

OVER DE KRACHT VAN METAFOREN IN POËZIE EN PSYCHOANALYSE

Mark Adriaensen

"Analytiker sind Personen, die eine bestimmte Kunst auszuüben gelernt haben und daneben Menschen sein dürfen wie auch andere."

(Freud, 1937c: 93)

Men zou het kunnen hebben over de consumptie van kunst als een uitdrukkingsvorm van een algemene tendens tot consumptie *tout court*, een algemene tendens tot consumptie die zich op veel maatschappelijke vlakken uit en waarvan de consumptie van kunst een specifieke manifestatie zou zijn. *Consumeren* betekent in de eerste plaats het verbruiken van goederen, in het bijzonder het verbruik van levensmiddelen. De term *consumptieneurose* bestaat en men duidt er mee aan: "een ziekelijke neiging tot kopen, gebruiken van consumptiegoederen". De term suggereert een temporele druk, een haast, alsof de vertering achterblijft op wat verorberd wordt. In *van Dale* definieert men een *consumptiemaatschappij* als "een economische maatschappijvorm waarbij de consument voor een belangrijk deel bepaalt wat er geproduceerd wordt". En daar voegt men paradoxaal aan toe: "maatschappijvorm die gericht is op de productie en de afzet van zoveel mogelijk goederen, ongeacht de behoefte daaraan". Met andere woorden: de consument bepaalt wat gemaakt wordt, maar heeft geen enkele behoefte aan wat gemaakt wordt. Hij zit in een geperverteerde greep die hem de illusie verschaft van nood te hebben aan wat men hem aanbiedt en het aanbod wordt bepaald door het illusionistisch vermogen van het product, dat wil zeggen het vermogen om met een goocheltruc die nood voor te wenden. In de titel "consumptie van kunst" hoor ik dus iets meespreken van deze *aliënatie*, als zou kunst niet alleen gereduceerd

worden tot *verteerbaar* object maar bovendien vreemd zijn aan een intrinsieke subjectieve nood.

Voorbij zijn reductie tot markteconomisch product bevat kunst iets dat lijnrecht staat op wat men bovengenoemde *kunst van de consumptie* zou kunnen noemen. Niets beter om dat te illustreren dan de poëzie, poëzie die zich overigens, net zo min als de psychoanalyse – althans zoals Freud ze concipieerde – in deze markteconomie thuis schijnt te voelen. Ik zou stellen dat *het poëtisch gehalte van een object beschermt tegen de consumptie ervan*. Maar wat is dat: het poëtisch gehalte van een object? Immers, geen enkel object is verantwoordelijk voor hoe het behandeld wordt, geen enkel object is in staat zich te verdedigen tegen de manier waarop het benaderd wordt. Alles kan vermalen worden, ook al is het daarvoor niet gemaakt. Daarom wil ik hier een onderscheid maken tussen *poëzie* en *poëtische attitude*. Onder het eerste begrip ik het weerloos object onder zijn specifieke literaire vorm. De poëtische attitude is voor mij de manier waarop de dichter naar de dingen kijkt, de latente gevoeligheid die uit het concreet manifeste gedicht spreekt. Misschien wel wat overblijft als oninterpreteerbare rest nadat men er de poëtik als leer van de dichtkunst op losgelaten heeft. Die poëtische attitude die in alle poëzie per definitie aanwezig is, kan ook daarbuiten bestaan. Men kan op een poëtische manier naar de dingen kijken, zonder dat zich dat kristalliseert in een object, zonder dat het zijn neerslag krijgt in een gedicht. Het gaat dus om *een optiek, een hoek van waaruit men naar het object kijkt*.

Nu zou ik iets willen zeggen over hoe een poëtische kijk dienstbaar kan zijn binnen een analytische praktijk. Ik ben vertrokken van de vraag: waarom spreken bepaalde gevalstudies mij veel meer aan dan andere? Telkens heb ik als kleinst gemeenschappelijke deler iets ontmoet dat ik in alle armoede niet anders kan omschrijven als wat ik voorlopig een poëtische attitude noem, iets van een compleet andere orde dan de techniek, die men soms meesterlijk kan beheersen zonder dat zich een bepaalde vonk voordoet. Ik heb het niet over de stilistische eisen die men zou moeten stellen aan bijvoorbeeld de weergave van een casus, maar aan wat een tekst of relaas ontegensprekelijk ademt. Psychoanalyse is natuurlijk ook iets dat kan geconsumeerd worden, vermalen worden, gebruikt worden op een manier waarvoor het niet is ontworpen. Wat daar efficiënt tegen beschermt, voorbij alle theoretische discussies, is naar mijn gevoel vooral een blijvende ondervraging van de houding van haar grondleggers. Daarom het belang van wat men ethiek noemt in de psychoanalyse. Mijn vraag is of een poëtische optiek op zich niet een bepaalde ethiek garandeert, vrijwaart. Misschien is het poëtische wel een

bescherming van het ethische. Dat juist in het seminarie over ethiek zo uitvoerig over creatie gesproken wordt, toont dat de twee verband houden. En wat voor creatie in het algemeen geldt, geldt voor poëzie in het bijzonder. Ik zal nu proberen onder woorden te brengen wat ik onder die *poëtische optiek* begrijp, op het gevaar af dat wat ik met moeite poog uit te drukken reeds in andere concepten vervat ligt of daarover versnipperd is.

Laat mij beginnen met twee voorbeelden waaruit een poëtische ingesteldheid blijkt, zonder dat het daarom zijn neerslag heeft gevonden in poëzie en waarin tegelijk een ethische dimensie aangeroerd wordt. Het eerste is een voorbeeld van een schrijver, het tweede van een psychoanalytica: Kafka en Dolto.

Te beginnen bij Kafka. Maar het gaat niet over één van zijn geschriften, het gaat over de man zelf. Zijn attitude. Ik herinner mij ooit een voorval te hebben gelezen – ik weet niet meer in welke biografie – dat mij altijd is bijgebleven omdat het mij op het moment dat ik het las zo ontroerd heeft en ik het zo tekenend vond voor wie de man moet geweest zijn. Daarin wordt verhaald over een ontmoeting tussen Kafka en een blinde. Beide mannen worden door een derde aan elkaar voorgesteld. Doordat zij daarop gelijktijdig voor elkaar een buiging maken, raken hun hoofden elkaar lichtjes, waardoor de blinde beseft dat de ander voor hem een buiging maakte. Dat besef heeft op de blinde man een bijzonder effect. En het is die buiging voor een blinde die voor mij een heel poëtische en tegelijk ethische dimensie heeft. Het gaat om de overbrugging van een onmogelijkheid. Ik zal daar straks verder op doorgaan.

Ander voorbeeld: Dolto. Ik neem dit voorbeeld omdat het zo vers in mijn geheugen ligt, maar er zijn bij haar talloze voorbeelden te vinden. Men vindt volgende scène terug in: Françoise Dolto, *Autoportrait d'une psychanalyste* (Dolto, 1989: 187-189). Net zoals bij het voorbeeld van Kafka gaat het niet over iets dat zich op het domein afspeelt waarin ze een uitzonderlijke begaafdheid heeft, maar om iets erbuiten, een lullig detail misschien, maar iets dat die vrouw tekent in hoe zij de dingen benadert. Zij vertelt tijdens een interview de geschiedenis van een jongen van 7-8 jaar die onafscheidelijk een telefoon bij zich droeg, waarvan hij het snoer telkens rond zijn hals wikkelde. Hij liep ook steeds met gebogen knieën. Dolto denkt bij het snoer aan een navelstreng, maar haar duiding levert niets op. Onder geen beding wil het kind de telefoon lossen. Tot ze op een dag die telefoon naar de letter neemt. Daarop vraagt Dolto aan de moeder: "Is er ooit iets gebeurd toen gij zwanger waart of toen hij nog heel klein was?" En plots herinnert deze zich: zij heeft ooit via de telefoon de dood van haar vader vernomen en is daarop flauwgevallen. Ze weet niet meer hoe lang ze daar gelegen heeft, toen haar man haar zo aantrof. Zij was op

dat moment vijf maand zwanger. Terwijl de moeder haar verhaal aan Dolto vertelt, ziet deze hoe de jongen intussen zijn moeder is beginnen strelen. En Dolto spreekt hem toe: "Wat je daar doet, dat is wat je hebt willen doen. Maar je was in haar buik en kon haar niet troosten. Je wilde haar wekken, maar je mama was bewusteloos omdat zij de dood van je grootvader had vernomen. Je was tegelijk heel jaloers dat zij meer bekommerd was om een dode dan om jou, en tegelijk wou je je mama genezen van het verdriet dat ze had". Dolto vervolgt in het interview: "Dat is wat ik hem gezegd heb en vanaf toen was het gedaan met de telefoon, nooit meer heeft hij die telefoon aangeraakt. Meer nog, hij liep zelfs niet meer met gebogen knieën, kon vanaf dan normaal rechtop lopen". Maanden had Dolto gezocht rond die navelstreng, want dat kind had een ischemie gehad te wijten aan een verknoping van de navelstreng. Hoe spectaculair ook, het is niet dat waar het mij om te doen is, wel dat zij wat later, helemaal op het einde van haar relaas vermeldt dat die jongen bovendien niet kon spreken, stom was. En stom is inderdaad niet hetzelfde als doof. Wie van ons zou zijn verhaal daar echter niet mee beginnen? Maar nee, voor haar is het in zeker opzicht van geen belang dat de jongen stom is. Het bewijs daarvan is dat het als annex vermeld wordt. Het toont een bepaalde attitude, die heel verwant is met die buiging van Kafka voor een blinde, namelijk: van te spreken tegen iemand die niet kan spreken, daar met een vanzelfsprekendheid over te stappen. Het is een act die gesteld wordt, waar ethiek en poëzie elkaar vervoegen. Buigen voor iemand die uw buiging niet kan zien, spreken tegen iemand die u niet kan antwoorden. Twee voorbeelden waarin een soort kortsluiting overbrugd wordt, waar iets over een kloof van de één naar de ander reist, niet door een omweg te maken, maar *door zich in de onmogelijkheid zelve te begeven*. Misschien kan dat al doorgaan voor een eerste specificatie van die poëtische optiek: u in de onmogelijkheid zelf begeven.

In de analyse kom je er niet met techniek alleen: hoewel noodzakelijk is techniek niet voldoende. Een techniek is belangrijk en je kan die in het beste geval bij benadering beheersen. Maar het is en blijft van de orde van het "hebben", niet van de orde van het "zijn". Het poëtische is één van de vruchtbaarste elementen in de kuur en laat het nu net dat zijn wat in het debat met de wetenschap niet aan bod komt. Het was nochtans Freuds standpunt dat geen enkel gevoel ooit voor een redelijk argument gezwicht is en dat alle kennis uiteindelijk voortkomt uit gevoel. Freuds sympathie voor de wetenschap heeft hem duidelijk niet verhinderd de rationaliteit te relativiseren. Maar die geamputeerde rationaliteit is nooit een irrationaliteit geworden, wel een redelijkheid die we op een bepaald moment moeten kunnen verlaten om over te stappen op iets van de orde van "de kunst"

daar waar we effectief het reële ontmoeten. Het onmogelijke dat de poëtische schriftuur beveelt, is het omgekeerde van Wittgensteins stilte: "Waarover men niet kan spreken, daarover moet men iets zeggen". Ik voel veel sympathie voor zij die beweren dat de bronnen van de poëzie zich in het tijdperk van de wetenschap opnieuw laten uitvinden (Depelsenaire, 2000: 5). Freud poneerde het weten van de dichters tegenover dat van de filosofen. In zijn bespreking van Jensens *Gradiva* refereert Freud naar Shakespeares *Hamlet* (Act, I.5): "There are more things in heaven and earth, Horatio,/Than are dreamt of in your philosophy" en laat niet de minste twijfel over zijn standpunt – de filosofie is ontoereikend, het is de dichter die een stap verder kan zetten: "Wertvolle Bundesgenossen sind aber die Dichter und ihr Zeugnis ist hoch anzuschlagen, denn sie pflegen eine Menge von Dingen zwischen Himmel und Erde zu wissen, von denen sich unsere Schulweisheit noch nichts träumen läßt" (Freud, 1907a: 33). In *Die Traumdeutung* (1900a) merkt hij op dat "die sekundäre Bearbeitung" op soortgelijke manier te werk gaat als de filosofen. Reden van bestaan? Maken dat de droom zijn absurd en incoherent karakter verliest en men bijgevolg niet komt tot paradoxale conclusies (Geller, 2001: 1). In tegenstelling tot de filosofie die iets tracht te sluiten, is het de poëzie die een geweld in de taal realiseert. Die dubbelheid – tussen waar de logica van de filosoof/wetenschapper eindigt en de poëzie van de paradox begint – vinden we ook terug in het onderscheid dat J.-A. Miller maakt tussen de twee hellingen van het weten: het Griekse weten en het Egyptische weten. Het Griekse weten staat voor het geëtaleerde weten, waarvan de wiskunde het model is, met als limiet het weten van het matheem. Het Egyptische weten is het cryptische weten, het mysterieuze weten, het veronderstelde weten ook. Men moet het veronderstellen om te gaan kijken en het te proberen ontcijferen, daarbij een aantal betekenaars door andere gaan vervangen. Er zijn dus twee postulaten: het Griekse en het Egyptische weten, antinomisch, zoals het matheem dat is aan het mysterie. En daar tussen is de psychoanalyse verdeeld. Zij heeft enerzijds als werkobject het weten van het onbewuste, dat van het Egyptische type is, in de mate dat het moet ontcijferd worden; en tegelijk probeert zij wat ze te weten komt te herleiden tot een matheem. Evenzeer als Freud gefascineerd is door het Egyptische object benadrukt hij het feit dat de psychoanalyse tot het wetenschappelijke discours behoort en *dat men van het reële van het onbewuste kan getuigen binnen dat discours* (Miller, 2000: 9, eigen cursivering). Voor poëzie geldt dezelfde deling: er zijn regels in de poëzie, en het is duidelijk voelbaar dat iets in die regels zijn wetten overschrijdt. Wat die wetten overschrijdt, is zijn mysterie, zijn geheim. Ook hier vinden we de antinomie tussen matheem en mysterie

terug (Vanderveken, 2000: 51). Net zoals voor de psychoanalyse het reële een gat in het weten slaat, wat zij met haar mathemen tracht te vangen en communiceerbaar te maken binnen een wetenschappelijk discours, net zo kunnen we niet over het weten *stricto sensu* praten waar het gaat over "weten van de dichters" of het "poëtische weten", wel over de wijze waarop zij taal geweld aandoen om iets van dat mysterie overdrachtelijk te maken. Zoals Paulhan zegt over de dichtkunst: "on exprime le mystère à défaut de le penser" (Paulhan, 1998: 35). *De ethiek die de psychoanalyse deelt met de dichters, is van niet terug te deinzen om de wet van dat mysterie uit te drukken*. Eerder dan de wetenschappers van de taal te gaan ondervragen, moeten we ons richten naar de dichters zelf, zij die zoeken dat poëtisch effect te bekomen (Vanderveken, 2000: 51, eigen cursivering). Het poëtische begeeft zich dus in die ruimte waar ook de ethische act zich realiseert. Het is in het tekort, $S(\bar{A})$ weze het dan een ontisch tekort, dat een beslissing genomen moet worden, een act moet worden gesteld, een weten moet worden uitgevonden. De ethiek wordt door Lacan geïntroduceerd in het moment van besluiten en legt de nadruk op het feit dat er op de plaats van $S(\bar{A})$ een kloof bestaat die om een beslissing vraagt. Ik heb elders een voorbeeld gegeven van iemand die op dat punt van haar tekort een weten produceerde en acten stelde die op dat weten anticipeerden en haar conclusies waar deden zijn (Adriaensen, 2001, 111-137). Dat het reële voldoende uitgepuurd moet worden om in een act overbrugbaar te zijn, opent de ruimte voor een ethiek, een ethiek gemeenschappelijk aan poëzie en psychoanalyse. Wat de psychoanalyse beschermt tegen het bedrog, dat is dat zij het net zoals de poëzie als haar taak ziet *om met geweld de gebruiken van de taal die zich kristalliseren te breken op zoek naar de weerklank van het reële*. Want blijkt dat we, om naar de ontmoeting met het reële toe te werken, de waarheden van hun zin moeten ontdoen (*Quarto 70*, editoriaal: 3, eigen cursivering). Zowel in poëzie als in psychoanalyse wordt er gesproken tegen het gesproken woord, wordt het wapen tegen zichzelf gekeerd. Dat soort spreken is een reactie waarin over een pulsionele bestemming beslist wordt: de afkeer tegenover dat genot dat de Ander ons in de maag splitst van onder zijn afhankelijkheid aan het woord te komen (Aucremanne, 2000: 44, 46). Ik kom daar later nog op terug. Wanneer Lacan ons naar het veld van de poëzie oriënteert om tussen te komen als analyticus, dan verkondigt hij daarmee de ontoereikendheid van de linguïstiek. Poëzie opponeert zich dus niet aan logica, maar is dat ontbrekend verlengstuk op een geamputeerde rationaliteit waar het om het reële gaat (Geller, 2001: 3).

Een eenvoudige lectuur van "L'instance de la lettre dans l'inconscient" toont ons dat Lacan dáár reeds een sprong maakt van linguïstiek naar

poëzie.¹ De rol van het poëtisch citaat is heel specifiek en maakt deel uit van de structuur van de argumentatie zelf. De poëzie heeft er geen illustratieve maar een verklarende functie. Het breekt de demonstratie die van de orde van het begrijpen is en dringt zich abrupt op, als een lapsus, waarmee hij de poëzie dezelfde positie toekent als de metafoor in het surrealistisch discours. Lacan past daar niet de psychoanalyse toe op de poëzie, maar de poëzie op de psychoanalyse. Het is het poëtisch discours dat hem toestaat om bepaalde elementen van de linguïstiek te transformeren, vooraleer ze in een tweede tijd toe te passen op een freudiaanse opvatting van het onbewuste. Linguïstiek en psychoanalyse worden dus middels de poëzie op elkaar betrokken. Want natuurlijk, beweren dat het onbewuste gestructureerd is als een taal, laat nog in het midden welk statuut die taal verdient. In zijn tekst refereert Lacan expliciet naar een wetenschappelijk begrip van de taal en plaatst zich in het verlengde van de Saussure. Maar zoals u weet breekt hij het teken open en verschaft de betekenaar een autonomie volledig los van het proces van betekening. Tegenover de lineariteit van het discours die de Saussure voorstaat, plaatst hij een verticaliteit die precies eigen is aan het poëtisch discours. De passage: "Mais il suffit d'écouter la poésie ...", die Lacan op p. 503 van de *Écrits* inleidt, is een scharnierpunt in de tekst: de taal aanvankelijk begrepen als object van linguïstiek wordt nu begrepen vanuit zijn poëtische dimensie en het model van de poëzie wordt exemplarisch voor het functioneren van elk discours, precies omdat het poëtische woord bij uitstek voor meerdere interpretaties vatbaar is (Tlatli, 2000: 11, 17-20).

Wanneer kunnen we nu zeggen dat een getuigenis binnen de analytische ervaring zich ophijst tot de rang van het poëtische? Wel, wanneer in een uitdrukking dat geheime deel, dat mysterie, vervat zit – waarop ik reeds herhaaldelijk alludeerde en dat ik straks meer zal omschrijven – zonder dat het evenwel gezegd wordt, want dat op zich is onmogelijk. Dat is slechts in de uitspraak mogelijk, niet in de orde van het uitgesprokene. Een poëtische uitspraak produceert iets dat dienst komt doen als supplementaire betekenaar, een betekenaar te veel, die iets komt zeggen over het ontbreken van een betekenaar. Dus een betekenaar die er bij komt, maar getekend door een min, een ontbreken (Vanderveken, 2000: 52). Het produceren van die extra betekenaar kan slechts via *het doorbreken van het normale spreken*. De poëtische figuren zijn overschrijdingen van de normen van begrijpelijkheid eigen aan het courante discours net zoals de formaties van het onbewuste waarlangs het verlangen zich manifesteert en partieel bevredigt: grap, droom, lapsus,

1. Ik volg hierbij S. Tlatli (2000: 11-25).

symptoom. Ik zal straks een voorbeeld geven van de homologie die bestaat tussen de grap en een gedicht. Het gebruik van de poëtische stijlfiguren – substitutie, homofonie, rijm, ritme, vers, inversie, alliteratie ... – hebben als taak ons op sleeptouw te nemen, te misleiden, door het suggereren van hun noodwendigheid, en dit lang genoeg opdat een onverwachte zin zich dankzij die afleiding weet door te zetten (Aucremanne, 2000: 43). Een mooie illustratie van een misleiding die nog dicht aanleunt bij de grap vinden we bij de Russisch absurdistische schrijver Daniil Charms (1999 [1935-1936]: 139). In tegenstelling echter tot het poëtisch hanteren van betekenaars om hen in een schijnbaar noodzakelijk verband te plaatsen, zodat de toehoorder gemagnetiseerd in de verkeerde richting marcheert, bekomt hij de misleiding via het realiseren van semantische breukvlakken. Op magistrale manier worden vorm en inhoud op elkaar betrokken.

"Uit de neus van een oud mannetje sprong een klein balletje dat op de grond viel. Het oude mannetje bukte zich om het balletje op te rapen en op dat moment sprong er een klein stokje uit zijn oog dat ook op de grond viel. Het oude mannetje werd bang en omdat hij niet wist wat hij moest doen, bewoog hij zijn lippen. Op dat moment sprong er een klein vierkant uit zijn mond. Het oude mannetje greep met zijn hand naar zijn mond, maar op dat moment sprong er uit de mouw van het oude mannetje een muisje. Het mannetje werd misselijk van angst en om niet te vallen ging hij op zijn hurken zitten. Maar toen kraakte er iets in hem en als een zachte pluchen jas zakte hij op de grond. Toen sprong er uit zijn gulp een lange stang en op het einde van die stang zat een fijn vogeltje. Het mannetje wilde schreeuwen, maar zijn ene kaak kwam terecht op de andere en in plaats van te schreeuwen maakte hij alleen een zwak hikgeluid en hij deed één oog dicht. Het andere oog van het oude mannetje bleef open, maar bewoog en glansde niet meer en werd onbeweeglijk en dof als bij een dode. Zo verraste de sluwe dood dit oude mannetje, dat niet beseftte dat zijn uur gekomen was" (*Ibid.*: 139).

Als lezer wordt men hier uitgenodigd om bij herhaling een secundaire elaboratie op de inhoud uit te voeren opdat hij een begrijpelijke coherentie zou behouden. Daardoor doet men telkens meer toegevingen met betrekking tot het mogelijke, waardoor men geleidelijk de verwachting die vanuit de semantiek vertrekt opschort. En op het moment dat men zover is dat men meent niet meer te kunnen verschieten, dat men in de overtuiging is dat alles, dus om het even wat kan volgen, op dat moment verrast Charms met dat ene dat geen vervolg kent. Achteraf, vanuit het omgekeerd perspectief van de dood, lijken de toegevingen die men als argeloze lezer deed nu te ver te gaan: dan blijkt immers dat die

incoherentie vormelijk correleert met een opvatting van de dood als zijnde het uiteenvallen van zin. Het verhaal was dus toch coherent, alleen ging het over het verlies van zin, het uiteenvallen, dat literair wordt uitgebeeld door een spastisch samentrekken van de betekenaarsketen, tot niets meer samen te houden valt en blijkt: de man is dood.

Herinneren we ons dat de grap die onbewuste formatie is die Lacan geïnspireerd heeft tot de grammaticale constructie van zijn *graphie du désir*. De specifieke reden waarom Lacan haar als geprivilegieerd beschouwt met het oog op het analyseren van de structuur van het onbewuste ligt in het feit dat de grap het fenomeen bij uitstek is dat ons toont dat de zin niet integraal in zichzelf besloten ligt. Dat zin gecreëerd wordt uit onzin, is pas mogelijk doordat men een tijdspanne daarvoor het courante discours gevolgd heeft. *Dat hebben de grap en de poëzie met elkaar gemeen, dat zij een vol woord realiseren tegen de achtergrond van een leeg woord*. Op dat beslissend moment wordt gebruik gemaakt van een metafoer. Een leeg woord correspondeert met een term die het verlangen evacueert, beweegt zich dus zuiver op het niveau van het uitgesprokene, zonder subject van de uitspraak. Het woord ambieert éénduidig te zijn, niets anders te hebben dan zijn betekenis en slechts één betekenis. Als het lege woord het filosofische ideaal vertegenwoordigt van de uitsluiting van de ambiguïteit, dan kan men het vol woord zien als zijn tegendeel, zuivere ambiguïteit, zuiver onbepaaldheid. Maar het is structureel onmogelijk een dergelijk vol woord te construeren aangezien elk woord intrinsiek een betekenis veronderstelt. Het eigene van de poëzie is echter niet zozeer van een vol woord te creëren, maar wel van het te verbinden aan een leeg woord. Het volle woord heeft slechts een waarde in verhouding tot het lege woord dat er aan voorafgaat. Het is het effect van de verandering van register, de overgang naar de meervoudige zin die de subjectieve bewerkingen kan meebrengen (Vieira, 1996: 6-7). Net zoals de *pointe* van een grap, om *pointe* te zijn, een voorbereiding nodig heeft. Zo zou men het lege spreken kunnen beschouwen als een slechte grap, een grap zonder *pointe*. En een vol woord op zich bestaat evenmin als een *pointe* op zich bestaat. Misschien moeten we op die manier de interpretatie benaderen: het vol woord is niet op zich te beschouwen, maar wel als verbinding van twee registers. Het belang van metonymie en metafoer als poëtische of interpretatieve realisatie ligt in de opening die hun samenwerking realiseert, in die virtuele ruimte die gedurende een tijdsinterval gecreëerd wordt, *waardoor klank en zin samenkomen* (*Ibid.*: 7, eigen cursivering). De zin sonoriseert zich of de klank wordt voorstelbaar. Het produceert zich als een verrassing en tegelijk is ogenblikkelijk duidelijk dat het niet anders had kunnen zijn, dat wat is

noodwendig zo klinkt en wat zo klinkt er noodwendig zo uitziet. De verbinding van klank en zin is en blijft het resultaat een operatie, is geen natuurlijk gegeven (*Ibid.*: 7). En het is juist omdat het in die ultieme vonk zich als natuurlijke verbinding voordoet dat het arbitraire van hun gewoontelijke verbinding naar voren treedt. Het is de wet die de uitzondering bevestigt, maar de uitzondering die de wet zichtbaar maakt. Metafoor en metonymie hebben slechts belang voor de interpretatie voor zover zij iets anders laten functioneren waardoor klank en zin zich nauw verbinden (*Ibid.*: 6). Dit gebeurt in de poëzie en is er wezenlijk voor het overstijgen van de wetten van het discours.

Lacan stelde herhaaldelijk "dat men moet trachten geïnspireerd te zijn door iets van de orde van de poëzie om tussen te komen". In zijn seminarie van 1977 nodigt hij zijn gehoor uit om in de poëtische schriftuur de dimensie te vinden van wat *een analytische interpretatie* zou kunnen zijn (Vieira, 1996: 6; André, 1995: 298-299). Vier zaken die ik hier vermeld heb komen samen in het overschrijden van de wetten van het discours, waar de poëzie in slaagt en de analytische interpretatie naar tendeert: 1) (*de ethische dimensie van*) *zich in het onmogelijke begeven*, 2) *de taal geweld aandoen*, 3) *het creëren van zin uit onzin* en 4) *klank en zin die elkaar vervoegen*.

Laat ons eens kijken naar een gedicht om te zien hoe de dichter er in slaagt om boven de wetten van het discours uit te stijgen. Het wordt natuurlijk dubbel interessant wanneer we het inhoudelijke het vormelijke laten vervoegen en een gedicht nemen dat over het dichten zelf gaat. Men keert altijd terug naar zijn oude liefdes, zegt Freud. Ik zou als voorbeeld een gedicht willen nemen van Achterberg, waar hij zichzelf vergelijkt met een koe (Achterberg, 1991: 101).

De dichter is een koe

Gras ... en voorbij het grazen
 lig ik bij mijn vier poten
 mijn ogen te verbazen,
 omdat ik nu weer evengrote
 monden vol eet zonder te lopen,
 terwijl ik straks nog liep te eten,
 ik ben het zeker weer vergeten
 wat voor een dier ik ben – de sloten
 kaatsen mijn beeld wanneer ik drink,
 dan kijk ik naar mijn kop, en denk:
 hoe komt die koe ondersteboven?

Het hek waartegen ik mij schuur
wordt glad en oud en vettig op den duur.
Voor kikkers en voor kinderen ben ik schuw
en zij voor mij: mijn tong is hen te ruw,
alleen de boer melkt mij zo zalig,
dat ik niet eenmaal denk: wat is hij toch inhalig.
's Nachts, in de mist, droom ik gans onbewust
dat ik een kalfje ben, dat bij de moeder rust.

We benaderen eerst op een descriptieve manier wat er gezegd wordt. De dichter vergelijkt zich met een koe, identificeert zich met een koe op grond van een monomane activiteit bij de koe, dat ze graast en dat, als ze dat niet doet, herkaut. Het is in die continue orale activiteit dat Achterberg een gelijkenis ziet met zichzelf in zijn hoedanigheid van dichter. *Gras* is het woord dat inleidt en domineert. Voorbij het grazen kan hij zich slechts verbazen, vindt hij aansluiting bij een andere trek van de koe, die er één is van een bepaalde spreekwoordelijke domheid uit te stralen. Het vers: "*ik ben het zeker weer vergeten/wat voor een dier ik ben*" toont een vervreemding ten overstaan van zichzelf, een pakkende onmacht wanneer hij als dichter zichzelf buiten het dichten als mens ontmoet. Er is geen herkenning in datgene waarin hij zich spiegelt. Daar waar hij zichzelf ontmoet komt dit hem over als een raadsel. Het is van een lachwekkende triestheid, de vraag "*hoe komt die koe ondersteboven?*". De grappige domheid van de koe evoceert een soort onhandige vervreemding van de dichter. "*Het hek waartegen ik mij schuur/wordt glad en oud en vettig op den duur*". De dichter heeft oog voor de geschiedenis van een stuk hout, een stuk hout dat gepoëtiseerd wordt door de aard van de activiteit die het modelleert of het erodeert, namelijk een letterlijke on-handigheid die het krabben onmogelijk maakt op de plaatsen waar het jeukt. Daarvoor schuurt de koe zich tegen een object, een hek, net zoals de dichter op die plaatsen waar het jeukt en hij er niet aan kan zich schuurt tegen de grenzen van de taal, die zijn bewegingsruimte afbakenen. Maar de tijd ontnemt het deugddoend effect ervan. Teveel schuren op dezelfde plaats heeft meer effect op het object dan op het lichaam: de jeuk blijkt hardnekkiger dan het hout ruw is. De dichter vertelt daar iets over het ijdele van zijn onderneming. "*Voor kikkers en voor kinderen ben ik schuw/en zij voor mij: mijn tong is hen te ruw*". Een opspringende kikker kan een koe doen verschieten, zoveel groter en zwaarder van gestalte blijft zij heel schrikachtig. Bij kinderen denkt men al gauw aan het kwajongensachtige, voor wie de naïeve aangapende koe in al haar logheid een massieve kwetsbaarheid uitstraalt omdat zij zich op

geen enkele manier kan verdedigen. Daartegenover staat dat waar men bij de koe voor terugdeinst haar tong is. Niet de tanden, maar de tong. De tong is te ruw. En die is enkel bij het likken te voelen, hetgeen men onmiddellijk associeert met een uiting van affectie, van liefde. En net daarvoor schrikt men terug. De dichter weet op een meesterlijke manier zijn eigen gevoeligheid paradoxaal weer te geven door een ruwheid van de tong, die ten opzichte van kikkers en kinderen helemaal geen kwade bedoelingen heeft. "*alleen de boer melkt mij zo zalig,/dat ik niet eenmaal denk: wat is hij toch inhalig*" verwijst naar de uitgevers die hem melken, uitmelken, slechts geïnteresseerd zijn in wat er *uitkomt* en niet in wat *in* hem leeft. Er is een cirkel die zich sluit van gras naar melk, van woord dat geproefd wordt, herkauwd wordt, vloeibare poëzie wordt, nadat het langs het innerlijk van de dichter gepasseerd is: zijn vergeten, zijn domheid, zijn onmogelijkheden, zijn schuwheid. Maar het melken is ook zalig, overheerst op de inhaligheid van de boer, omdat het beantwoordt aan een noodzaak, om van die pijnlijk gezwollen uier verlost te zijn. "*'s Nachts, in de mist, droom ik gans onbewust/dat ik een kalfje ben, dat bij de moeder rust*". Hier zit de climax van het gedicht. Je zou kunnen zeggen dat de dichter in de titel verdwenen is, hij duikt daar onder in een metafoor, om gedurende heel het gedicht latent aanwezig te blijven, volledig gewerd uit de manifeste inhoud, om weer boven te komen in dat laatste vers met het woord "moeder". Daar neemt de metafoor een einde. Een kalfje dat bij de moeder rust. Het woord "moeder" maakt zich los van "koe". Via het woord "kalfje" en de verbinding met de "moeder" balanceert hij magistraal op de zijkant van de metafoor. Dat woord "kalfje" toont de verdeeldheid van het subject, van namelijk zelfs in zijn dromen, in zijn oedipale dromen, niet te kunnen ontsnappen aan zijn dichterlijkheid en omgekeerd in zijn dichterschap gestuurd te worden door de wet van zijn verlangen. *Kalfje* is hier de doorsnede van dichter en kind. Hij evoceert tegelijk een romantisch *tableau*, van een koe die met haar kalf 's nachts in de mist ligt. Het is er niet logisch uit afleidbaar, vermits de aanwezigheid van de moeder in verschillende contexten kan gedroomd worden, maar gedroomd vanuit zijn nachtelijke eenzaamheid roept het om haar aanwezigheid daar en op dat moment. Als *tableau*, met andere woorden als iets dat van buitenaf zichtbaar is, moet het dus beschenen zijn, door maan, sterren of straatverlichting. Het toont een dierlijke intimiteit, een geborgenheid in het donker, een omsluiting door de mist die de zichtbaarheid en dus de ruimte inkrimpt en de verbondenheid van de twee accentueert. Er ligt ook iets in van een eindelijk bekomen rust, na de activiteiten die in het voorgaande beschreven zijn, en die ironisch genoeg helemaal niet doorgaan voor activiteiten. Men kan zich terecht afvragen waar een koe

moe van wordt. Maar toch is er een uitrusten van het dichten, en het is die hoop die in dat laatste vers de grond wordt ingeboord, van ooit aan die dichterlijke conditie te kunnen ontsnappen waaronder hij nu éénmaal bestaat. Dichter zijn is geen keuze. Het dichten op zich brengt hem niet tot rust, want hij droomt over een geborgenheid bij de moeder. En het dromen brengt hem niet tot rust, want op de limiet van zijn wensvervulling blijft hij een hybride, kan hij niet ontsnappen aan zijn bestaan in de taal als dichter. En toch is hij er in geslaagd om die paradoxen die zijn bestaan beheersen te verzoenen in een beeld van rust.

De kracht van het gedicht schuilt in het opzet en de grandioze, gracieuze, elegante mislukking ervan. Via de constructie van een metafoor tracht de dichter het tekort in de Ander te remediëren. Om uit te drukken wat het betekent dichter te zijn bedient hij zich van een metafoor, substitueert hij *dichter* door *koe*:

$$\frac{\text{koe}}{\text{dichter}} \times \frac{\text{dichter}}{X} \rightarrow$$

Maar de betekenaar die zich substitueert aan degene die uitgewist wordt, reproduceert die niet en betekent hem evenmin; in tegendeel, we kunnen de terugkeer van het verdrongene vaststellen onder de vorm van een betekenaar die het ontbreken van die afwezige betekenaar representeert, eerder dan de regeneratie van die ontbrekende betekenaar (Nasio, 1971: 107). Het schitterende in dit gedicht ligt voor mij in het feit dat die breuk, die sprong, gerealiseerd wordt in een fictieve breuk tussen werkelijkheid en droom, of zo ge wilt, een reële breuk tussen een fictieve werkelijkheid en een fictieve droom, met name, de overgang naar de laatste twee verzen. We zien daar dat de uitkomst van de eerste substitutie voorwerp wordt van een nieuwe substitutie: de dichter substitueert nu *koe* door *kalfje*:

$$\frac{\text{koe}}{\text{dichter}} \times \frac{\text{dichter}}{X} \rightarrow \frac{\text{kalfje}}{\text{koe}} \times \frac{\text{koe}}{X} \rightarrow \text{kalfje} \left(\frac{1}{\text{moeder}} \right)$$

$$\text{fictieve realiteit} \rightarrow \text{fictieve droom}$$

In de laatste twee verzen ligt de onmogelijkheid vervat, het gat in de metafoor zou Lacan zeggen, de onmogelijkheid van de betekenaar om zichzelf te betekenen. De betekenaar *koe* neemt afstand van zichzelf, gaat

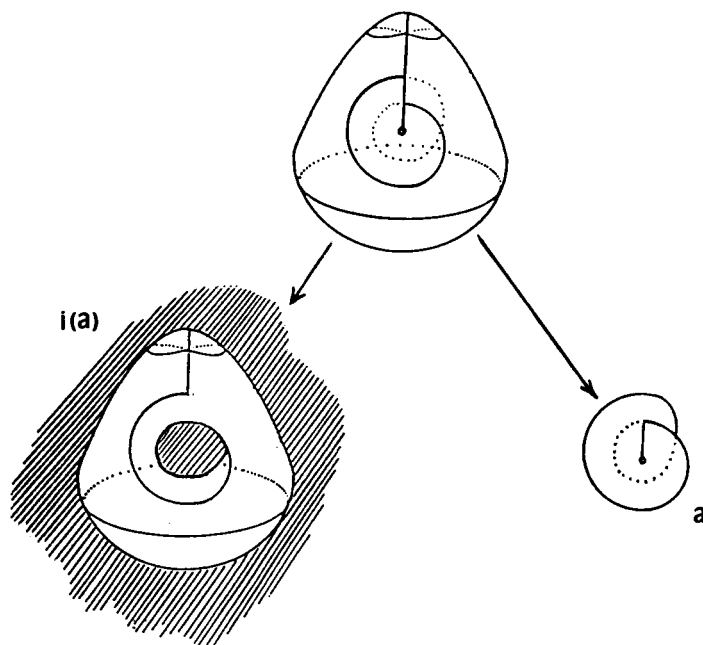
zelf verwijzen naar *koe*. In de verwijzing naar zichzelf opent zich een gat waaruit de moeder oprijst, niet als moeder van het kalfje, maar als moeder van de dichter. *Kalfje* is hier de metaforische betekenaar die toegang verleent tot het onbewuste, het is de betekenaar die het tekort in de Ander aanduidt, die de koe tot een Andere koe maakt. De koe droomt ervan bescherming te vinden bij de koe, die er van droomt bescherming te vinden bij de koe, die ... In plaats van een zelfverwijzing zien we een transgeneratief verlangen. Het mooie van het gedicht is dat het die eindeloze verwijzing suggereert door een circulaire weergave van het principe "le désir de l'homme c'est le désir de l'Autre". Daarbij functioneert de ambiguïteit van de betekenaar *koe* als wissel om een identiteit tussen dichter en moeder te installeren. Zo zou men de titel "De dichter is een koe" uiteindelijk kunnen lezen als "De dichter is zijn moeder". De poging van de betekenaar om zichzelf te betekenen blijkt hier ook inhoudelijk correlatief met de poging zichzelf voort te brengen. De dichter maakt de taal tot lichaam en identificeert er zich mee. In de substitutie-betekenaar *kalfje* herkennen we hier de fallus, de betekenaar van een onmogelijk genot. Het is de betekenaar die een streep trekt door de koe, op het moment dat deze laatste naar voren geschoven wordt om het hele betekenaarssysteem te betekenen. Dit is nu een gedicht, maar in een analytische situatie zou de interpretatieve act eruit bestaan om van die metaforische betekenaar de betekenaar te maken die het tekort representeert waaraan de Ander lijdt (\mathcal{A}). En dus ook de betekenaar *koe*, die het privilege geniet om het subject (\mathcal{S}) te representeren voor de andere betekenaars. We weten dat waar het genot zich tracht te realiseren er een deel van het lichaam afvalt, wat we het object kleine *a* noemen (Nasio, 1971: 108). Het object *a* is hier gerepresenteerd door de melk.

$$\frac{\text{kalfje}}{\mathcal{S}} \rightarrow \frac{\text{koe}}{a \text{ (melk)}}$$

Het is niet toevallig dat net na het verlies, die twee besluitende verzen de kloof van een onmogelijkheid openen. Het is na het verlies van een object dat het gedicht kantelt, naar een ander verlies dat via de droom hersteld wordt. Het object is aanvankelijk geproduceerd op de plaats van de Ander en geen discours kan het opnieuw inlijven. Ook niet wanneer men met een kunst-greep het discours ontdubbelt, zoals dat in de laatste verzen het geval is. Het verlies is onherstelbaar, en er is een permanente poging om het te reïntegreren met het oog op een onmogelijk genot. Zo produceert de koe wat ze destijds verloren heeft, de melk, die haar teruggooit op de periode dat de melk niet *uit* haar maar *in* haar ging. Net

zoals de dichter met zijn gedichten, zal de koe altijd melk produceren en in die productie tegelijk afscheid nemen van het object dat ze verloren heeft. Het object is er nog slechts als verlies, geraakt niet meer ingevoegd in de keten. Er installeert zich een cyclus waarvan het resultaat is dat er zich altijd iets verliest en afscheidt van de symbolische orde (Nasio, 1971: 109). Want het is natuurlijk zo dat de koe water drinkt en geen melk. Het object wordt gebarreerd door een spiegel: "*de sloten/kaatsen mijn beeld wanneer ik drink*". Het subject wordt nu op zichzelf teruggegooid, geraakt bij het drinken niet meer voorbij het eigen beeld, geraakt niet meer in die imaginaire enveloppe waar het object zich bevindt dat de Ander tegenwoordig stelt. Alleen de droom vermag dat. Daar is de melk die de dichter produceert nog iets dat hij van de moeder moet krijgen. Het kalfje graast nog niet, zoals een boreling nog niet spreekt. De melk is daar als vloeibare poëzie, maar zonder taal. Zijn toestand is rust. De moeder in haar totaliteit is als object aanwezig, voorbij de vervulling van de behoefte. Maar als gedroomde aanwezigheid wordt haar afwezigheid pas voorgoed een feit. De ambiguïteit van de betekenaar *koe* maakt mogelijk dat de dichter de positie inneemt van de Ander, maar tegelijk merkt hij dat die Ander van hetzelfde droomt. Het is precies dat wat het object buiten bereik plaatst: het laat een gat achter van een gemarkeerde afwezigheid, aangeduid door de fallus als teken van de castratie. Een betekenaar fixeert zich, stopt met het representeren van het subject en wordt teken dat verwijst naar het verdwenen object (*Ibid.*: 110). Concreet met betrekking tot ons gedicht: de betekenaar *koe* stopt met het representeren van het subject en wordt teken, *kalfje*, dat verwijst naar het verdwenen object: de moeder(melk). De valstrik die een metafoor spant bestaat uit de fixerende eigenschap van het object. De toehoorder hecht zich aan het betekenis-effect en sluit zijn eigen lichaam in het scenario in, daarbij het subject transformerend tot object. Een metafoor maken en als beeld gebruiken, is eigenlijk een herhaling van de vorming van het ik, aangezien het ik zijn oorsprong vindt in een vervalst beeld van het lichaam. Het ik weet zich verschillend van het beeld dat hij ontvangt, wat hem precies toestaat van er zich in te herkennen. Hij heeft een ander nodig tegenover zichzelf om te weten dat hij niet daar is en zo gelooft hij zich identiek aan zichzelf. Dat is de reden van de verleiding van de metafoor. Het beeld wordt als object behandeld, als een fetisj, want het doet het tekort verdwijnen. Het plezier dat men er aan onttrekt realiseert zich via het bedrog van een genot dat nooit zal komen (*Ibid.*: 112-113). We zouden *dichten* dan ook kunnen omschrijven als *een fallisch genieten dat droomt van een Ander genieten*. Voor Lacan heeft een metafoor altijd die twee dimensies: iets vertegenwoordigen van de orde van de zin, en tegelijk iets

dat van de orde is van een gat. Het eerste zou kunnen slaan op die momentane bevrediging die de metafoor produceert door het lichaamsbeeld als object van de Ander te presenteren, het laatste is ogenblikkelijk mee vertegenwoordigd via het object dat ontbreekt. De twee worden van elkaar gescheiden door de poging van de betekenaar om zichzelf te betekenen. Ik zou hierbij willen verwijzen naar het negende seminarie, *L'identification*, waar die betrachting van de betekenaar om zichzelf te betekenen en de effecten ervan een topologische uit-beelding krijgen via een coupure op de cross-cap die het traject van de inwendige acht volgt. Daar wordt de scheiding van beeld en object bekomen als een direct resultaat van die geprivilegieerde kortsluiting die de inwendige acht voorstelt wanneer een betekenaar zichzelf wil gaan betekenen.²



Misschien zouden wij elk gedicht kunnen zien als zo'n topologisch lichaam dat zich rond een onuitspreekbare fallische betekenaar organiseert, met dien verstande dat de dichter het parcours van de betekenaar een inwendige acht laat volgen die hij naar haar limietwaarde drijft, een limiet die er uit bestaat van veel nauwer aan te sluiten bij dat centrale gat waar het gedicht rond graviteert. Structureel is hij natuurlijk onderworpen aan dezelfde onmogelijkheden inherent aan de wetten van de taal en wat hij met geweld realiseert in de taal zal daarvoor altijd beroep

2. We verwijzen hier in eerste instantie naar de les van 13 juni 1962. Zie ook: M. Adriaensen (1992: 95-97).

doen op diezelfde taal, net zoals een grap om grap te zijn nood heeft aan een legitimatie vanuit de Ander.

Evenzeer heeft het gedicht zelf een bestaan als object en speelt het gelijktijdig de rol van een betekenaar die het subject representeert voor een andere betekenaar, een ander gedicht. Ook al bundelt men gedichten en verzamelt men bundels. We zouden Achterberg uit zijn droom kunnen wekken, als hij dat al niet zelf deed met zijn eigen verzen, zo bijvoorbeeld de slotverzen uit *Droomschuim* (Achterberg, 1991: 489), waar hij de onbereikbaarheid van de Ander nauwelijks verhullend uitspreekt:

Toen ben ik wakker geschrokken:
op de scharnieren der eeuwigheid
draaide de tijd
dicht als een deur achter je rokken.

De hoop van de dichter vermengt zich met de weddenschap dat het poëtische woord in staat zou zijn het reële te bereiken, dat wil zeggen er in zou slagen de subjectieve positie ten overstaan van het genot te wijzigen. De onmacht verschijnt met de wanhoop, in de vaststelling dat de meest ongehoorde gezegden er niet in slagen. Het gedicht is een mislukking, *een uiting van de onmogelijkheid om via de zin de hand te leggen op het genot* (Sokolowsky, 2000: 30, eigen cursivering). Maar het is een magistrale mislukking. De dichter scheert veel korter langs het gat in de taal dan wie ook, hij snoeit in de woorden er rond, hij suist erlangs, zoals een skikampioen rakelings langs de vlagjes scheert wanneer hij in een duizelingwekkende vaart van een helling slalomt. Niemand kan ons beter begeleiden op die plaatsen waar de betekenis wankelt, struikelt, ontoereikend is, en waar het genot in de taal bovendrijft. De dichter valt de taal aan. En het is misschien daarom dat de poëzie, volgens een onheuglijk gebruik, begonnen is als een praktijk van de taal die in hoge mate gereguleerd was. De poëtische kunst, de regels van het vers vormden een symbolisch korset dat rigide was tegenover de pulsie die zich bij de dichters probeert te bevrijden in het begerig genot van de woorden. Maar hoe gecodificeerder, hoe meer verbiedend, des te suggestiever. Hoe rigide ook hun vorm moge zijn, hoe onbehandelbaar ook de codificatie, hun woorden verheerlijken de muziek van de betekenis. De poëtische schriftuur, net zoals de psychoanalyse, legt de intieme band bloot die elkeen met het genot onderhoudt, beide in praktijken die sterk geformaliseerd zijn (Guéguen, 2000: 24). Zowel poëzie als analytische interpretatie worden geboren uit een geweld tegenover de taal. Daartoe vertrekken zij node van "lege" woorden die impliciet blijven. Het is tegen

Poëzie is niets.

Poëzie is niet: Slaapwandelen op een manestraal,
 noch tulpen planten op een voetbalveld,
 noch van eenzaamheid een staande schemerlamp omhelzen.

Poëzie is een wijnslak met schijfremmen.

Poëzie is niets.

En zo is Poëzie alles.

Want Poëzie is Iets van Niets!

Mark Adriaensen

Krijgslaan 217

B-9000 Gent

Tel.: 09 222 78 01

mark.adriaensen@wanadoo.be

Summary

About the power of metaphor in poetry and psychoanalysis

This article investigates the relationship between the poetic use of language and analytic interpretation. Poetry and psychoanalysis are strongly formalised practices which, by transgressing the laws of discourse, lay bare the intimate relation one has with *jouissance*, and in doing so, demonstrate many similarities. Both analytic interpretation and poetic scripture are born out of a violence against language, out of an attempt to create sense out of non-sense, and out of the suggestion that meaning and sound would have a natural connection. Above all, they share the same ethical aspiration, not to retreat before the impossible real. Each stumbles in its particular way at the attempt of the signifier to signify itself, but in such a way that the object *a*, rolling out of its narcissistic envelope, reveals itself. It allows the poet to illuminate the gap within the metaphor; to the analysand it offers the opportunity to change his position towards the *jouissance*.

Bibliografie

- G. Achterberg (1991), *Verzamelde gedichten*, Amsterdam, Querido.
- M. Adriaensen (1992), *Over de subjectwording. Een aantal representaties uit het onderwijs van Lacan*, Gent, Idesça.
- M. Adriaensen (2001), "De logische tijd. Een concept geïllustreerd vanuit de kliniek", *Psychoanalytische Perspectieven*, no. 46, pp. 111-137.
- S. André (1995), *Que veut une femme?*, Paris, du Seuil.
- J.-L. Aucremanne (2000), "Parler contre les paroles", *Quarto*, vol. 70, pp. 43-46.
- D. Charms (1999 [1935-1936]), *Ik zat op het dak – Proza, toneel, gedichten, dagboekaantekeningen, brieven*, Amsterdam, Atlas.
- Y. Depelsenaire (2000), "Elle meurt sans cesse et renaît ...", *Quarto*, vol. 70, pp. 4-5.
- C. De Waele (2000), *De lijfgeur van boterkoeken, gedichten over Gent*, eigen beheer.
- F. Dolto (1989), *Autoportrait d'une psychanalyste, 1934-1988*, Paris, du Seuil.
- S. Freud (1900a), *Die Traumdeutung*, G.W., II-III, 1942.

- S. Freud (1907a), *Der Wahn und die Träume in W. Jensens 'Gradiva'*, G.W., VII, 1941, pp. 31-125.
- S. Freud (1937c), "Die endliche und die unendliche Analyse", G.W., XVI, 1950, pp. 57-99.
- S. Geller (2001), "Interpretación y poesía", *Colección Orientación Lacaniana – Artículos Seleccionados*,
http://www.eol.org.ar/publicaciones/coleccion/col_jor_tiemposeinterp_geller.htm, 30-1-01.
- P.-G. Guéguen (2000), "Pouètes de Pouasie", *Quarto*, vol. 70, pp. 24-26.
- J. Lacan (1966 [1957]), "L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud", *Écrits*, Paris, du Seuil, pp. 493-528.
- J. Lacan (1961-1962), *Le Séminaire IX, L'identification*, onuitgegeven.
- J.-A. Miller (2000), "Le coït énigmatiqué: Une lecture de 'La secte du Phénix' de Borges", *Quarto*, vol. 70, pp. 8-14.
- J.D. Nasio (1971), "Métaphore et phallus", in: S. Leclair (ed.), *Démasquer le réel*, Paris, du Seuil, pp. 101-117.
- J. Paulhan (1998 [1944]), *Clef de la poésie*, Paris, Gallimard.
- M.-J. Sauret (1996), "L'interprétation vue de la passe entre logique et poétique", *La Lettre Mensuelle*, no. 149, pp. 31-32.
- L. Sokolowsky (2000), "Le nouvel amour", *Quarto*, vol. 70, pp. 27-31.
- S. Tlatli (2000), "Une poétique de l'inconscient", *Le psychiatre et ses poètes, essai sur le jeune Lacan*, Paris, Sand, pp. 11-25.
- Y. Vanderveken (2000), "La poétique de la lettre", *Quarto*, vol. 70, pp. 51-53.
- M.A. Vieira (1996), "L'interprétation, l'équivoque et la poésie", *La Lettre Mensuelle*, no. 139, pp. 6-8.

Key words

Poetry, Metaphor, Interpretation.