Werkelijk, het is goed voor jullie dat ik ga, want als ik niet ga zal de pleitbezorger niet bij jullie komen, maar als ik weg ben, zal ik hem jullie zenden. (Joh 16:7)

De grootste genade van deze God is niet dat hij mirakels heeft verricht, want die houden de mens in een afhankelijkheidsrelatie waarbij de imaginaire Vader almachtig beslist over zijn leven of dood, en in feite de rol opneemt van een moeder ten opzichte van haar *in-fans*.²⁶ Gods genade ligt integendeel in het doorbreken van die afhankelijkheidsrelatie, waarbij de mens autonoom in het leven staat en een *fans* wordt, d.w.z. als sprekend subject in de Symbolische orde treedt.

Dit spreken is performatief, het is een *poiein*, en het is aan dat *poiein* dat de poëzie bij uitstek deelachtig is: "Poésie, art de "faire". [...] Faire veut dire: enfanter, donner l'être, produire ce qui, antérieurement à l'acte, n'était pas" (*En Miroir* II p. 1055). Het performatieve spreken is namelijk in staat datgene in te stellen wat het aanroept: de Symbolische orde of het Rijk van de (Naam van de) Vader.

²²"Hélène" in *Matière céleste* I p. 282.

²³In Lacaniaanse termen is Hélène 'le trou dans le Symbolique'. Paul Verhaeghe gebruikt hiervoor het beeld van de schuifpuzzel, waar net het lege vak de mogelijkheid schept tot het functioneren van de puzzel (Paul Verhaeghe, *Over normaliteit en andere afwijkingen. Handboek klinische psychodiagnostiek*, Leuven/Den Haag, Acco, 2002, p. 164).

²⁴Pierre Jean JOUVE, 'La Faute', 'Notes et documents. Textes retranchés' I p. 1213.

²⁵Meer hierover in mijn artikel 'Paulina – Hélène: le destin de la morte vivante', o.c. p. 116-117.

²⁶Dat de Vader hier een moederfiguur aanneemt, toont aan dat we hier met een duale relatie te maken hebben, en niet met een constellatie van drie termen waarin Vader, moeder en kind duidelijk van elkaar gescheiden zijn en waarin het onderscheid tussen de seksen een plaats heeft gevonden.

“Vraag het en je zult het ontvangen” (Joh 16:23): het volstaat om de woorden “Onze Vader, uw rijk kome” uit te spreken om de Symbolische vader als functie in te stellen, en om het Rijk van die Vader, de Symbolische orde, gestalte te geven. Het woord dat aan de mens wordt gegeven is een scheppend woord dat deel heeft aan het Scheppende Woord van God; meer nog, via het woord heeft de mens deel aan het Scheppende woord dat God *is*, hij *is* (symbolisch) in God: “In het begin was het Woord, het Woord was bij God en het Woord was God” (Joh 1: 1). Die deelname van de mens aan het goddelijke, dat mystieke “in God zijn” is uiteindelijk als een “Eden versie 2.0”: het is de “herziene uitgave” van de oorspronkelijke situatie in het Paradijs of in de moederschoot, die nachträglich als een metafoor en als een voorafspiegeling verschijnt van het Koninkrijk Gods. Wat de mens door het Woord en de intrede in de Symbolische orde verliest (nl. het directe contact, imaginair voortgezet in de metonymische relatie), krijgt hij m.a.w. op een andere (spirituele, symbolische, gesublimeerde) manier terug.²⁷

Wat voorafgaat maakt duidelijk dat de God van Pierre Jean Jouve niet ‘bestaat’ op de manier waarop de dingen van deze wereld bestaan: “Dieu est non-vrai, non-réel, antérieur à ce qui est réel, indifférent au destin, inexistant de notre existence”, schrijft hij in het essay “La Faute” (1929)²⁸, en in een van de gedichten van *Mélodrame* (1957) heet het “que Dieu est l’être seul pour qui être et régner/ N’ait pas même besoin d’existence véritable” (*Mélodrame* I p. 1024). In diezelfde lijn benadrukt Jouve dat Hélène nooit in de werkelijkheid heeft bestaan, al heeft ze misschien, zoals de Vader in de Christuszoon, een menselijke gedaante in zijn biografie aangenomen, onder meer in de persoon van Lisbé of Elisabeth V. die aan de oorsprong ligt van het romanpersonage Hélène: Hélène, schrijft hij in het gedicht ‘Mémoire’, is “la femme aimée par moi inventée et vraiment fausse” (*Moires* I p. 1051).

²⁷Cf. “Ik verzeker jullie: iedereen die broers of zusters, moeder, vader of kinderen, huis of akkers heeft achtergelaten omwille van mij en het evangelie, zal het honderdvoudige ontvangen” (Mc 10: 29-30). De verrijking ligt in de idee dat de deelname aan het goddelijke deze keer bewust is: “L’homme doit quitter Dieu en qui il était *non sciens*, pour retourner vers lui, *sciens*” (Pierre Jean JOUVE, ‘La Faute’, o.c. I p. 1214).

²⁸Pierre Jean JOUVE, ‘La Faute’, o.c. I p. 1214. Ook het vervolg van de tekst is interessant: “C’est en projetant de toutes parts des reflets de mon amour et de son drame que j’ai construit la figure de Dieu; alors que ma seule idée de Dieu devrait être que rien de ce que j’éprouve et ce que je connais et ce que j’aime et ce qui me tourmente n’est jamais contenu en lui. Notre existence empêche l’existence de Dieu — aussi toute vraie existence humaine tend-elle irrésistiblement à Dieu.” (ibid.).

5 Charles

Deze bespiegelingen kunnen uiteindelijk een licht werpen op het uitgommen van de doopnaam Charles in de schrijversnaam van Pierre Jean Jouve. Zich naar hem noemen zou dan wel een eerbetoon zijn geweest aan een geestelijke vader, maar hem de plaats van de leegte laten innemen is hem op dezelfde lijn stellen als Hélène en als God zelf; hij wordt hiermee een geofferde Christus, die zich aan het gezicht heeft onttrokken om vanuit het verborgene zijn geest over Joves poëzie te laten waaien. Wanneer Jouve zich in *En Miroir* herinnert hoe Baudelaire hem de poëzie heeft geopenbaard, is het dan ook niet helemaal verwonderlijk dat hij een beeld uit het Passieverhaal oproept: het scheuren van het voorhangsel van de Tempel, op het precieze moment van Christus' dood (Mt 27:51-54). Zoals de centurio uit het Evangelie in de stervende Christus het mysterie van God zelf herkent ("Hij was werkelijk Gods Zoon"), zo ziet de jonge Jouve bij het lezen van Baudelaire, als in een epifanie, het wezen van de dichtkunst: "Il est certain qu'alors un voile se déchira. La Poésie m'apparut. La Poésie fut visible [...]" (*En Miroir* II p. 1063). En zoals Joves poëzie Hélène bezingt in een eeuwige litanie²⁹, zoals zij, met de liturgie, de Vader en de Zoon³⁰ aanbidt, zo ook roept de dichter in de eerste regels van zijn *Tombeau de Baudelaire* (1942, herwerkte versie 1958) zijn wegbereider en geestelijke vader aan: "ô cher ô magnifique ô très saint Baudelaire."³¹

6 Daniel Rosé, vertaler van *The seven seas*

Ik kom nu tot het punt dat de eigenlijke aanleiding voor deze bijdrage vormde. Een enkele keer in zijn hele carrière heeft Pierre Jean Jouve een pseudoniem aangenomen, dat van Daniel Rosé. In 1924 ondertekende hij met deze naam zijn vertaling (in samenwerking met Maud Kendall) *Les sept mers* van de dichtbundel *The seven seas* (1896) van Rudyard Kipling³². Het gaat om een sterk geredu-

²⁹Een litanie die in verband kan worden gebracht met de aanroeping van Maria als symbolische Moeder van de mensheid: na Eva het Ave.

³⁰In het *Ave Verum Corpus*, bijvoorbeeld, waarvan Jouve in *Noces* een eigen versie schrijft. Zie Jean STAROBINSKI, 'Vrai corps de Pierre Jean Jouve', in: *La beauté du monde*, Paris, Gallimard, collection 'Quarto', 2016, p. 775-783.

³¹Pierre Jean JOUVE, *Tombeau de Baudelaire*, Paris, Seuil, 1958, p. 11.

³²Rudyard KIPLING, *Les sept mers*. Traduction de l'anglais par Maud Kendall et Daniel Rosé, Paris, Librairie Stock, Delamain, Boutelleau et Cie, collection 'Poésie du temps', 1924. De vertaling is opgenomen in *Œuvre* II p. 1843-1880.

ceerde versie: in een 'Note' preciseren de vertalers dat zij slechts 11 (van de 34) gedichten hebben geselecteerd, waarvan ze er twee nog wat hebben ingekort.³³

De keuze voor het pseudoniem werd hoogstwaarschijnlijk ingegeven door een praktische reden. Jouve was in 1923 directeur geworden van de reeks "Poésie du temps" bij de uitgeverij Stock, en had die geopend met zijn vertaling (in samenwerking met Kâlida Nâg) van *Cygne* van Rabindranath Tagore. In 1924 publiceerde hij er zijn eigen bundel *Prière*, gevolgd door de Kipling-bundel. Drie van de zes volumes die in dat eerste jaar verschenen³⁴, waren met andere woorden het werk van de directeur van de reeks. Volgens biograaf Daniel Leuwens was het pseudoniem dan ook allicht een commerciële zet van Jouve "pour que son nom n'apparaisse pas trop souvent au fronton de sa collection".³⁵

Les sept mers werd geen succes. In de 'Note des traducteurs' schrijven Jouve en Maud Kendall dat ze het rijm hebben weggelaten, maar wel veel aandacht hebben besteed aan de prosodie, want het "vrij simpele ritme" van Kipling deed hen nogal sterk aan "tromgeroffel" denken, en zij hebben het vervangen door "een wat koortsiger beat" ("une batterie un peu plus fiévreuse", o.c. p. 1880). Dergelijke verklaringen moesten hen wel een woedende kritiek opleveren. Ze kwam van René Lalou, specialist in Engelse vertalingen, die de versie "absolument indigne" noemde, en die woorden niet terugnam toen hij vernam dat Daniel Rosé in werkelijkheid Pierre Jean Jouve was. Integendeel: hij zwaaide met een lijst van vertaalfouten die hij dreigde te publiceren. De samenwerking van Jouve met de uitgeverij werd dan ook langs beide zijden niet verlengd.³⁶

Dat Jouve zich hier, samen met een vrouw, nogal respectloos heeft gedragen tegenover een eerbiedwaardig Brits schrijver, is in psychoanalytisch opzicht misschien niet helemaal onschuldig. Op de vooravond van de "vita nuova" vertoont die complicité namelijk de structuur van het Oedipuscomplex, waarbij Maud Kendall als een moeder- en Rudyard Kipling als een vaderfiguur fungeren, en waarbij zelfs een castrerende vader optreedt in de persoon van René Lalou. Ook het pseudoniem ligt in die oedipale lijn: Jouve onttrekt zich in een "auto-

³³De selectie gebeurde, volgens diezelfde 'Note', op basis van de vertaalbaarheid; maar zij geeft wel een goed beeld van het 'génie' van Kipling, "si curieusement brutal, religieux et fantaisiste à la fois" (o.c. p. 1880).

³⁴De drie andere waren een vertaling door Charles Baudouin van *L'Ami du monde* van Werfel, en twee Franse dichtbundels, *Perspectives* van Luc Durtain en *Kodak* van Blaise Cendrars (Daniel LEUWERS, *Jouve avant Jouve ou La naissance d'un poète (1906-1928)*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 225).

³⁵Daniel LEUWERS, o.c. p. 226.

³⁶Daniel LEUWERS, o.c. p. 226-227.

nomination"³⁷ aan de Naam van de Vader en doet dat, zoals wij straks zullen zien, precies door de naam van zijn moeder te kiezen. De vertaling en het bijhorende pseudoniem lijken dan ook enigszins op een regressie, waarbij Jouve zich nog even in de rokken van de Moeder terugtrekt, vlak voor de grote sprong waarin hij haar zal moeten loslaten.

In 1924, schrijft Starobinski in zijn 'Notice biobibliographique' (II p. 2201), begon Jouve aan het gedicht 'Songe', de eerste tekst van de bundel *Les Mystérieuses Noces* die de "vita nuova" inluit. Voor Starobinski is *Prière*, dat in datzelfde jaar in de reeks 'Poésie du temps' verscheen, dan ook de opmaat ("la mesure pour rien", I p. 1743) voor *Les Mystérieuses Noces*. In het eerste deel van *Prière* maakt Jouve het bilan op van de (mislukte) jaren die achter hem liggen, en waarin hij, ook in zijn huwelijk, nooit anders dan op de dool was. In deel II zoekt hij troost als een baby bij een moederlijke God ("Ton sein, mon Dieu, je m'y confonds,/ Je le tâte, je m'endors,/ Je tombe au contentement." I p. 1751); en in deel III eindigt hij, nu de breuk met het oude is volbracht, met een uitroep die psychoanalytisch lijkt geïnspireerd: "Mon Dieu qu'a prié Jésus, fais que je ne résiste plus!" (I p. 1756). Dat laatste vers suggereert dat het oude "ik" van de dichter weerstand biedt tegen zijn "nieuwe leven", en dat die weerstand precies de God betreft die Jezus aanriep in het Onze Vader – de Symbolische Vader, wiens hulp het gedicht inroept tegen het verlangen dat zich in de tweede beweging heeft gemanifesteerd: dat om terug te naar de oude almachtige Vader-en-moeder-in-één, in wiens schoot de dichter kan inslapen als een *in-fans*, zonder in het "buiten" te hoeven staan — *ek-sister* in het Frans.

In de 11 gedichten van *Les sept mers* verschijnen de zeelui als dolende kinderen van moeder Engeland (II p. 1859), die zichzelf bedrinken op de gezondheid van de Queen (II p. 1862) en in onzekerheid verkeren over hun verhouding tot hun broeders op het vasteland. Al duizend jaar worden zij verslonden door de onverzadigbare zee (II p. 1854), die in het Frans fonetisch klinkt als de moeder (mer – mère), maar die ook de figuur aanneemt van de Schuldeiser tegenover wie de schuld nooit definitief is afbetaald ("Si le sang est le prix de notre Amirauté,/ Seigneur Dieu, nous l'avons largement payé", I p. 1855) — een van de figuren van de oudtestamentische God van Zonde en Wet, Schuld en Boete. In het eerste gedicht echter komt een andere verhouding aan bod, tot een (symbolische) vaderfiguur die de verloren zonen bestaansrecht verleent en in eer herstelt: on-

³⁷Naar een term van Jean ANSALDI in zijn artikel 'La loi dans une perspective paulino-luthérienne', in: [s.n.], *Le Père. Métaphore paternelle et fonctions du père: l'Interdit, la Filiation, la Transmission*. Préface de Marc Augé, Paris, Denoël, 1989, collection 'L'espace analytique', p. 223-233.

danks “péché” en “déhonneur” willen deze laatsten “het geloof van hun Vaders” bewaren (I p. 1849): “Sachent les hommes que nous servons le Seigneur” (I p. 1850). Jouve heeft hier met andere woorden de stem vertaald van mannen op de dool die, zoals hij, in de ban van de Grote Moeder verkeren — een Moeder die zich nog hoofdzakelijk manifesteert als een figuur van de Doodsdrift —, en die, als het ware vanuit het vruchtwater, roepen om hun erkenning als Zonen van de symbolische Vader.

7 De naam van de moeder

Waar komt het pseudoniem Daniel Rosé vandaan? Een deel van het antwoord wordt gegeven door Starobinski: Rosé is de achternaam van Joves moeder, de pianiste en pianolerares Eugénie Aimée Hortense Rosé.³⁸ Het is weliswaar niet ongebruikelijk dat een schrijver de naam van zijn moeder kiest als pseudoniem; maar in het geval van Jouve is die keuze zeker niet zonder betekenis. In de eerste plaats maakt het pseudoniem duidelijk dat het patroniem “Jouve” in feite het matroniem “Rosé” op de plaats van het verzwegene of het verlorene heeft gesteld, in een beweging die doet denken aan die van het overslaan van de voor naam Charles. Maar het opduiken van de oedipale relatie met de moeder doet ook denken aan het verhaal van Orpheus en Eurydice, waarbij de verloren geliefde nog eenmaal tot leven wordt gewekt, om daarna voor altijd uit het gezicht te verdwijnen.³⁹

In zijn boekje *Pierre Jean Jouve*, citeert René Micha een uitspraak van de schrijver waarin deze het heeft over zijn sterke onderhuidse band met zijn moeder: “Je ne crois pas avoir eu conscience d’être lié à ma mère de façon dangereuse, disons passionnelle, mais j’eu la preuve que des rhizomes très épais m’avaient attaché à elle et à ma soeur.”⁴⁰ Bekend als hij was met de psychoanalyse, suggereert Jouve hier een Oedipuscomplex dat zich uitbreidt naar een vaag-incestueuze verhouding tot zijn zus Madeleine. De naam van die zus moet zeker tot zijn verbeelding hebben gesproken. Stond er niet net een treurende Magdalena samen

³⁸Jean STAROBINSKI, ‘Notice biobibliographique’, II p. 2197.

³⁹Dat Orpheusverhaal vormt bij uitstek de plot van de romans die Jouve in de eerste tien jaren van zijn “vita nuova” zal schrijven, maar de namen Orpheus en Eurydice worden nergens vermeld. Het is pas in de poëzie van na 1935, wanneer de romancier de pen heeft neergelegd, dat de dichter zichzelf expliciet als Orpheus zal aanduiden, alsof hij, om werkelijk dichter te worden, het verlies van de moederfiguur nog eerst in zijn romans moest “durcharbeiten”.

⁴⁰René MICHA, *Pierre Jean Jouve*, Paris, Pierre Seghers, collection ‘Poètes d’aujourd’hui’ n° 48, 1956, p. 14 (Jouve onderstreept).

met Maria en Johannes onder het Kruis? Diezelfde Magdalena is bovendien de eerste getuige van Christus' verrijzenis (nadat ze hem aanvankelijk voor een tuinman heeft aangezien), maar moet van hem vernemen dat ze hem (in de nieuwe bijbelvertaling) "niet vast mag houden", omdat hij opstijgt naar zijn (en haar) Vader (Joh 20: 11-18).⁴¹ Ook in het Magdalena-verhaal valt een Orpheus-scenario te herkennen, met een eerste verlies (Christus aan het Kruis), een kortstondig weerzien (Christus verreezen als tuinman) en een nieuw afscheid, dat ditmaal definitief is (*Noli me tangere*). Het is het scenario van de rouwarbeid zoals die door Freud werd beschreven in *Trauer und Melancholie* (1917): om zich los te maken van het verloren liefdesobject en om de daarin geïnvesteerde libido naar het Ik terug te halen, moeten de herinneringen en verwachtingen waarin de libido met het object verbonden was, één voor één worden "overbezet" en daarna worden losgelaten. Is de keuze voor de naam Rosé niet net zo'n "overbezetting" van de oedipale moederfiguur? Hier gaat ze bovendien gepaard met een symbolische moord op de vader, die buiten spel wordt gezet door het afleggen van het patroniem.

Ook de Engelse Maud Kendall⁴² met wie Daniel Rosé *Les sept mers* signeert, verschijnt even, zo zagen we, in de positie van de oedipale moederfiguur. Ze brengt ons echter vooral op een ander spoor: zij was namelijk de spirituele moeder van Blanche Reverchon. Blanche had haar beide ouders op zeer jonge leeftijd verloren, en was door deze dame, zo niet opgevoed (dat deed haar grootmoeder), dan wel geestelijk begeleid. Maud Kendall zou in het bijzonder haar pupil hebben aangespoord om geneeskunde te studeren, zodat zij op die manier haar financiële onafhankelijkheid kon verwerven; zij zou haar ook het Engels hebben bijgebracht dat haar later zou toelaten om haar Engelse patiënten in hun eigen taal te analyseren en om Jouve te helpen met het vertalen van Engelse teksten, met name van Shakespeare.⁴³ Maud Kendall verschaftte Blanche dus toegang tot een nieuwe talige wereld, en hielp haar los te komen uit haar afhankelijkheidsrelatie ten opzichte van een "groot-/grote moeder". Zij is als het ware een voorafspiegeling van de symbolische Vader, en toont een facet van de moeder dat in de "mythe d'Hélène" verder zal worden uitgewerkt: dat van de gids of de "ini-

⁴¹Beide scènes heeft Jouve gethematiseerd in de dubbelroman *Aventure de Catherine Crachat* (1928 en 1931).

⁴²Jouvebiograaf en webmaster van de site www.pierrejeanjouve.org Jean-Paul Louis-Lambert noemt haar Maud Kendall Burt of Maud Burt. Zie Jean-Paul LOUIS-LAMBERT, *Les Stigmates de Lisbé. Une fiction détective dont Pierre Jean Jouve est le héros*, Paris, Les Belles Lettres, 2017, p. 59.

⁴³Jean-Paul LOUIS-LAMBERT, *Les Stigmates de Lisbé*, o.c. p. 59-60.

tiatrice" die het *in-fans* binnenleidt in een grotere wereld dan de besloten moedercocon, in een ruimere taal dan "le langage enfance" of de rationele logica van Descartes⁴⁴, en in een orde die uiteindelijk als de Symbolische orde van de (Naam van de) Vader zal worden herkend. Maar die initiërende rol werd precies ook door Jouvés moeder gespeeld.

Als pianiste en pianolerares was Eugénie Rosé, zoals blijkt uit het autobiografische *En Miroir*, voor haar zoon niet minder dan degene die hem heeft ingewijd in de artistieke praxis:

La précoce capacité d'inventer en imitant, et le développement de la mémoire, ceci seulement dans la Musique, m'apparaissent aujourd'hui comme les signes, non seulement du lien profond à ma mère, mais aussi du démon artiste. (*En Miroir* II p. 1061-1062)

Haar rol werd daarna overgenomen door Baudelaire, die Jouve, na de Muziek, de Poëzie heeft leren kennen: "La Poésie fut visible, là où jusque-là, seule la Musique était visible" (*En Miroir* II p. 1053). De rol van Baudelaire was dus analoog aan die van de moeder, maar ze zou nog beslissender blijken, aangezien Jouve de muziek achter zich heeft gelaten om zich blijvend aan het woord te wijden. Het is opvallend hoe Jouve hier op de omstandigheden van zijn persoonlijk leven de mythologie projecteert die hij in zijn oeuvre ontwikkelt: de Moeder treedt op als een initiatrice, maar speelt die rol slechts ten volle in de mate dat zij zich terugtrekt in het verborgene, en plaats maakt voor een nieuwe orde; die orde — van het Symbolische en van de Taal — staat ditmaal in het teken van een spirituele vaderfiguur: Baudelaire.

8 Vaderhaat en vadermoord

Wat de biologische vader van Jouve betreft, met hem lag de verhouding een stuk moeilijker.⁴⁵ Jouvés vader was een gewelddadig man die achter de gesloten deuren van zijn bureau hevige scènes met zijn moeder uitvocht. De jonge Pierre voelde voor hem een diepe angst en een passionele nood aan erkenning die hij

⁴⁴Over het statuut van het Engels: zie verder in dit artikel.

⁴⁵Het is echter niet uitgesloten dat Jouve die verhouding enigszins heeft gedramatiseerd om zijn idool Baudelaire te imiteren, die zich eveneens onbegrepen wist door "le général Aupic", de gehate tweede man van zijn moeder. In oedipale termen was de generaal de indringer met wie de moeder de fusionele relatie met haar zoon verried.

onder andere heeft uitgeschreven in het personage van de pedofiele homoseksueel Jacques de Todi in zijn roman *Le Monde désert* (1927), en later, in *Dans les Années profondes* (1935), in de afhankelijkheidsverhouding tussen de tuberculeuze Pauliet en zijn verpletterende oom Humbert de Sannis. Nog karikaturaler is, in datzelfde verhaal, de Bijbelse scène van de incestueuze Oervader en zijn halfdebiele dochters waarmee de adolescent Léonide zich aanvankelijk identificeert: een situatie waaruit Hélène hem zal redden door van hem op seksueel vlak een man te maken, en op spiritueel vlak een *fan*, een man van zijn woord en een schrijver.

Jouve heeft met zijn biologische vader gebroken. In *En Miroir* ziet hij die vadermoord als een soort traditie in de familie, aangezien zijn vader hetzelfde heeft gedaan, en zijn zoon Olivier eveneens met hem heeft gebroken. Als er dus een vaderlijke "lignée" is, dan berust die niet op een bloedband in de reële wereld, maar net op het verbreken van die band. Wie Jouve heet is minder de biologische afstammeling van een vader van hetzelfde bloed, dan degene die de vadermoord van zijn voorganger herhaalt en zich op die manier inschrijft in de familie-traditie van de uitgewiste, verloren vader. Net zoals de moeder wordt de vader pas echt (symbolisch) vader in de mate dat hij (in het niets) verdwijnt en zijn zoon de metonymische band met hem verruilt voor een metaforische. De zoon wordt "een Jouve", verhoudt zich tot de Naam van de Vader en treedt in diens voetsporen in de mate dat hij, zoals zijn vader, de lijfelijke band met zijn verwekker verbreekt.

Onder de titel 'Derniers écrits' bevat de referentie-editie van Joves *Œuvre* een aantal fragmenten die de dichter schreef na het afsluiten van zijn werk. Een van die fragmenten formuleert een opvallend voornemen: "Il ne faut plus être Pierre Jean Jouve, mais prendre l'habitude d'être JOUVE" ('Derniers écrits' II p. 1739). De vreemde regels, waarin de auteur afstand neemt van zijn beide voornamen ten voordele van het loutere patroniem, werden geschreven na de dood van Blanche, de moederfiguur (zij was negen jaar ouder dan hij) en de muze die Joves "vita nuova" heeft ingeleid, zijn schrijven heeft begeleid, en zich, net als Hélène, steeds in het verborgene heeft gehouden.⁴⁶ Ze passen naadloos in de lo-

⁴⁶Veel commentatoren hebben zich erover verwonderd dat Blanche zo weinig heeft gepubliceerd en zich zo goed als volledig onzichtbaar heeft gemaakt. Er zijn van haar welgeteld twee foto's bekend. Haar naam maakt van haar een blanco blad, of zoals Hélène, "la plus pâle des femmes". Zij was de uitgegomde, de lege plek, het wit tussen de letters. Dat Jouve haar ziet als een incarnatie van Hélène blijkt uit de rouwtekst die hij als dank verstuurt aan diegenen die hem hun deelneming hebben betuigd: "Que tu es belle maintenant que tu n'es plus" (correspondentie met René Micha, Archives et Musée de la Littérature, Brussel). Het is het eerste vers van het gedicht

gica van Jouve's mythologie: de verhouding tot de symbolische vader wordt des te sterker naarmate afstand wordt gedaan van de imaginaire voedende moeder.⁴⁷

Misschien is het in dat opzicht niet zonder betekenis dat Rudyard Kipling tot wiens poëzie Jouve toegang kreeg via Maud Kendall, net ook de auteur is van het wereldberoemde vadergedicht "If –", waarin een vader voor zijn zoon een beeld schept van wat het betekent een man te zijn: indien hij zich inschrijft in datgene waar de vader voor staat, zal de wereld die hem nu nog vreemd is, ook de zijne worden...

And—which is more—you'll be a Man, my son!⁴⁸

Op de vooravond van zijn "vita nuova" zou Jouve met andere woorden in de Britse dichter een vader hebben gezocht die van hem een man zou maken en van wie hij de waardige zoon zou kunnen zijn.

9 Daniel de dromenduider

Blijft over: de voornaam Daniel in het pseudoniem. Hij verwijst meer dan waarschijnlijk naar de profeet uit het gelijknamige boek in het Oude Testament, dat verhaalt over het lot van enkele jonge Joodse slaven in Babylonië, in de tijd van Nebukadnezar, Balthasar (of Belsassar), "Darius de Meed" en de Perzische koning Cyrus⁴⁹. Een aantal romans van Jouve refereren aan de beroemdste passages uit dit boek: het festijn van Balthasar, Daniel in de leeuwenkuil, Suzanna

'Hélène' uit de bundel *Matière céleste*.

⁴⁷In haar boek *Jouve* heeft Martine Broda zich ook gebogen over de anagrammen van de naam Jouve en over de mogelijke betekenissen die het patroniem voor de schrijver heeft gehad. Zij leest er o.a. "J'ouvre" en [fontaine de] "jouvence" in (Martine BRODA, *Jouve*, o.c. p. 135). De Naam van de Vader vormt inderdaad een sleutel die de deur opent naar een "vita nuova" in de Symbolische orde; en de dichter kan die orde telkens opnieuw instellen door het rituele woord, zodat hij telkens opnieuw als Zoon geboren wordt, als uit een fontein van de eeuwige jeugd. Die jeugd en die wedergeboorte bij het intreden in de poëzie heeft Jouve treffend beschreven in een van zijn romans: "Luc Pascal ressuscite; il est un, il crie de joie; sa jeunesse est si jeune qu'elle effraierait n'importe quel adolescent." (*Le Monde désert* II p. 401)

⁴⁸Brother Square-Toes — *Rewards and Fairies*; <https://www.poetryfoundation.org/poems/46473/if--->

⁴⁹*La Sainte Bible traduite en français sous la direction de l'école biblique de Jérusalem*, Paris, Editions du Cerf, 1956, p. 981-982.

en de grijsaards.⁵⁰ De beeldtaal lijkt Jouve dus te hebben geïnspireerd. Maar wellicht ligt Joves interesse vooral in de gave van Daniel om de dromen van de Babylonische koning te interpreteren, en ze te lezen als boodschappen van God.

Dat Jouve zich met de dromenduider identificeert is niet verwonderlijk in deze periode waarin hij zich, onder invloed van Blanche, verdiept in de psychoanalyse. Biografen vermoeden dat hij samen met haar vrijwel dagelijks zijn eigen dromen interpreteert.⁵¹

Anderzijds is het vertalen van een Engelse tekst ook enigszins verwant met de interpretatie van een droom. De twee smelten samen in de experimentele roman *Vagadu* (1931), waarvan de plot bijna uitsluitend uit de dromen van het hoofdpersonage bestaat, en waarin enkele dromen ook Engelstalige passages bevatten. Het Engels fungeert hier specifiek als de taal "d'outre-mer", die van over de zee (over de zeven zeeën?) maar ook die van de andere kant van de moeder ("de l'autre côté de la mer-mère"): van de moeder die met de vader een seksuele relatie heeft waaruit het kind wordt buitengesloten en die niet meer als (almachtige, voedende) moeder, maar als (verlangende) minnares verschijnt. De vrouw die zich hier in de moeder manifesteert, hoort tot het continent dat A-mér-ique heet: het onbekende werelddeel van het vrouwelijk verlangen (*Was will das Weib?*), maar ook het onbewuste als datgene wat het kind verdringt om zich in de illusie te blijven ophouden van een exclusieve relatie tussen hemzelf en de moeder. Dat onbewuste stuurt evenwel boodschappen, waarvan het kind de taal kan leren verstaan. Indien het daarin slaagt (met de hulp van een moederfiguur die het in die taal inwijdt: Maud Kendall voor Daniel Rosé, Blanche voor Pierre), kan het loskomen uit de duale moeder-kind-verhouding, en zich in een

⁵⁰In *Paulina 1880* (1925) vermoordt het hoofdpersonage haar minnaar nadat zij op de muur van de slaapkamer een boodschap heeft zien verschijnen "en lettres de lumière" (II p. 196): de scène doet denken aan het *Mene, tekel, ufarsin* van het Festijn van Balthasar (Dan 5). In *Vagadu* (1931) droomt de heldin Catherine Crachat dan weer dat zij in een kuil oog in oog staat met haar therapeut Dr. Leuven, wiens naam zij eerder heeft vervormd tot "Loew": het is de positie van Daniel in de leeuwenkuil. Een andere scène uit diezelfde roman ('Scène du Bain') verwijst naar het verhaal van Suzanna en de grijsaards (Dan 13:1-64).

⁵¹Jean-Paul LOUIS-LAMBERT spreekt van een "analyse sauvage" die begon in 1922 (o.c. p. 74). Maar het is niet uitgesloten dat het koppel ook de dromen van Blanche bespreekt, die op dat moment aan haar opleiding als psychoanalytica bezig is en na een eerste analyse met Eugénie Sokolncka, een didactische analyse doet met Rudolph Loewenstein en een controle-analyse met René Laforgue. Zij deelt haar bevindingen zo intens met Jouve dat hij ze kan omsmeden tot de experimentele roman *Vagadu* (1931), waarvan de intrige bijna uitsluitend uit een "systeem van dromen" (*En Miroir* II p. 1146) bestaat. Later zal hij samen met haar in de *RFP* de studie *Moments d'une psychanalyse* (1933) publiceren, waarin het koppel de dromen van een patiënte van Blanche analyseert.

trio situeren waarin vader, moeder en kind elk een eigen plaats innemen.

10 Daniel de ziener; roses rosées

Toch lijkt de betekenis van de naam Daniel mij nog verder te reiken. Zoals de *Bible de Jérusalem* opmerkt, bestaat het bijbelboek Daniel uit twee delen: het eerste is verhalend, het tweede echter beschrijft een aantal visioenen van de oudere Daniel, die de plaats van het boek in de reeks van de Profetieën rechtvaardigen. Volgens de *Bible de Jérusalem* is het boek Daniel inderdaad de laatste schakel in de messiaanse profetieën van het Oude Testament.⁵² Het hele boek, schrijven de commentatoren in hun inleiding, is doortrokken van de verwachting van het Einde en van de hoop op een "Koninkrijk" dat nu eens dat "der Heiligen" wordt genoemd, dan weer dat "van God", en tenslotte dat "van de Mensenzoon".⁵³ Wat hier wordt aangekondigd krijgt zijn vervulling in het Nieuwe Testament:

L'avènement du Royaume deviendra le thème central des Evangiles synoptiques, et Jésus, roi de ce Royaume, se nommera lui-même le Fils de l'Homme, marquant clairement qu'il est venu accomplir les prophéties du livre de Daniel⁵⁴.

Het boek Daniel, noteren de commentatoren nog, is apocalyptisch van aard, want het openbaart het geheim van God voor de komende tijden, maar de stijl is opzettelijk raadselachtig gehouden, waardoor dit een "verzegeld geschrift" is.⁵⁵ In het Nieuwe Testament vindt het zijn tegenhanger in de Apocalyps van Johannes, "mais alors les sceaux du livre fermé sont brisés, les paroles ne sont plus tenues secrètes, car 'le temps est proche', et l'on attend la venue du Seigneur."⁵⁶

De profeet Daniel is met andere woorden een voorloper van Johannes/Jean; hij "ziet" en kondigt hetzelfde aan als Jean – het Koninkrijk Gods, dat wij hier het Rijk van de (Naam van de) Vader hebben genoemd –, alleen formuleert hij het nog niet zo helder. Zou het in dat opzicht kunnen dat de naam Daniel Rosé *op zich* reeds te lezen valt als een profetie, maar een waarvan de lezer het zegel nog moet verbreken?

⁵² *La Sainte Bible*, o.c. p. 983.

⁵³ O.c. p. 982 en 983.

⁵⁴ O.c. p. 983.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid.

We zagen dat het kiezen van de naam van de moeder als een afwijzing van de vader kan worden beschouwd, en zelfs als een aperte bekentenis van het incestueuze oedipale verlangen naar de moeder. Het lijkt een uitstel van de eigenlijke toetreding tot de vaderlijke orde en een blijven hangen in de rozige wereld van Eugénie Aimée Hortense Rosé. In dat verband is het interessant om vast te stellen dat "roze" in het "dramatische gedicht" *Le Paradis perdu* (1929) de kleur is van het paradijs ('Paradis Rose' I p. 70), en dat de kleur ook in de romans altijd verbonden wordt met een paradijselijke volheid: die van de baby rond wie de wereld draait in *Vagadu* ("un grand bébé rose", II p. 717), of die van het buitenverblijf te Torano in *Paulina 1880*, gehuld in het warme "rose et or" van de "lauriers-roses" (II p. 37). Het is de volheid van een Eros die nog niet gekwetst is door de doodsdrijf en zich nog niet als schuldig heeft gemanifesteerd⁵⁷, maar onstuimig en ongeremd naar haar volle ontplooiing streeft: *Denn alle Lust will Ewigkeit, - tiefe, tiefe Ewigkeit* (Nietzsche). Roze is ook de kleur van de rozevingerige dageraad van de wereld, van het mythische begin toen alles nog schitterde onder de ochtenddauw ("rosée" in het Frans) – zie het gedicht 'Rosée de l'origine' (*Les Noces* I p. 163). Weinigen hebben dat verloren paradijs zo lyrisch bezongen als Pierre Jean Jouve.

Maar bezingt Jouve louter als een Orpheus een verloren paradijs? Is het Rijk van de Vader, dat hij telkens weer instelt via het performatieve Woord van de poëzie, niet integendeel het Nieuwe Jeruzalem, het "Eden versie 2.0", het oude paradijs dat in een nieuwe vorm verrijst en de jeugdige glorie van de eerste dag terugvindt?

Wat de naam Daniel Rosé uitdrukt, op de vooravond van de "vita nuova", lijkt mij dan ook het tegendeel te zijn van een nostalgische en schuldige regressie naar wat gedoemd is te verdwijnen. Jouve identificeert zich niet met de melancholicus die vast blijft zitten in de rouw, net zo min als met de zondaar die fataal recidiveert⁵⁸, maar integendeel met de ziener die de terugkeer van het verlorene voorspelt, - en met de gelovige die het zelfs al aanwezig ziet in het *hic et nunc*. Een drieregelig gedicht uit *Matière céleste* toont die verschuiving, van een verlies (dat van de moederfiguur, van de volheid van het begin, van de rozige rozen of van de ochtenden die baadden in roze dauw: zij hebben zich teruggetrokken in het verborgene) tengevolge van de intrede in het leven ("je vis"), naar het apocalyptische visioen ("Je vis": "ik heb gezien") van de terugkeer van het verlorene,

⁵⁷De erfzonde is volgens Jouve het oermoment waarop de Levensdrijf door de Doodsdrijf wordt gekwetst. Zie noot 14.

⁵⁸Of beter: hij identificeert zich niet *alleen* met hen, maar ook, *en vooral*, met wie verder kijkt dan de Doodsdrijf en haar compulsieve herhalingsdrang.

in de waarheid van de openbaring, - ja, zelfs naar het nu reeds beleven ("Je vis": "ik beleef") van die terugkeer, in het heden van de *parousia*:

Je vis et mes roses rosées
Sont en pleine ténèbre
Je vis mes roses rosées dans mes ténèbres. (*Matière céleste* I p. 301)

De naam van de moeder aannemen, is dus in haar naam de belofte uitspreken van een "vita nuova" waar de "rose rosée" van het mythische begin weer over de wereld daalt. Het is ook een lied aanheffen⁵⁹ waarin muziek, de taal van de moeder, en poëzie, de taal van de geestelijke vader (Baudelaire), samenvallen: een "Chant de la terre" (*Moires* I p. 1062) of een *Lied von der Erde*⁶⁰ waarin de dauw (ros in het Latijn) slechts een stukje is van de hele schepping die God looft om het heil dat haar ten deel is gevallen: *Benedicite, omnis imber et ros, Domino*, "Prijs de heer, alle hemelwater en dauw".⁶¹ De oedipale situatie is hier ver overstegen, en de symbiotische relatie met de moeder, waaruit de Naam van de Vader de zoon moest bevrijden, en waaraan zowel zoon als moeder moesten verzaken, wordt hen hier honderdvoudig teruggegeven in een vergeestelijkte, radicaal vrije en gesublimeerde vorm.

Wat de naam Daniel Rosé uitdrukt, is m.i. dan ook het mooist omschreven in het gedicht 'Chant de reconnaissance', uit de bundel *Noces* die de "vita nuova" inluidt. Zich Daniel Rosé noemen, is niet preken, niet expliciet een boodschap tot iemand richten, maar zingen in en samen met de wereld, in een puur elan van levenslust. Het is een Hemelvaart uitvoeren, een opwaartse beweging ervaren (in *Dans les Années profondes* spreekt Jouve van een "érection du monde") die in se gericht is op God en op het spirituele, en dus vanuit en in het vlees, de wereld van het vlees overstijgt en achter zich laat ("Toute Poésie est à Dieu", d.w.z. ook "adieu"). Het is zingen zoals de moeder, in de naam van de moeder, met de oorspronkelijke en totale liefde van en voor de moeder, in de rozevingerige dageraad van een nu al aanwezig Koninkrijk Gods:

⁵⁹De "opwaartse beweging" die Jouve voor zijn werk ambieert, moet niet alleen door de "perspective religieuse" worden gerealiseerd, maar ook door een dichtkunst die zich definieert als "pur chant" (*En Miroir* II p. 1073).

⁶⁰Het gedicht 'Chant de la terre' verwijst naar *Das Lied von der Erde* van Mahler en citeert zelfs een stukje van de partituur.

⁶¹Een vers van het *Benedicite* (of *Benedicite, omnia opera Domini*) uit de *Laudes* van zon- en feestdagen.

Ainsi le poète sans auditoire fait retentir
Le chant d'alouette première
Puisque Dieu n'a pas voulu que le matin fût sans amour.
(*'Chant de reconnaissance', Noces I p. 105*)