EEN FANTASMA ALS MOTOR VAN EEN ANALYSE
La mariée mise à nu par ses célibataires, même

Jonckheere Lieven

In het klassieke scenario van een psychoanalyse zou het fantasme het laatste zijn dat aan bod komt. Eerst de onbewuste formaties, zoals dromen, versprekingen en symptomen, die volgens een der eerste formules van Lacan, “gestructureerd zijn als een taal”. Analyse van dat onbewuste is niet zo een karwei: de betekenaars in die onbewuste formaties lijken soms zelfs te schreeuwen om geanalyseerd te worden. Sommige analysanten wachten dan ook niet eens op een analyticus, doch beginnen bijvoorbeeld nog half in slaap zelf ijverig hun dromen te analyseren. Dit levert een bepaald genot op. Dat is de plezante kant, soms, van een analyse (de zogenaamde *jouis-sens* of het genieten van het ontstaan van de zin in het spreken). Pas in een tweede tijd, eenmaal dat talige onbewuste ontcijferd, zou het fantasma op de proppen komen. Dit blijkt dan de bron van een opaak Ander genot dat als ultieme weerstand de voortgang van de analyse komt blokkeren. De analyse wordt vervelend. Dat is dus wat in theorie kan gebeuren.
In de kliniek echter blijkt het fantasme reeds van in de beginne massaal de analyse te kunnen beheersen; en daarbij zelfs te fungeren als een krachtige stimulans voor die analyse, zij het slechts tot op een bepaald punt. Dit wil ik tonen aan de hand van de reconstructie van het begin van een analyse. Ik moet er wel bij vermelden dat deze analyse nog steeds aan de gang is.

I. HET SYMPTOOM

De manier waarop de man, waarover ik het hier zal hebben, bij mij toestuikt, lijkt typisch voor dergelijke analyses: hij is totaal in paniek. Na jarenlang de combinatie van de kracht van zijn woord en de abnormaliteit van zijn seksualiteit verdragen te hebbe, heeft zijn echtgenote hem plots laten vallen. Enerzijds zei hij alles in haar plaats, zij kan immers niets over of voor zichzelf zeggen, zo zegt hij. Anderzijds lijkt zijn seksualiteit in eerste instantie in het teken te staan van een soort fallusverering. Tot een normale coïtus komt het al jaren niet meer, van zijn echtgenote verwacht hij enkel dat zij hem oraal bevredigt (fellatio). Daarbij is hij er geleidelijk toe gekomen om haar zijn seksuele fantasieën te onthullen: dat ze eens met een andere man vrijt om hem dan te vertellen hoe die ander en dan vooral zijn penis was. Door een ongelooflijk toeval, zoals dat dan heet, leert zij inderdaad een andere man kennen. Hij probeert haar nog tegen te houden, maar het is te laat: zij wordt verliefd op die ander, wordt zwanger van hem, pleegt abortus, laat haar echtgenoot vallen. Het is zijn schuld, zijn grote schuld, dat het zover is kunnen komen, de kracht van zijn woord heeft haar zover gebracht.
In de eerste tijd van zijn analyse, probeert mijn analysant wanhopig het onderscheid te maken of zijn vrouw hem nu heeft laten vallen omwille van zijn woorden of omwille van zijn seksualiteit. Deze confrontatie met het verlangen van de Ander lost hij aanvankelijk op psychologiserende wijze op door zijn seksualiteit te reduceren tot een geprivilegieerde uiting van zijn autoritaire betweterige karakter: "Ik wil altijd mijzelf bewijzen, ook op seksueel gebied". Op de therapie heeft hij echter een heel wat klinischer kijk: "Als ik mijn seksuele verlangens maar onder controle krijg, zal mijn karakter wel vanzelf volgen". Hij hoopt dat hij dan een kans krijgt om op een nieuwe basis met zijn echtgenote te herbeginnen.
Zonder dat ik zelf blijk moet geven van enig verlangen om te weten, doet hij dan ook, met vaak een enorme overwinning van schaamtegevoelens, zijn hele seksuele leven uit de doeken: "Ik weet dat ik hier niets mag

verbergen". Uiteindelijk blijkt zijn huwelijksbootje slechts op het puntje van de al even spreekwoordelijke ijsberg te zijn lek geslagen. Het grootste en grilligste deel van zijn seksualiteit speelde zich nog buiten zijn huwelijk af. Hij zou bijvoorbeeld, naar het model van een bekende infantiele seksuele theorie, een soort logische classificatie gemaakt hebben van alle sekscinema's van het land, naargelang hij er wel of niet kan opvoeren wat hij bestempelt als zijn 'show' (een sleutelbetekenaar in zijn discours). Dit wil zeggen dat hij daar zichzelf gaat bevredigen ten aanschouwe van de zeldzame vrouwen die het wagen om daar een man te volgen. Maar in geval van nood, en dat is het overgrote merendeel der gevallen, volstaat een uniek mannelijk publiek ook.

II. DE OORZAAK

Zonder dat ik analysant moet inspireren tot een verlangen om te weten, zonder dat ik hem dus moet motiveren, gaat hij meteen zelf koortsachtig op zoek naar het mythische punt waarop zijn seksuele ontwikkeling zou zijn ontspoord: "Ik moet veranderen". Daarbij stoot hij in een mum van tijd op een zwaar oedipaal geladen en moeilijk te ontwarren knooppunt uit zijn puberteit, gevormd door een verhuis en een phimosis. Die verhuis blijkt een onuitputtelijke bron van rancune jegens de vader, de moeder moet het voornamelijk ontgelden vanwege de phimosis.

Als hij ongeveer twaalf jaar oud is, verhuist de familie omwille van het werk van de vader. Door de schuld van diens egoïsme verliest hij met één klap zijn gelukkige kindertijd, en dan vooral zijn vrienden. Vanaf dan zal hij fundamenteel ongelukkig zijn, hij zal nooit meer vrienden kunnen maken.
Bij het ophalen van de herinneringen aan vroeger, die zich in massa, en soms met een haast hallucinante duidelijkheid, aan hem opdringen tijdens de analyse, ervaart hij het verlies van die kindertijd en die vrienden als veel dramatischer dan het verlies van zijn echtgenote. Hij kan niet spreken over zijn kindertijd zonder in tranen uit te barsten. Bij wijze van therapie onderneemt hij dan ook een aantal bedevaarten naar de stad van zijn kinderjaren – "A la recherche du temps perdu" – om te zien wat er nog van rest als basis voor de reconstructie van zijn gelukzalige kindertijd. Vanaf dat moment zal hij er ook toe neigen om het mogelijke 'verlies van mijn kinderen' (hij die zijn kinderen verliest, maar ook wat zijn kinderen net als hijzelf zullen verliezen) erger te vinden dan dat van zijn echtgenote.

Enkele jaren na die verhuis krijgt hij seksuele voorlichting: erectie, masturbatie, ejaculatie, ... dat kent hij allemaal niet, dat lukt hem niet. Ten einde raad trekt hij met die hem vreemde penis naar zijn moeder die hem meteen naar de huisarts doorverwijst. Deze voegt nog een moeilijk woord toe aan de reeks: phimosis luidt de diagnose (voorhuid die niet over de eikel kan geschoven) … Onder het oog van de moeder wordt daaraan onmiddellijk verholpen, met een vingerknip zouden we bijna zeggen. Bij wijze van nazorg en hygiënische maatregel leert hij dan voor het eerst masturberen.
Vanaf dat moment zal zijn seksuele ontwikkeling bestaan in wat hij zelf ervaart als een exponentiële overschrijding of opheffing van grenzen. Hij masturbeert voor wat hij ervaar als de half medeplichtig geloken ogen van achtereenvolgens de dienstmeid, ongeveer alle buurvrouwen, wille-en-vooral-keurige vrouwen op straat. Een exhibitionistisch symptoom dus. Ondertussen leert hij zijn vrouw kennen en huwt hij, zonder dat dit echter een grens stelt aan zijn seksuele ontketening. Op het moment dat zijn nog altijd niets vermoedende echtgenote zwanger is van hun eerste kind, wordt hij echter teruggefloten: betrapt in een park door een begripvolle dienaar der wet die hem aanraadt een psycholoog te raadplegen. Hij zoekt het echter in een andere richting en duikt vanaf dat moment met zijn show onder de wereld van sekscinema's, peepshows en de parkings langs de autostrades.
Maar keren we, vooraleer hem daar te volgen, eerst terug naar het mythische beginpunt, die phimosis.

Zoals reeds gezegd blijkt deze een bron van rancune tegenover de moeder. Hoe komt het immers dat zij dat vroeger nooit heeft opgemerkt, bijvoorbeeld toen ze hem waste. Vermoedelijk heeft ze zelfs, afkerig als ze was tegenover alle PMS-toestanden, een vaststelling van die phimosis achteloos in de prullenmand gegooid. Door haar letterlijke verdringing van zijn seksualiteit is hij daarin blijven steken en heeft hij later die achterstand op zulke bezeten wijze ongedaan moeten maken.

Ik resumeer. Tijdens zijn analyse verwijt hij zowel zijn vader zijn professioneel egoïsme rond die verhuis als zijn moeder haar seksuele angsten rond zijn phimosis. Terzelfdertijd beseft hij echter dat deze verwijten juist zijn karakter zijn, de kracht achter zijn woorden die hem altijd alle schuld op anderen doet afwentelen. Hij besluit dan ook zijn ouders een tijdlang te vermijden teneinde hen zijn verwijten te besparen.

III. IMAGINAIRE INTERPRETATIE

Vrij snel komt hij ertoe om een directe koppeling te maken tussen het verlies van de vrienden na de verhuis en het vinden van zijn penis na de phimosis-operatie. Met die penis zou hij zich als het ware getroost hebben voor het verlies van zijn vrienden. Verdergaand zou hij ook de belangstelling van vrouwen opeisen voor zijn penis, als een substituut voor de belangstelling die hij vroeger als haantje de voorste van zijn vrienden genoot. Door de schuld, door het narcisme van zijn vader, werd zijn narcisme geschonden (verhuis). Zijn moeder heeft hem, zij het té laat, de mogelijkheid geschonken om zijn narcisme eigenhandig te herstellen (phimosis-operatie).
Deze interpretatie of constructie van analysant, die ik imaginair noem omdat ze slechts het concept van het narcisme laat spelen, is op zich niet verkeerd. In elk geval laat ze hem toe een zucht van verlichting te slaken, ze brengt een rustpunt in de eindeloos lijkende catharsis bij de herinnering van zijn troosteloze seksuele zoektocht naar zijn verloren kindertijd. Deze imaginaire constructie is echter onvolledig. Er ontbreekt een symbolische grond, een structuur waarop ze rust.

IV. SYMBOLISCHE INTERPRETATIE = CONSTRUCTIE VAN HET FANTASMA

Deze structurele basis van zijn narcisme vinden we in de andere hem verterende passie, naast zijn eigen penis, na die onverkwikkelijke verhuis© en phimosisoperatie in zijn puberteit. En dat is zijn belangstelling voor de kunst en meer bepaald het surrealisme: aan de ene kant Yves Tanguy die hij associeert met de *écriture automatique*, aan de andere kant Marcel Duchamp met de constructie van *machines célibataires*. Ik geef eerst, in een notendop, het verband tussen die twee surrealistische belangstellingen en zal dat dan, in het vervolg van deze uiteenzetting, verder uitwerken en beargumenteren. Dat automatische tekenen voert de fallus ten tonele met, onvermijdelijk, de grens van de castratie. Deze castratie doet hem uiteindelijk terugvallen op Duchamps magnum opus “La mariée mise à nu par ses célibataires, même”. Dit werk blijkt voor hem niets minder dan het readymade fantasme dat zijn tot nog toe slechts als uiting van het narcisme geïnterpreteerde exhibitionistisch symptoom onderschraagt. Dat zal ik nu proberen te verduidelijken.

1. fallus = castratie = *moins-phi*

In dat automatisch tekenen is hij oorspronkelijk een hartstochtelijk bewonderde oudere broer gevolgd, die in de nieuwe vriendenkring na de verhuis al snel zijn plaats van haantje de voorste wist te heroveren door zijn schoolbank vol graffiti te krabbelen (tijdens de analyse kwam het vrij snel tot een breuk met die broer). Analysant van zijn kant krabbelde, in identificatie met die broer, op haast dwangmatige wijze altijd dezelfde

figuurtjes in zijn schoolagenda. Tijdens zijn analyse stak dit tekenen weer even de kop op: hij toonde mij lange spookachtige gestalten, als een soort standbeelden die op ontsluiering wachten. Op dat moment, in die *acting-out* zelf, besefte hij meteen zelf waarvoor hij zijn hele adolescentie lang blijkbaar blind was gebleven: dat die tekeningetjes slechts een andere manier waren om zijn penis te tonen, een soort concurrentie voor zijn show na zijn phimosis-operatie.
Die 'show' en dat tekenen zijn inderdaad twee verschillende antwoorden op die traumatische ontdekking van zijn penis. Dit wordt duidelijk als we de typische vorm van zijn exhibitionistisch symptoom nog wat scherper in beeld brengen en vergelijken met de finale versie van die repetitieve tekening.
In zijn finale versie vertoont die versluierde fallus, want dat is het inderdaad, een groot gat in zijn kop: de eikel ontbreekt. De aandacht van de toeschouwer, en dat zijn dan vooral de nieuw te werven vrienden in de klas, wordt gevestigd op een gemis. Uiteindelijk blijkt dat leger versluierde fallussen slechts voorbij te defileren om een bepaald gemis te evoceren. De automatische tekeningen vormen dus een verwijzing naar wat Lacan de *moins-phi* van de castratie noemt (zoals de castratie in de droom wordt geënsceneerd door de verdubbeling van de geslachtsorganen, daar het onbewuste geen negatie kent).
In zijn exhibitionistisch symptoom daarentegen blijkt dat het enige wat hem interesseert, en waarvan hij ook overtuigd is dat het dat is wat de vrouw interesseert, niet zozeer de penis is maar wel het telkens weer tevoorschijn getoverd zien van een zeer specifiek deel daarvan, namelijk de eikel. Wat hem het meeste opwindt is dan ook een fellatio waarbij de lippen over die eikel heen en weer gaan, met een zo lang mogelijk uitgestelde ejaculatie. Blijkt dus dat hij daarin telkens opnieuw het triomfantelijke moment van zijn phimosis-operatie op de letterlijkste wijze herhaalt. Om alle misverstanden te vermijden benadruk ik dat die phimosis-operatie, als een minimalistische vorm van besnijdenis, inderdaad het tegengestelde is van de castratie. Doordat de penis ontlast wordt van zijn vrouwelijke element, de voorhuid, kan de mannelijkheid ervan, de eikel, zich pas in volle glorie profileren (bij phimosis speelt het subject het vrouwelijke deel kwijt, bij castratie speelt het echter (een deel van) zijn mannelijkheid kwijt …).

2. fantasme = genot = (a)

Vanaf een bepaald moment is het fallische tekenautomatisme, als poging tot installatie van de castratie, als grens op de explosie van zijn seksualiteit na zijn phimosis-operatie, blijkbaar als mislukt achterwege gebleven. Die fallische referentie lijkt wel een zwakke aflossing gekend te hebben: hij componeert zelf, op niet onverdienstelijke wijze zegt men, een mysterieus soort symfonische rockmuziek (vroeger was Genesis zijn grote voorbeeld). Daarin herhalen zich typische ondulaties van in elkaar overvloeiende klanken, als een soort sonore tegenhangers van de op ontsluiering wachtende fallussen uit zijn tekeningetjes. In hoeverre daarin, op *le moment suprême*, breuken of gaten zich openen, vergelijkbaar met de doorboringen in zijn tekeningen, kon ik niet nagaan. Analysant lijkt in elk geval de hoop te koesteren dat zijn muziek de therapeutisch-regulerende functie voor zijn seksualiteit zou kunnen waarmaken, waarin zijn tekenen voorheen zo jammerlijk had gefaald. Zijn muziekmachines zijn dan ook het enige dat hij van het echtelijke huis naar zijn vrijgezellenwoonst heeft overgebracht.
In elk geval: door het falen van de fallische referentie is zijn seksualiteit volledig beheerst geworden door de fantasmatische en tot grensoverschrijding dwingende logica van het genot (object (a) is niet gevat geworden in de *-phi* van de castratie).
Men zal zich Freuds reconstructie herinneren van de logica of ontwikkelingsgeschiedenis van een bepaald fantasme dat culmineerde in de zin "Ein Kind wird geschlagen" (1919), als voorwaarde voor de zelfbevrediging. In de psychische economie van mijn analysant lijkt eenzelfde plaats en functie weggelegd te zijn voor de zin "La mariée mise à nu par ses célibataires, même" – "De bruid ontsluierd door haar vrijgezellen, zelf (of zelfs)".
Ik zei reeds dat dit schilderij het sleutelwerk is van Marcel Duchamp. Hij werkte er tien jaar aan, van 1913

tot 1923, echter zonder het af te maken. Het resultaat was een kruising tussen een organisme en een machine op een dubbel glazen paneel: onderaan het clubje Vrijgezellen die via allerlei machinaties de zich hogerop bevindende Bruid zouden moeten ontsluieren, echter niet zonder enige medewerking van die bruid die dus ook zichzelf ontsluiert. In wat hij zelf ook bestempelde als *"Le grand verre"*,
zou Duchamp, volgens de surrealistische autoriteit die André Breton op dat vlak was, een mechanistische en cynische interpretatie gegeven hebben van het fenomeen van de liefde.
Vanuit de psychoanalyse hebben wij alle reden om *"La mariée"* ook te begrijpen als Duchamps constructie van zijn fantasme, die uiteindelijk heeft geleid tot een *traversée*, een doorsteek
daarvan. Die doorsteek van zijn fantasma betekent dat hij een plaats heeft gevonden buiten dit fantasma, er dus geen dupe van is gebleven, maar dit heeft weten te gebruiken om een omwenteling in de kunstwereld te veroorzaken. Dit schilderij betekende in elk geval Duchamps afscheid van de schilderkunst in de beperkte zin van het woord. Daarna zou hij de kunstwereld enkel nog in beroering brengen met de crue presentatie van reële objecten. Bij leven waren dat zijn zogenaamde *readymades*, bijvoorbeeld de omgekeerde pisbak, getiteld "Fontaine". Die readymades zijn in de moderne kunst een nieuwe waarde geworden, en hebben de scheppende kunstenaar een ander statuut gegeven. Maar postuum reserveerde Duchamp ons nog de onaangename verrassing van het hyperobscene
"Étant donnés: 1. le gaz d'éclairage 2. la chute d'eau", een demonteerbare assemblage van een vrouw waaraan hij gedurende de laatste twintig jaar van zijn leven in het geniep had gewerkt (1946-1966). Ik kan hier niet dieper ingaan op het fantasme bij Duchamp (gebeurt wel in mijn boek over het seksuele fantasma – waarin ik ook op deze casus terugkom). Maar ik kan wel tonen hoe alleen al de titel van zijn laatste fantasmatisch schilderij de logica blootlegt van het fantasme bij mijn analysant. Van daaruit veronderstel ik dan ook dat het een wijd verbreid fantasme betreft. Sedert zijn puberteit is deze analysant gefascineerd gebleven door wat hij zelf bestempelt als de logica achter dit werk, dus niet zozeer door de (fallische) vorm zoals bij Tanguy en de automatische tekeningen. Hij heeft veel gelezen over de achtergronden van "La mariée" – en ooit heeft hij zelfs een bedevaart ondernomen naar het Museum of Art in Philadelphia, dat dit werk, zoals merendeel van Duchamps oeuvre, tentoonstelt. De confrontatie daarmee was nog overweldigender dan verwacht.

Hij bleek echter even verrast, toen ik erop wees dat de titel van zijn favoriete kunstwerk eigenlijk de logica bevat van het probleem waarvoor hij in paniek in analyse was gevlucht. "La mariée mise à nu par ses célibataires, même": was dit immers niet wat hij had verhoopt door zijn vrouw (= de bruid) in de armen te drijven van (= te laten ontbloten door) een andere man (= niet toevallig een vrijgezel die samenwoonde met zijn moeder)? Had hij niet gehoopt dat zij hem (= mijn analysant) daardoor graag zou zien? Zoals Duchamp zelf expliciet aangeeft, is *même* (= zelf, of zelfs) inderdaad gelijkluidend met *m'aime* (= houdt van mij). Dat zijn vrouw hem op *le moment suprême* van de realisatie van dit fantasme niet bleek graag te zien, was een flinke streep door de berekening van zijn genot, een wilde doorsteek van zijn fantasma, met een paniekaanval tot gevolg.
Maar ook het onderduiken op een bepaald moment met zijn show in de liederlijke wereld der sekscinema's beantwoordt aan diezelfde fantasmatische logica of zin. In dit geval is het zijn penis, en meer bepaald de eikel, die staat voor de bruid. Ontsluierd wordt deze dan door de mannen die, zoals hijzelf, vrijgezel worden vanaf het moment dat ze in die sekscircuits gezogen worden. Analysant heeft er daar trouwens reeds enige homoseksuele ervaringen opzitten, zelfs wederzijdse fellatio, doch ontkent in alle toonaarden homoseksuele verlangens te koesteren. Ik ben niet geneigd om dit te beschouwen als een *Verneinung*: de vrijgezellen in zijn onderwereld hebben geen geslacht, ze zijn slechts figuranten, het is om het even of het vrouwelijke of mannelijke handen of lippen zijn waartussen de eikel tevoorschijn komt. De verschijning van die eikel (zoals bij zijn phimosis-operatie) herstelt zijn narcisme, op dat moment kan hij zichzelf weer graag zien (zoals in zijn aseksuele kindertijd dankzij de belangstelling van zijn vrienden). "Moest ik fellatio bij mezelf kunnen uitvoeren, dan zouden al die seksuele toestanden niet plaatsgegrepen hebben".

Vanuit een bepaald oogpunt lijkt zelfs zijn beroepsleven gedicteerd door de zin van zijn fantasme. Daarin heeft hij immers van heel dichtbij te maken met gesofistikeerde medische apparatuur, die inderdaad nogal eens een *mise à nu* van het zieke menselijk lichaam met zich meebrengt. Hier openen *machines célibataires* (Carrouges) perspectieven …
Interessanter is echter de oedipale basis van dat fantasma. De logica van zijn fantasmatische zin is inderdaad een oplossing van het Oedipuscomplex, als een litteken daarvan zegt Freud. In deze oerversie staat de moeder op de plaats van de bruid, verwaarloosd als ze is door een vader die nog altijd lijkt te denken dat hij vrijgezel is. Ik forceer niets. Het is dit soort kritiek, in die woorden zelfs, die analysant tegenover zijn vader spuit: "Ook nu nog, nu hij met pensioen is, laat hij zijn vrouw 's nachts alleen achter in dat groot en koud huis". Wat nu, na de wilde doorsteek van zijn fantasme en zijn scheiding, voorwerp van een dwangmatige kritiek aan het adres van de vader is geworden, blijft echter in dat fantasme in principe onaangeroerd als voorwaarde voor zijn genot: hoe meer de moeder door de vader verwaarloosd wordt, hoe meer hij ze voor zich alleen heeft en hoe meer ze van hem kan of moet houden. Hij denkt trouwens dat hij altijd, en ook nu nog, haar lievelingszoon is geweest.

Tot slot wil ik aangeven hoe dit fantasme uiteindelijk ook aan bod begint te komen in de overdracht, als ultieme weerstand in een analyse die, zoals gezegd, nog altijd bezig is. In den beginne verklaarde hij zich bijzonder sceptisch tegenover de psychoanalyse, opgevoed in de beste logisch-positivistische tradities gelooft hij niet in het bestaan van het onbewuste: "Eerst zien en daarna geloven". Wat hij meteen al in het begin van zijn analyse over zijn eigen onbewuste en dan vooral zijn fantasma te weten komt, heeft hem echter binnen de kortste keren zijn kar doen keren. Hij is nu ongeveer even sterk onder de indruk van de verborgen logica van zijn onbewuste als destijds van die achter Duchamps “La mariée”. Daardoor opgezweept is hij dan ook bezig aan een totale mise à nu van zijn pas ontdekte onbewuste: "Het moet eruit" is het *Leitmotiv* van zijn analyse – wat voor hem allesbehalve een ironische toespeling is op de Nederlandse vertaling van het boek van Marie Cardinal.
In de overdracht is het dan ook zijn eigen onbewuste dat de te ontsluieren bruid is geworden. De vrijgezellen van dienst zijn in dit geval de analytici, of Dé Analyticus; op mij heeft hij niet wat men zou kunnen noemen een gepersonaliseerde overdracht. Mooie formule toch wel voor de analyticus: de vrijgezel die de bruid van het onbewuste bij de ander ontsluiert. Wat echter minder mooi is en ongetwijfeld nog voor grote problemen zal zorgen in het verder verloop van deze analyse, ondanks de goede wil van analysant en eigenlijk zelfs juist daardoor, dat is zijn fantasmatische overtuiging dat, eenmaal Zijn Onbewuste door De Analyticus volledig ontsluierd, dat dan de boodschap niet anders zal kunnen luiden dan dat zijn onbewuste van hem houdt. Hij leeft dus in de fantasmatische overtuiging dat zijn onbewuste uiteindelijk zijn narcisme zal herstellen en hem de ultieme garantie voor zijn genot zal schenken.