

Martin CARAYOL

SCÈNES DE RÊVE DANS LES LITTÉRATURES NATURALISTES FRANÇAISE ET FINNOISE

Il y a une apparente incompatibilité entre le thème du rêve ou de la vision et le genre naturaliste, qui proscriit a priori tout ce qui ressortit à l'imaginaire pour s'attacher à la réalité la plus immédiate. Mais chez les grands naturalistes finlandais que sont Minna Canth et Juhani Aho, on ne peut que constater une présence importante de scènes de rêve ou de vision. Cet article se propose de comparer la façon dont est traité le thème du rêve chez ces auteurs et chez les Français qui les ont inspirés, Zola et les Goncourt. L'auteur esquisse à cette fin une typologie des scènes de rêve en contexte naturaliste, en fonction du degré de mise à distance des éléments imaginaires évoqués.

Cette étude s'attache à l'analyse de quelques scènes de rêves ou de visions dans divers textes naturalistes français et finnois. Le mot de *visions* est ici à prendre dans un sens large de « rêve éveillé, perception par la vue de choses imaginaires », indépendamment de toute idée de délire ou de folie, c'est en quelque sorte le côté diurne du rêve. Ce qui rapproche ici les deux notions, c'est donc l'idée du surgissement d'éléments imaginaires dans la réalité figurée par le texte.

C'est un thème qui paraît en première analyse étranger au naturalisme, et dont on trouverait des exemples bien plus nombreux à des époques littéraires antérieures comme le classicisme et le romantisme, ou dans des genres postérieurs comme le symbolisme et le surréalisme, mais le corpus naturaliste présente bel et bien des exemples intéressants de ce type de scènes.

Pour analyser celles-ci, on peut imaginer plusieurs pistes, selon des points de vue dramatique (Quel rôle a cette scène de rêve dans une œuvre qui autrement ne fait pas place à l'imaginaire onirique ?),

stylistique (Comment la brusque intrusion d'éléments extérieurs à la réalité quotidienne influe sur le style ? Quelle est la structure interne de la scène de rêve ? Quelles sont les caractéristiques de l'énonciation dans la scène de rêve, c'est-à-dire qui parle, narrateur ou personnage ?) ou générique. C'est ce dernier point de vue que nous adopterons en priorité, nous demandant si le poids d'imaginaire apporté par ces scènes peut satisfaire, et dans quelle mesure, aux idées naturalistes.

La Curée

La Curée, de Zola, publié en 1872, offre un point de départ, avec l'exemple d'un texte manifestement conforme à la théorie naturaliste zolienne. Au chapitre II, le financier Saccard imagine, sous l'influence de jeux de lumière naturels sur la ville qu'il contemple du sommet des buttes Montmartre, qu'une pluie de louis d'or tombe sur le quartier de la Madeleine.

a. La comparaison est constante dans le discours du narrateur, qui met l'accent sur le fait qu'il s'agit là d'une imagination volontaire et donc contrôlée par le personnage ; le narrateur ne prend pas la vision à son compte, il y a médiation du personnage.

« Il vint un moment où le rayon qui glissait entre deux nuages fut si resplendissant, que les maisons semblèrent flamber et se fondre comme un lingot d'or dans un creuset.

— Oh ! vois, dit Saccard, avec un rire d'enfant, il pleut des pièces de vingt francs dans Paris ! » (p. 388)

La comparaison dans le discours du narrateur introduit la vision énoncée par le personnage, mais elle se veut plus objective, plus extérieure ; seul le personnage exprime directement le contenu de la vision.

b. Le personnage fait preuve d'une constante ironie, il met son imagination à distance. Deux pages plus loin, la femme de Saccard s'amuse à reprendre l'idée de son mari, mais lui se lasse et se sent même un peu honteux de ces puérités :

« — Et là-bas, s'écria-t-elle en désignant du doigt un fourmillement d'astres, c'est sûrement la Caisse générale.

Ce mot fit rire Saccard. Ils restèrent encore quelques instants à la fenêtre, ravis de ce ruissellement de "pièces de vingt francs", qui finit par embraser Paris entier. L'agent voyer, en descendant de Montmartre, se repentit sans doute d'avoir tant causé. Il accusa le bourgogne et pria sa femme de ne pas répéter les "bêtises" qu'il avait dites ; il voulait, disait-il, être un homme sérieux. » (p. 390)

Maaailman murjoma

Maaailman murjoma, de Juhani Aho, publié en 1894, est l'histoire d'un paysan exproprié, Junnu, victime d'une machination : un homme qui veut se venger de lui fait en sorte que les autorités fassent passer une ligne de chemin de fer par la petite propriété de Junnu. Riikka Rossi a souligné l'influence zolienne chez Aho : « En préparant cette nouvelle, Aho fut sans doute inspiré par *La Bête humaine* de Zola : maltraité par les autres, Junnu, ce valet normalement obligeant, tombe sous le pouvoir de ses instincts incontrôlés. Le motif du chemin de fer, qui dans le roman zolien tient une place centrale, le suggère aussi. » (p. 100)

Dans la scène qui nous intéresse, Junnu visite le chantier de nuit, là où se trouvaient sa maison et son champ, puis se met à interpréter à l'envers les bouleversements du paysage :

« Mais soudain il lui semble que toutes ces traces et ces marques vont dans l'autre sens, comme si les ouvriers s'étaient précipités par ici en groupe avec leurs charges et leurs charrues, comme fuyant dans la panique des poursuivants qui les harcelaient... »¹

Junnu a alors la vision de trolls pourchassant et ensorcelant les travailleurs :

¹ « Vaan yht'äkkiä alkaa hänestä näyttää siltä, kuin kaikki nuo jälet ja merkit toisivat pois päin, niinkuin ne tästä kautta suurella joukolla ja täyttä karkua olisivat ajaneet kuormineen ja kärryineen, niinkuin pelästyksissään ja takaa ajavia vainoojiaan hurjasti paeten... »

« Ils ont interrompu leur travail, quelqu'un les a fait disparaître, sans leur laisser trêve ni répit ! Les trolls de la forêt leur ont jeté des pierres, depuis les rocailles des collines jusqu'en bas dans les vallées. »²

Le narrateur est très distant, il met l'accent sur la crédulité de son personnage et l'irréalité de ce qu'il vient de décrire :

« Alors que la nuit devient de plus en plus noire, il commence à croire réelles ses visions et ses imaginations. »³

L'insistance est même un peu lourde puisque la description qui précède ne laisse aucun doute sur le fait que le personnage croit effectivement au contenu de sa vision. Il y a en somme une grande prudence dans le traitement d'un fait qui n'appartient pas à la réalité objective. L'auteur sent bien que cette image des « trolls de la forêt » chassant les travailleurs détonne dans la nouvelle, il semble vouloir la prendre le moins possible à son compte, il en charge soigneusement son personnage.

On peut d'ailleurs se demander pourquoi il lui fait une place malgré tout : est-ce un trait de folie du personnage ? C'est sans doute plutôt lié à la prégnance du surnaturel dans l'imaginaire campagnard finlandais de l'époque, surnaturel qui s'opposerait au mécanisme moderne. Mais cette opposition est peu mise en valeur dans la nouvelle.

Yksin

Yksin, du même auteur, a été publié en 1890.

Évoquons d'abord une scène au chapitre 3 où se conjuguent rêve et vision. Le personnage suscite volontairement l'image de la femme qui lui manque :

« La dernière nuit, alors que nous approchons de Lübeck, je rêve d'elle à la suite de mes imaginations du jour précédent. Je peux vivre à

² « Ne ovat keskeyttäneet työnsä, ne on joku loihtanut sieltä pois, antamatta yön lepoa ja päivän rauhaa! ... pannut metsän peikot kiviä nakkelemaan vuorten louhuista alas laaksoihin. »

³ « Yön yhä hämärtyessä alkaa hän uskoa tosiksi näkyjään ja kuvittelujaan. »

nouveau les plus doux instants que je vécus à la campagne, quand nous pêchions et naviguions. Mon rêve est fragile et se brise par instants, mais je presse ma tête contre l'oreiller et j'en recolles les morceaux les uns aux autres. »⁴ (p. 39)

Mais la scène du dernier chapitre où le visage d'Anna se surimpressionne à celui d'une prostituée avec laquelle le narrateur passe une nuit à Paris est plus riche d'enseignements. Cette scène qui fit scandale (cf. ROSSI 2007, pp. 47-48) est rigoureusement construite, on peut la découper en plusieurs phases.

1 et 2. À deux reprises, un stimulus donne brusquement au narrateur l'illusion d'être à côté de la femme aimée :

« Il me semble voir en un éclair les traits du visage d'Anna. La même joue, la même boucle de cheveux près de l'oreille. »⁵ (p. 80)

puis :

« Je la regarde couchée là-bas, sa tête repose sur son bras gauche. Et de nouveau elle ressemble à Anna. »⁶ (p. 82)

Suivent dans les deux cas quelques lignes où le narrateur s'illusionne, la deuxième fois de façon plus consciente et volontaire :

« Peut-être s'est-elle mise à lui ressembler parce que je cherche cette similitude, parce que je veux me mentir et me jouer cette comédie. »⁷

⁴ « Matkan viimeisenä yönä, lähetessämme Lyypekkiä, näen minä unta hänestä, jatkoksi päivällisille mielikuvituksilleni. Saan elää uudelleen suloisimmat hetkeni siellä maalla kalastellessamme ja purjehtiessamme. Uni on hauraassa kantimessa ja katkeilee vähän väliä, mutta minä tungen pääni tyynyyn ja saan taas säikeet tarttumaan toisiinsa. »

⁵ « olen minä näkevinäni vilahduksen Annan piirteistä. Sama poski, sama kihara korvan juuressa. »

⁶ « Minä katselen häntä tuohon, jossa hän lepää, pää vasemmalla käsivarrellani. Ja hän on taas Annan näköinen. »

⁷ « Kenties on ruvennut siltä näyttämään siksi, että haen tuota yhtäläisyyttä, että tahdon tahallani pettää itseäni ja saada itseäni siihen uskoon. »

Puis dans les deux cas a lieu un brusque retour à la réalité : *Oven avautuminen herättää minut.* (p. 80) Le bruit de la porte qui s'ouvre me réveille.

3. Le narrateur a pris goût à ce plaisir coupable, au point d'y faire participer la prostituée (après l'avoir persuadée de la ressemblance), qui se prête docilement au jeu :

« Et nous nous livrons tous deux à ce rêve d'un instant, nous nous imaginons partir ensemble vers mon pays. Nous savons aussi bien l'un que l'autre que cela n'arrivera pas, mais nous faisons tous deux semblant d'y croire et nous nous plaisons à imaginer que cela soit possible. »⁸ (p. 83)

L'illusion auparavant spontanée devient un jeu, plaisamment puéril au début (« *Voi voi, me leikimme vastanaineita!* » Nous voilà en train de jouer les jeunes mariés !), mais qui devient vite sordide aux yeux du narrateur même :

« Quand je repense à ce que je viens de dire, un irrépressible sentiment de dégoût m'envahit et je m'écarte d'elle aussi loin que le bord du lit le permet. »⁹ (p. 85)

(On peut tracer un parallèle avec le personnage de Saccard chez Zola : « L'agent voyer, en descendant de Montmartre, se repentit sans doute d'avoir tant causé. »)

4. Ce sentiment de dégoût culmine dans le cauchemar du narrateur, où il rêve qu'il surveille celle qui partage sa couche, craignant qu'elle ne le dépouille de son argent :

⁸ « *Ja me antaudumme molemmat siihen hetken haaveeseen, että me matkustamme täältä yhdessä minun maahani. Tiedämmehän kumpikin, ettei siitä mitään tule, mutta me olemme molemmat sitä uskovinamme ja me innostumme sitä ainakin kuvittelemaan mahdolliseksi.* »

⁹ « [...] *kun muistan, mitä juuri olen puhunut, niin puistattaa minua vastustamaton inhon tunne ja minä vetäydyn hänestä pois niin kauas kuin vuoteen reunaa suinkin ulottuu.* »

« Mais celle que je surveille, ce n'est pas elle, c'est Anna, un mélange confus fait de toutes deux. Elle attend d'en avoir l'occasion pour me dérober mon argent. »¹⁰ (p. 85)

L'image d'Anna l'aristocrate est donc contaminée par le caractère louche, sale, inspirant la méfiance, du personnage de la prostituée.

Cette progression a une grande importance dramatique : la souillure en rêve d'Anna bouleverse le personnage, qui soudain, après un dernier assaut de tendresses avec la prostituée (dernière étape montrant la pusillanimité d'un personnage irrésolu), retourne à son humeur spleenétique habituelle, prend le parti du réel en voyant la chambre sordide de la prostituée à la lumière du jour, et se résout à une vie morne sans amour. Cette surcharge d'appels à l'imaginaire aboutit en définitive à une impasse, à la constatation de la toute-puissance du réel, presque à une condamnation : on reste dans un naturalisme strict.

Notons accessoirement que *Yksin* est le seul récit à la première personne parmi les textes sur lesquels se penche cette étude. Il serait utile de s'intéresser aux conséquences stylistiques de ce choix, en partant des analyses de Dorrit Cohn sur les nuances entre *psycho-récit* et *auto-récit*, c'est-à-dire les passages où est exprimée la vie intérieure de personnages fictifs, dans des récits à la troisième et à la première personnes. Cohn remarque dans *La Transparence intérieure* qu'« avec le récit de visions et de rêves, le psycho-récit atteint les régions les plus obscures de la vie mentale » (p. 67). Dans un récit à la première personne, ce que Cohn appelle l'auto-récit est caractérisé par « l'analyse *rétrospective* d'une conscience ». Cette distinction, appliquée à l'analyse de scènes de visions, pourrait mener à des résultats intéressants, mais qui dépassent le cadre de notre étude.

Il y a là une évidente parenté avec le roman symboliste de Rodenbach, *Bruges-la-Morte* (1892), où en revanche la femme que le narrateur croit voir en la personne d'une autre est morte : la couleur générale y est celle du romantisme noir, parfois du fantastique, avec également bien sûr une charge symbolique et une écriture cherchant

¹⁰ « *Mutta se, jota vartioin, ei olekaan hän, vaan se on Anna, joku sekotus heistä molemmista. Hän odottaa tilaisuutta varastaakseen minulta rahani.* »

les formules mystérieuses frappantes, comme par exemple « Est-il vraiment veuf, celui dont la femme n'est qu'absente et réapparaît en de brefs retours ? » (p. 85) ; surtout, la façon dont (et la raison pour laquelle) le regard du héros sur la femme-sosie est soudain bouleversé diverge largement dans les deux œuvres.

Dans *Bruges-la-Morte*, il n'y a pas d'affirmation *a posteriori* de réelle dissemblance entre les deux femmes, simplement le constat que la ressemblance est plus forte, plus frappante quand elle n'est pas forcée, quand un espace laissé à l'imagination et à la mort demeure :

« Pour la première fois, le prestige de la conformité physique n'avait pas suffi. Il avait opéré, mais à rebours. Sans la ressemblance, Jane ne lui eût apparu que vulgaire. À cause de la ressemblance, elle lui donna, durant un instant, cette atroce impression de revoir la morte, mais avilie, malgré le même visage et la même robe [...] » (p. 149)

« Tant qu'elles demeuraient à distance l'une de l'autre, avec le brouillard de la mort entre elles, le leurre était possible. Trop rapprochées, les différences apparaissent. » (p. 177)

La femme aimée est souillée dans les deux cas, mais pas pour les mêmes raisons. La femme de Hugues Viane dans *Bruges-la-Morte* est souillée parce que rendue artificiellement à la vie ; ce n'est pas le fait de coucher avec une femme indigne de l'absente qui, comme dans *Yksin*, abîme l'image de l'absente dans l'esprit du héros : c'est le fait de vouloir « éluder la Mort » (p. 190), de vouloir faire de l'absente une vivante. La vivante, malgré son exacte ressemblance avec la morte, est décevante, et Viane ne parvient à éprouver de l'amour que dans la mort, que quand Jane, la nouvelle maîtresse, sera enfin, une fois morte, conforme à ce que désire vraiment Viane :

« Les deux femmes s'étaient identifiées en une seule. Si ressemblantes dans la vie, plus ressemblantes dans la mort qui les avait faites de la même pâleur, il ne les distingua plus l'une de l'autre — unique visage de son amour. Le cadavre de Jane, c'était le fantôme de la morte ancienne, visible là pour lui seul. » (p. 270)

Quant à la charge symbolique à quoi nous faisons allusion, elle n'apparaît nulle part plus clairement que dans le réseau métaphorique que tisse souvent le texte entre les trois personnages et la ville.

« Quoi qu'il en fût du singulier hasard, Hugues s'abandonna désormais à l'enivrement de cette ressemblance de Jane avec la morte, comme jadis il s'exaltait à la ressemblance de lui-même avec la ville. » (p. 133)

Il y a ainsi deux réseaux de comparaison mis en parallèle, Jane / l'épouse défunte et Hugues / la ville, le titre se chargeant d'établir une analogie directe entre la ville et la défunte... Ce schéma souligne l'idée que l'identité des deux femmes n'a pas ici de fonction de péripétie ou de comble dramatique comme dans *Yksin* : elle est un élément de fond dans la diégèse, qui attire l'attention du lecteur sur une relation symbolique plus profonde qui relie la ville de Bruges, sujet principal du roman, à Hugues d'une part et à la morte d'autre part.

Les exemples de *La Curée*, *Maailman murjoma* et *Yksin* nous semblent pouvoir être rangés dans un même ensemble : ce sont des textes dans lesquels la vision, en tant qu'événement faisant intervenir des éléments imaginaires, est mise à distance. Elle semble n'être là que pour aider à caractériser les personnages : les scènes évoquées sont à ce titre d'une force certaine, l'une faisant apparaître l'obsession de Saccard pour l'argent, l'autre mettant en évidence le déséquilibre de Junnu, tandis que le narrateur d'*Yksin* révèle ainsi à quel point il est hanté par le visage d'Anna. Le caractère irréel est à maintes reprises dénoncé par le narrateur qui semble vouloir faire du rêve quelque chose de fondamentalement vain, dans lequel le personnage ne peut trouver aucune forme d'accomplissement. Le rêve est toujours désavoué, et ce par le personnage lui-même sauf dans le cas de *Maailman murjoma* où Junnu est taxé de folie, ce qui rend ses visions encore plus vaines. Ce traitement strictement naturaliste s'oppose à un traitement plus inattendu, illustré par les œuvres que nous évoquons ci-après, à commencer par le cas passablement aberrant du roman de Zola, *Le Rêve*.

Le Rêve

Le Rêve, publié en 1888, est un roman surchargé d'imaginaire, où abondent des scènes de visions, mais qui pose problème du fait de son incertitude générique : peu de critiques l'ont considéré comme étant naturaliste. Il n'en demeure pas moins qu'il fait partie du cycle emblématique du genre, les Rougon-Macquart. On peut dire qu'il témoigne de la difficulté à faire cohabiter naturalisme et éléments manifestement imaginaires. Du fait du flou qui entoure son appartenance générique, les critiques en parlent peu : le Lagarde et Michard ne mentionne que son titre et laisse croire que le thème fondamental du roman soit les ateliers de broderie, pour tracer un parallèle bien fragile avec d'autres romans zoliens s'intéressant à de petits artisans... *Le Rêve* est-il un roman naturaliste qui fait une place démesurée aux produits de l'imagination ou le résultat de la volonté délibérée de Zola d'oublier pour un instant ses théories littéraires et de s'adonner à la pure féerie pour montrer la diversité de son talent ?

Parmi les analyses des critiques, on retiendra ces phrases de Jules Lemaître, citées dans l'édition de la Pléiade (pp. 1622 sqq) : « [...] cette histoire irréelle est écrite dans le même style opaque et puissamment matériel et avec les mêmes procédés de composition que *La Terre* ou *L'Assommoir*. L'effet est ahurissant. [...] Outre un sommaire presque complet de la *Légende Dorée*, que M. Zola a lu tout exprès, il a versé, pêle-mêle, tout au travers du récit des irréelles amours de Félicien et d'Angélique, un Manuel du chasublier. [...] C'est un conte bleu bâti en gros moellons. » Henri Mitterand parle quant à lui d'une interprétation naturaliste de la « réaction idéaliste » de la fin du XIX^e.

Cette idée d'un mixte apparaît non moins clairement dans l'analyse que l'on peut faire de la thématique du rêve dans ce roman.

Les visions d'Angélique et la plupart des mentions du mot « rêve » sont connotées de façon tout à fait positive, ainsi dans la première scène de lecture de la *Légende dorée* (p. 831 : « Seule, la Légende la passionnait, la tenait penchée, le front entre les mains, prise toute, au point de ne plus vivre de la vie quotidienne, sans conscience du temps, regardant monter, du fond de l'inconnu, le grand épanouissement du rêve. ») ou dans les visions de sainte Agnès (p. 840 : « Un soir qu'elle se baisait les mains, ainsi qu'elle en prenait parfois encore le plaisir,

elle devint brusquement très rouge et se tourna, confuse, bien qu'elle fût seule, ayant compris que la sainte l'avait vue. Agnès était la gardienne de son corps. ») et de saint Georges (p. 870 : « Ce qu'elle attendait venait de l'invisible, sortait lentement de tout ce qui frissonnait à son entour. Pièce à pièce, cela se dégageait de son rêve, comme une réalisation des vagues souhaits de sa jeunesse. Était-ce le saint Georges du vitrail qui, de ses pieds muets d'image peinte, foulait les hautes herbes pour monter vers elle ? »).

La participation harmonieuse du rêve dans le monde réel est clairement manifestée au chapitre VII. Le soupirant d'Angélique vient la rejoindre dans la nuit alors qu'elle est en pleine extase mystique, entourée d'anges et de vierges célestes :

« De tout l'horizon connu et aimé, de la Chevrotte, des saules, des herbes, la jeune fille entendait ses rêves qui lui revenaient, les espoirs, les désirs, ce qu'elle avait mis d'elle dans les choses, à les voir chaque jour, et que les choses lui renvoyaient. Jamais les voix de l'invisible n'avaient parlé si haut, elle écoutait l'au-delà, elle reconnaissait, au fond de la nuit brûlante, sans un souffle d'air, le léger frisson qui était pour elle le frôlement de la robe d'Agnès, quand la gardienne de son corps se tenait à son côté. Elle s'égayait de savoir Agnès là, avec les autres. Et elle attendait. » (p. 904)

Tous ces verbes à l'imparfait exposent une toile de fond sur laquelle vient se dessiner la silhouette de l'amant : « Du temps s'écoula encore, Angélique n'en avait pas conscience. Cela lui parut naturel, lorsque Félicien arriva, enjambant la balustrade du balcon. » Cet adjectif, *naturel*, exprime bien le statut extraordinaire de ces visions dans *Le Rêve* : pour Angélique, elles n'entrent pas en conflit avec la réalité, il n'y a pas solution de continuité. Saint Georges et Félicien peuvent très bien ne faire qu'un, il peut y avoir interpénétration du rêve et du réel.

L'auteur se montre dans certains passages plus prudent, et la pensée naturaliste ressurgit parfois :

« Hubertine se désolait, tourmentée par son remords d'avoir laissé Angélique ignorante à ce point. Elle aurait voulu lui dire les dures leçons de la réalité, l'éclairer sur les cruautés, les abominations du monde, prise d'embarras, ne trouvant pas les mots nécessaires. Quelle tristesse, si, un jour, elle avait à s'accuser d'avoir fait le malheur de cette enfant, élevée ainsi en recluse, dans le mensonge continu du rêve ! » (p. 933)

Ces mots sont en apparence attribués à Hubertine, la mère adoptive d'Angélique, par l'emploi du style indirect libre, mais on ne reconnaît guère la parlure du personnage et l'on peut penser que c'est avant tout l'auteur qui s'exprime ici, voulant associer à son roman une thématique plus naturaliste du « rêve-mensonge », du rêve qui éloigne de la stricte réalité, hors de laquelle il n'y a point de salut. Au chapitre XI, Angélique croyant n'être plus aimée de Félicien perd le bénéfice de ses visions, aucune hallucination ne vient plus s'enter au réel décevant :

« C'était la grâce qui se retirait d'elle, Dieu cessait d'être à son entour, le milieu l'abandonnait. Désespérément, elle appelait l'inconnu, elle prêtait l'oreille à l'invisible. Et l'air était vide, plus de voix chuchotantes, plus de frôlements mystérieux. [...] Rien ne restait des rêves qu'elle avait mis là, le vol blanc des vierges, en s'évanouissant, ne laissait des choses que le sépulcre. » (p. 957)

Mais ces moments où l'on a l'aperçu d'une matérialité stricte sont finalement assez rares, et surtout la fin du roman est saturée d'éléments faisant du rêve une image de la grâce divine : « C'est la grâce, et jamais elle ne m'a inondée d'une pareille énergie. Si elle n'est qu'un rêve, le rêve que j'ai mis à mon entour et qui me revient, qu'importe ! Il me sauve. Il m'emporte sans tache, au milieu des apparences... » (p. 971) Zola dépeint la victoire du rêve et de l'exaltation mystique, culminant dans la scène de la résurrection d'Angélique et les dernières lignes : « Depuis longtemps, [Félicien] sentait bien qu'il possédait une ombre. La vision, venue de l'invisible, retournait à l'invisible. Ce n'était qu'une apparence, qui s'effaçait, après avoir créé une illusion. Tout n'est que rêve. »

Il me semble qu'on peut interpréter la curieuse mixture que constitue *Le Rêve* de la façon suivante : Zola croit bel et bien en l'écrivain faire œuvre d'écrivain naturaliste, mais il est bien souvent débordé, ou plutôt il se laisse déborder (avec plus ou moins de complaisance) par les aspects anti-naturalistes de la thématique onirique.

Les œuvres vers lesquelles nous allons à présent nous tourner parviennent à entrelacer éléments oniriques et naturalistes sans la maladresse de Zola dans *Le Rêve*, ni les réticences des autres œuvres évoquées plus haut.

Germinie Lacerteux

Nous nous arrêterons sur quelques chapitres de ce roman des frères Goncourt (publié en 1865) qui présentent des scènes intéressantes pour notre étude.

Chapitre 32. C'est le chapitre du rêve de vitriolage : Germinie jalouse se voit défigurer sa rivale. La brusque irruption de la vision a lieu quand Jupillon, l'amant méprisable de Germinie, et sa cousine s'engouffrent dans un hôtel de passe : « ... son délire la transportant tout d'un coup dans son crime, elle montait l'escalier avec la bouteille bien cachée sous son châle. » (p. 93)

a. Entrée dans la vision. Il est dit que Germinie « ne vit plus rien », elle perd la trace des deux amants une fois ceux-ci entrés dans l'hôtel : c'est un obstacle dans le réel, un arrêt de la filature qui était engagée, qui provoque l'obsession brusque (exclamation répétée « Du vitriol ! »), phénomène d'abord confiné au cerveau (« tout son sang lui monta à la tête avec une idée, une seule idée... »).

b. Élargissement, la vision s'étend à un processus physique : « Et, dans son affreux rêve, son corps aussi rêvant, ses pieds se mirent à marcher. »

c. Sortie du rêve à la suite d'un stimulus extérieur, la question de l'épicière.

Le style des auteurs demeure réaliste dans le rêve, avec des notations concrètes de l'endroit où Germinie cache le vitriol, du volume sonore produit quand elle frappe à la porte, de la façon dont le vitriol agit sur le visage de la cousine. En revanche, la scène est tirée vers une atmosphère onirique par deux faits : l'usage de l'imparfait qui fige l'action dans la vision ; caractère onirique de l'effacement de Jupillon dans cette scène imaginée : « Elle ne lui disait ni son nom, ni rien... Elle passait sans s'occuper de lui... » Mais le contraste est globalement faible, la scène irréaliste s'intègre presque sans couture au contexte réaliste.

Cette première scène de vision dans *Germinie Lacerteux* annonce une autre pulsion de meurtre au ch. 52, et l'imbrication des thèmes de la mort et du rêve dans le roman.

Chapitre 41. Figure ici la scène où mademoiselle de Varandeuil surprend Germinie sa servante en train de dormir dans sa chambre : on voit de l'extérieur Germinie rêver, on l'entend parler dans son sommeil. Deux points intéressants à noter ici : l'esthétique romantique, fantastique, du passage ; et la transfiguration de Germinie dans son langage, sa force, sa dignité.

Le monde de la nuit est ici valorisé, poétisé. On a le sentiment d'une proximité avec un autre monde : la « parole du sommeil » est dite « pareille à une âme sans corps qui errerait sur une bouche morte », « une voix pleine du mystère et du tremblement de la nuit ». L'écriture artiste caractérise ce passage : « Mademoiselle était penchée avec une sorte d'épouvante sur ce corps abandonné et ne s'appartenant plus, dans lequel le passé revenait comme un revenant dans une maison abandonnée. » (p. 109 ; la dérivation, cf. ici *revenait / revenant*, est une figure rhétorique typique des Goncourt). Apparaît également une comparaison baudelairienne : « elle avait l'impression d'être à côté d'un cadavre possédé par un rêve ». (p. 110)

Quand Germinie semble se mettre à évoquer en rêve le présent, elle devient fondamentalement autre, métamorphosée comme une actrice sur scène : « Mademoiselle restait confondue, stupéfaite, écoutant comme au théâtre. » « Elle cherchait dans sa mémoire : un pareil jeu, de telles intonations, une voix aussi dramatique et aussi déchirée que cette voix de poitrinaire crachant son cœur, elle ne se les rappelait que de M^{lle} Rachel. »

C'est une scène étonnante de romantisme noir, sans ironie, sans naturalisme apparent. Elle annonce peut-être la mort de Germinie, mais avec un contraste saisissant sur le plan esthétique ! Cette scène dresse également un parallèle intéressant entre rêve et théâtre, semblant nous inviter à nous demander si leur rapport à la réalité est comparable. Ici on semble assister à une sorte d'accomplissement dans le rêve, contrastant avec la médiocrité de Germinie dans la réalité.

Chapitre 45. « Sa vie lui semblait à jamais enfermée dans son désespoir. » (p. 115) L'imagination devient pour Germinie une consolation, elle s'y plonge au point que : « Et son espérance enfiévrée se mettant à créer à l'horizon des événements de son désir, s'enivrait bientôt de la folle vision de ses hypothèses. » La « vision » devient la marque d'une chute inéluctable : Germinie a renoncé à chercher une solution, une échappatoire, dans la réalité, elle se réfugie dans l'imaginaire.

Ceci aboutit à la scène du marc de café : « Sous la tension de son regard, la porcelaine s'animait des visions de ses insomnies ». Germinie prédit ainsi la mort prochaine de la cousine de Jupillon. Mort qui n'aura évidemment pas lieu, vision trompeuse et stérile : l'ailleurs ainsi entrevu n'est qu'un leurre de plus. Cette scène de vision est celle qui ressortit le plus au credo naturaliste dans le roman : l'irréalité de ce que voit Germinie est bien marquée, la vision est circonscrite, à l'inverse de ce qui se passe dans l'exemple suivant.

Chapitre 52. Nouvelle vision de meurtre, après les nuits passées avec Gautruche, marquées par la « douleur dans la volupté ».

« Toutes sortes de choses noires, ayant comme des ailes et des voix, lui battaient contre les tempes. Les sombres tentations qui montrent vaguement le crime à la folie lui faisaient passer devant les yeux, tout près d'elle, une lumière rouge, l'éclair d'un meurtre ; et il y avait dans son dos des mains qui la poussaient, par-derrrière, vers la table sur laquelle étaient les couteaux... » (p. 134)

L'accent est moins mis ici sur le contenu de la vision que sur ses modalités : aux mouvements troubles du psychisme de Germinie sont assimilées des caractéristiques matérielles, « une lumière rouge », « des mains qui la poussaient »... La vision semble déborder le cadre de la subjectivité : le narrateur disparaît, il n'y a pas de médiateur manifeste entre la vision de Germinie et le lecteur. Ceci caractérise également bien des visions du roman de Zola, *Le Rêve*, mais ici le phénomène est clairement imputable à la folie.

Y a-t-il en cela entorse au naturalisme, dont *Germinie Lacerteux* est censé être l'un des parangons ?

Anna Liisa

Tout au long de cette pièce de Minna Canth publiée en 1895, le souvenir de la mort de l'enfant d'Anna Liisa, que celle-ci a assassiné des années plus tôt, se fait de plus en plus présent. Au troisième acte, on atteint un sommet de morbidité, annoncé par Kortesuso, le père d'Anna Liisa, quand il estime que lui-même ne survivra pas à cette histoire, et qui culmine dans la scène où Anna Liisa raconte qu'elle a vu son enfant près du lac. Trois éléments à noter :

1. La vision est introduite en douceur, les deux premières répliques n'annoncent pas immédiatement que ce que dit Anna Liisa ressortit au domaine de l'imaginaire :

« ANNA LIISA. — Pourquoi ne m'avez-vous pas laissé y aller ? Il serait dans mes bras maintenant. Il était là-bas près du lac et il pleurait — il pleurait comme autrefois.

KORTESUO. — Qui est-ce qui était près du lac ? Qui est-ce qui pleurait ? »¹¹ (p. 93)

2. Le lieu évoqué a un caractère familier (il a été évoqué notamment au second acte, avec une précision toponymique : « Je suis déjà allée plusieurs fois à Huuhkainkallio avec le dessein de me jeter dans le lac. »¹² ; et c'est un décor naturel commun en Finlande...) : la vision se greffe étroitement sur le réel, tout ne se passe pas intégralement dans l'imagination.

3. Le dialogue est fait d'échanges brefs et vifs, où les éléments de la vision d'Anna Liisa, le lac, l'enfant, sont intégrés aux réponses de ses interlocuteurs. Ceux-ci tentent de la désabuser, mais c'est elle qui impose sa perception. Ainsi le lac est d'abord un lieu de suicide pour la mère, un lieu de retrouvailles pour la fille (« RIIKKA. — Mais ma

¹¹ « ANNA LIISA. Miksi ette antanut minun mennä? Nyt olisin saanut hänet syliini. Hän oli siellä kaukana järvellä ja itki — itki aivan kuin silloinkin. KORTESUO. Kuka oli järvellä? Kuka itki? »

¹² « Monet kerrat seisoin jo Huuhkainkalliolla heittäytyäkseni alas järveen. »

pauvrette, tu te serais jetée dans le lac. / ANNA LIISA. — Mais oui, précisément, dans le lac, auprès de mon enfant ! »¹³). Mais la mère reprend ensuite à son compte l'expression *lapsen luokse* (auprès de l'enfant), comme s'il y avait effectivement un moyen de le rejoindre.

Cette scène est inséparable de deux autres pièces, où un personnage qui a assassiné ou fait assassiner un enfant voit cet enfant en imagination : *Athalie* (acte II, scène 5) et *Boris Godounov*.

Importantes différences :

Chez Racine et Pouchkine, utilisation du monologue, absence d'interlocuteurs réels : on est entièrement dans une intériorité, le rêve ne se mêle nullement à la réalité. Et les visions évoquées relèvent d'un passé plus lointain : « Ainsi voilà pourquoi depuis treize ans / L'enfant assassiné hantait mes rêves ! » (Pouchkine, p. 143)

La vision est elle-même plus empreinte d'imaginaire : *Athalie* dans le même rêve vient de voir sa mère morte dévorée par des chiens, elle insiste sur le caractère hétéroclite et fantasque du rêve (« De tant d'objets divers le bizarre assemblage / Peut-être du hasard vous paraît un ouvrage. », p. 289), et *Boris Godounov* évoque une « ronde d'enfants ensanglantés » (p. 127) quand il n'est question que du seul tsarévitch.

Dans ces textes respectivement classique et romantique, l'auteur obtient une image forte mais qui ne vient pas s'intégrer au réel (celui des personnages ou celui du spectateur), à l'inverse de *Minna Canth* qui vise une pleine intégration de l'image dans un contexte familial, sans pour autant renoncer à produire une image un tant soit peu frappante.

Sylvi

Dans cette autre pièce de *Canth*, datant de 1893, se trouvent deux scènes du type qui nous intéresse ici, toutes deux d'une grande importance dramatique. La première rend évidente l'inadéquation entre *Sylvi* et son époux bien plus âgé, *Aksel*, et introduit le person-

¹³ « *RIIKKA. Kun sinä olisit heittäytynyt järveen, poloinen.*
ANNA LIISA. Niin järveen, lapseni luokse järveen! »

nage de l'amant dans la pièce. La deuxième scène sur laquelle nous nous pencherons clôt la pièce.

Dans la première, un rêve nous est raconté, et la mise en scène qui entoure cette narration est particulièrement frappante : deux personnages sont sur scène, Sylvi et son mari, un troisième est au téléphone, il n'apparaît pas sur la scène mais va les séparer irrémédiablement. Le rêve est ici le moyen de la séduction (au sens étymologique), d'abord par le fait même de la narration (« SYLVI. — Eh bien raconte. / AKSEL. — Je ne parviens absolument pas à écrire. / SYLVI. — Mais tais-toi donc ! »¹⁴ p. 142) qui monopolise l'attention de Sylvi et lui fait mépriser son environnement immédiat et considérer son mari avec ironie ; puis par le contenu du rêve, qui voit Sylvi et Viktor, le futur amant, retrouver leurs jeux d'enfance, et qui est destiné à se réaliser.

Du point de vue de la mise en scène, on notera l'impression forte que produit sur le spectateur le fait que Sylvi délaisse en fait ici la réalité de ce qui est sur scène pour se tourner vers quelque chose qui n'existe pas pour le spectateur, quelque chose qui est hors de l'espace scénique. C'est une mise en scène très efficace de la séparation des époux, et une annonce de la propension de Sylvi à quitter la réalité.

La seconde scène est une scène de vision, annoncée par Sylvi elle-même qui raconte que « l'ombre d'Aksel » la visite dans sa cellule en prison, et déclenchée par une phrase de Viktor sur « le cadavre d'Aksel » (« VIKTOR. — Nous n'aurions jamais pu nous tendre la main par-dessus le cadavre d'Aksel. / SYLVI (*se tait ; son corps est saisi d'un tremblement*). »¹⁵) (p. 250)

Ce tremblement marque la transition vers une nouvelle vision de Sylvi : elle entreprend de congédier Viktor.

¹⁴ « SYLVI. *Kerropas.*

AKSEL. *Minun on ihan mahdoton kirjoittaa.*

SYLVI. *Ole vaiti, sinä siellä!* »

¹⁵ « VIKTOR. [...] *Akselin ruumiin ylitse emme koskaan olisi voineet ojentaa kättä toisillemme.*

SYLVI (*on vaiti; väristys käy läpi hänen ruumiinsa*). »

« SYLVI. — Dehors !
 VIKTOR. — Sylvi, ne sois pas inflexible ! Sylvi, je ne peux pas partir avant que tu ne m'aies pardonné.
 SYLVI. — Dehors !
 VIKTOR. — C'est peut-être la dernière fois... Donne-moi la main, au moins, pour me dire adieu... Faut-il que nous nous séparions de cette façon ?
 SYLVI. — Dehors !
 VIKTOR. — Bon... Puisque tu le veux. (*Il se dirige vers la porte, s'arrête, regarde en arrière.*) Sylvi ? »¹⁶

Il faut noter la triple occurrence de l'adverbe *pois* quand Sylvi ordonne à son amant de sortir pour pouvoir se livrer tout entière à son délire hallucinatoire. Cette injonction invitant à sortir peut être comprise d'autres manières en finnois, où cet adverbe a une valeur assez générale et peut évoquer un ailleurs éventuellement désiré, comme dans la phrase *Haluan pois*, équivalent de *Ich will aus* en allemand par exemple. Ici on peut interpréter le mot de trois façons :

- a. Sylvi donne son congé à Viktor ;
- b. forme de condamnation, de tentative d'abolition du monde extérieur, du décor ;
- c. désir de fuite, de retranchement de Sylvi dans son monde intérieur.

Comme dans le cas de la première scène, l'imaginaire, sous la forme d'un rêve ou d'une vision, apparaît comme un facteur de séparation ou d'arrachement à la réalité objective. Le rêve de Viktor au début retranche les deux amants de leur environnement social, et la

¹⁶ « SYLVI. *Pois!*

VIKTOR. *Sylvi — elä ole leppymätön!.. Sylvi, minä en voi mennä, ennenkuin olet antanut minulle anteeksi.*

SYLVI. *Pois!*

VIKTOR. *Tämä on kenties viimeinen kerta... Anna minulle edes kättä jäähyväisiksi... Vai pitääkö meidän erota näin?*

SYLVI. *Pois!*

VIKTOR. *No — koska niin tahdot — (Menee ovelle, pysähtyy, katsoo taakseen.) Sylvi —? »*

vision finale les retranche l'un de l'autre, sanctionne l'échec de leur relation et laisse Sylvi absolument seule.

« SYLVI (*doucement, avec un regard brillant et fixe*). — Attends-moi, Aksel — c'est moi — ton petit chaton, ne me reconnais-tu pas...

MADAME HAKE (*entre, fait quelques pas en direction de Sylvi, s'arrête étonnée*).

VIKTOR (*s'adosse contre la porte, accablé*).

SYLVI (*d'une voix plus forte*). — Mon cher tonton — prends ta petite sauterelle entre tes bras. Et fais attention ; fais bien attention qu'elle ne tombe pas. (*D'un ton plus exalté.*) Aksel, mon cher tonton, n'entends-tu pas — c'est moi, ton petit chaton — Aksel, prends ta petite sauterelle entre tes bras ! (*Elle tombe évanouie.*) »¹⁷ (p. 251)

Comme dans *Anna Liisa*, on remarquera l'aspect familier de ce qui constitue la vision, notamment au plan lexical : Sylvi insiste sur les petits noms qu'elle avait l'habitude d'échanger avec le défunt (son mari Aksel qu'elle a empoisonné, crime pour lequel elle se retrouve à la fin de la pièce en prison) : *pikku kissimirri*, *pikku sirkkunen*, *holhooja-setä*, qui accompagnaient précédemment les scènes de tendresse un peu factices entre Sylvi et Aksel. Chacune de ces expressions est répétée à deux reprises, cette saturation du langage par les hypocoristiques équivaut à une invocation du défunt.

Cette scène évoque également dans un contexte morbide et tragique les scènes conjugales d'avant l'explosion de violence, renversement de tonalité qui montre l'enfermement de Sylvi dans le passé, mais dans un passé qui n'est même pas réel, puisque la tendresse

¹⁷ « SYLVI (*hiljaa, kiiltävin, tuijottavin silmin*). *Odota, Aksel — minä se olen — pikku kissimirri, etkö tunne...*

ROUVA HAKE (*tulee sisään, ottaa muutamia askeleita Sylviä kohti, pysähtyy hämmästyneenä*).

VIKTOR (*nojautuu masentuneena oveen*).

SYLVI (*kovemmalla äänellä*). *Holhooja-setä — ota pikku sirkkunen syliin. Ja varo — varo, varo, ettei hän putoo!* (*Kiihkeämmin.*) *Aksel, holhooja-setä, etkö kuule — minä se olen, pikku kissimirri — Aksel, ota sirkkunen syliin!* (*Putoo tiedottomana maahan.*) »

manifestée ici ne s'est en fait jamais réalisée avec harmonie dans le passé. C'est le rêve d'un bonheur enfui qui n'a même pas existé.

Les scènes de vision dans les deux pièces de Minna Canth et le roman des Goncourt présentent certains traits communs. Elles ont d'abord un caractère très travaillé, très construit : les auteurs cherchent à les inscrire dans l'œuvre sans solution de continuité avec le contexte diégétique ; elles sont souvent construites avec un souci de progression vers une acmé ; et le thème de l'imaginaire y a un caractère fréquent, presque habituel dans le cas de *Germinie*, qui fait que ces scènes ne semblent pas « sortir de l'ordinaire ». Elles ont ensuite un fort pouvoir imageant, elles semblent très présentes aux yeux du lecteur. Ceci s'explique notamment par un dernier trait commun, l'absence d'un jugement porté par l'auteur : c'est chez les Goncourt un choix esthétique délibéré, et chez Minna Canth une nécessité liée au choix de la forme dramatique.

Étant donné le poids de Zola dans les orientations littéraires des années 1880 et 1890 en Finlande, il est permis de se demander si *Le Rêve* n'a pas joué un rôle dans l'apparition de personnages comme Sylvi et Anna Liisa, dont certains traits rappellent Angélique dans le roman de Zola (comme, surtout dans le cas d'Anna Liisa, ce que l'on pourrait appeler la propension à prendre ses désirs pour des réalités). Mais *Le Rêve*, paru en 1888 peu de temps avant les deux pièces de Minna Canth, n'était pas encore traduit en suédois, la langue dans laquelle Canth lisait Zola (cf. ROSSI 2007 p. 65), à l'époque où elle les écrivit. Si l'on en croit du reste la bibliographie du site www.realisme.net, les éditeurs suédois négligèrent absolument de le traduire, à la différence des Danois qui le traduisirent l'année même de sa publication. La prégnance chez Canth du thème qui nous intéresse ici trouverait donc plutôt sa source dans l'originalité propre de l'auteur, ou dans l'influence du symbolisme naissant.

Au terme de ce passage en revue, on constate un rôle fondamental des scènes de rêves ou de visions chez ces auteurs naturalistes : elles marquent bien souvent le désir de fuite de personnages inadaptés, ou autour de qui tout s'écroule. C'est parfois un facteur d'entropie : le rêve exerce un certain attrait, auquel les personnages peuvent succomber et ainsi précipiter leur chute vers la solitude, la folie ou la mort.

Mais le traitement de ce thème varie grandement entre nos différents auteurs, avec deux principaux cas de figure : dans le premier cas, on assiste à une mise à distance des éléments imaginaires imposés par le rêve ou la vision, avec une forte médiation du narrateur par des phrases telles que *Il lui sembla alors que...*, *Olen minä näkevinäni vilahduksen*, etc., et une suspicion générale pesant sur l'imaginaire ; à l'inverse, dans le deuxième cas, on a vu des scènes où les créations imaginaires de l'esprit sont présentées brutes, sans médiation, avec un haut degré de réalité (*Germinie*), et en règle générale des passages où il n'y a pas de couture bien nette avec le contexte réaliste.

Les textes correspondant à ce deuxième cas passent certes pour des œuvres naturalistes, mais ce sont des cas un peu particuliers : le livre des Goncourt a été annexé par Zola *a posteriori*, il est donc normal qu'il ne corresponde pas à l'idéal d'un naturalisme pur, et Minna Canth a subi l'influence d'Ibsen dont les œuvres présentent certains traits symbolistes. Mais le naturalisme, peut-être plus encore que d'autres genres littéraires, est principalement constitué de cas particuliers, et cette diversité de traitements d'un même thème paraît donc assez logique.

BIBLIOGRAPHIE

- AHO Juhani, *Maaïman murjoma*, Project Gutenberg, n° 13581.
 AHO Juhani, 2003, *Yksin*, Jyväskylä : Gummerus.
 CANTH Minna, 1920, *Sylvi*, Helsinki : Otava, pp. 131-251.
 CANTH Minna, 2001, *Anna Liisa*, Helsinki, Werner Söderström.
 COHN Dorrit, 1981, *La Transparence intérieure*, Paris : Seuil.
 GONCOURT Jules et Edmond, 1968, *Germinie Lacerteux*, Naples : Edizioni scientifiche italiane.
 POUCHKINE, *Œuvres*, 1973, Paris : Gallimard.
 RACINE Jean, 1962, *Œuvres complètes*, Paris : Seuil.
 RODENBACH Georges, 1998, *Bruges-la-Morte*, Paris : Flammarion.
 ROSSI Riikka, 2007, *Le Naturalisme finlandais*, Helsinki : Société de Littérature Finlandaise, Hakapaino.
 ZOLA Émile, 1960, *Œuvres complètes*, tome I (*La Curée*), Paris : Gallimard.
 ZOLA Émile, 1966, *Œuvres complètes*, tome IV (*Le Rêve*), Paris : Gallimard.

RÉSUMÉS

**Uneksimiskuvauksia Ranskan ja Suomen
naturalistisessa kirjallisuudessa**

Naturalismin voidaan nähdä sulkevan pois uneksimisen tai harhan teeman: naturalismihan torjuu lähtökohtaisesti kaiken kuvitteellisen kiinnittämiseen kaikkein välittömimpään todellisuuteen. Unikuvat ja harhat ovat kuitenkin merkittävällä tavalla läsnä myös suurten suomalaisten naturalistien Minna Canthin ja Juhani Ahon tuotannoissa. Tässä artikkelissa vertaillaan näiden kirjailijoiden sekä heitä innoittaneiden ranskalaisten kuten Zolan ja Goncourtien tapaa käsitellä uneksimisen teemaa. Artikkeliki pyrkiikin hahmottelemaan uneksimiskuvausten eri tyyppejä naturalistisessa kontekstissa eritellen erityisesti sitä, missä määrin kuvitteelliset ainekset on pyritty häivyttämään.

**Traumszenen in der naturalistischen Literatur
Frankreichs und Finnlands**

Es gibt anscheinend eine Unvereinbarkeit zwischen dem Thema des Traumes oder der Vision und dem Naturalismus, der prinzipiell jede Art der Imagination verneint und vielmehr mit der unmittelbarsten Wirklichkeit verbunden ist. Dennoch kann man bei den großen finnischen Naturalisten Minna Canth und Juhani Aho eine wichtige Präsenz von Traum- oder Visionssequenzen erkennen. In diesem Artikel wird die Art verglichen, auf die das Thema des Traumes bei diesen Schriftstellern und bei den Franzosen, die sie inspiriert haben, Zola und die Goncourts, behandelt wird. Der Verfasser dieses Artikels entwirft zu diesem Zweck eine Typologie der Traumszenen in naturalistischem Kontext in Abhängigkeit zum Grad des Abstandes, den der Schreiber zu den vorgestellten Elementen hat.