



**HAL**  
open science

**Œuvre d'art, divertissement ou produit de  
consommation ? Fortune de la réception du roman  
Salomeja d'Aleksandr Fomič Vel'tman (1848)**

Laetitia Decourt

► **To cite this version:**

Laetitia Decourt. Œuvre d'art, divertissement ou produit de consommation ? Fortune de la réception du roman Salomeja d'Aleksandr Fomič Vel'tman (1848). *Revue des études slaves*, 93 (2-3), pp.413-428, 2022, 10.4000/res.5148 . hal-03955794

**HAL Id: hal-03955794**

**<https://hal.science/hal-03955794>**

Submitted on 25 Jan 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Œuvre d'art, divertissement ou produit de consommation ?

### Fortune de la réception du roman *Salomeja* d'Aleksandr Fomič Vel'tman (1848)

Laetitia Decourt

UMR Eur'Orbem, Sorbonne Université, Paris.

Lorsqu'il s'agit du roman, ce genre à la poétique instable, les débats des années 1840 en Russie confirment une dichotomie, dans la critique littéraire tout au moins, entre les productions d'art qui traitent des sujets nobles, et les productions commerciales ou de divertissement qui flattent les goûts des lecteurs moins éduqués et ne se donnent pas d'objectifs esthétiques ou politiques affichés. S'il est entendu que l'apparition des « grosses revues » ne marque pas la naissance de la littérature « de masse » en Russie (si tant est qu'on puisse employer ce terme dans ce contexte précis<sup>1</sup>), il n'en reste pas moins que des titres tels que *Biblioteka dlja čtenija* [Cabinet de lecture] ont marqué l'évolution du champ littéraire par un certain nombre de choix éditoriaux de la part de l'éditeur Aleksandr Smirdin et du rédacteur en chef et principal contributeur Osip Senkovskij, parfois d'ailleurs controversés. Pour autant, comment qualifier les productions romanesques que publiait ce périodique dans les années 1840, une fois passée sa première heure de gloire ? Faut-il les désigner d'un désuet *belletristika*, à la russe, ou chercher à associer la notion de littérature à des qualificatifs tels que : de masse, de gare, de boulevard, à l'eau de rose, « pour femmes de chambre<sup>2</sup> », pour les dames<sup>3</sup> ? De tels mariages ont-ils un sens autre que la perpétuation de la domination de la « grande » littérature ?

L'une des dernières œuvres littéraires d'Aleksandr Fomič Vel'tman, *Salomeja* a été publiée entre 1846 et 1848 dans les pages de *Biblioteka dlja čtenija*. Le roman a connu un certain succès jusque dans les années 1860, puis a été oublié, comme une grande partie de l'œuvre de Vel'tman, avant de retrouver le chemin du public grâce aux éditions académiques soviétiques, puis aux maisons d'édition privées de la période contemporaine. Notre hypothèse, dans cet article, repose sur la constatation d'une fluctuation chronologique dans l'appréciation des qualités intrinsèques du roman et de la série. Si, comme nous tenterons de le démontrer, chaque époque affirme un avis différent sur le roman, c'est bien que les dénominations de « vraie » ou « grande » littérature et de « littérature de masse » comportent une part non négligeable de subjectivité, ou du moins que le champ qu'elles recouvrent est sujet à des variations diachroniques qui tiennent à l'organisation de la sphère culturelle et, partant, à des facteurs aussi bien purement littéraires (ou plus généralement artistiques) que sociologiques.

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet l'article d'Abram Rejtblat dans le présent recueil.

<sup>2</sup> Selon l'expression utilisée par George Sand dans les années 1820 pour qualifier les romans gothiques et frénétiques, mais aussi les romans sentimentalistes. Voir José-Luis Diaz, « Introduction », in George Sand, *Romans, tome I*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2019, p. I.

<sup>3</sup> Selon le titre de la collection dans laquelle est réédité le roman en 2002 par les éditions Eksmo : «Бестселлеры Дамского Чтения».

Nous rejoignons ici la thèse de Jurij Lotman dans son article « La littérature de masse comme problème historico-culturel<sup>4</sup> », dans lequel il affirme que le concept de littérature de masse est un concept sociologique, un outil pour décrire le fonctionnement social d'un certain groupe de textes au sein d'un certain collectif<sup>5</sup>. Cela semble évincer totalement la question des qualités artistiques intrinsèques à l'œuvre dans la détermination de son appartenance ou non à « l'art », et concentrer toute l'attention sur les modalités de sa réception ou consommation. Il existe, on le sait, un autre modèle d'appréhension de la littérature de masse, à travers le binôme bakhtinien de « canon » et de « mesure interne du genre », que nous serions tentés de rapprocher des notions de « *formula literature* », ou du binôme « *invention / convention*<sup>6</sup> », qui mettent l'accent au contraire sur la poétique des œuvres et leur rapport, productif ou non, à la tradition établie. Sans entrer dans le détail de ces rapprochements et oppositions, nous proposons d'approcher le roman *Salomeja* du point de vue de la lecture afin d'analyser la manière dont le texte lui-même code sa réception, la variabilité des références actualisées<sup>7</sup> par la lecture selon les époques et le rôle du medium qui assure la transmission de l'œuvre dans la production des significations et des horizons d'attente.

A l'occasion de cette étude, nous souhaitons interroger le présupposé selon lequel la dénomination de « littérature de masse » implique un rapport de consommation du lecteur au texte qui repose notamment sur l'absence de possibilité de lectures alternatives (l'univocité du sens), le caractère prévisible de segments entiers de la narration (la « convention » narrative) et un usage unique (l'absence d'intérêt d'une seconde lecture, le caractère « jetable » du produit). Nous tenterons de démontrer que, dans le cas du roman et de la série *Salomeja*, la participation du lecteur-spectateur est clairement sollicitée, qu'elle dépasse souvent la seule opération d'actualisation d'un texte et que ce critère peut être considéré comme un marqueur central de l'intention artistique des auteurs, comme un curseur se déplaçant avec le temps sur une échelle continue entre le pôle de la production destinée à une consommation immédiate et celui de l'art.

## **1. *Salomeja* au XIX<sup>e</sup> siècle : un hybride générique et sa réception contradictoire**

Dès sa parution dans la « grosse revue » dirigée par Senkovskij, le roman de Vel'tman s'est trouvé dans un entre-deux, à la fois remarqué comme l'œuvre d'un auteur talentueux (ce qui n'excluait pas la mention de ses défauts) et comme l'une des productions d'une *Biblioteka dlja čtenija* dont l'orientation « commerciale » n'assurait plus le succès.

Aleksandr Vel'tman avait acquis une certaine popularité depuis la parution de son premier roman *Strannik* [*Le Pérégrin*] (1831-1832) qui ne s'était pas démentie durant les

---

<sup>4</sup> Jurij Lotman, « Массовая литература как историко-культурная проблема », *О русской литературе*, Sankt-Peterburg, Iskustvo-SPB, 1997, p. 817-826.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 819.

<sup>6</sup> Selon les termes qu'utilise John Cawelti dans l'ouvrage qui a fait date: *Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1976.

<sup>7</sup> Wolfgang Iser, *L'appel du texte. L'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, Traduit de l'allemand par Vincent Platini, Paris, Allia, 2012, p. 9.

années 1830. Cependant, dans les années 1840, Vel'tman tente d'allier la veine fantastique et fantaisiste qui lui avait valu son succès à l'orientation réaliste de l'école naturelle alors en vogue, mais les résultats (*Serdce i dumka* [*Le cœur et la pensée*] en 1838, et surtout *Emelja, ili prevraščenija* [*Emelja, ou les métamorphoses*] en 1845) ne rencontrent pas un accueil comparable. C'est donc un auteur en mal de popularité qui fait paraître son roman en douze livraisons, de juin 1846 à janvier 1848, sous une forme qui commençait à devenir habituelle pour les romans et dont certains procédés techniques pouvaient rappeler ceux des romans feuilletons. Dans la seconde moitié des années 1840, *Biblioteka dlja čtenija*, comme le rappelle Damiano Rebecchini, n'a plus l'audience du début de la décennie, et ses abonnements sont tombés à 3000 en 1847, puis 2100 en 1849<sup>8</sup>. En outre, ses lecteurs, dont la majorité s'est toujours trouvée en province, ont désormais un profil nettement vieillissant et conservateur. On ne saurait donc appliquer le qualificatif « de masse » à une œuvre qui n'aurait touché, au mieux, que quelques dizaines de milliers de lecteurs lors de sa parution. Il faudrait ranger *Salomeja* dans une catégorie intermédiaire, ni véritablement « haute littérature », en dépit des mentions de l'œuvre (très nuancées) par Vissarion Belinskij<sup>9</sup> et le journaliste anonyme des *Otečestvennye zapiski* [*Annales de la Patrie*]<sup>10</sup>, ni à proprement parler « littérature de masse », car le public populaire en Russie lisait autre chose que ce type de romans<sup>11</sup>. Cependant, il est indéniable que *Salomeja* a connu un certain succès, puisqu'elle a paru en édition séparée dès 1849, et en réédition, revue par l'auteur, en 1864.

*Salomeja* représente la première partie d'un cycle de cinq romans intitulé *Priključenija, počerpnutye iz morja žitejskago* [*Les aventures puisées dans la mer du quotidien*]. La réédition de 1864 en porte la mention au-dessus du titre *Salomeja*. Si la vogue des romans d'aventures commence précisément dans les années 1860-1870 en Europe et aux Etats-Unis, Vel'tman, nous semble-t-il, ne fait pas œuvre de précurseur avec ce sous-titre, et regarde autant du côté de ses illustres contemporains (Alexandre Dumas, Paul Féval, Louis Noir, Fenimore Cooper, Herman Melville, etc.) que vers le passé et, plus précisément, dans la direction du roman picaresque. En effet, les « aventures » des héros n'offrent pas particulièrement d'exotisme aux lecteurs, pas de retour dans un passé idéalisé ni d'anticipation d'un triomphe du progrès technique, pas non plus de confrontations avec un

---

<sup>8</sup> Damiano Rebecchini "The success of the Russian novel", Damiano Rebecchini and Raffaella Vassena ed., *Reading in Russia. A history of reading in modern Russia*, vol. 2, Milano, Di/Segni, 2020, p. 148.

<sup>9</sup> Vissarion Belinskij, « Взгляд на русскую литературу 1846 года », *Современник*, 1847, t.1 : « Г. Вельтман обнаружил в новом своем романе едва ли еще не больше таланта, нежели в прежних своих произведениях, но вместе с тем и тот же самый недостаток уменья распоряжаться своим талантом [...] Большая часть [...] лиц изображены или очеркнуты с большим искусством. Ход романа очень интересен, в событиях много истины, но в то же время и много невероятностей. Когда автору нет средства естественно развязать узел завязки [...] Все делается по щучьему велению [...] все, что составляет слабые стороны "Приключений", вышло из намеренного желания г. Вельтмана доказать превосходство старинных нравов перед нынешними ».

A l'occasion de la parution du roman en édition séparée, la revue a publié une nouvelle recension en 1851 dans l'article « Обозрение русской литературы за 1850 год », *Современник*, 1851, t. XXV, qui réitère le reproche d'in vraisemblance déjà fait à Vel'tman.

<sup>10</sup> *Отечественные записки*, 1849, t. 64.

<sup>11</sup> Comme par exemple des romans « criminels », des *lubki*, etc. Voir à ce sujet les travaux d'Abram I. Rejtlat, *От Бовы к Бальмонту : и другие работы по исторической социологии русской литературы*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2009 ; Id. (éd.), *Лубочная повесть : антология*, Moskva, OGI, 2005 ; *Чтение в дореволюционной России. Сборник научных трудов*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 1995.

« autre », étranger à la culture russe. Ce sont plutôt des tribulations tout à fait dignes d'un personnage de picaresque ou *plut*, aussi bien pour les deux héros masculins, le noble déclassé Vasilij Pavlovič Dmitrickij et le fils de marchand Proxor Zaxolustjev, que pour l'héroïne, elle aussi noble, elle aussi déclassée, Salomeja Petrovna Bronina. Puisque Salomeja et Dmitrickij, chacun de leur côté et parfois ensemble, traversent une large partie de la société et du territoire russes dans un parcours qui n'a rien de linéaire mais tient plutôt du labyrinthe, tentant sans relâche de s'élever dans la hiérarchie sociale et retombant sans cesse plus bas jusqu'à la prison, la dénomination « picaresque » semble tout à fait appropriée, d'autant qu'ils ne reculent pas, à l'occasion, devant l'imposture, la falsification, le déguisement et, bien entendu, le mensonge. La relecture par Vel'tman du roman picaresque et ses liens avec *Mertvye Duši* [*Les Âmes mortes*] devrait, sans nul doute, faire l'objet d'une étude séparée, mais il est clair que la visée satirique et la portée moralisatrice, teintée de slavophilie, de ces deux œuvres les rapproche certainement.

Il serait cependant réducteur de s'en tenir là, car Vel'tman s'est également servi d'un autre genre à la mode à l'époque, cette branche de la littérature réaliste, connue depuis les années 1820 en France, qu'on a appelée avec Walter Benjamin la littérature « panoramique », et que Vel'tman fusionne, d'une part, avec le roman de mœurs (*bytovoj roman*), et d'autre part avec le genre des « mystères », soit un roman-feuilleton au cadre urbain dont les personnages de prédilection sont des petites gens et des criminels. Ainsi, le roman abonde en scènes de la vie des bandits (grâce au personnage de Triša, compagnon et commis de Proxor Vasiljevič et grâce aux scènes se déroulant en prison et à l'hospice), du quotidien des militaires et des commerçants juifs (surtout au début du roman), en scènes de tavernes et de tripots à Moscou, mais les héros échouent aussi chez des paysans pauvres, dans des auberges sur la route, chez des tziganes, etc. Si les liens génériques avec le roman de mœurs sont clairement revendiqués, c'est aussi parce que *Salomeja*, premier roman du cycle des *Priključenija, počerpnutye iz morja žitejskago*, constitue une rupture claire dans l'œuvre de Vel'tman qui abandonne ici sa fantaisie déconcertante et ne recourt plus au merveilleux, ce qui pouvait contenter les critiques qui le lui reprochaient depuis le début des années 1830, mais surprendre les lecteurs qui s'attendaient, en quelque sorte, à retrouver dans tous les romans de Vel'tman cette marque de fabrique.

La question principale, en termes de genre et de réception, que pose cette hybridation entre roman de mœurs, étude physiologique, roman picaresque et mystère urbain, c'est la question du personnage, car les deux premiers genres revendiquent « la création d'un type par condensation de caractéristiques empruntées à toute une classe de personnes<sup>12</sup> », tandis que Vel'tman, dans la préface de l'édition de 1864, affirme catégoriquement le contraire<sup>13</sup>, ce qui

---

<sup>12</sup> Valérie Stiénon « De l'étude de mœurs au roman de mœurs, et vice versa », in Philippe Dufour, Bernard Gendrel, Guy Larroux (dir.), *Le Roman de mœurs. Un genre roturier à l'âge démocratique*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 23-36.

<sup>13</sup> A.F. Vel'tman, cité par V.F. Pereverzev, « Примечания », *Саломея. Приключения, почерпнутые из моря житейского*, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Xudožestvennoj Literatury, 1957, p. 568-569 : « По самому заглавию книги можно понять, что это не собрание типов разных слоев общества; напротив, это очерки и характеры неопределенных личностей, резко отделяющихся от общества своею нравственною и физическою наружностью, странностями и даже безобразиями. Этому соответствуют и вымысел самих приключений. Жизнь подобных лиц, как Саломея и Дмитрицкий, не могла иначе идти как не через невероятные мытарства ».

lui permet de justifier le caractère extraordinaire (certains critiques, on l'a vu, disaient plutôt « invraisemblable ») des aventures de ses héros. Cela dit, de l'avis général, la grande réussite de Vel'tman dans ce roman et dans la suite du cycle réside précisément dans son art de peindre les personnages. Selon les critiques, il peut s'agir des personnages secondaires en général ou des représentants de telle ou telle classe sociale<sup>14</sup>, mais tous s'accordent pour reconnaître à ce roman le mérite de dépeindre des aspects de la réalité russe encore vierges de toute représentation littéraire, comme l'écrit par exemple Belinskij<sup>15</sup>. D'ailleurs, on pourrait dessiner un parallèle entre cette réaction et celle provoquée par le *Dvojniki* [*Le Double*] de Dostoïevskij, en 1846, puisque les deux œuvres ont éveillé son intérêt et sa critique pour les mêmes raisons : des tableaux de mœurs satiriques (quoique Vel'tman ne se limite pas au monde des fonctionnaires) que Belinskij pouvait rattacher à son objectif de dénonciation des vices de la société, tandis que le thème hoffmannien du double, bien que traité de manière non fantastique voire grotesque, dans le cas de *Salomeja*, n'a rencontré chez Belinskij aucun écho.

Pour compléter ce panorama de l'hybridation générique et thématique à laquelle se livre Vel'tman dans son roman, il convient de mentionner un modèle omniprésent mais presque entièrement passé sous silence, celui des romans de George Sand. On le sait, la mode des romans de George Sand a touché la Russie comme une déferlante<sup>16</sup>, et jusque dans les couches les plus populaires de la société, comme le rappelle Rebecchini<sup>17</sup>. Bien entendu, la censure s'efforçait de réduire au minimum les mentions de la fameuse écrivaine française, ce qui explique la quasi absence de son nom dans le roman de Vel'tman, alors que la référence est partout : dans le comportement de l'héroïne, qui refuse le mariage arrangé par ses parents mais épouse deux hommes différents (et bien vivants) en l'espace de quelques mois, quitte le premier, est abandonnée par le second, mène une vie plus ou moins indépendante, puis, se faisant passer pour une certaine Ernestine Millevoje, s'introduit en tant que protégée et dame de compagnie successivement chez deux riches nobles moscovites, avant d'accepter de retrouver son (second) mari « légitime », Dmitrickij.

---

<sup>14</sup> C'est par exemple ce que relève *Sovremennik* dans son article de 1851 : « в "Приключениях" на первом плане стоит мастерская отделка некоторых эпизодов и второстепенных характеров [...]. В этом отношении особенно замечательны изображения лиц, принадлежащих к простонародью, купечеству и бедному классу военного сословия. » (cité par V.F. Pereverzev, *op.cit.*, p. 9).

<sup>15</sup> Vissarion Belinskij, *Полное Собрание Сочинений*, t. 10, Moskva, AN SSSR, 1956, p. 349 : « Лучше всего даются ему изображения купеческих, мещанских и простонародных нравов. »

<sup>16</sup> « Twenty-nine George Sand works were translated in journals and eleven published as books. Between 1839 and 1848 *Notes of the Fatherland* published translations of three novels by Eugène Sue, six by Alexandre Dumas, seven by Charles de Bernard, eight by Dickens and fourteen by George Sand, whereas nothing by Balzac or Paul de Kock saw publication. » Damiano Rebecchini, « Reading foreign novels: 1800-1848 », *Reading in Russia, op. cit.*, p. 99.

Au sujet de la réception de George Sand en Russie, on peut consulter l'ouvrage de Françoise Genevray, *George Sand et ses contemporains russes. Audience, échos, réécritures*, Paris, L'Harmattan, 2000), notamment les pages 32-35.

<sup>17</sup> « Despite the efforts of the censors, the Russian translations of those novels enabled these new models of behavior to reach non-aristocratic readers too. At the end of the 1830s, passion for George Sand and emulation of "Sandian behavior" could be found among students and very young female readers from the lower social classes. Thanks to the example of George Sand's literary heroines, certain social constraints and moral prohibitions that were imposed on the previous generation were no longer tolerated by the younger readers. » Damiano Rebecchini, *ibid.*, p. 100.

Il est d'ailleurs intéressant d'observer comment le modèle « féministe » des héroïnes de George Sand peut épouser, sous la plume de Vel'tman et dans les pages du bastion de l'opposition au « žoržsandizm » qu'était *Biblioteka dlja čtenija*, certaines formes de roman picaresque. En effet, les lecteurs de *Salomeja* avaient certainement en tête une autre référence de la littérature de divertissement à grand succès, le roman *Leonid, ili nekotorye čerty iz žizni Napoleona* [*Leonid, ou quelques lignes de la vie de Napoléon*] de Rafail Zotov, paru pour la première fois en 1832 et régulièrement réédité tout au long du siècle. L'auteur dépeint les aventures d'un héros jusque-là inconnu, selon Rebecchini, au public russe :

Leonid was young, handsome, athletic, brave, spoke all European languages perfectly, and was as at ease moving around European courts as he was in the alcoves of many fascinating European baronesses and actresses. [...] Not by chance, when the novel came out, it shocked many and aroused the moralistic reaction of critics, who treated it in the same way as they did Paul de Kock's 'immoral' novels: "Indeed, what abhorrent action has Leonid not committed?! He kidnapped his girlfriend, deserted from the Russian army, killed a commander, seduced his patroness; he is a hero only when protected by women, he is a bigamist, a spy, etc. etc."<sup>18</sup>

La ressemblance entre les deux héros, Leonid et Dmitrickij, est frappante, ainsi que le rapprochement avec les œuvres de Paul de Kock. Cependant, au début des années 1830 déjà, les romans de Paul de Kock représentent une mode du passé, une lecture au mieux divertissante, au pire immorale qui constitue donc une autre référence indubitablement présente dans la réception de *Salomeja* par les lecteurs de *Biblioteka dlja čtenija*. On se souvient que Gogol' et Puškin mentionnent souvent le nom de cet auteur en mauvaise part, pour désigner une production romanesque de piètre qualité, lue en majorité par les femmes et les catégories sociales inférieures.

On trouve ainsi dans *Salomeja* le résultat romanesque d'une recette littéraire toute personnelle : en s'appropriant les genres à la mode au sein du public russe, en les forçant à fusionner (car il est bien question d'une fusion, et non d'une superposition stylistique ou compositionnelle), Vel'tman tente de renouer avec le succès en donnant à ses lecteurs ce qu'ils attendent. Il ne se livre à aucune expérimentation dans ce roman, mais présente au contraire un idéal social et familial suffisamment lisse pour passer la censure, et s'aligne, en quelque sorte, sur la ligne éditoriale de Senkovskij : du divertissement, de la satire sociale (et littéraire, quoique celle-ci avance masquée), et une nette prédilection pour l'univers d'un Empire « russo-centré » et normé par l'aristocratie.

## **2. *Salomeja* vue d'URSS : une réintégration dans le canon littéraire ?**

Dès les travaux des « jeunes formalistes » tels que Boris Buxštab à propos des premiers romans de Vel'tman, une tendance à la réintégration dans l'histoire littéraire des

---

<sup>18</sup> Rebecchini cite ici en traduction anglaise la recension du roman par un auteur resté anonyme dans *Московский Телеграф*, 1832, vol. 18, p. 253.

écrivains de « second rang » se fait jour dans le travail des grandes maisons d'édition soviétiques et dans la recherche en littérature. Cela touche également *Salomeja*.

Même s'il n'étudie pas en détail ce roman, Boris Buxštab énonce un jugement très positif qui repose également sur une connaissance de la réception contemporaine de l'œuvre parmi les lecteurs et non les critiques littéraires :

*Salomeja* a absorbé toute l'expérience d'écrivain de Vel'tman. C'est là que sa lignée littéraire atteint l'apogée de son développement. Pour les générations ultérieures, qui ne vivaient pas chaque nouvelle production de Vel'tman comme un événement littéraire, *Salomeja* est ce qu'il a fait de meilleur. D'après les mémoires et les lettres, un public très large se délectait de ce roman dès sa parution<sup>19</sup>.

Malgré leurs orientations parfois radicalement différentes, les chercheurs soviétiques qui mentionnent le roman dans leurs études, en grande majorité, reprennent et développent cette appréciation de Buxštab. L'un des premiers à impulser ce renouveau des études vel'tmaniennes en prenant pour objet d'analyse précisément *Salomeja*, Valer'jan Pereverzev écrit dans son article introductif :

*Salomeja* est le plus grand accomplissement de Vel'tman dans le domaine du roman de mœurs social, l'apogée de sa création. Le fondement de cette lignée romanesque était représentée, dans les années 1830-1840, par des œuvres satirico-morales d'auteurs tels que Kvitka, Zagoskin, Simonovskij, Begičev. Ces romans représentaient la vie quotidienne des propriétaires terriens et des nobles dans toute son amplitude.

Dans *Salomeja*, Vel'tman ouvrit à ses lecteurs un monde différent, nouveau, encore jamais reflété par la littérature, la réalité engendrée, en Russie, par le capitalisme naissant<sup>20</sup>.

Selon Pereverzev, la valeur incontestable de cette œuvre réside dans sa nouveauté pour ainsi dire sociologique, cette critique implicite du capitalisme naissant, quand bien même elle émanait d'un écrivain à l'orientation « conservative-patriarcale ». Il fait ainsi de Vel'tman, dans ce roman, un écrivain des types sociaux, tout en remarquant à la suite de Belinskij que les meilleures scènes du roman ne sont pas celles qui se produisent dans le « grand monde », mais au contraire chez la « bourgeoisie naissante » et les « petites gens<sup>21</sup> ».

---

<sup>19</sup> Boris Buxštab, «Ранние романы А.Ф. Вельтмана», *«Младоформалисты»: Русская проза*, Ja. Levčenko (éd.), Sankt-Peterburg, Petropolis, 2007, p. 76 : «“Саломея” впитывает в себя весь писательский опыт Вельтмана. В ней его литературная линия достигает высшей точки развития. Для следующих поколений, не переживших каждую вещь Вельтмана как литературное событие, — “Саломея” — лучшая вещь его. Судя по воспоминаниям и письмам, широкая публика и тогда зачитывалась этим романом ».

<sup>20</sup> Valer'jan Pereverzev, «А. Ф. Вельтман», in А.Ф. Vel'tman, *Приключения, почерпнутые из моря житейского*, commentaires de V. Pereverzev, Moskva, Хudožestvennaja Literatura, 1957, p. 12 : «“Саломея”— высшее достижение Вельтмана в области социально-бытового романа, вершина его творчества. Основная линия этого жанра была представлена в 30-х — 40-х годах романами, носившими название нравственно-сатирических, таких беллетристов, как Квитка, Загоскин, Симоновский, Бегичев. Предметом изображения в этих романах был широкий мир помещико-дворянского быта. В “Саломее” Вельтман открыл перед читателем иной, новый, неотраженный в литературе мир российской действительности, порожденной нарождающимся капитализмом ».

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 9 : : « Социальный мир, из которого черпается материал для романа, это прежде всего мир городского мещанства и мелкого служилого люда, мир военной и чиновной “мелкоты” ».



C'est sous les mêmes auspices anticapitalistes que *Salomeja* est jugée favorablement par Jurij Akutin dans l'article qu'il consacre au premier roman à succès de Vel'tman quelques décennies plus tard :

Le thème principal de l'épopée est de montrer le processus monstrueux de la genèse des relations capitalistes en Russie, et son achèvement. L'écrivain, avec dégoût, irritation, et une franchise toute satirique, peint la décadence chez les aristocrates, la dépravation chez les bourgeois, la médiocrité chez les marchands, l'abâtissement des serfs et la situation tragique des paysans asservis. Le roman *Salomeja* représente le dédale de la vie en province et dans la capitale, que traversent le lieutenant Vasilij Dmitrickij, sans but dans la vie, et Salomeja Bronina, imbue d'elle-même. Leurs heurs et malheurs s'achèvent aux portes de l'hospice, où ils se décident finalement à chercher le sens de leur vie dans un travail utile<sup>22</sup>.

Si l'on excepte un résumé des péripéties de l'œuvre qui pêche par son schématisme, ce point de vue très sociologique semble le plus proche de celui de l'auteur lui-même en ce qu'il révèle une préoccupation douloureuse qui traverse tout le roman : celle d'une mobilité sociale nouvelle, dangereuse, qui efface les anciennes limites entre chaque condition sociale et ne permet plus d'assigner à chacun une place définie dans la société. Cet aspect est crucial dans tout le roman, comme le montre sa thématisation à plusieurs niveaux : d'abord sur le plan du sujet, puisque Dmitrickij et Salomeja font de manière répétée les frais de leur volonté débridée d'indépendance sociale et financière. Ensuite sur le plan des thématiques, ce que signale, selon nous, l'omniprésence de deux motifs : celui de l'intérieur domestique en tant que miroir psychologique du personnage et celui de l'imposture. En effet, on observe dans le roman le retour presque systématique, à chaque digression d'importance qui permet d'introduire un nouveau personnage secondaire, de la description de son lieu d'habitation non pas seulement de l'extérieur, mais bien souvent de l'intérieur tout entier, dans une veine qui rappelle les descriptions des intérieurs balzaciens. Ces représentations entrent en résonance les unes avec les autres et les rares intérieurs présentés de manière positive par le narrateur font figure de modèle d'humilité pieuse et de dépouillement. De son côté, l'imposture constitue l'un des ressorts narratifs les plus employés par Vel'tman dans ce roman, qu'il applique aussi bien à Dmitrickij, tour à tour comte polonais, magnat hongrois, fils de marchand moscovite, grand homme de lettres pétersbourgeois, qu'à Salomeja dont la maîtrise de la langue française ne lui autorise qu'un certain panel de masques, dont la comtesse Ernestine Millevoje est certainement le point culminant.

D'une manière générale, comme le remarque Viktor Kalugin en 1985, Aleksandr Vel'tman n'est pas le seul à revenir sur le devant de la scène littéraire pendant la période soviétique. Il est rejoint par des confrères tels que Aleksandr Bestužev-Marlinskij, Mixail Zagoskin, Ivan Lažečnikov, Vladimir Odoevskij... Ce regain d'intérêt pour les écrivains

---

<sup>22</sup> Jurij Akutin, «Александр Вельтман и его роман “Странник”» in A.F. Vel'tman, *Странник*, Ju.M. Akutin (éd.), Moskva, Nauka, 1977, p. 271 : « Основная тема эпопеи – показ уродливого процесса завершения генезиса капиталистических отношений в России. Писатель с гневным отвращением и сатирической прямотой рисует деградацию аристократии, разложение в буржуазной среде, омещанивание купечества, отупление крепостников и трагическое положение подневольных крестьян. Роман “Саломея” изображает запутанный лабиринт провинциального и столичного быта, через который пробираются лишенный жизненной цели поручик Василий Дмитрицкий и самовлюбленная Саломея Бронина. Их взлеты и падения завершаются у богадельни, где они решаются искать смысл жизни в полезном труде ».

mineurs s'incarne de deux manières. Tout d'abord, comme nous venons de le voir, des maisons d'édition aussi puissantes que Xudožestvennaja Literatura et Pravda ont choisi de rééditer le roman de Vel'tman avec un appareil critique digne des classiques de la littérature russe. Non seulement le sérieux de l'entreprise rejaillit sur le prestige de l'œuvre, mais le tirage de chacune de ces rééditions participe également d'une volonté de faire connaître ces œuvres au lectorat le plus large possible : les deux premières éditions, en 1957, du roman par Xudožestvennaja Literatura, sont tirées à 75 000 et 100 000 exemplaires, tandis que Pravda fait paraître 100 000 exemplaires du roman (en reprenant l'appareil critique de Pereverzev dans la seconde édition de 1957). Il s'agit bien, comme le note Kalugin, d'un « phénomène tout à fait caractéristique de “notre” temps, de “notre” manière de comprendre l'héritage classique. Faire sortir du néant des écrivains que l'on pensait à jamais oubliés, qui appartiennent au second voire au troisième rang, c'est le résultat d'une approche historique de l'héritage littéraire [...]»<sup>23</sup> »

La notion centrale du projet n'est donc pas tant la réintégration des romans de Vel'tman dans un canon littéraire bien établi, ni même la remise en cause de ce canon mais plutôt celle de l'héritage littéraire, qui met en jeu la valeur de témoignage, de « fond » culturel permettant de mieux apprécier les « grandes » œuvres et les « grands » auteurs. Cela confère au roman de Vel'tman une certaine valeur artistique, considérée dans un rapport hiérarchique dominé par les grandes œuvres classiques. De plus, en vertu de la politique volontariste des éditions soviétiques, qui s'appuyait sur une phrase de Lenin<sup>24</sup>, mais aussi grâce au travail de recherche des scientifiques dans les appareils critiques de ces rééditions, le roman de Vel'tman semblait avoir acquis ses titres de noblesse et le lecteur abordait le texte ainsi présenté non comme un roman d'un auteur secondaire, mais comme une œuvre littéraire à part entière.

### 3. *Salomeja* à l'époque de la culture de masse

A compter de la libéralisation du marché de l'édition en Russie, mais surtout à partir des années 2000, les rééditions de *Salomeja* se multiplient, mais elles ne bénéficient pas des tirages exceptionnels des années soviétiques. Ainsi, SPb DEAN publie 10 000 exemplaires du roman en 2001, suivi en 2002 par Èksmo, à 5 000 exemplaires, mais aussi Russkij Mir (3 000) et Ast/Olimp (10 000). Au début du XXI<sup>e</sup> siècle, le roman existe donc déjà en plus de 300 000 exemplaires, si l'on inclut les trois éditions de la période soviétique. Il est également intéressant de noter la présence ou, le plus souvent, l'absence d'un appareil critique, ainsi que la collection dans laquelle le roman est inséré. Nous avons déjà signalé le choix significatif

---

<sup>23</sup> Viktor Kalugin, « Романы А.Ф. Вельтмана », in V.I. Kalugin (éd.), *А.Ф. Вельтман. Романы*, Moskva, Sovremennik, 1985, p. 4.

<sup>24</sup> Comme le montre la page de garde de la réédition des romans historiques de Vel'tman : « Необъятно богата сокровищница русской литературы. Помимо гениев, обозначивших веки в духовном развитии человечества, свой вклад в нее вносили и многие менее известные писатели, заслуживающие нашего внимания и доброй памяти. Заботу об издании таких писателей заповедал нам Владимир Ильич Ленин: «...мы должны вытаскивать из забвения, собирать их произведения и обязательно публиковать отдельными томками. Ведь это документы той эпохи» (Ленин В. И. *О литературе и искусстве*. 6-е изд. М., 1979, с. 699). » in A.F. Vel'tman, *Романы*, *ibid.*, page de garde.

d'Èksmo d'inscrire la mention « *Bestsellery damskogo čtenija* » directement sur la page de couverture, ce qui oriente la lecture dans le sens du divertissement, du roman d'aventure ou de la littérature « de gare ». Cette orientation se retrouve en 2004, lorsque les éditions Terra – Knižnyj Klub placent *Salomeja* dans leur série « *Tajna* ». En revanche, Knižnyj Klub – Knigovek, en 2015, présentent le texte comme un roman de mœurs et social, dans leur série « *Russkij literaturnyj arxiv* ». Comme on peut s'y attendre, les illustrations de couverture confirment la volonté des éditeurs d'orienter la réception du texte dans l'un ou l'autre sens. Dans la plupart des cas, l'illustration représente une jeune femme coiffée et habillée à la mode des années 1850 (parfois assez approximativement), mais on trouve également des illustrations plus mystérieuses, comme celle choisie par Èksmo, figurant un paysage urbain en négatif (et un personnage féminin vêtu à la mode de la fin du siècle), ou celles choisies par Russkij Mir et Terra – Knižnyj Klub. La première superpose, par-dessus une représentation de l'armurerie du Kremlin, des objets typiques de la société noble du milieu du siècle (un pince-nez, une bouteille de champagne, un éventail, des gants, une boucle d'oreille en pierres précieuses, des billets de banque) et le portrait photographique d'un couple d'aspect plutôt sévère, tandis que la seconde montre un arbre mort entouré de cendres au pied duquel est posé un médaillon représentant aussi un couple en costume d'époque.

Ceci tendrait à prouver que, pour les éditeurs du début du XXI<sup>e</sup> siècle, le roman de Vel'tman offre plutôt au lecteur du divertissement « en costume », des scènes typiques qui pourraient servir de document sur l'époque reculée qu'est le deuxième tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. La couverture de l'édition par Ast/Olimp reprend à l'évidence ces codes, mais elle introduit une référence supplémentaire : l'illustration, à première vue banale, représente une femme en costume d'époque, assise dans un fauteuil tapissé, au-dessus d'un paysage de petite ville russe. Pourtant, le portrait stylisé permet de reconnaître les traits distinctifs de la comédienne Ol'ga Budina, qui a interprété le rôle de *Salomeja* dans l'adaptation télévisée du roman de Vel'tman diffusée sur les chaînes fédérales TVC en décembre 2001 et ORT en 2002.

A la différence des romans et pièces de théâtre classiques du XIX<sup>e</sup> siècle qui ont été plusieurs fois adaptés pour le cinéma et la télévision en format « film », *Salomeja* était pensée comme une série télévisée qui devait couvrir tous les romans du cycle des *Priključenija, počerpnutye iz morja žitejskago*. Les deux réalisateurs successifs, Leonid Pčelkin et Dmitrij Brusnikin, avaient pour objectif de tourner quarante épisodes<sup>25</sup>, mais le projet s'est arrêté au bout de dix, faute de financements, et n'a jamais pu être mené à bien (mort de certains comédiens, des réalisateurs, du scénariste Vadim Zobin, etc.). La série était pensée sur le modèle des *Peterburgskie Tajny* [*Les mystères de Pétersbourg*] du même Leonid Pčelkin, qui avait adapté avec succès dans les années 1990 le roman de Vsevolod Krestovskij *Peterburgskije Truščoby* [*Les bas-fonds de Pétersbourg*], paru en 1864. Il s'agit, pour autant que l'on puisse en juger d'après les premiers épisodes, d'une adaptation très libre, reprenant, comme pour *Peterburgskie Tajny*, avant tout le sujet et les caractéristiques principales des personnages, mais n'hésitant pas à s'éloigner de la ligne narrative originale pour accentuer le

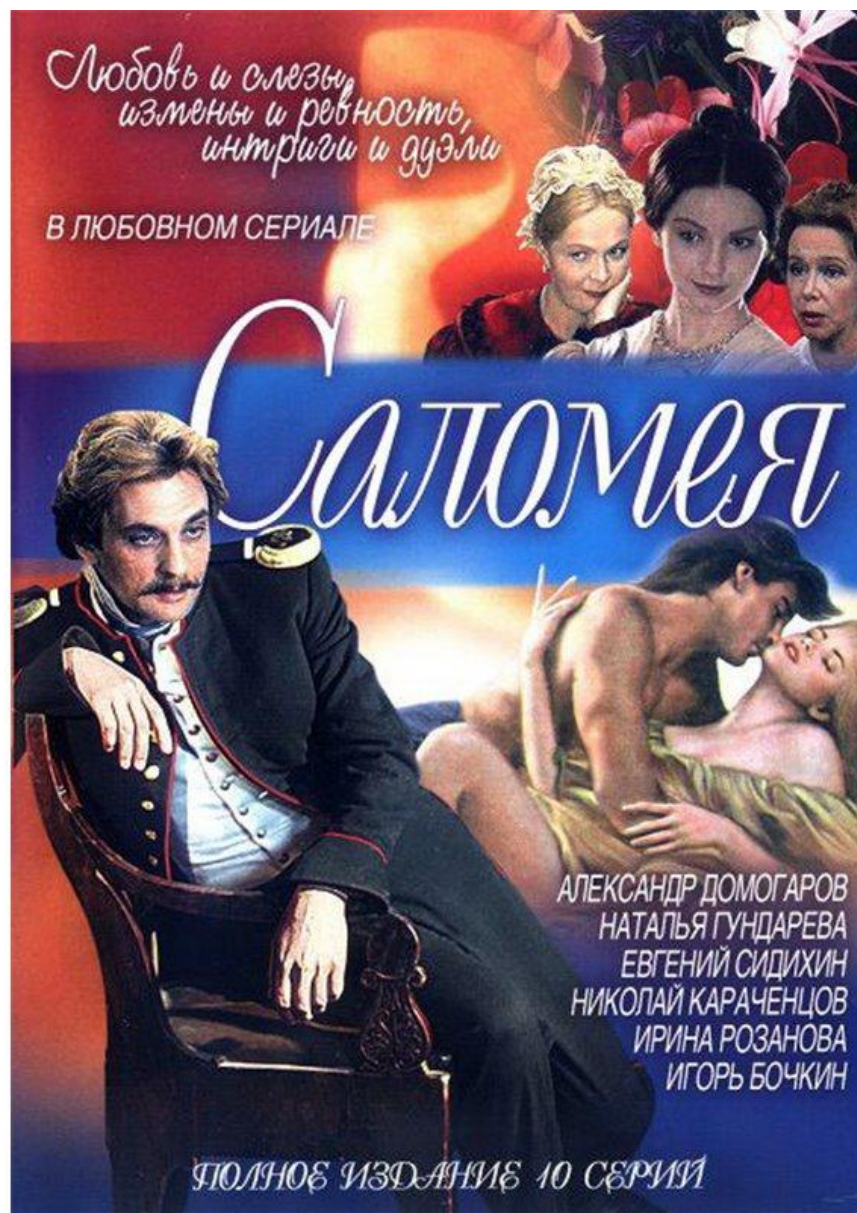
---

<sup>25</sup> Ainsi que l'annonce l'encyclopédie du cinéma en ligne Ruskino, dans l'article consacré à *Salomeja* disponible en suivant le lien : <https://ruskino.ru/mov/109> (page consultée le 18 octobre 2021).

côté mélodramatique<sup>26</sup>. L'affiche de la série en est d'ailleurs une indication très fidèle, puisqu'elle fait coexister deux réceptions potentielles de l'œuvre. D'une part, l'affiche figure, dans son tiers supérieur, les trois principaux personnages féminins (Salomeja, sa mère, la marieuse), séparés par une large bande bleue, portant le titre de la série, du héros masculin dans le tiers inférieur. Cette construction en X est complétée d'une scène d'amour représentée par deux personnages qui n'ont aucun rapport avec les comédiens ni avec le roman (comme le montrent la coiffure de l'homme et le costume de la femme) et, dans le tiers supérieur, par la mention : « Amour et larmes, trahisons et jalousie, intrigues et duels dans un feuilleton passionnel ». On voit donc s'opposer deux lignes diagonales, celle qui représente les véritables comédiens dans leur costume d'époque, et celle qui tente, somme toute assez maladroitement, de programmer une réception bien plus érotique et mélodramatique que ne l'est la série réelle.

---

<sup>26</sup> Par exemple, les personnages de Dmitrickij et du fils de marchand Proxor Zaxolust'ev qui, dans le roman, n'ont aucune autre relation que l'imposture de Dmitrickij, qui prend sa place pendant quelques mois, deviennent dans la série deux frères jumeaux séparés à la naissance, ce qui fait de Dmitrickij non un noble, mais un fils de marchand lui aussi.



Il est vrai que le roman comportait déjà une certaine part de mélodrame, que l'on pouvait détecter à travers la présence de ce qu'on pourrait appeler de manière très générale des clichés narratifs : situations, retournements, découvertes, gestion du suspense, pour n'en citer que quelques-uns. Dans l'arsenal de « formules » constitutives de la littérature « de masse » que décrivait déjà Cawelti, et plus spécifiquement de ce qu'il est convenu d'appeler le mélodrame, on rencontre aussi bien les motifs du jumeau caché et de l'enfant kidnappé que de la jeune fille retenue prisonnière (et que le héros aperçoit à la fenêtre), la substitution du mari ou de la jeune mariée dans le lit de nocces, le mariage interrompu *in extremis*, l'enlèvement d'une jeune femme par des brigands qui l'abandonnent dans la forêt, etc. Un certain nombre de ces moments narratifs, de ces situations et de ces personnages est si convenu (et, pour une part non négligeable, l'étaient déjà à la fin des années 1840) qu'ils renvoient principalement à la définition de « *formula literature* » selon Cawelti<sup>27</sup> : non

<sup>27</sup> Comme par exemple la définition suivante, qu'il donne dans l'article programmatique « The concept of formula in the study of popular literature » : « formula stories [...] are structures of narrative conventions which

seulement ils sont identifiables en tant que tels, mais leur reconnaissance par le lecteur ne fait que renforcer leur efficacité dramatique (ou leur impact psychologique). Le fait que les concepteurs de la série se soient accordé la liberté d'ajouter à l'arsenal mélodramatique de l'original tendrait à prouver que le roman n'était guère pour eux qu'un prétexte, une matrice à exploiter librement sur la voie du succès commercial. Ce rapport spécifique à l'original est d'ailleurs bien exprimé par le premier réalisateur, Leonid Pčelkin :

Tout un pan de la littérature russe du siècle passé, celle de ce qu'on a appelé « le second rang », n'est pas parvenu jusqu'au lecteur russe. Et lorsque j'ai fondé les studios « Serial », j'avais l'intention de porter à l'écran précisément ces romans, avant tout. Parce qu'il est très important, pour une série, que le sujet soit inconnu du spectateur. Pour conserver un certain suspense, qui conduit les gens à allumer encore et encore leur téléviseur pour regarder un nouvel épisode. De plus, je suis convaincu qu'il faut populariser cette littérature, étant donné qu'elle est plus noble, plus digne que les bricolages contemporains où, dans l'ensemble, on tue ou bien on viole<sup>28</sup>.

Malgré l'inflation des procédés et situations mélodramatiques et, pour ainsi dire, en dépit de la revendication d'une plus grande dignité morale du sujet, les réalisateurs de *Salomeja* ont fait le choix de porter à l'écran le roman de Vel'tman pour une raison inhérente à la forme artistique sélectionnée : le succès et la longévité d'une série (tout comme d'un roman-feuilleton) reposent avant tout sur le maintien du suspense et la découverte progressive des péripéties des héros, tâche facilitée par le statut « marginal » du roman dans l'histoire de la littérature russe. Il y a donc bien une tension entre la supériorité morale de l'original et la volonté de fidéliser les spectateurs grâce à une intrigue divertissante. Pour atteindre ce but, les réalisateurs et les producteurs ont également mis en œuvre une autre recette éprouvée du succès : celle de faire appel à des comédiens connus et appréciés du public, comme c'était le cas au début des années 2000 pour les comédiens Aleksandr Domogarov, Natal'ja Gundareva et Nikolaj Karačencov. A tel point, d'ailleurs que le rôle de la marieuse, incarné par Natal'ja Gundareva, secondaire dans le roman de Vel'tman, est presque devenu l'un des rôles principaux de la série, en vertu de la réputation, mais aussi de la prestation inspirée de la comédienne. Enfin, la qualité de la reconstitution pour laquelle le studio Gorki est resté célèbre (costumes, scènes d'intérieur tournées dans les musées Ostrovskij et Stanislavskij, scènes d'extérieur filmées à Rostov sur le Don et à Bratcevo), ainsi que la qualité de la musique et de la photographie, ont certainement contribué à faire de cette série télévisée un objet intéressant, à la fois sur le plan des ambitions d'audimat, mais aussi des objectifs artistiques, car ces trois paramètres rapprochent la série de la tradition soviétique qui faisait

---

carry out a variety of cultural functions in a unified way. We can best define these formulas as principles for the selection of certain plots, characters, and settings, which possess in addition to their basic narrative structure the dimensions of collective ritual, game and dream. » John Cawelti, « The concept of formula in the study of popular literature », *The Journal of Popular Culture*, III, 3, 1969, p. 123.

<sup>28</sup> Extrait de l'interview disponible sur le site film.ru <https://www.film.ru/articles/salomeya-iz-vtorogo-eshelona>, consulté le 14 octobre 2021 : « Целый косяк русской литературы прошлого века так называемого второго эшелона так и не дошел до русского читателя. И когда я создавал студию “Сериал”, то имел в виду, что мы будем экранизировать прежде всего именно эти романы. Потому что для сериала очень важно, чтобы сюжет был зрителю неизвестен. Чтобы сохранялось некое напряжение, которое заставляет людей снова и снова включать телевизор и смотреть очередную серию. Кроме того, я убежден, что эту литературу надо пропагандировать, поскольку она выше и достойней современных поделок, где, в основном, убивают или насилюют ».

des adaptations cinématographiques de romans une vocation artistique, et non pas seulement du divertissement.

Cela dit, outre leur sujet commun et une forte ressemblance des personnages, le roman et la série partagent également un même potentiel auto-réflexif qui permettrait de nuancer ce statut d'œuvre « secondaire », de « divertissement » ou « de masse ». Dans le roman, une très large part de ce qui « tire » le roman vers la lecture « artistique » réside dans sa constante intertextualité et l'ironie qui préside souvent à son insertion dans le corps du texte. Tout lecteur familier de la littérature russe de l'époque, et plus largement européenne, reconnaît sans peine des références à des œuvres aussi fameuses que « *Baryšnja-krest'janka* » [*La demoiselle-paysanne*], « *Šinel'* » [*Le manteau*], « *Nevskij Prospekt* » [*La perspective Nevskij*] et *Revizor*, « *Slovo o polku Igoreve* » [*Le dit de l'host d'Igor*], *Gore ot uma* [*Le malheur d'avoir de l'esprit*], les *Mille et une nuits*, *Notre-Dame de Paris*, ou encore à l'écrivain Charles-Hubert Millevoye. Cette omniprésence de la référence littéraire est presque systématiquement soulignée par le narrateur. Il y a là un double objectif, qui permet de définir cette œuvre de Vel'tman, à l'instar de la majorité de ses œuvres de fiction, comme une œuvre destinée à un double public. Au public qui lit au premier degré, pour le plaisir des péripéties, sont destinés les procédés empruntés directement au roman-feuilleton, au roman gothique, mais aussi à la littérature « de mœurs » (*bytovoj roman*), tandis que le public qui sait déchiffrer l'ironie peut, lui, se délecter d'une reprise désillusionnée du procédé, qui n'enlève rien au plaisir de la lecture, mais qui pointe à loisir l'emprunt, qui fait montre de son arbitraire. Le type de littérature que pratique Vel'tman semblerait presque exactement situé à égale distance de la « *formula literature* » et de la littérature d'invention, pour reprendre les termes de Cawelti, en ce sens que l'emploi de conventions narratives ou de procédés devenus clichés cesse d'être un critère d'attribution à la littérature qu'il est convenu d'appeler « de masse ».

Il y a dans la série un écho à cette intertextualité dénudée dans les citations de films populaires (*Moskva slezam ne verit* [*Moscou ne croit pas aux larmes*]), mais aussi de monuments de la culture russe passés dans la langue courante tels que *Gore ot uma*. On trouve aussi conservée intacte la capacité ironiquement réflexive dans certaines remarques des personnages qui questionnent la suite de l'histoire en termes de technique narrative (dénotée dans l'emploi par certains personnages de termes tels que « *intriga* », « *ljubovnaja drama Šekspira* »...). Cette volonté de maintenir un degré élevé d'intertextualité dans la série atteint son point culminant lorsqu'apparaissent à l'écran quelques vers du premier roman de Vel'tman, *Strannik*. Cela dit, cette orientation délibérée vers d'autres œuvres littéraires ou cinématographiques trouve ses limites dans la série, pour des raisons évidentes d'évolution du contexte social. Ainsi, la dimension de propagande contre l'influence des romans de George Sand en Russie, la ligne d'interprétation qui découle de l'intertexte biblique contenu dans le nom Salomeja, l'intention moralisatrice qui condamne le comportement de femme fatale de l'héroïne, tout ceci, à des degrés divers, est gommé dans la série car les codes culturels ont changé presque radicalement depuis 1864, date de la réédition du roman corrigé par l'auteur, dont le texte est repris par toutes les éditions ultérieures.

En définitive, la série apparaît aujourd'hui encore, vingt ans après sa première diffusion, comme une incarnation jusque-là négligée du « trésor de la littérature nationale » russe, selon une formule classique maintes fois répétées dans les avis des lecteurs et des spectateurs publiés sur les sites de librairies en ligne et d'encyclopédies du cinéma russe. Presque un avis sur trois mentionne le roman non pas tant comme l'œuvre matricielle, mais comme une continuation de la série dans un mouvement bien connu des lecteurs d'aujourd'hui : le visionnage de la série (et son interruption inopinée) les incite à lire le roman dont elle se réclame, notamment, comme c'est le cas pour *Salomeja*, pour connaître la fin de l'histoire et se replonger dans l'atmosphère du film. Tous les avis portant sur le roman signalent l'intérêt du récit, l'abondance des lignes narratives (qui est plus ou moins maîtrisée selon les avis), la vivacité de la langue et l'agrément du style de l'auteur. L'adaptation sur un média contemporain a donc, semble-t-il, engendré un nouveau contingent de lecteurs, par une sorte de cheminement circulaire. On pourrait ainsi attribuer à la série et au roman un même statut intermédiaire, entre l'art et le produit de consommation destiné à un large public.

Le destin du roman de Vel'tman apparaît ainsi lié étroitement à plusieurs types de critères : les critères culturels permettant de juger du caractère artistique d'une œuvre (au premier rang desquels sa poétique, mais aussi une certaine doxa qui, depuis les travaux des Formalistes, exige d'une œuvre d'art « moderne » des qualités métalittéraires), les indicateurs de ce qu'on a appelé le « paratexte » (la parution dans *Biblioteka dlja čtenija* ou la réédition par Xudožestvennaja literatura, l'affiche de la série) et qui permettent d'encoder, autour de l'œuvre elle-même, une partie importante de sa réception, et enfin des critères sociologiques (la place des femmes dans la société, la question de la mobilité sociale dans la société russe du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et dans la société post-soviétique). Tous ces indicateurs sont en constante évolution, ce qui confère aux deux *Salomeja*, de l'avis général, un statut de document d'époque. Or, à travers une certaine correspondance des codes du divertissement en littérature et au cinéma, grâce à une même orientation ludique et ironique, *Salomeja*, nous semble-t-il, parvient à transcender les limites que pouvaient imposer aux œuvres tant la production « sérielle » des adaptations de romans que la production de feuilletons à la mode à la fin des années 1840.