

Littérarité des arts plastiques et plasticité de l'écriture (à propos de *Lady Macbeth du district de Mcensk* de N.S. Leskov et de ses transpositions)

Catherine Géry

INALCO

L'extraordinaire postérité de la grande nouvelle de Nikolaj Leskov *Lady Macbeth du district de Mcensk* (*Ledi Makbet mcenskogo uezda*, 1865) dans les arts russes et soviétiques est digne d'être soulignée. Elle l'a d'ailleurs été au moins deux fois : par Lev Anninskij et plus tard par Birgit Menzel, dont l'article consacré aux adaptations de la nouvelle de Leskov reprend les travaux d'Anninskij, sans apporter d'éclairage réellement nouveau (Anninskij 1982 ; Menzel 2000). Cette postérité est d'autant plus remarquable que pendant plus d'un demi-siècle, la nouvelle de Leskov est restée hors de la sphère d'attention de la critique et du public. Malgré deux adaptations cinématographiques, l'une en 1916, l'autre en 1926, ce n'est qu'en 1930, lorsque est publiée à Leningrad une édition de *Lady Macbeth du district de Mcensk* illustrée par Boris Kustodiev (déjà mort au moment de la parution de l'ouvrage), que le texte sort réellement l'ombre : il attirera l'attention du jeune Dmitrij Šostakovič qui en tirera un opéra et de metteurs en scène aussi prestigieux que Vladimir Nemirovič-Dančenko ou Aleksej Dikij. On passe alors d'un silence assourdissant à une réappropriation effrénée. Dans les années vingt et trente, c'est tout un dialogue « intermédiaire » qui se noue autour de la *Lady Macbeth du district de Mcensk* de Leskov, auquel participent la poésie (Le poème « Lady Macbeth » de Nikolaj Ušakov en 1928), la prose (*Vieille Russie* de Evgenij Zamjatin la même année), le cinéma (*Katerina Izmajlova* de Česlav Sabinskij en 1926 ; un film précédent, intitulé *Katerina-la-tueuse* tourné par Alekssandr Arkatov en 1916, n'a pas été conservé), les arts picturaux (les lithographies de Boris Kustodiev, 1923) et l'opéra (*Lady Macbeth du district de Mtsensk* de Dmitrij Šostakovič, *opus 29*, 1932-1934).

La mise en images de la prose de Leskov (images poétiques, picturales, musicales, cinématographiques) est au départ facilitée par une qualité propre à sa poétique et mise en avant par Mixail Jampol'skij dans un ouvrage critique intitulé *Le Tisserand et le visionnaire* : sa proximité avec les arts plastiques, que l'écrivain « a assimilés dans son œuvre sous la forme d'un méta-modèle pour sa propre méthode » (Jampol'skij 2007 : 472). Jean-Claude Marcadé avait déjà noté en d'autres termes cette conjonction qui s'opère non seulement au niveau du vocabulaire (Leskov aimait à appeler ses récits « esquisses », « croquis », « paysage

et genre », etc.) mais aussi, plus profondément, au niveau de la composition du texte (sa facture) et de la démarche de son auteur (Marcadé 1987 : 24 ; Markadè 2006 : 26).

On peut trouver paradoxal que le maître du *skaz* (conte oral populaire ou *dit*), à savoir de l'art *verbal* par excellence, ait pu trouver des modèles dans les arts visuels. On cite souvent l'icône et le *lubok* (chromo ou image populaire gravée sur bois), car il est vrai que Leskov a largement puisé dans des systèmes de *représentation* qui ne sont pas (plus) ceux de l'art occidental. Jampol'skij parle pour le *skaz* de Leskov de retour à une esthétique d'avant la Renaissance et les formes « classiques » de la représentation (Jampol'skij 2007 : 473). Ainsi, le *skaz* n'a souvent pas d'auteur identifié et identifiable (c'est le cas dans *Lady Macbeth du district de Mcensk*), l'auteur étant, comme on le sait, une invention postmédiévale, la Renaissance occidentale ayant sacralisé la notion d'auteur à proportion de sa propre sécularisation ; le *skaz* est quant à lui une imitation de discours « collectif » qui réinstalle le culte du métier et désacralise donc le rôle de l'artiste. En conséquence, c'est aussi d'un retour à quelques uns des principes fondamentaux de la peinture d'icônes qu'il s'agit.

On voit également que Jampol'skij reprend ici en partie et prolonge les réflexions de Walter Benjamin sur la prose de Leskov exposées dans son essai *Le Narrateur* sur l'art du conte oral comme métier et comme artisanat, mais surtout comme transmission de l'expérience collective propre à une communauté (Benjamin 2000 : 139-140). Le conteur anonyme de *Lady Macbeth du district de Mcensk* est un *vrun*, un palabreur, un colporteur de récit, un faux naïf héritier du folklore russe qui met son savoir-faire narratif ancestral au service d'une histoire qui conjugue habilement sources populaires et sources savantes, ainsi qu'on peut s'en convaincre par la seule exposition de l'intrigue. Mariée à un riche marchand, Katerina L'vovna Izmajlova s'ennuie ; le mot est d'ailleurs faible : elle présente en fait tous les signes d'un bovarysme aigu. Elle découvre l'amour dans les bras de Sergej, un jeune et beau commis, et pour s'adonner à sa passion en toute liberté, elle empoisonne son beau-père avec des champignons, puis, avec l'aide de son amant, étouffe son mari, et enfin étouffe sous un oreiller son neveu qui doit hériter du domaine. Mais les crimes sont découverts, et Katerina L'vovna est envoyée au bagne en compagnie de Sergej. Durant la marche qui les conduit en Sibérie, Sergej s'éprend d'une prostituée du convoi de prisonniers. Devenue folle de jalousie, sevrée des caresses de son amant et en proie à une obsession animale, Katerina L'vovna se précipite dans les eaux de la Volga avec sa rivale.

Dans son ouvrage intitulé *Leskov et la culture populaire*, Aleksandr Gorelov a inventorié les diverses sources folkloriques, littéraires ou picturales, de *Lady Macbeth du district de Mcensk*. Si l'on en croit le chercheur russe, « les ressorts profonds de cette tragédie

apparaissent dans l'arrangement socio-psychologique du matériel folklorique introduit dans le texte » (Gorelov 1988 : 137). Ce matériel se traduit aussi bien au niveau des motifs que des structures stylistiques. L'affirmation de Gorelov est d'autant plus convaincante qu'on connaît la passion d' « antiquaire » de Leskov pour les icônes (qui, à son époque, n'avaient pas encore conquis le statut de production artistique à part entière), les textes anciens, images d'Epinal, enseignes, contes, proverbes, chansons, expressions d'origine populaire etc., tout un matériau inlassablement recyclé dans son œuvre qui a fait de lui un primitiviste avant l'heure.

Parmi les influences indubitables du folklore sur *Lady Macbeth du district de Mcensk*, on peut mentionner :

1. *L'imagerie populaire (lubok).*

La fable de la nouvelle de Leskov a pour origine une édition de huit gravures sur bois du XVIIIe siècle parue sous le titre *Récit de la femme de marchand et du commis* (Rovinskij 1881 : 222-224). L'action se situe « en France » (peut-être en accord avec la frivolité du sujet, ou parce qu'on va reconnaître là une fable que Molière avait rendue célèbre), où vivait « un illustre marchand », « que sa fortune avait rendu fort célèbre », un vieillard dont la femme « était toute jeunette ». Celle-ci aimait un commis, jeune et beau gaillard, qu'elle épousa après la mort de son vieux mari. Le thème est soumis à de nombreuses variations : on trouve sous le même titre une gravure sur cuivre en couleur du début du XIXe siècle (Rovinskij 1881 : 182-184).

La ruse des femmes, leur génie inventif lorsqu'il s'agit de tromper leur mari est un motif très courant dans les littératures orientales et européennes. Dans le même ordre d'idées, on peut également citer le conte de même titre recueilli par Aleksandr Afanas'ev que Gorelov et ses prédécesseurs ne mentionnent évidemment pas, car il fait partie du corpus des *Contes secrets (Zavetnye skazki)* que le folkloriste russe n'avait pas pu faire éditer de son vivant et qui restèrent interdits de publication jusqu'à une date récente pour cause de « pornographie » (Afanas'ev 1997).

2. *Les chansons populaires.*

Gorelov signale plusieurs sources renvoyant aux chansons populaires, dont la chanson qui relate l'amour malheureux de Van'ka l'économiste pour la princesse Volxonskaja : certaines strophes de cette chanson ont été introduites par Leskov dans son texte avec des aménagements plus ou moins importants (Gorelov 1988 : 138).

3. *Les balades médiévales.*

Leskov s'est inspiré de plusieurs œuvres qu'il connaissait bien : « Čurila et Katerina » (à laquelle il emprunte la scène du retour du mari trompé) et une ballade sans titre, consignée

successivement par Aleksandr Puškin, Piotr Kireevskij et Pavel Jakušin, racontant l'histoire d'une femme qui, après avoir tué son mari en secret, cache le cadavre dans la cave (Gorelov 1988 : 142 ; Wigzell 1989 : 169-182).

De façon générale, le style de Leskov dans *Lady Macbeth du district de Mcensk* est volontiers archaïsant, ce qui a pu faire dire à Boris Ejxenbaum que le texte se présentait comme « le scénario d'un mélodrame folklorique, en commençant par la fable et en finissant par la langue » (Ejxenbaum, 1930 : 7). Sergej s'exprime par exemple dans la langue des princes du *lubok* :

...cet ennui est si sensible à mon cœur que je serais prêt à m'ouvrir la poitrine d'un coup de surin pour me l'arracher, ce cœur douloureux, et le jeter à vos pieds mignons. (Эта тоска (...) собственному моему сердцу столь чувствительна, что вот взял бы я его вырезал булатным ножом из моей груди и бросил бы к вашим ножкам).

Le style du narrateur mêle quant à lui le primitivisme du conte populaire aux formules alambiquées de la littérature de colportage (l'exemple suivant est apporté par Boris Ejxenbaum) :

Entre-temps, Sergej s'était complètement remis, il s'était redressé et il faisait à nouveau le beau à tourner comme un coq autour de Katerina L'vovna ; et ils ont repris leur bonne petite vie. (А тем временем Сергей выздоровел, разогнулся и опять молодец молодцом, живым кречетом заходил около Катерины Львовны, и опять пошло у них снова житье разлюбезное).

Ejxenbaum arrive à la conclusion que tout ce travail sur la langue éloigne le récit de Leskov du genre du tableau de mœurs, étant donné que l'attention du lecteur se déplace du sujet de la description vers le matériau (le style) : on reconnaît là une des thèses favorites du Formaliste Ejxenbaum qu'il avait déjà développée dans son article de 1918 « Comment est fait *Le Manteau* de Gogol' ? » (« Как sdelana Šinel' Gogolja ? »).

Les liens entre Leskov et les arts visuels se déclinent donc de multiples façons et sur le mode de l'aller-retour : influences des principes de l'icône et du *lubok* sur son écriture (qualifiée de « plastique » par Maksim Gorkij), passage du *skaz* dans les arts plastiques et les arts visuels par le biais de l'illustration ou de l'adaptation.

S'il est le plus connu des illustrateurs de Leskov, Boris Kustodiev n'est pas le premier à avoir mis en images *Lady Macbeth du district de Mcensk*. L'appropriation de ce *skaz* par les artistes russes s'est faite dès les années quatre-vingt-dix du XIXe siècle, comme en témoigne une petite toile peu connue de Mixail Mikešin conservée au Musée littéraire de Moscou. La

toile illustrant la nouvelle de Leskov (technique mixte) représente une scène de tonalité très romantique, un romantisme méridional, exotique, presque « caucasien » : une nuit étoilée, un jardin écrasé de chaleur et une femme en blanc dans les bras d'un galant à moustaches noires (Savinov 1971).

Parue aux éditions *Izdatel'stvo pisatelej*, la *Lady Macbeth* illustrée par Kustodiev ne sacrifie en revanche à aucun exotisme susceptible de mettre les péchés de l'héroïne de Leskov à distance du lecteur. Les dessins sortent des archives de l'artiste, décédé en 1927, et datent des années 1922-1923 : ils étaient initialement destinés à une édition illustrée de Leskov chez *Akvilon*, qui au dernier moment n'a pas pu voir le jour (Kustodiev, qui collaborait activement avec les éditions *Akvilon*, a dû chercher un autre éditeur quand celles-ci ont fermé en décembre 1923, juste avant la sortie prévue de l'ouvrage). Il est significatif que l'auteur des *Types russes (Russkie tipy)*, qui comportent un bon nombre de marchands, marchandes (c'est-à-dire de « femmes de marchands » : « kupčixi ») et autres commis, ait eu envie d'illustrer le récit de Leskov. Comme est significatif le fait que Kustodiev avait entre 1922 et 1923 mené plusieurs projets de front pour les éditions *Akvilon* : une édition de ses *Types russes* préfacée par Zamjatin, et deux *skazy* de Leskov illustrés par ses soins : *Le Ravaudeur* et *Lady Macbeth du district de Mcensk* (Nemirovskij 2008).

Selon Boris Ejxenbaum, ce sont précisément les traits populaires, « primitivistes » et folkloriques de *Lady Macbeth du district de Mcensk* qui ont retenu l'attention du peintre (Ejxenbaum 1930 : 8). On peut en effet envisager la peinture de genre de Kustodiev comme un *équivalent pictural* au *skaz* de Leskov : c'est la même recherche d'une expressivité maximale, le même style bariolé et « en mosaïque », le même goût d'antiquaire pour les objets du folklore, pour l'art des icônes, pour les techniques du *lubok* (une des sources attestées de l'art narratif de Leskov, ainsi que nous l'avons déjà signalé), qui sont reconnaissables chez Kustodiev à l'ensemble de son vocabulaire plastique : sa palette colorée, l'absence de volume et de profondeur de ses tableaux, les perspectives fantaisistes qui font que la taille des personnages à l'intérieur de l'image est proportionnelle non à leur position dans l'espace physique mais à leur importance dans le tableau et que le détail ne se soumet pas à la vraisemblance naturaliste mais à un système pictural rythmique et hiérarchisé. C'est aussi, chez Leskov et chez Kustodiev, le même procédé de la *stylisation* populaire (au sens de « discours imitatif »), la même recherche d'un langage « provincial » apte à incarner la Russie tout entière. Il n'est pas jusqu'au penchant pour la peinture d'enseignes, caractéristique de Kustodiev, qu'on a pu qualifier d'« historiographe de l'enseigne » (Okoun 1983 : 21) qui ne trouve un écho dans les œuvres de Leskov ; on pense par exemple à ses *Marchandes* de 1912,

où les marchandes « réelles » de la toile sont traitées dans la même ordonnance chromatique et plastique que la femme exotique représentée sur une enseigne à l'intérieur du tableau.

Cette appréciation fort peu flatteuse de Dostoïevskij, exprimée dans un article adressé à Leskov sous le titre ô combien justifié de « Un Travesti » (« Rjaženyj »), renforce tout à fait le lien que nous pouvons nouer entre l'écrivain et le peintre autour de l'enseigne :

« L'écrivain-artiste » d'aujourd'hui (Leskov – C. G.), qui dépeint des types et se cantonne dans une spécialité littéraire (mettons, par exemple, camper des marchands, des paysans, etc.), a l'habitude de se déplacer toute sa vie avec un carnet et un crayon, de prêter l'oreille aux expressions caractéristiques et de les noter ; il finit par en recueillir des centaines. Il entreprend donc d'écrire un roman, et dès qu'il donnera la parole à un marchand ou à un homme d'Eglise, il lui prêtera tout un discours tiré de ce qu'il a noté dans son carnet. Les lecteurs s'esclaffent et louent une façon de parler qu'ils trouvent très juste : c'est absolument écrit d'après nature, disent-ils ; mais il apparaît que c'est pire qu'un mensonge, précisément parce que le marchand ou le soldat de ce roman parle *par essences*, c'est-à-dire comme pas un seul marchand ou soldat ne parle au naturel. [...]. Tout ceci n'est en grande partie qu'un travail de peintre d'enseignes, de badigeonneur (Dostoïevski 2006 : 36).

Par le biais de la métaphore du peintre d'enseignes (« ...и большею частью работа вывесочная, малярная »), Dostoïevskij entend dénoncer chez Leskov des procédés stylistiques qui ne seront vraiment appréciés en Russie que lorsque le modernisme imposera dans l'art les formes non nobles et ultra stylisées des productions « primitives » et/ou populaires (Nekljudova 1991). Ici, Dostoïevskij expose tout en la condamnant une qualité essentielle de la prose de Leskov : le *simulacre*. Dans le conflit qui oppose les deux écrivains, ce sont deux conceptions antagonistes du réalisme au XIXe siècle qui s'affrontent. En effet, le *skaz* leskovien est une simulation de récit oral et populaire, l'imitation d'un code linguistique, ce qui peut être assimilé à l'imitation de la tradition ; c'est tout ce qui distingue le simulacre de la *mimesis*, cette dernière étant imitation de la nature. Il n'y a pas de *mimesis* chez Leskov (et c'est ce qui irrite Dostoïevskij), pas plus qu'il n'y en aura chez Kustodiev. Nous sommes dans les deux cas face à de savants simulacres qui ne font pas référence à une réalité extérieure mais à des artefacts (images, textes, discours), à des représentations antérieures (Jampol'skij 2007 : 483-486). Dans le *skaz* de Leskov, la *stylisation*, au sens le plus plein d' « imitation », est ce que Philippe Hamon appelle du « réalisme textuel », c'est-à-dire un réalisme qui ne reflète pas la réalité de la chose (le réel) mais qui est le reflet d'un certain type de discours sur le réel (Hamon 1982 : 124). Aussi chez Leskov la vérité réside dans le « geste discursif », comme elle réside chez Kustodiev dans le « geste pictural », d'où une recherche romantique,

antinaturaliste qui est bien, comme l'a noté Dostoïevskij pour Leskov, celle des « essences » et qui passe par la *typisation* et la *stylisation*.

Dans ses illustrations du *skaz* de Leskov, Koustodiev a d'autre part révélé (au sens optique du terme) la dimension érotique de *Lady Macbeth du district de Mcensk*. Ceci n'a rien d'étonnant quand on se rappelle que pour le peintre, la marchande est un idéal de beauté féminine, d'opulence et de sensualité qu'il n'a eu de cesse de représenter dans toutes ses manifestations :

... c'est l'image de la « belle Russe » qui est le motif principal de la plupart des tableaux de Koustodiev. Pimpantes et indifférentes, plantureuses, hautes en couleurs [...], toutes ses marchandes vont aux provisions, se font conter fleurette par leurs garçons de boutique, se baignent dans la Volga ; reposées après la sieste, assises sur le balcon devant un samovar, elles sirotent leur thé dans la soucoupe (*Marchande prenant le thé*) ; elles s'attifent et s'apprêtent à sortir (*Marchande au miroir*) ; en visite, elles trônent majestueusement derrière une table chargée de nourritures (*Noces chez les marchands*) ; fatiguées pendant la journée, elles se couchent sur une literie douillette, mise sur un énorme bahut peint (nouvelles versions de la *Beauté*) ; les voilà maintenant qui se prélassent langoureusement dans les vagues de chaleur venant d'un grand feu brûlant dans le poêle et voient en rêve quelque lutin (*La Marchande et le lutin*) ; mais il leur arrive parfois de rêver d'un tout autre héros, celui que l'on voit passer de tableau en tableau, ce garçon beau et robuste qui dompte un cheval, une espèce de Dioscure de province...

La beauté du nu reste ici un des motifs principaux. Vraisemblablement, Koustodiev fut l'unique grand peintre qui, d'année en année, persistât à défendre le nu, en soutenant qu'il avait le droit d'exister dans le jeune art soviétique. [...] il s'appuyait sur la riche expérience de la culture européenne. Des liens d'association avec Titien, avec *La Source* d'Ingres et avec Renoir sont manifestes dans certaines de ses toiles. (Okoun 1983 : 26).

Et à propos de *La Vénus russe* (*Русская Венера*), une marchande sans aucun doute, que Koustodiev a élevée jusqu'au mythe :

Chez les anciens, la déesse de la beauté naissait de l'écume de la mer. Les chatoyantes bulles de la mousse de savon sont plus familières à cette belle Russe. On aimait à représenter Vénus debout sur sa conque nacrée que les zéphirs poussaient sur la surface de la mer. La jeune femme russe a pour accessoires coutumiers les planches grossièrement rabotées et les rondins du bain, les bouffées de vapeur et un baquet d'eau. (Okoun 1983 : 27)

À une exception près, dans ses illustrations de *Lady Macbeth du district de Mcensk*, Koustodiev ne montre pas Katerina L'vovna dans son statut social de marchande avec les attributs de sa condition (alors que ses esquisses de Katerina Kabanova, la femme de marchand adultère de *L'Orage* de Nikolaï Ostrovskij, réalisées en 1918 pour les Éditions

d'État de Petrograd représentent une figure « noble » et richement parée, en accord avec son rang), mais en femme amoureuse, dans des postures et des toilettes suggestives, parfois assez proches par l'esprit de certaines de ses toiles les plus « osées » comme *La Marchande et le lutin du logis* (*Kupčixa i domovoj*).

Les illustrations de l'auteur d'*Une Beauté* ou de la *Vénus russe*, que la critique affublait du sobriquet de « Rubens national », ont en quelque sorte mis à jour la couche la plus sensible du texte de Leskov. Kustodiev a représenté des corps plus ou moins dénudés (dans cinq vignettes sur les onze représentant Katerina L'vovna, cette dernière a la poitrine en partie nue), des vêtements qui glissent, des oreillers rebondis et des tissus froissés, des rideaux entrouverts, avec une fausse naïveté picturale qui répond admirablement à la fausse naïveté narrative de l'original. Le motif du chat, récupéré par Kustodiev, est également puissamment érotisé. On remarquera que le chat est un attribut habituel des marchandes dans les toiles de Kustodiev. Ces vignettes sont plus qu'une restitution visuelle de l'oeuvre de Leskov : chacune d'entre elle est un récit en miniature, un micro *skaz* de marchand, la monade d'une narration sur un thème qui court dans toute l'oeuvre de Kustodiev, celui de la « belle Russe ». D'une certaine façon, à la narrativité imagée (car « typisée » d'après des représentations souvent picturales) de Leskov, Kustodiev répond par une picturalité narrative.

C'est sans doute cette picturalité narrative qui a inspiré à Zamjatin en 1928 l'un de ses récits les plus curieux : *Vieille Russie* (*Rus'*). On assiste ici à un phénomène exactement inverse à celui que nous venons d'analyser (l'illustration picturale d'un récit littéraire) : dans *Vieille Russie*, le passage se fait cette fois de l'image au mot. La nouvelle de Zamjatin est un hommage appuyé à Kustodiev ... et à Leskov. Zamjatin a tenté de mettre les tableaux de Kustodiev en mots, en partant du principe que l'art de ce dernier est subordonné aux lois de la narration et du conte, de la mémoire et de la transmission :

(...) il n'y aura plus la forêt, ni le silence bleu hivernal, ni celui doré de l'été ; et seuls les conteurs parleront du passé en adages bariolés d'images, des loups, des ours, des graves grands-pères centenaires en pelisse, de la Rouss'. Pareil au Nil-Stolbenski-l'Assis d'Ostachkovo vivait dans cette forêt Koustodiev, et peut-être venaient-ils le voir tous, comme ils venaient chez Nil – tous les animaux, chaque bestiole touffue, méchante ou caressante – et de tout cela il parla, pour tous les temps : pour nous qui, il y a cinq ou cent ans, avons vu cela de nos propres yeux, et pour ceux-là, les ailés, qui viendront dans cent ans s'étonner de toutes ces choses comme d'un conte. (Zamiatine 1996 : 30)

Au départ, Zamjatin devait écrire, sur la demande de la maison d'édition *Akvilon*, un article sur les *Types russes* de Kustodiev, mais il a préféré à la théorie une application pratique :

Je n'ai pas écrit d'article, j'ai procédé autrement : j'ai étalé devant moi ces belles femmes, ces cochers, ces marchands, ces aubergistes, ces moniales, je les ai regardés comme j'avais autrefois regardé un de ses tableaux lors d'une exposition et ma nouvelle (*Vieille Russie*) s'est alors écrite d'elle-même. (Zamjatin 1988 : 334)

Dans *Vieille Russie*, bon nombre de descriptions sont des illustrations (ou plutôt des commentaires) des tableaux de Kustodiev : « Tout cela existe encore : les « j'écrase-tout » – ours marchands ; de vivants samovars-aubergistes ; d'habiles forains iaroslavliens ; « princes » de Kazan aux yeux rusés. Et, dominant tout – une beauté, la vraie beauté russe [...] pareille à la Volga : imposante, lente, large, vénérable, le sein rebondi ; et, tout comme sur la Volga, il suffit de quitter le chenal pour l'ombre de la berge et c'est tout de suite la Russie profonde » (Zamiatine 1996 : 31-32) ; « Au sauna, la cabine spéciale des Vakhrameïev, pleine de vapeur sèche, est déjà prête [...]. C'est là que, rejetant sa fourrure, ses châles, ses robes Martha apparaît satinée, splendide, rose, albe, ronde : c'est la Vénus russe sortant non point de l'écume maritime mais des brûlants nuages des bains, munie de son balai de bain... » (Zamiatine 1996 : 35-36). On est ici dans le domaine de l'*ekphrasis* : la description d'une œuvre d'art (ici la *Vénus russe* de Kustodiev) habilement enchâssée dans la trame même du récit qu'elle vient alimenter. Enfin, l'histoire racontée par Zamjatin se déroule dans une ville de province nommée ... Kustodievo : « il y a bien Caïnsk, alors pourquoi pas Koustodievo ? » (Zamiatine 1996 : 32).

Hommage à Kustodiev le peintre, *Vieille Russie* accumule également les références à Leskov le conteur : une jeune beauté, Marfa, est mariée au marchand Vaxrameev, maire de la petite ville de Kustodievo et son aîné de plus de vingt ans. Dans la riche maison de son vieux mari « qu'envahit un inimaginable ennui », Marfa attend le printemps qui lui amène un commis à « l'étincelant œil de braise tzigane ». La jeune femme succombe aux avances du bellâtre, et, « un jour ou deux plus tard, Vakhraméïev ayant déjeuné s'allongea pour une sieste – dont il ne se releva jamais. A croire que la cuisinière lui avait, pour son repas, servi des amanites au milieu des morilles, ce dont il défuncta. On a raconté d'autres choses encore – mais que ne dit-on pas ? » (Zamiatine 1996 : 43). Marfa épouse son commis sans manquer de faire une autre victime, en la personne du marchand Sazykin, prétendant éconduit qui disparaît en Sibérie.

On voit tout ce que la fable de ce petit texte à la fois lyrique et ironique, parodique et nostalgique, doit à *Lady Macbeth du district de Mcensk* ; c'est Leskov l'« antiquaire » et le « primitiviste », mais aussi Leskov le sensualiste que l'écrivain Zamjatin retrouve ici par le biais du peintre Kustodiev.

BIBLIOGRAPHIE

Afanas'ev, Aleksandr (1997) *Narodnye russkie skazki ne dlja pečati, zavetnye poslovice i pogovorki*. Moscou : Lodomir.

Anninskij, Lev (1982) *Leskovskoe ožerel'e*. Moscou : Kniga.

Benjamin, Walter (2000) « Le conteur. Réflexions sur l'oeuvre de Nicolas Leskov » // *Oeuvres III*. Paris : Gallimard, Coll. Folio Essais.

Dostoïevski, Fiodor « Un Travesti » (2006) // Géry, Catherine (ed) *Dossier H Nikolai Leskov*. Lausanne : L'Age d'Homme.

Ejxenbaum, Boris (1930) « Predislovie » // Leskov, N.S. *Lady Macbeth Mcenskogo uezda*. Leningrad : Izdatel'stvo Pisatelej.

Géry, Catherine (2006) *Dossier H Nicolas Leskov*. Lausanne : L'Age d'Homme.

Gorelov, Alexandre (1988) *Leskov i narodnaja kul'tura*. Leningrad : Nauka.

Hamon, Philippe « Un discours contraint » (1982) // Barthes, Roland et alii. *Littérature et réalité*. Paris : Seuil.

Jampol'skij, Mixail (2007) *Tkač i vizioner. Očerki istorii reprezentacii, ili o material'nom i ideal'nom v kul'ture*. Moscou : NLO.

Leskov, N.S. (1930) *Lady Macbeth Mcenskogo uezda*. Leningrad : Izdatel'stvo Pisatelej.

Marcadé, Jean-Claude (1987) *L'oeuvre de N. S. Leskov (1831-1895). Les romans et les chroniques*. Thèse pour le Doctorat d'Etat, Université de Paris X Nanterre, dactylographiée.

Markadè, Ž.-K. (2006) *Tvorčestvo N. S. Leskova. Romany i xroniki*. Saint Petersburg : Akademičeskij proekt.

Menzel, Birgit (2000) « N. Leskovs Erzählung « Lady Macbeth des Mzensker Kreises » und ihre intermedialen Verarbeitungen » // Herkelrath, R. (ed.), *Erzählen in Russland. Festschrift für K.-H. Kasper zum 65. Geburtstag*. Frankfurt.

Nekljudova, M.G. (1991) *Tradicii i novatorstvo v russkom iskusstve konca XIX – načala XX veka*. Moscou : Iskusstvo.

Nemirovskij, E. (2008) « Knižnaja grafika Borisa Kustodieva », article consulté en ligne sur le site : <http://www.compuart.ru/article.aspx?id=8993&part=11ext1>.

Okoun, Y. (1983) Introduction // Etkind, M. (ed.), *Boris Koustodiev*. Leningrad : Aurora.

Savinov, A.N. (1971) *Mikešin*. Moscou : Iskusstvo.

Wigzell, Faith (1989) « Folk stylisation in Leskov's „Lady Macbeth of Mtsensk“ » // *Slavonic and East European Review*. 67.

Zamiatine, Eugène (1996) *Russie*. Trad. A. Cabaret. Paris : Circé/Poche.

Zamjatin, Evgenij (1988) *Sočinenija*. Moscou : Kniga.