

11-2013

‘Venez, ordure!’ Perspectives kleiniennes sur la souillure de Pauline Quenu dans *Le ventre de Paris*

Marie-Sophie Armstrong
Lehigh University

Follow this and additional works at: <https://preserve.lehigh.edu/cas-mll-faculty-publications>



Part of the [French and Francophone Literature Commons](#)

Recommended Citation

Armstrong, Marie-Sophie, "‘Venez, ordure!’ Perspectives kleiniennes sur la souillure de Pauline Quenu dans *Le ventre de Paris*" (2013). *Faculty Publications*. 5.
<https://preserve.lehigh.edu/cas-mll-faculty-publications/5>

This Article is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures at Lehigh Preserve. It has been accepted for inclusion in Faculty Publications by an authorized administrator of Lehigh Preserve. For more information, please contact preserve@lehigh.edu.

‘Venez, ordure !’ Perspectives kleiniennes sur la souillure de Pauline Quenu dans *Le ventre de Paris*

Marie-Sophie Armstrong
Lehigh University

Si, tout autant que dans *L'assommoir*, c'est dans *Le ventre de Paris* que se révèle ce 'caractère fondamental, totalitaire' de l'obsession pour l'ordure que Jean Borie reconnaît au corpus zolien (1970: 27), c'est plus spécifiquement dans une scène de jeux d'enfants apparemment située en marge du récit des Halles qu'il se trouve associé à un sadisme d'une rare violence. Lorsque le petit Muche, fils de la belle Normande, poissonnière aux Halles, parvient à amadouer la jeune Pauline, fille de la Belle Lisa, la charcutière et à l'emmener jouer avec lui au square des Innocents, le désir de s'amuser avec la fillette, loin d'être inoffensif, ne recouvre rien moins qu'une entreprise scatologique visant à transformer la gamine en ordure. Pour tenter de mettre en lumière ce que dissimule le jeu sinistrement pervers du gamin, il nous semble tout particulièrement indiqué de nous appuyer sur certaines des théories psychanalytiques mises en avant par Mélanie Klein.¹ Tandis que Freud a pu remonter à l'enfance à partir de l'analyse de matériel d'adultes, c'est une période plus ancienne encore du psychisme que l'analyse de jeux d'enfants permet à Mélanie Klein d'éclairer puisqu'à partir de ces jeux, la psychanalyste a pu progressivement élaborer les concepts des deux positions—la position paranoïde schizoïde qui retiendra ici notre attention et la position dépressive—qui structurent le moi du nourrisson et posent les bases du développement adulte.² Si Mélanie Klein a choisi l'appellation de 'paranoïde-schizoïde' pour décrire ce qui lui apparaît comme la toute première phase du développement psychique c'est parce que la nature

persécutrice de l'angoisse que la pulsion de mort engendre chez le nourrisson à la naissance 'est principalement de nature paranoïde' et que 'les défenses qui se dressent contre elle, aussi bien que les mécanismes utilisés sont pour une grande part de nature schizoïde' (1968: 33). Ainsi le moi du nourrisson qui se doit, pour se renforcer, d'intégrer le sein maternel, son tout premier objet, aura-t-il recours pour se protéger à l'opération du clivage, en particulier 'la scission du sein maternel en un bon et un mauvais objet' (Klein, 1968: 33). En effet, la construction d'un moi stable dépendant de l'intégration du bon objet (le sein), le nourrisson fantasmera, pour protéger celui-ci, un mauvais objet sur lequel projeter ses pulsions destructrices. Ce processus peut toutefois s'avérer problématique et l'établissement du moi compromis car si le bon sein, 'prototype de la bonté maternelle, de la patience et de la générosité inépuisable, ainsi que de la créativité' est idéalisé, il est naturellement envié par le nourrisson qui s' imagine que ce sein garde pourtant pour son propre contentement cette 'source inépuisable de lait et d'amour' qu'il dispense (Klein, 1968: 17).³

Or, si c'est bien précisément dans l'univers de la position paranoïde-schizoïde— univers dont la nature sadique se trouve renforcée par un sentiment d'envie trop excessif—que nous plongeons successivement le jeu de Muche et Pauline, puis l'interaction subséquente de la fillette avec Melle Saget, une habituée des Halles, il importe néanmoins de reconnaître que le créateur de ces personnages se voit personnellement impliqué dans la production de ces fantasmes. Ainsi Antonia Fonyi nous rappelle-t-elle qu' 'une part du processus créateur [littéraire] est déterminée par [l']inconscient' de l'écrivain et que 'le fantasme fondateur se nourrit de celui qui le produit' (2005: 237). Si donc, comme nous le verrons plus spécifiquement, le

comportement cruel du gamin envers sa compagne de jeux peut se lire comme le déplacement d'attaques fantasmatiques dirigées contre le sein et provoquées par l'envie des richesses maternelles—attaques suivies des craintes de représailles du sein devenu mauvais—c'est parce que ces fantasmes sont issus de cette 'matière première' (Fonyi 2005 : 237) qu'est l'écrivain, Zola. De même que l'enfant approche au plus près de ses fantasmes originaires par le biais du jeu, c'est par le biais de cette opération créatrice qu'est l'écriture littéraire qu'à son insu l'écrivain donne cours à des fantasmes qui ont informé les origines de sa vie. Ainsi Freud affirme-t-il pas que '[l]e poète fait comme l'enfant qui joue ; il se crée un monde imaginaire qu'il prend très au sérieux, c'est-à-dire qu'il dote de grandes quantités d'affect, tout en le distinguant nettement de la réalité' (Freud). Loin toutefois de n'éclairer que cette scène spécifique du roman, les fantasmes archaïques qui structurent l'épisode nous permettront, dans la dernière partie de ce travail, de suggérer une voie d'approche psychanalytique kleinienne tant au roman qu'à l'ensemble de la série des *Rougon-Macquart*.

D'emblée dans le récit le jeune Muche est étroitement mêlé à la thématique du ventre maternel puisque dans le pavillon de la marée où il établit ses quartiers, le gamin ne vit rien moins que l'expérience de l'unité prénatale et de la fusion avec le corps de la mère:⁴ 'Dès l'âge de trois ans, il [Muche] restait assis sur un bout de chiffon, en plein dans la *marée*. Il dormait fraternellement à côté des grands thons, il s'éveillait parmi les *maquereaux* et les *merlans*. Le *garnement* sentait la caque à faire croire qu'il sortait du ventre de quelque gros poisson' (*Les Rougon-Macquart*, 1: 723, abrégé en *RM* à partir d'ici). Quoique Muche ne soit pas un nourrisson et que dans la perspective kleinienne, il ait donc dépassé ce stade de l'unité avec la mère, il est de fait permis d'arguer que ce

‘bout de chiffon’ dont l’enfant est inséparable a valeur ici de ce que D. W. Winnicott appelle ‘objet transitionnel’ et renvoie, partant, à ce sein maternel gratifiant que le nourrisson se doit d’introjecter pour établir un moi solide.⁵ Pourtant, cet univers traversé par la rumeur de la mère/mer—l’on note dans le passage les nombreuses occurrences du phonème maternel ‘M’—et dans lequel l’attachement de l’enfant à ce bout de chiffon/sein convoque le ‘bon’ sein kleinien se double, conformément à la théorie kleinienne, d’un univers violent et sadique associé au ‘mauvais sein’ et représente l’envers monstrueux de l’envers de la dyade idyllique ‘mère enfant’ des premiers mois de la vie. Pour Mélanie Klein en effet, le monde de plénitude dans lequel on a coutume de s’imaginer le nourrisson est un monde de fantasmes sadiques que Janice Doane résume comme étant ‘a terrifying funhouse, a hall of mirrors constructed by the infant’s own convoluted, threatening fantasies about the breast’ (Doane, 1992: 9). En proie au danger que représente la pulsion de mort, le moi du nourrisson ‘dévie pour une part cette menace vers l’extérieur’ (Klein, 1968: 33) c’est à dire vers le sein maternel qu’il attaque. C’est bien de fait le désir de destruction du corps maternel—ce que Susan Hennessy appelle ailleurs le ‘killing off’ des mères (2002)⁶—qui semble informer les premières occupations du petit Mucho:

Son jeu favori fut longtemps, quand sa *mère* avait le dos tourné, de bâtir des *murs* et des *maisons* avec des harengs; il jouait aussi à la bataille, sur la table de *marbre*, alignait des grondins en face les uns des autres, les poussait, leur cognait la tête, [...] et finalement les remettait en tas, en disant qu’ils étaient *morts*. Plus tard, il alla rôder autour de sa tante Claire, pour avoir les vessies des carpes et des brochets qu’elle vidait; il les posait par terre, les faisait péter; cela l’enthousiasmait. [*RM*, 1: 723-24]

Dans ce passage où le substantif ‘mère’ se décline successivement en ‘murs,’ ‘marbres’ puis ‘morts,’ les jeux sadiques du gamin fournissent la marque de ces

‘archaïsmes psychiques précoces’ mis en lumière par Klein. Dans un univers où s’attaquer aux vessies des poissons de sa tante revient, si l’on considère que Claire est la soeur de la belle Normande, à soumettre le corps de la mère à un sadisme de nature urétrale, la violence que dénotent des verbes tels que ‘pousser,’ ‘cogner,’ ‘vider’ ou bien encore un terme comme ‘grondin,’ terme porte-manteau associant le verbe ‘gronder’ au terme ‘gourdin,’ fait de l’univers ludique de l’enfant l’écho de cet univers fantasmatique primitif impitoyable dans lequel ‘le nourrisson dirige ses tendances sadiques non seulement contre le sein de sa mère, mais aussi contre l’intérieur de son corps [et] [...] désire [...] le détruire par tous les moyens que le sadisme propose’ (Klein, 2004: 311). Soumis à la pulsion de mort qui le persécute, et désireux de protéger le sein qu’il agresse, le moi du nourrisson aura donc recours au clivage du sein maternel en un bon sein et un mauvais sein. Aussi s’agira-t-il à cette fin d’introjecter le bon sein, source de tout ce qui est bon. Or, c’est bien de cette aspiration à ‘un sein inépuisable omniprésent’ (Klein, 1968: 16) que témoigne le comportement de Muche envers les fontaines situées au-dessus de l’escalier des caves des Halles. Dans ces ‘tendresses de petit poisson’ que l’enfant, dit le texte, a ‘pour les eaux ruisselantes’ (*RM* 1: 724) s’inscrivent en effet en filigrane des ‘tendresses de petit garçon’ pour ces seins que Klein considère comme des ‘fontaines de lait [...] convoités en tant qu’organes [...] de générosité’ (2005: 233). Il n’est pas indifférent qu’au terme d’après-midis passés à jouer près des fontaines, l’enfant, ramené à la maison par sa mère, soit ‘trempé, les mains bleues, avec de l’eau dans les souliers et jusque dans les poches’ (*RM*, 1:724). Le désir d’appropriation du sein maternel qui s’inscrit dans ces poches remplies d’eau est plus spécifiquement repérable à travers le traitement que l’enfant fait subir aux vêtements coquets dont sa mère a pendant un temps

la fantaisie de l'habiller: 'Il fit prendre un bain à la veste écossaise, laissant couler l'eau à plein robinet, [...] Sa mère le surprit en compagnie de deux autres galopins, regardant nager, dans la toque de velours remplie d'eau, deux petits poissons blancs qu'il avait volés à la tante Claire' (*RM*, 1: 727). Il n'est pas inutile ici de se souvenir que dans l'optique kleinienne '[l]es tendances à voler [...] concernent [...] le vagin et les seins' (2004: 233). Outre le fait que l'enfant endosse un rôle maternel en faisant 'prendre un bain' à sa veste l'on reconnaît dans ces deux poissons blancs qu'il regarde nager dans sa toque tant les deux seins convoités de la mère que le contenu envié du ventre maternel (en particulier les bébés que le nourrisson y fantasme). C'est à travers cette équivalence métaphorique entre seins et poissons qu'il est possible d'interpréter le passage dans lequel, peu avant l'incident avec la toque, Muche 'vol[e] [...] à sa tante Claire des goujons,' c'est à dire des petits poissons blancs, et se met à les faire 'rôtir un à un, au bout d'un fil, devant la bouche ardente' du poêle (*OC*, 1: 725). L'on reconnaîtrait de fait dans cette bouche vorace l'expression de la convoitise de Muche pour les seins maternels et la marque d'une avidité déjà repérable dans le fait que l'enfant laisse couler les fontaines 'à plein robinet'—l'avidité cherchant 'au niveau de l'inconscient [...] essentiellement à vider, à épuiser ou à dévorer le sein maternel' (Klein, 1968: 18).

Contrairement à l'avidité qui consiste en la déprédation du sein maternel et dont le but, partant, est une 'introjection destructive,' l'envie, elle, est une 'projection destructive' par laquelle le nourrisson vise, en usant des moyens dont il dispose—le sadisme anal en particulier—non point tant à tarir le sein maternel qu'à l'endommager (Klein, 1968: 18). Ce sont précisément, arguons-nous, les dégâts qu'une envie excessive

cause à cet objet que le passage du square des Innocents, dyptique dont la première partie est consacrée aux jeux de Muche et de Pauline, nous donne à lire de manière magistrale.

D'emblée dans l'épisode nous voyons le gamin livré à un jeu qui ne saurait être indifférent dans la perspective de notre lecture: 'Il mettait dans le ruisseau des petits poissons morts que l'eau emportait, et qu'il suivait le long du trottoir, en disant qu'ils nageaient' (*RM*, 1: 815). En effet, au vu de l'analogie entre poissons et seins à l'instant établie, il est permis d'avancer que c'est la dégradation métaphorique du sein maternel qui sert d'entrée en matière à l'épisode. Or, que Muche passe de son jeu avec les poissons morts au désir de jouer avec Pauline est, en dépit des apparences, dans la logique des choses si l'on considère que la fillette se trouve, comme l'occupation de Muche, associée de manière indirecte tant à la thématique du poisson qu'à celle de la maternité: 'Pauline, qui étrennait justement ce jour-là une robe neuve, à raies bleues, avait voulu la montrer. [...] Elle portait des boutons de turquoise aux oreilles, une jeannette au cou, un ruban de velours bleu dans les cheveux, très-bien peignée, avec l'air gras et tendre de sa mère [...]' (*RM*, 1: 814-15). Le fait que l'enfant porte une robe à 'raies' se doit tout d'abord d'être souligné non seulement parce que le terme 'raie' rejoint par l'un de ses signifiés le champ sémantique du poisson, mais aussi parce qu'il a, comme les poissons de Muche, partie liée dans le récit avec la thématique de la pourriture. C'est ainsi que plus tôt dans le roman Florent, l'inspecteur des marées, avait demandé à la belle Normande, la mère de Muche, de jeter une raie pourrie qui se trouvait à son étalage:

[...] la grande raie était pourrie, la queue tombait, les baleines des nageoires perçaient la peau rude.

'Il faut jeter cette raie', dit Florent en s'approchant.

[...]

Il [...] tira lui-même, de dessous le banc, le seau aux vidures,

y fit tomber la raie. [*RM*, 1: 716-17]

Ce rapport que Pauline entretient avec la double thématique de la maternité et de l'alimentation, rapport établi ici par le biais de la raie, poisson associé à la mère de Muche, est d'ailleurs souligné à d'autres endroits du passage. Outre le fait que la fillette se tient devant la charcuterie, domaine sur lequel règne sa mère, la belle Lisa, et qu'elle porte un bijou que Muche associe à cette dernière—'Est-ce que c'est à ta maman ta petite croix?' (*RM*, 1:815)—il est à noter que Pauline affiche 'l'air gras et tendre de sa mère.' En associant tout à la fois les sèmes de nutrition, d'amour et de bien-être au rappel de la mère c'est l'image du sein maternel gratifiant que convoquent les adjectifs 'gras' et 'tendre.' Soulignons d'autre part que le rapport de la fillette au champ sémantique de l'alimentation et de l'abondance se voit renforcé par le biais du registre animal. Alors que Muche aborde Pauline, le gamin reprend à son compte l'opinion de la Belle Normande sur Pauline, en se souvenant que '[s]a mère lui avait bien défendu de jouer jamais avec 'cette grosse bête d'enfant que ses parents bourraient à la faire crever'' (*RM*, 1: 815). Image d'un animal engraisé pour la consommation qui ressurgira d'ailleurs un peu plus avant dans le passage lorsque Muche dira de la gamine qu'elle est 'trop dinde' (*RM*, 1: 820).

En déplaçant son attention des poissons morts à Pauline Muche peut bien donc changer de jouet—la fillette semble 'une poupée neuve' (*RM*, 1: 815)—il ne change pas de jeu. Comme les poissons du galopin, la gamine est étroitement associée à ces objets partiels enviés que sont les seins de la mère et qui, dans le passage descriptif de l'enfant, trouvent un substitut métaphorique dans les 'bras nus et roses' (*RM*, 1: 815), seules parties exposées du corps de la gamine. Face à ce sein généreux, le nourrisson ancré dans

la position paranoïde-schizoïde ‘sent que celui-ci s’est emparé à son propre profit de la gratification dont il été, lui, privé’ (Klein, 1968: 17) et entreprend la ‘détérioration envieuse de l’objet’ (Klein, 1968: 22). Considérons à ce propos la pensée que le narrateur prête à Muche alors que la fillette se présente au gamin dans toute sa splendeur: ‘Il devait nourrir l’idée mauvaise de salir Pauline’ (*RM*, 1: 815). Salir Pauline, incarnation de l’abondance et du bien-être, c’est endommager le sein maternel, transformer le sein/poisson blanc en un poisson mort (raie pourrie). Aussi est-il logique que les sèmes de l’alimentation (‘nourrir’) et de l’endommagement (‘salir’) entrent en contiguité syntagmatique dans cette phrase descriptive du projet de Muche. Salir l’objet qui nourrit, action que Klein compare à celle de ‘mordre la main qui vous nourrit,’ tel est bien là de fait le principe de l’envie (1968: 20).

Impatient d’arriver à ses fins, Muche mène tout d’abord la fillette chez un épicier où il lui offre les sucreries de son choix. Que la fillette choisisse un type de friandise appelée ‘cornet’ ne surprendra pas dans une perspective kleinienne. De fait, constitués exclusivement de déchets, ces ‘minces cornets de papier’ dans lesquels, dit le texte ‘les épiciers mettent les débris de leur étalage, les dragées cassées, les marrons glacés tombés en morceaux, les fonds suspects des bocaux de bonbons’ (*RM*, 1: 816) sont marqués par une très forte connotation excrémentielle. L’on comprend que Muche avait dit à la fillette au début de l’épisode ‘Je vas t’asseoir sur ton panier aux crottes, tu sais, madame Belles-fesses!’ (*RM*, 1: 815) car ces excréments métaphoriques, ces ‘fonds suspects’ ne tardent pas à initier le processus de souillure ardemment désiré par le gamin:

Sur le trottoir, elle vida les miettes de toutes sortes dans les deux poches de son tablier; et ces poches étaient si étroites, qu’elles furent pleines. Elle croquait doucement [...] mouillant son doigt, pour avoir la poussière trop fine; si bien que cela fondait les bonbons, et que deux taches brunes

marquaient déjà les deux poches du tablier. Muche avait un rire sournois.
[*RM*, 1: 816]

De nature projective, l'envie ne vise pas seulement à la déprédation du sein maternel, elle tend en outre, nous apprend Klein 'à introduire dans la mère, avant tout dans son sein, tout ce qui est mauvais, et d'abord les mauvais excréments et les mauvaises parties du soi, afin de la détériorer et de la détruire. Ce qui, au sens le plus profond, signifie détruire sa créativité.' (1968: 18) Telle est bien à n'en pas douter la fonction de ces friandises/excréments qui viennent contaminer ces seins évidés que sont les deux poches de la robe de Pauline. Cette attaque excrémentielle dérivée de pulsions sadiques anales ne représente toutefois qu'une première étape dans la dégradation du sein maternel. En acceptant par la suite de jouer avec Muche à '[se] jeter du sable' (*RM*, 1: 817) la fillette ne tarde pas, à son insu, à subir un autre type d'assaut: 'Le sable entrant par le corsage décolleté de la petite, coulait tout le long, jusque dans ses bas et ses bottines. Muche s'amusait beaucoup, à voir le tablier blanc devenir tout jaune' (*RM*, 1: 817). Le corsage (lieu des seins), la sensation liquide ('coulait'), la couleur jaune figurent ici autant d'éléments qui signalent qu'à travers la fillette, le sein est à présent victime d'une attaque de nature urétrale.

Initiée dans la 'rue de la Cossonnerie' (*RM*, 1: 816)—toponyme bien évidemment proche du terme 'cochonnerie'—l'attaque sadique que Muche mène contre Pauline atteint son apothéose au square des Innocents. En 'f[aisant] creuser [à Pauline] des trous dans une plate bande' (*RM*, 1: 817) le gamin, sous prétexte de jouer à faire un jardin, pousse en effet plus avant son entreprise de fécalisation du corps maternel: 'Quand elle [Pauline] se releva, elle était noire des pieds à la tête ; elle avait de la terre dans les

cheveux, toute barbouillée [...]’ (*RM*, 1: 817). Ce n’est toutefois qu’après l’arrosage du dit jardin où, en guise d’arbres, figurent des bâtons que l’entreprise d’avilissement physique de Pauline sera complète:

Ce fut le comble. Ils sortaient du square, ramassaient de l'eau au ruisseau, dans le creux de leurs mains, revenaient en courant arroser les bouts de bois. En route, Pauline, qui était trop grosse et qui ne savait pas courir, laissait échapper toute l'eau entre ses doigts, le long de ses jupes; si bien qu'au sixième voyage, elle semblait s'être roulée dans le ruisseau. Muche la trouva très-bien, quand elle fut très sale. [*RM*, 1: 817-18]

Si un sadisme à la dimension anale persiste dans cette partie de l’épisode—Muche ‘par dernière galanterie rempli[t] de terre les deux poches de son tablier’ (*RM*, 1: 818)—les pulsions destructives qui habitent Muche se colorent dans l’épisode du jardin d’une nette tonalité génitale: ‘Lui, cherchait des bouts de bois, cassait des branches. C’était les arbres du jardin, qu’il plantait dans les trous de Pauline’ (*RM*, 1: 817)... Que l’enfant traite ‘avec des rudesses de patron’ la fillette dont ‘il ne trouv[e] jamais [l]es trous assez profonds’ (*RM*, 1: 817) rappelle à n’en pas douter que ‘l’érotisme sadique-anal [...] [est] tiré de la cruauté, de l’autorité, de la possession’ (Klein, 2005: 212). Le rapport est bien désormais un rapport ancré dans l’oedipe, le gamin fantasmant qu’il fait des enfants à sa mère: ‘Il la fit asseoir avec lui sous un rhododendron, à côté du jardin qu’ils avaient planté. Il lui racontait que ça poussait déjà. Il lui avait pris la main, en l’appelant sa petite femme’ (*RM*, 1: 818). C’est déjà, d’ailleurs, l’image de l’enfantement que l’on perçoit dans la gamine, qui ‘trop grosse [...] laiss[e] échapper toute l'eau entre ses doigts, le long de ses jupes.’ La souillure infligée à la petite Pauline anticiperait ainsi les futures mutilations du corps maternel que la critique a commentées à propos en particulier de

l'épisode de parturition le plus destructif de la série—celui de Louise dans *La joie de vivre*.⁷

Que l'essentiel de la dégradation subie par Pauline se déroule au square des Innocents est certes dans la logique des choses. Nommé en référence à ce monstrueux épisode de la Bible qui rapporte comment, suite aux ordres du roi Hérode, des enfants de moins de deux ans furent arrachés à leurs mères et massacrés, l'espace rejoint indirectement les thématiques de l'enfant, du sein maternel et du sadisme qui informent la position paranoïde-schizoïde dans l'espace symbolique de laquelle a lieu l'interaction de Muche et Pauline. L'ancrage de cet espace de jeux dans cette toute première position psychique se voit d'autre part validé par le biais de l'histoire du square. En tant qu'ancien cimetière (le cimetière des Innocents) le square des Innocents partage en effet avec la position paranoïde-schizoïde les sèmes des origines, du morcellement, et de la dévoration (la terre mange les cadavres) constitutifs des tous premiers mois de la vie du nourrisson.⁸ L'on prêtera à ce propos un intérêt particulier à la dépicition de la fontaine qui occupe le square : 'La fontaine, au milieu de la pelouse coupée de corbeilles, coulait, avec la déchirure de ses nappes; et les nymphes de Jean Goujon, toutes blanches dans le gris de la pierre, penchant leurs urnes, mettaient leur grâce nue, au milieu de l'air noir du quartier Saint-Denis' (*RM*, 1: 817). Si les urnes des nymphes nues et blanches qui dispensent généreusement l'eau de la fontaine convoquent la thématique du sein maternel nourricier—thématique renforcée par le verbe 'cou-*lait*' dans lequel s'inscrit le mot 'lait' et le nom du sculpteur, 'Goujon,' qui renvoie à ces goujons dans lesquels nous avons reconnu des substituts métaphoriques du sein—la pelouse *coupée* et la *déchirure* des nappes d'eau témoignent quant à elles de pulsions sadiques orales dirigées contre le sein.

A n'en pas douter, à l'issue de son jeu avec (ou plutôt contre) Pauline, Muche a mené à bien sa destruction du sein maternel, le traitement infligé par la violence sadique à la gamine donnant à lire de manière exemplaire les ravages commis par l'envie: 'Le sein nourricier ainsi attaqué est dévalorisé : déchiqueté par les morsures, empoisonné par l'urine et les excréments, il est devenu un mauvais sein' (Klein, 1968: 26).

Il est significatif que ce soit au moment où un dernier acte sadique est sur le point d'être commis par le gamin—Muche 'aurait certainement fini par [...] battre Pauline' (*RM*, 1: 818)—que survient Melle Saget. Si la vieille fille, une habituée des Halles, semble d'abord une sorte de figure maternelle positive dont l'arrivée va sauver Pauline du sadisme exacerbé de Muche —'Veux-tu bien la laisser tranquille, méchant vaurien!' (*RM*, 1: 818)—elle ne fait pourtant que poursuivre l'entreprise sadique de celui-ci. Non contente en effet d'instiller la peur de la police chez l'enfant ('-Voyons, ne pleure plus, les sergents de ville te prendraient...' [*RM* 1: 818]) ne va-t-elle pas jusqu'à mettre Muche au service de son sadisme en disant: 'Je vais te laisser là, si tu mens, et Muche te pincera' (*RM*, 1: 820)? Or, s'il s'agissait pour Muche de salir physiquement Pauline et de la transformer, au sens scatologique du terme, en ordure ('Venez ordure,' dira la mère de la fillette au retour de l'enfant [*RM*, 1: 821]), il s'agit pour Melle Saget d'arracher un secret à la fillette, celui de l'identité de Florent (un forçat en rupture de ban) et partant, en transformant la fillette en dénonciatrice, de faire d'elle une 'ordure' au sens policier du terme.

Pourtant, alors que Pauline demeure dans ce second volet de l'épisode l'objet d'attaques sadiques, l'on arguerait que son rôle et, de ce fait, celui de son attaquant ont, dans une perspective kleinienne, fondamentalement changé. Tandis que la fillette s'était

substituée, dans son jeu avec Muche, à la mère aux richesses enviées sur laquelle le moi primitif dirige ses pulsions destructrices, l'on arguera que l'enfant occupe à présent dans son rapport à Melle Saget la position du nourrisson qui, dans son fantasme, doit subir la rétaliation de l'objet détérioré, devenu persécuteur. Il n'est qu'à considérer les particularités de l'«éternel cabas noir» (*RM*, 1: 667) qui ne quitte jamais la vieille fille et dont les descriptions sont essaimées au cours du roman pour s'assurer qu'il constitue le mauvais sein par excellence. Lorsque ce sac n'est pas vide, ce qu'il est d'ailleurs «[t]out le long du jour» (*RM* 1: 668), il renferme des restes que Melle Saget a pu obtenir à bon prix, à savoir, «toutes les rognures de la charcuterie» qu'elle emporte «chaque matin» (*RM* 1: 859) ou même ces restants d'assiettes laissés pour compte sur les bonnes tables des restaurants et vendus aux indigents : «[...] lorsqu'elle n'avait pas réussi à faire emplir son cabas par les marchandes [...] elle en était réduite aux rogatons» (*RM*, 1: 834). L'on ne saurait contester la valeur excrémentielle et dangereuse de ces rogatons qui trouvent leur place dans ce cabas noir - réceptacle au nom d'ailleurs suggestif puisqu'il renvoie littéralement à un derrière sale («bas noir») lorsque l'on considère la réputation de Melle Saget. Certains n'affirment-ils pas à propos de la vieille fille qu'«elle s'empoisonnait des saletés sur lesquelles on avait roté aux Tuileries» (*RM*, 1: 835) et qu'elle est «un fumier vivant, une bête immonde nourrie de pourritures [...]» (*RM*, 1: 842)? Il faudrait encore souligner la dimension dévoratrice de ce mauvais sein, d'où ce qui rentre ne semble jamais devoir sortir: «Le bondon avait déjà disparu dans le cabas» (*RM*, 1: 833), «la poignée de mirabelles [...] alla rejoindre le bondon dans le cabas» (*RM*, 1: 834), «La friture froide s'engouffra dans le cabas» (*RM*, 1: 835), «Le tout disparut dans le cabas. [...]» ou encore, par métonymie, «la bouteille disparut de nouveau sous le tablier» (*RM*, 1:

711). Tour à tour vide, rempli d'excréments ou avaricieusement refermé sur son contenu, ce cabas offre à n'en pas douter l'actualisation du 'sein empoisonné, dévorant, et usant de représailles' vis-à-vis du nourrisson qui l'a attaqué (Klein, 1968: 88). Sein dévorateur et, par métonymie, vagin vorace par lequel la mère, durant l'acte du coït, s'est incorporée le pénis. Ici encore, le personnage de Melle Saget semble vérifier la théorie kleinienne. La vieille fille dont le patronyme ('Saget') en rappelant le latin 'sagitta' convoque cet objet phallique qu'est la flèche a bien de fait métaphoriquement incorporé la figure du père en mangeant un jour ce qu'on lui a dit être une tranche de gigot 'qui venait de l'assiette de l'empereur' (*RM*, 1: 834).⁹ L'on comprend alors que dans son effort pour apprendre la vérité au sujet de Florent, elle tente d'amadouer Pauline en lui promettant ... 'un sucre d'orge' (*RM*, 1: 821)—sucre d'orge qu'elle ne lui donnera bien sûr pas.¹⁰ Que la fillette fasse sa révélation à cette figure de surmoi persécuteur est dans la logique des choses lorsque l'on considère les circonstances dans lesquelles Pauline elle-même a eu connaissance du secret: ' - Un soir, dans mon lit, j'avais Mouton, je dormais avec Mouton... Elle [la mère de la fillette] disait à papa: ' Ton frère, il ne s'est sauvé du baignoire que pour nous y ramener tous avec lui'' (*RM*, 1: 821). En surprenant cette conversation privée entre ses parents Pauline se trouve en effet dans la position de l'enfant qui, dans son lit, recueille la nuit les échos du coït de ses parents. Aussi, Melle Saget qui pousse la fillette à cette révélation—une révélation qui est, au-delà de la véritable identité de Florent, la connaissance du coït parental—agit-elle comme un surmoi terrifiant et castrateur (on verrait inversement dans le chat Mouton l'actualisation d'un surmoi positif) qui en dépouillant la fillette de son secret lui arrache en fait ses organes génitaux et, partant, menace l'intégrité de son moi.

Or, loin d'être en marge de la fiction où il fait figure d'épisode secondaire, l'épisode de la souillure de Pauline s'avère au contraire réfracter des préoccupations qui sont non seulement centrales au récit mais qui rejoignent aussi l'ensemble de la série des *Rougon-Macquart*. L'on nous permettra de n'esquisser dans les limites de ce travail que les grandes lignes de ce qui pourrait faire l'objet d'une étude bien plus large et qui serait une analyse kleinienne de la série.

Que l'on considère ainsi tout d'abord *Le Ventre de Paris*. Une relecture des paragraphes incipit du roman ne nous renvoie-t-elle pas à l'univers paranoïde-schizoïde kleinien qui informe les jeux de Muche et Pauline ? C'est bien de fait la thématique du rapport tourmenté au sein maternel laquelle informe l'épisode du square des Innocents qui, au seuil du récit, s'inscrit en filigranes dans la dépeinture du rapport de Florent, le protagoniste, au tombereau de nourriture qui l'emmène aux Halles:

L'homme que madame François venait de recueillir, couché sur le ventre, avait ses longues jambes perdues dans le tas des navets qui emplissaient le cul de la voiture; sa face s'enfonçait au beau milieu des carottes, dont les bottes montaient et s'épanouissaient; et, les bras élargis, exténué, embrassant la charge énorme des légumes [...] il regardait, devant lui, les deux lignes interminables des becs de gaz [...] [RM, 1 : 605]

Le sein maternel qu'est ici cette voiture littéralement regorgeant de légumes—légumes que Florent embrasse comme un nourrisson embrasse le sein maternel—apparaît marqué par le clivage, simultanément vécu par un moi encore faible—Florent, épuisé, 'renaît' à la vie—comme un bon sein et un mauvais sein. S'oppose pourtant à l'image d'un sein qui pourrait être une source d'abondance et un lieu de refuge, l'image d'un sein dangereux capable d'anéantir, d'engloutir (les jambes de Florent se perdent et son visage s'enfonce dans la 'charge énorme' des légumes), sein également avare et parcimonieux qui se refuse au nourrisson et garde pour lui ses richesses: 'L'odeur fraîche des légumes dans

lesquels il était enfoncé [...] le troublait jusqu'à l'évanouissement. Il appuyait de toutes ses forces sa poitrine contre ce lit profond de nourriture, pour se serrer l'estomac, pour l'empêcher de crier' (*RM*, 1 :607).

Cette charrette remplie de légumes n'étant que la version à échelle réduite du ventre gigantesque des Halles qui déborde de victuailles l'on serait dès lors appelé à envisager l'ensemble de l'expérience de Florent dans l'univers du marché comme celle d'un nourrisson en proie aux fantasmes archaïques qui régissent la position paranoïde-schizoïde. Tandis qu'à travers leur dimension mortifère, ces Halles qui 'par[aissent] [à Florent] un vaste ossuaire, un lieu de mort où ne traînait que le cadavre des êtres, un charnier de puanteur et de décomposition' (*RM*, 1: 803) sont, à l'instar de cet ancien cimetière qu'est le square des Innocents, parcourues par la pulsion de mort, se repère, à travers la parenté implicite qu'entretiennent la Belle Normande et les Halles sous le regard de Florent, l'existence d'un lien organique entre le marché et le sein maternel. Ainsi le jeune homme est-il '*inquiété* par cette vision *colossale*' (*RM*, 1 : 609) que sont ces Halles '*géantes*' (*RM*, 1 : 626) comme il le sera par la gorge de la Normande : 'Elle [la Normande] lui semblait *colossale*, très lourde, presque *inquiétante*, avec sa gorge de *géante*; il reculait ses coudes aigus, ses épaules sèches, pris de la peur vague d'enfoncer dans cette chair. Ses os de maigre avaient une angoisse, au contact des poitrines grasses [...]'*'* (*RM*, 1: 738). Sein menaçant qui se fragmente autour de Florent en une multitude de persécuteurs: 'Alors, recommença, contre ce maigre [Florent], la lutte des ventres énormes, des gorges prodigieuses. Il fut perdu de nouveau dans les jupes, dans les corsages pleins à crever, qui roulaient furieusement autour de ses épaules pointues' (*RM*, 1: 842). Les Halles et le mauvais sein kleinien se trouvent même ouvertement associés

dans la phrase clausule de l'avant-dernier chapitre du roman, au terme d'un passage où le dégoût de Florent pour les Halles atteint précisément son point culminant: 'il poussa violemment la fenêtre [...] laissa [les Halles] vautrées au fond de l'ombre, toutes nues, en sueur encore, *dépoitraillées*, montrant leur ventre ballonné et se soulageant sous les étoiles' (*RM*, 1: 868). On aurait là la représentation du fantasme archaïque du mauvais sein menaçant que, dans son fantasme, le nourrisson imagine rempli d'excréments dangereux. La perspective kleinienne nous apprenant que c'est une intégration solide de l'objet (le sein) qui assure au moi ses assises, ne pourrait-on alors, en termes psychiques, lire la défaite du jeune homme au 'sein' des Halles comme l'impossibilité par le moi d'introjecter le sein maternel ?

La parenté que l'épisode du square des Innocents entretient avec la fiction zolienne s'étendrait toutefois au-delà du *Ventre de Paris*. Ainsi tout d'abord est-il remarquable que la souillure de la petite Pauline—une enfant qui est, par sa mère Lisa, de la souche Macquart—allégorise de manière spectaculaire l'essence même de l'étymon /MAK/du patronyme Macquart, à savoir, la tache, la macule (Hamon, 1998: 114). Ce fait encouragerait à suggérer que la série des *Rougon-Macquart* est, du moins partiellement, ancrée dans une position paranoïde-schizoïde. Il est notable d'autre part que le square des innocents, théâtre des jeux sadiques de Muche, rejoint, en tant qu'ancien cimetière, le cimetière Saint-Mittre, dont la dépicition sert d'incipit non seulement à *La fortune des Rougon*, le premier roman des *Rougon-Macquart* au nom scientifique 'Les origines,' mais aussi à l'ensemble de la série des *Rougon-Macquart*.

Or, il serait difficile de mettre en question la dimension paranoïde-schizoïde de cet espace primordial de la série lorsque l'on considère que les sèmes des origines, du

sadisme, de l'enfance et du sein maternel s'y trouvent inextricablement mêlés. Situé au seuil des *Rougon-Macquart* en même temps que dans l'univers extradiégétique de la série, le cimetière est non seulement, par définition, l'espace des origines, le 'socle' de la série (Mitterand, 1980: 173) mais il renvoie de plus par le biais des actions qui s'y déroulent à l'univers tourmenté du nourrisson kleinien. Dans cet espace fondamentalement maternel—R. Ziegler évoque 'the damp maternal luxuriance of the graveyard' (1998: 235)—l'image des fossoyeurs qui 'ne pouvaient plus donner un coup de bêche [dans le sol gras] sans arracher quelque lambeau humain' (*OC*, 1: 5) convoque ainsi de manière saisissante le sadisme archaïque des fantasmes de 'la petite enfance où l'on coupe, déchire, transperce, dévore' (Jones, 2005: 25).¹¹ De ce stade oral ou encore cannibalique attestent précisément trois autres passages de l'incipit au travers desquels se dessine une manducation violente et excessive. Le texte nous apprend ainsi que 'l'on gorgeait [la terre] de cadavres' (*RM*, 1: 6), que '[l]a vie ardente des herbes et des arbres eut bientôt dévoré toute la mort de l'ancien cimetière Saint-Mittre' (*RM*, 1: 6) ; et que 'la pourriture humaine fut mangée avidement par les fleurs et les fruits' (*RM*, 1: 6). Cette avidité qui est la marque, rappelons-le, du désir qu'a le nourrisson d'évider le sein maternel de son contenu fantasmatique et dont on a vu qu'elle motive l'amour de Muche pour les fontaines qu'il laisse couler à plein robinet, se repère de manière plus spécifique à travers le manège auquel se livrent les gamins dans l'enceinte du cimetière:

Une des curiosités de ce champ était alors des poiriers aux bras tordus, aux noeuds monstrueux, dont pas une ménagère de Plassans n'aurait voulu cueillir les fruits énormes. Dans la ville, on parlait de ces fruits avec des grimaces de dégoût; mais les gamins du faubourg n'avaient pas de ces délicatesses, et ils escaladaient la muraille, par bandes, le soir, au crépuscule, pour aller voler les poires, avant mêmes qu'elles fussent mûres. (*RM*, 1: 6)

Comme le fait Freud dans son analyse du rêve du petit Hans (1987: 319), l'on reconnaîtrait dans ces 'fruits énormes' que convoitent les enfants la représentation des seins maternels enviés par le nourrisson—le vol des poires, comme celui des poissons par le petit Muche, témoignant du désir de s'approprier les organes féminins, vagin et seins, c'est à dire la créativité de la mère.¹² La dépeintion de ces arbres nous apprend toutefois que cette appropriation du sein maternel est entachée de risques pour le nourrisson qui risque de devoir souffrir une rétribution de la part de la mère. De fait, les 'bras tordus' et les 'noeuds monstrueux' de ces poiriers anthropomorphisés qui conjurent l'image de la méduse à la chevelure de serpents, n'inscrivent-ils pas au seuil de la série tant le spectre de la castration que l'image d'un sexe féminin dévorateur, offrant ainsi la toute première représentation symbolique de ces mères hautement problématiques qui hantent *Les Rougon-Macquart* et que Susan Hennessy appelle 'hysterical mothers, phallic mothers and monstrous mothers' (2006) ?

A l'instar du jeu qui permet au très jeune enfant de 'mime[r] son matériel inconscient le plus refoulé' (Klein, 2005: 216) et de donner ainsi libre cours à des fantasmes archaïques remontant aux origines de la vie, l'épisode du square des Innocents, en mettant en scène des jeux d'enfants où s'inscrivent de tels fantasmes, mimerait de façon essentielle le matériel psychique qui informe les origines de la série des *Rougon-Macquart*.

Bibliographie

- Borie, Jean. 1971. *Zola et les mythes, ou, de la nausée au salut*. Paris: Seuil.
- Borie, Jean. 1973. *Le tyran timide: le naturalisme de la femme au XIXe siècle*. Paris: Klincksieck.
- Chaitin, Gilbert. 1976. 'The voices of the Dead: Love, Death and Politics in Zola's *La Fortune des Rougon*'. *Literature and Psychology* 26.3 & 26.4, pp. 131-144 et pp. 148-58.
- Doane, Janice & Hodges, Devon. 1992. *From Klein to Kristeva : Psychoanalytic Feminism and the Search for the 'good enough' Mother*. Ann Arbor : University of Michigan Press.
- Fonyi, Antonia. 2001. 'La femme, son propriétaire et le voleur. Premières élaborations du scénario oedipien dans l'oeuvre de Zola'. *Les cahiers naturalistes* 75: 29-50.
- Fonyi, Antonia. 2005. 'Le moi et son cortège d'imagos : modèles inconscients des personnages (l'exemple de Maupassant)' in *Les lieux du réalisme*. Pour Philippe Hamon. Ed. Vincent Jouve & Alain Pagès. Paris : L'improviste. Presses Sorbonne Nouvelle. pp. 237-247.
- Freud, Sigmund. 1987. *L'interprétation des rêves*. Ed. Denise Berger; trad. I Meyerson. Paris: PUF.
- Freud, Sigmund. 'La création littéraire et le rêve éveillé'.
http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appquee/04_creation_litteraire/creation_litteraire.html (consulté le 28 février 2012)
- Got, Olivier. 2002. *Les jardins de Zola. Psychanalyse et paysages mythiques dans les Rougon-Macquart*. Paris: Harmattan.

- Hamon, Philippe. 1998. *Le personnel du roman - Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart*. Paris: Droz.
- Hennessy, Susan. 1998. 'Maternal Space and (Re)production in *Les Rougon-Macquart*, by Emile Zola', *Neophilologus* 82.2: 209-220.
- Hennessy, Susan. 1999. 'Zola's Male Creation: Reproduction in *Les Rougon-Macquart*'. *The French Review* 72: 1010-22.
- Hennessy, Susan. 2002. 'Killing Off the Mothers'. *Neophilologus* 86.2 : 215–223.
- Hennessy, Susie. 2006. *The Mother Figure in Emile Zola's Les Rougon-Macquart*. Introduction d'Elizabeth Emery. Lewiston, NY: Mellen.
- Jones, Ernest. 2005. Introduction, in *Essais de psychanalyse*. Ed. Ernest Jones. Trad. Marguerite Derrida. Paris: Payot, pp. 23-27.
- Jussiau, Roland ; Montméas, Louis ; Parot, Jean-Claude ; Méaille, Michel. 1999. *L'élevage en France 10 000 ans d'histoire*. Dijon : Educagri.
- Klein, Mélanie. 1968. *Envie et gratitude et autres essais*. Trad. par Victor Smirnoff. Paris: Gallimard.
- Klein, Mélanie. 2005. 'Les stades précoces du conflit oedipien,' in *Essais de Psychanalyse*. Ed. Ernest Jones. Trad. Marguerite Derrida. Paris: Payot, pp. 229-241.
- Klein, Mélanie. 'Les tendances criminelles chez les enfants normaux" in *Essais de Psychanalyse*. Ed. Ernest Jones. Trad. Marguerite Derrida. Paris, Payot, pp. 211-228.
- Mitterand, Henri. 1980. 'Une archéologie mentale: *Le Roman expérimental* et *La fortune des Rougon*" in *Le discours du roman*. Paris: PUF.
- Winnicott, D.W. 1971, 1991. *Playing and Reality*. London & New York: Routledge.
- Ziegler, Robert. 1998. 'Blood and Soil: The Stuff of Creation in *La Fortune des Rougon*.' *Studia Neophilologica* 69.2: 235-241.
- Zola, Emile. *La fortune des Rougon* in *Les Rougon-Macquart*. Ed. Henri Mitterand. 5 vols. Paris: Gallimard Pléiade.
- Zola, Emile. *Le ventre de Paris* in *Les Rougon-Macquart*. Ed. Henri Mitterand. 5 vols. Paris: Gallimard Pléiade.

Notes

¹ L'on notera que le corpus zolien n'a jusqu'à présent été envisagé que dans une perspective freudienne. Ainsi que le soulignait Antonia Fonyi en 2001, '[d]ans le domaine des recherches psychanalytiques sur l'œuvre de jeunesse, le livre de Jean Borie, *Zola et les mythes, ou de la nausée au salut* [...] continue à s'imposer comme une référence incontournable' (Fonyi 2001). C'est ainsi que nombreux thèmes et schémas de la psychanalyse (ainsi le complexe d'Oedipe, l'instinct de mort) permettent à Jean Borie d'interpréter les 'métaphores obsédantes' qui informent tant *Les Rougon-Macquart* que des œuvres de jeunesse ou des romans publiés après la série. C'est également une perspective freudienne que Gilbert Chaitin adopte pour mettre en évidence la centralité de la scène primitive dans *La fortune des Rougon*, le roman liminaire de la série. Dans un ouvrage plus récent, Olivier Got a plus spécifiquement recours aux enseignements de *L'interprétation des rêves* pour envisager la problématique oedipienne qui s'inscrit dans les paysages zoliens des *Rougon-Macquart*. Dans la mouvance de Borie, Fonyi entreprend 'des amorces d'une lecture psychanalytique de l'œuvre de Zola [...] à partir de l'analyse des représentations du complexe d'Œdipe et de la sexualité, dans quelques œuvres de jeunesse' (29).

² Ainsi Mélanie Klein souligne-t-elle dans *Envie et gratitude* que 'la complexité d'une personnalité parvenue à maturité ne peut être saisie que si l'on arrive à comprendre le psychisme du nouveau-né et à suivre son développement tout au long de la vie.' (14).

³ Longtemps ignorée par la critique zolienne, la thématique de la maternité dans le corpus zolien a fait ces dernières années l'objet de plusieurs excellents articles et d'une monographie de Susan Hennessy. *The Mother-Figure in Zola's Les Rougon-Macquart. Literary Realism and the Quest for the Ideal Mother* révèle, comme le souligne Elizabeth Emery dans son introduction au texte, 'the extent to which the author's overt goal of depicting reality is often accompanied, in his novels, by narration that casts doubt upon maternal behavior.'

⁴ C'est cette union idyllique avec la mère qu'Antonia Fonyi met à jour lorsqu'elle retrace l'histoire schématique du conflit oedipien dans les textes de jeunesse de Zola: 'Dans un premier temps, le fils vit dans une intimité exclusive avec la mère, il est son unique possession et elle est son unique possession' (2001: 44).

⁵ Comparant le concept d'objet transitionnel au concept kleinien d'objet interne, Winnicott argue plus exactement que si l'objet transitionnel prend la place du sein 'externe' c'est de manière indirecte, en prenant la place du sein 'interne' (10).

⁶ Notons toutefois que pour Hennessy la destruction métaphorique du corps maternel est l'expression du conflit entre la sexualité et la maternité. C'est ainsi par exemple que dans *La joie de vivre* le corps mutilé de Louise dépeint en proie aux affres de l'accouchement sert à éliminer ce que la critique appelle "female desirability" (2002: 219). C'est que pour Zola l'idée de la coexistence des notions de désir et de procréation est source d'angoisse et qu'il y a impossibilité de réconciliation entre la sexualité et la maternité de la femme, une réalité dont l'accouchement de Louise représente la manifestation la plus frappante. Voir par exemple Hennessy 2006: 54.

⁷ L'on retrouverait dans ce passage ce que Susan Hennessy décrit comme 'the male desire to manage reproduction' (1999: 1021). Comme l'accouchement de Louise le démontre, les parturitions les plus problématiques ont souvent pour corollaire l'implication d'un homme (ainsi le docteur Cazenove dans *La joie de vivre*). De même ici, le début de cet accouchement métaphorique de Pauline est-il indissociable de l'avilissement du corps de la fillette par le gamin.

⁸ Notons encore qu'avant que Philippe Auguste ne fît construire un mur autour du cimetière des Innocents, les porcs, qui remplissaient dans l'espace urbain médiéval la fonction d'éboueurs, venaient y déterrer les morts... (Jussiau, 1999: 191).

⁹ On noterait également que cette dimension phallique de Melle Saget s'affirme au moment où la vieille fille se trouve enfin en possession du secret de Pauline et du renseignement ardemment désiré: 'Elle s'était mise debout toute frémissante. Un trait de lumière venait de la frapper en pleine face' (*RM* 1: 821).

¹⁰ Ainsi que Jean Borie a pu le démontrer la représentation de la femme en 'femme phallique' n'est certes pas un fait exceptionnel chez Zola.

¹¹ Pour Susan Hennessy également cet espace des origines est ‘highly charged with metaphors of childbirth and maternal nurturing’ (1998: 209).

¹² L’on remarquera que l’équivalence entre poires et seins est ouvertement établie dans *Le Ventre de Paris*. C’est ainsi que sur les étalages ‘[l]es pommes, les poires s’empilaient [...] montrant des rougeurs de seins naissants’ (*RM* 1:823), ou qu’il n’y a à l’étalage d’une vieille marchande que ‘des poires pendantes comme des seins vides’ (*RM* 1:824).