



HAL
open science

Le paratexte d'un manuscrit : Mikhaïl Lermontov auto-illustré

Anastasia Kozyreva

► **To cite this version:**

Anastasia Kozyreva. Le paratexte d'un manuscrit : Mikhaïl Lermontov auto-illustré. Slovo, 2023, 53, 10.46298/slovo.2023.11353 . hal-04093924

HAL Id: hal-04093924

<https://hal.science/hal-04093924v1>

Submitted on 10 May 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Le paratexte d'un manuscrit : Mikhaïl Lermontov auto-illustré

Anastasia KOZYREVA

Centre de recherche Europes-Eurasie (CREE), Inalco

« Si on fouille sa mémoire, on s'aperçoit qu'il n'y a et n'y a jamais eu d'écrivain qui ne dessine pas. Les écrivains dessinent ».

Alexei Remizov, « Dessins des écrivains¹ ».

S'adresser aujourd'hui aux manuscrits d'un poète abondamment étudié, comme l'est Mikhaïl Lermontov (1814-1841), témoigne de la volonté d'accéder à la matière première de son œuvre, d'entrer dans un dialogue un peu plus intime avec l'auteur. Mais en quoi les manuscrits permettent-ils un tel dialogue ? Selon Marie-Pascale Huglo, les archives « tien[nent] lieu de mémoire » et opposent la « mémoire collective spontanée » à la « mémoire dans l'Histoire enregistrée² ». Autrement dit, les archives en tant que documents créés, souvent sans l'intention de l'être, s'avèrent à la fois des témoins de l'Histoire et des outils de construction des histoires. Une analyse d'un « témoin » de l'histoire en train de se faire ou de l'œuvre en train de se créer est donc une tentative d'accéder à l'œuvre directement sans intermédiaire scientifique et éditorial, d'épurer en quelque sorte la perception que nous en avons.

La différence entre un manuscrit et un livre peut être illustrée par des exemples issus de la littérature elle-même. Si « les manuscrits ne brûlent pas » et le roman

1. REMIZOV, 1939.

2. HUGLO, 2007, p. 5.

du Maître dans *Le Maître et Marguerite* (1967) de Mikhaïl Boulgakov (1891-1940) ressuscite comme un phénix, la bibliothèque de Don Quichotte, en revanche, brûle sans laisser de traces. Mettre le feu aux livres reviendrait, pour les personnages du roman de Miguel de Cervantès (1547-1616), à les effacer de l'esprit de Don Quichotte et donc à manipuler le lecteur. Le livre ou l'édition comme médiateur entre l'œuvre et son lecteur, inclut en effet une part de manipulation, car elle est le fruit de multiples choix de l'éditeur, que Gérard Genette nomme « paratexte³ ». Les manuscrits sont par excellence privés du paratexte éditorial. En revanche, ils peuvent contenir des éléments non verbaux qui restent souvent à la marge des études académiques, mais qui sont sans doute dignes d'être étudiés.

Malgré un corpus volumineux de travaux sur Lermontov, ses manuscrits sont rarement considérés comme un objet d'étude spécifique. Les travaux consacrés aux manuscrits de Lermontov se focalisent sur l'utilité des archives pour la correction des erreurs dans les éditions, leur valeur biographique et la reconstruction de l'ordre chronologique de la création des œuvres. Ces aspects sont sans doute importants pour une construction cohérente d'une histoire « verticale » de la littérature russe du XIX^e siècle et de l'œuvre de Mikhaïl Lermontov en particulier, mais une telle cohérence de structure laisse dans l'ombre certains éléments des manuscrits de Lermontov qui pourraient pourtant renouveler notre perception de ce poète et écrivain.

De nombreux manuscrits de Lermontov qui sont parvenus jusqu'à nos jours contiennent des croquis et des dessins⁴, qui tantôt occupent très peu d'espace sur un feuillet de manuscrit, tantôt envahissent le texte. Les études des archives de Lermontov qui y prêtent attention semblent considérer ces éléments iconiques comme des détails curieux, mais à visée décorative plutôt que sémantique :

Но как в отдельных штрихах страницы рукописи « Вадима », испещрённой фантастическими рисунками, чувствуется талант рисовальщика реалиста, так и в отдельных красках этого пёстрого узора виден уже будущий великий поэт, автор « Героя нашего времени »⁵.

3. GENETTE, 2002.

4. Dans le cadre de cet article, je n'envisagerai pas l'œuvre picturale de Mikhaïl Lermontov, de l'ordre de plus de deux cents peintures, dessins et aquarelles. Il me semble par ailleurs nécessaire de distinguer la production picturale des « manuscrits dessinés » de Lermontov car, à la différence des tableaux, ces derniers mettent les images en relation avec le texte sur le même support et participent au travail conceptuel des textes littéraires.

5. РАХОМОВ, 1948.

« Mais, tout comme on perçoit un talent de dessinateur réaliste dans certains coups de crayon du manuscrit de *Vadim*, constellé de dessins fantastiques, de même dans les couleurs des motifs bigarrés apparaît déjà le futur grand poète, auteur d' *Un héros de notre temps*⁶ ».

Le manque d'attention aux images des manuscrits de Lermontov peut être expliqué notamment par la tradition de la perception générale et généralisante, qui perdure encore aujourd'hui et qui oppose les images au texte au sein du livre illustré⁷, c'est-à-dire à l'écriture de la langue. Pourtant, comme l'a montré Anne-Marie Christin, « l'écriture ne reproduit pas la parole, elle rend la parole visible⁸ ». Comme nous le montre la chercheuse, sur le papier, le langage verbal (présenté graphiquement par le biais de l'écriture) et les images se servent du même support – une feuille de papier – et sont pour cela placées dans le même espace sémantique. La perception de la langue écrite et des images est ainsi conditionnée par « un mode unique d'appréhension – la vue – laquelle doit intervenir d'un côté sous forme de lecture et de l'autre côté sous forme de contemplation⁹ ». Si nous prenons en considération le fait que l'écriture de la langue et les images sont réalisées par la même personne, nous pouvons, suivant Anne-Marie Christin, désigner leur auteur d'« imagier du texte », ce qui semble être particulièrement pertinent dans le cas des manuscrits de Mikhaïl Lermontov.

Un geste réflexif

Si, contrairement à Laurence Sterne (1713-1768), l'imaginaire iconographique des textes de Mikhaïl Lermontov n'était pas destiné aux lecteurs, car il s'agit des brouillons manuscrits, il nous donne cependant une matière très précieuse pour

6. Traduction par Françoise Defarges.

7. Dans le contexte d'études littéraires russes, c'est notamment l'article de Youri Tynianov, « Illustrations », qui a contribué à la théorisation de l'opposition entre le texte et les images dans un livre illustré. Tynianov compare les façons dont fonctionne le procédé de « concrétisation » de l'image poétique dans la poésie et dans l'illustration : « [...] le caractère concret spécifique de la poésie est directement opposé au concret pictural : plus la parole poétique est vive et palpable, moins elle est traduisible sur un plan pictural » (*специфическая конкретность поэзии прямо противоположна живописной конкретности : чем живее, ощутимее поэтическое слово, тем менее оно переводимо на план живописи.*). Texte traduit par A. K. et F. D., dans TYNJANOV, 1977, p. 545.

8. CHRISTIN, 2009.

9. *Ibid.*

étudier ce que, suivant Héléne Martinelli, on peut qualifier de « geste réflexif¹⁰ ». Ce geste est une trace matérielle du passage de la conception du texte de l'œuvre à sa fixation sur papier par le biais de l'écriture et du dessin. Dans ce sens, les images rejoindraient aussi les archives en qualité de « lieu de mémoire », mais ne se limiteraient pas à ce rôle. Un manuscrit est à la fois un *espace* et une *trace* d'une étape du travail mental de construction d'un texte, autrement dit, le chantier d'une œuvre en train de se créer. C'est pour cette raison qu'il ne s'agit pas ici d'« auto-illustrations », mais d'un auteur « auto-illustré », la notion utilisée à la fois par Philippe Kaenel et par Héléne Martinelli¹¹. Dans son ouvrage *Le Métier de l'illustrateur*, Kaenel parle de « certains auteurs capables de tenir aussi bien la plume que le crayon [et qui] prennent le plaisir à s'auto-illustrer dans les marges de leurs livres¹² ». Il ne s'agit pourtant pas de développer ici la notion d'auto-illustration en tant que résultat d'une activité en vue de la publication dans un livre, comme le fait Héléne Martinelli, mais d'analyser une activité de réflexion par le biais du dessin, qui émerge au même moment de l'écriture d'un texte littéraire. Autrement dit, les dessins du manuscrit qui font l'objet de cette étude interprètent non pas le texte de l'œuvre, mais le processus de création, qui dans ce cas-là, s'accomplit dans un texte et dans des images à la fois.

Gérard Genette définit le « paratexte » comme un ensemble d'éléments qui « rend le texte présent », assure sa présence au monde, sa « réception¹³ ». Pour Genette, le paratexte, dans lequel il inclut les illustrations, est purement fonctionnel, car il vient à l'existence pour servir le texte de l'œuvre. Pourtant, les images à la marge ou en pleine page des manuscrits de Lermontov assurent la présence du texte littéraire par un médium autre que le langage, donnent davantage de matière pour une réception et pour cela, prolongent l'existence de l'œuvre dans le temps et dans l'espace. Ainsi, le conventionnel aspect « fonctionnel » des images tend à les effacer de l'horizon de la réception en leur ôtant toute valeur sémantique. Il s'agira dans cette brève étude de redonner de l'importance à la contribution sémantique que les images peuvent apporter à l'œuvre littéraire et d'analyser le texte de *Vadim* à travers le prisme des dessins du manuscrit.

10. MARTINELLI, 2017, p. 57.

11. *Ibid.*

12. KAENEL, 2005, p. 320.

13. GENETTE, 2002, p. 7.

Vadim

Le roman inachevé *Vadim* de Mikhaïl Lermontov a été vraisemblablement composé entre 1832 et 1834¹⁴. Les études consacrées à cette œuvre se focalisent essentiellement sur les problèmes de genre, de style poétique et de l'inscription de ce roman dans la lignée du romantisme russe et européen¹⁵. Le plus souvent, les travaux critiques consacrés à *Vadim* ne prêtent pas attention aux manuscrits dessinés du roman. Paradoxalement, même les articles qui décrivent des procédés pittoresques, des jeux de couleurs et de clair-obscur dans les textes de Lermontov, n'analysent guère les images¹⁶ et ne voient dans des dessins pour *Vadim* qu'une caractéristique de « l'atmosphère de création, dans laquelle l'œuvre est née » :

Любопытно, что обложка тетради, в которой была обнаружена рукопись Вадима, вся заполнена рисунками лиц, фигур, силуэтов, сценок. Прямого отношения этих рисунков к сюжету романа установить нельзя, но нет сомнения, что по ним можно судить о той творческой атмосфере, в которой создавалось произведение. Калейдоскопичность этого своеобразного полотна наводит на мысль о синхронном существовании в его сознании идей и впечатлений в потоке окружающей и чувствуемой художником жизни. Можно предположить, что сюжет и мысль « Вадима » имеют одним из источников как эти, так и другие, соотносимые с творческим процессом создания романа, зарисовки¹⁷.

« Il est curieux que la couverture du cahier dans lequel a été découvert le manuscrit de *Vadim* soit entièrement remplie de dessins de visages, de personnages, de silhouettes, de mini scènes de la vie. Établir un lien direct entre ces dessins et le sujet du roman est impossible, mais il ne fait aucun doute qu'à travers eux on peut juger de l'atmosphère créative dans laquelle l'œuvre a été élaborée. Le caractère kaléidoscopique de ce qui se présente comme un tableau conduit à penser à l'existence simultanée dans la conscience de l'artiste des idées et des impressions qui se présentaient dans le flux de la vie qui l'entourait et qu'il ressentait. Les dessins sont l'une des sources de *Vadim*, ceux-là comme d'autres, associés au processus de création du roman ».

14. ANDRONIKOV, 1964.

15. Voir par exemple les articles d'ЁЖЕНБАУМ, 1924 et de ТОМАШЕВСКИЈ, 1941.

16. Notamment l'article de МОСКВИН, 2002 et de СМОРЧКОВА, 2016.

17. МОСКВИН, 2002, p. 154.

Le roman met en scène l'histoire d'un mendiant, Vadim (dont la description physique rappelle celle de Quasimodo¹⁸), qui se fait embaucher par un noble, Boris Palitsyn. Il se trouve plus tard que l'apparition de Vadim à la maison de Palitsyn n'était pas un hasard : Vadim préparait une vengeance contre Palitsyn, car ce dernier avait provoqué la ruine du père de Vadim. Plus tard, on apprend que Vadim participe à la révolte de Pougatchev¹⁹ et sa vengeance s'inscrit dans ce mouvement de colère du peuple. Le récit se termine la veille du déclenchement de la révolte, laissant l'intrigue ouverte sur le déroulement des vies des personnages.

La composition de la page dessinée du manuscrit est structurée de manière dynamique (voir la figure 1). Si nous suivons un axe vertical, quel que soit le sens, nous nous apercevons qu'il y a un mouvement progressif entre les représentations des têtes et des profils dans la partie haute de la feuille et les représentations des figures groupées dans des scènes de bataille au milieu et en bas de la page. Le sens de lecture n'est pas très important ici ou plutôt il est très difficile de deviner par où commence le dessin, car il n'y a pas de point de fuite. Il y a pourtant une progression entre les représentations figurales : d'une part, des têtes d'apparences et d'âges différents expriment des émotions variées et d'autre part, des compositions plus complexes représentent des interactions entre les personnages et des batailles. Une telle composition, même si elle n'a pas été voulue, car ce type de dessin se rapproche de ce qu'on peut appeler une écriture automatique, laisse entendre une tendance à associer l'individuel et le social. Certaines scènes se répètent à plusieurs reprises et font entrer le spectateur dans l'espace de l'intime : par exemple, un homme avec des lunettes qui semble vouloir séduire une jeune femme, à l'apparence chagrine et dont la sexualité est mise en évidence. Plus bas, on découvre une scène de bataille qui s'inscrit dans le contexte du social, car il s'agit d'une guerre ; en bas de la page, des personnages féminins et masculins, plus nombreux, qui sont en interaction et dont les relations sortent donc de l'espace de l'intime ; puis nous pouvons distinguer deux paysans mêlés dans un combat.

18. Du roman *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo (1831).

19. La révolte d'Émelian Pugačëv (1742-1775) a eu lieu entre 1773 et 1775. Cet événement historique a inspiré notamment le récit *La Fille du capitaine* (1836) d'Aleksandr Puškin.

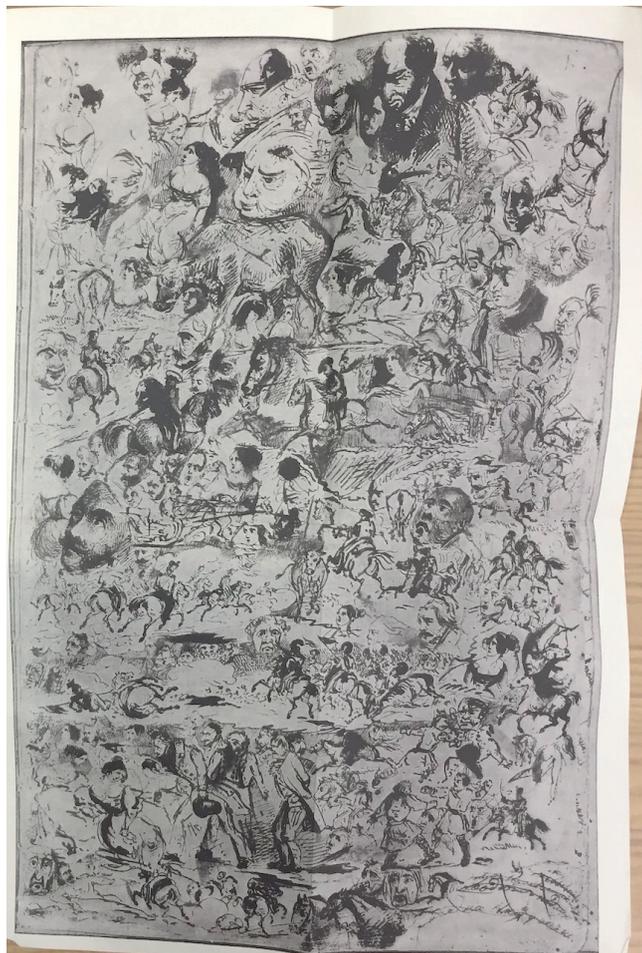


FIGURE 1

Vadim, brouillon manuscrit, 1832.

Photographie d'un facsimilé reproduit dans Œuvre complète de M. Ju. Lermontov éditée par l'Académie des sciences de Saint-Pétersbourg en 1911. L'original est conservé à l'Institut de la littérature russe, IRLI, Saint-Pétersbourg.

L'ensemble de la page crée une composition en tourbillon qui produit un mélange de ces différents niveaux des relations humaines. L'interaction entre l'intime et le social, entre l'individuel et le commun laisse supposer qu'il s'agit pour Lermontov d'une recherche sur la façon dont se conjuguent la psychologie individuelle avec des événements plus globaux, avec le rôle de chacun des personnages dans la société.

Cette impression est renforcée par le procédé de montage que Lermontov utilise autant dans son dessin que dans son texte. Même s'il y a une certaine dynamique dans la composition, il est difficile de percevoir cette image comme un ensemble. Pour y distinguer quelque chose, le spectateur doit se focaliser sur des éléments séparés comme si le lecteur-spectateur était invité à prendre certaines scènes en gros plan avec une caméra. Étant donné que ces scènes ne sont pas séparées par un cadrage, certains de leurs éléments se superposent et créent un lien de télescope. C'est ainsi qu'on pourrait caractériser la nature des relations que Lermontov explore dans *Vadim* : le télescope entre les passions, les souffrances, les sentiments, les frustrations individuelles et le déroulement des événements historiques.

Nous retrouvons le même procédé de montage dans le texte dès le début du roman. Le récit s'ouvre par la vue d'un monastère au coucher du soleil et plonge ensuite le lecteur à l'intérieur du monastère où les moines et les prêtres se préparent aux vêpres. Puis survient une phrase : « Devant les portes du monastère, une autre scène se présenta ». Le lecteur retrouve alors les mendiants et Vadim parmi eux. La scène suivante présente un autre personnage, Boris Palitsyn, contre lequel Vadim exercera la vengeance promise à son père. Dès l'arrivée de Vadim à la maison de Palitsyn, suit une série d'épisodes qui apprend au lecteur une grande partie des liens complexes qui lient les personnages : il apprend notamment que Palitsyn cherche à séduire la jeune femme Olga, adoptée par les époux Palitsyn, qu'Olga et Vadim sont frère et sœur, que Palitsyn est responsable de la ruine de leur père et que Vadim avait promis à son père mourant de le venger.

L'auteur expose tous ces éléments au lecteur de manière hâtive, saccadée même, mais il donne un portrait, qu'on peut qualifier de psychologique, de chacun des personnages. Pendant les quatorze chapitres du roman, le récit se construit autour des relations entre les personnages, leurs histoires d'amour, leur vie intérieure, etc., tandis que le thème de la révolte populaire n'apparaît qu'à partir du quinzième chapitre. Cela crée une sorte de panorama des mœurs et des motivations, qui prépare la partie du récit sur la révolte de Pougatchev. L'entrée dans cet événement historique pour les lecteurs du roman se fait ainsi par les récits intimes des personnages, qui sont dotés de caractéristiques psychologiques frappantes. Il est remarquable que l'une des dernières scènes du chapitre quatorze récapitule en quelque sorte cette première partie par une description à la fois détaillée et générale d'une foule au monastère. Voici une traduction de cet épisode :

Поближе, между столбами, и против царских дверей пестрела толта. Перед Вадимом было волнующееся море голов, и он с возвышения свободно мог рассматривать каждую ; тут мелькали

уродливые лица, как странные китайские тени, которые поражали слиянием скотского с человеческим, уродливые черты, которых отвратительность определить невозможно было, но при взгляде на них рождались горькие мысли ; тут являлись старые головы, исчерченные морщинами, красные, хранящие столько смешанных следов страстей унижительных и благородных, что сообразить их было бы трудней, чем исчислить ; и между ними кое-где сиял молодой взор и показывались щеки, полные, раскрашенные здоровьем, как цветы между серыми камнями.

Имея эту картину пред глазами, вы без труда могли бы разобрать каждую часть ее ; но целое произвело бы на вас впечатление смутное, неизъяснимое ; и после, вспоминая, вы не сумели бы ясно представить себе ни одного из тех образов, которые поразили ваше воображение, подали вам какую-нибудь новую мысль и, оставив ее, сами потонули в тумане.

Вадим для рассеянья старался угадывать внутреннее состояние каждого богомольца по его наружности, но ему не удалось ; он потерял принятый порядок, и скоро всё слилось перед его глазами в пестрое собранье лохмотьев, в кучу носов, глаз, бород ; и озаренные общим светом, они, казалось, принадлежали одному, живому, вечно движущемуся существу ; — одним словом, это была — толпа : нечто смешное и вместе жалкое²⁰ !

« Plus près, entre les colonnes et en face des saintes portes, apparaissait une foule bigarrée. Sous les yeux de Vadim, s'agitait une mer de têtes et il pouvait, depuis la hauteur, dévisager librement chacune d'entre elles ; par ici, des visages monstrueux apparaissaient et disparaissaient comme d'étranges ombres chinoises où se fondaient de manière stupéfiante le bestial et l'humain, des traits monstrueux, dont il était impossible de définir la hideur, mais dont la vue faisait naître des pensées amères ; par là, on voyait de vieilles têtes, barbouillées de rides, rouges, qui conservaient tant de traces mélangées de passions humiliantes et nobles qu'il serait plus difficile de les représenter que de les dénombrer. Parmi ces têtes, par endroit, brillait un regard jeune et émergeaient des joues pleines, colorées de santé telles des fleurs parmi des pierres grises.

20. LERMONTOV, 1990, p. 320.

Si vous aviez ce tableau devant les yeux, vous pourriez sans difficulté distinguer chacune de ses parties, mais l'ensemble produirait sur vous une impression trouble, inexplicable [...].

Vadim, pour se distraire, essayait de deviner l'état intérieur de chacun des paroissiens selon son apparence extérieure, mais il ne réussit pas ; il perdit l'ordre adopté et très vite, tout se fusionna devant ses yeux en un assemblage bariolé de lambeaux, en un tas de nez, d'yeux, de barbes ; vivement éclairés par la lumière ambiante, ils semblaient appartenir à un être unique, vivant, en perpétuel mouvement. En un mot, c'était une foule – quelque chose de drôle et de pitoyable à la fois²¹ ».

Nous retrouvons ainsi dans cette scène une « mer agitée de têtes » et un « assemblage bariolé de lambeaux » que le dessin du manuscrit visualise. Dans ce passage, le narrateur semble s'étonner de la façon dont la foule est composée. Il la représente à la fois comme un ensemble constitué d'éléments à part entière, eux-mêmes des mélanges de « passions humiliantes et nobles », et comme une unité-foule, un être « vivant, en perpétuel mouvement ». L'ensemble d'individus devient une masse. C'est exactement ce procédé qu'on retrouve en regardant la page dessinée du manuscrit.

L'analyse de la composition picturale de ce manuscrit peut être extrapolée à une réflexion plus générale sur la recherche esthétique de Lermontov. Dans la préface pour *Un héros de notre temps*, le narrateur revendique ce roman comme un portrait non pas d'un individu, mais de toute « notre génération » et de ses vices. La caractéristique que Lermontov donne à la société dans *Vadim* par le biais du texte et de l'image, ainsi que dans *Un héros de notre temps* est sans ambiguïté : c'est une foule composée de têtes monstrueuses, une masse vivante entre le bestial et l'humain, une société pleine de vices qui prospèrent. Mais malgré ce jugement impitoyable, il y a chez Lermontov une tendance non seulement à « désigner la maladie », comme il le dit dans *Un héros de notre temps*, mais aussi à étudier les composants de cette foule dans leurs différents états, leur donner une parole, une image et, peut-être, une explication. Ainsi, dans *Vadim*, à la différence de *La Fille du capitaine* (1836) d'Alexandre Pouchkine (1799-1836), qui traite aussi de la révolte de Pougatchev, il y a une attention pour la psychologie de *tous* les personnages, ce qui crée une certaine forme de polyphonie dostoïevskienne²², dont le dessin du manuscrit serait une parfaite représentation iconique. Sans

21. Traduit par A. K. et F. D.

22. « La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes » dans une œuvre, selon la définition de Mikhaïl Bakhtine (BAXTIN, 1970, p. 32).

doute Lermontov est-il loin de s'effacer de son récit, comme le veut le concept de polyphonie, il y prend même une part très active, mais cette recherche sur la psychologie des personnages semble témoigner d'une envie de comprendre de quels lambeaux exactement la société est faite.

Cette brève étude avait pour objectif de montrer l'importance et même la nécessité de reprendre les études sur les écrivains russes du XIX^e siècle, même les plus connus. La tendance de la recherche actuelle qui se veut de plus en plus interdisciplinaire permettrait sans doute de sortir de l'oubli ces écrivains – qui semblent considérés comme des monuments – et de les faire revenir dans le champ littéraire en réactualisant leur réception. Comprendre Mikhaïl Lermontov comme « imagier du texte » et non pas seulement comme poète et écrivain, en étudiant notamment ses manuscrits, offrirait des voies multiples et très riches pour une telle réactualisation.

Bibliographie

- АНДРОНИКОВ Iraklij АНДРОНИКОВ Иракий, 1964, «Исторические источники „Вадима”» [Des sources historiques de Vadim] in *Лермонтов. Исследования и находки* [Lermontov. Des recherches et des trouvailles], Художественная литература [Littérature de fiction], Москва [Moscou], p. 607.
- ВАХТИН Mixail, 1970 [1963], *La poétique de Dostoïevski*, Éditions du Seuil, Paris, 346 p.
- CHRISTIN Anne-Marie, 2009, « De l'illustration comme transgression » in *Textimage*, Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares, Rio, URL : https://www.revue-textimage.com/18_illustrer/archive_christin0.html (consulté le 02/05/2021).
- ЁХЕНВАУМ Boris ЭЙХЕНБАУМ Борис, 1924, *Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки* [Lermontov. Pour une expérience de critique historico-littéraire], Ленинград [Leningrad], Государственное издательство [Maison d'édition d'État], 168 p., URL : <http://feb-web.ru/feb/lermont/critics/eich24/eich24.htm> (consulté le 03/05/2021).
- GENETTE Gérard, 2002 [1987], *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris, 426 p.
- HUGLO Marie-Pascale, 2007, « Présentation : poétiques de l'archive » in *Protée*, vol. 35, n° 3, p. 5-10, DOI : 10.7202/017474ar.
- КАЕНЕЛ Philippe, 2005, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880 : Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Droz, Genève, 638 p.

- LERMONTOV Mixail ЛЕРМОНТОВ Михаил, 1911, *М. Ю. Лермонтов. Полное собрание сочинений* [M. Ju. Lermontov. Œuvre complète], Издание Императорской академии наук [L'édition de l'Académie des sciences impériale], Санкт-Петербург [Saint-Pétersbourg], 409 p.
- LERMONTOV Mixail ЛЕРМОНТОВ Михаил, 1990, *Лермонтов. Сочинения* [Lermontov. Œuvre], tome n° 2, Правда [Pravda], Москва [Moscou], 704 p.
- MARTINELLI Hélène, 2017, « De l'auto-illustration à la bande dessinée : l'hypothèse de l'hétéroréflexivité » in *Recherches sémiotiques*, vol. 37, n° 3, p. 57-72, DOI : 10.7202/1070436ar.
- MOSKVIN Georgij МОСКВИН Георгий, 2002, «К вопросу об элементе живописи в прозе М.Ю.Лермонтова (на Примере Романа „ Вадим”» [Pour les éléments de la peinture dans la prose de M.Y. Lermontov (l'exemple du roman « Vadim »)] in ИЗОТОВ Andrej ИЗОТОВ Андрей & КРАСНЫХ Viktorija КРАСНЫХ Виктория (dir.), *Язык, сознание, коммуникация* [Langue, conscience, communication], Макс Пресс [Maks Pres], Москва [Moscou], p. 148-158.
- РАХОМОВ Nikolaj ПАХОМОВ Николай, 1948, «Живописное наследство Лермонтова» [L'héritage pictural de Lermontov] in *М. Ю. Лермонтов* [M. Yu. Lermontov], АН СССР [AS URSS], Москва [Moscou], p. 55-222, URL : <http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/l45/l45-055-.htm?cmd=p> (consulté le 03/05/2021)
- РЕМИЗОВ Alexej РЕМИЗОВ Алексей, 1939, «Рисунки писателей» [Dessins des écrivains] in *Временник общества друзей русской книги* [Chronique de la société des amis du livre russe], Maison du livre étranger, Paris, p. 25-30.
- СМОРЧКОВА Kristina СМОРЧКОВА Кристина, 2016, «Способы передачи света и цвета в романе М. Ю. Лермонтова „Вадим”» [Des moyens de transmission de lumière et de couleurs dans le roman de M. Ju. Lermontov « Vadim »] in *Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки* [Actualités des institutions de formation supérieure. La région de Volga. Sciences humaines], vol. 38, n° 2, p. 137-148, DOI : 10.21685/2072-3024-2016-2-13 (consulté le 03/05/2021).
- ТОМАШЕВСКИJ Boris ТОМАШЕВСКИЙ Борис, 1941, «Проза Лермонтова и западно-европейская литературная традиция» [La prose de Lermontov et la tradition ouest-européenne] in *М. Ю. Лермонтов* [M. Yu. Lermontov], АН СССР [AS URSS], Москва [Moscou], p. 469-516, URL : <http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/l43/l43-469-.htm> (consulté le 27/08/2022).

ТУНЖАНОВ Jurij ТЫНЯНОВ Юрий, 1977, «Иллюстрации» [Illustrations] in *Поэтика. История литературы. Кино* [Poétique. Histoire littéraire. Cinéma], Наука [Science], Москва [Moscou], p. 310-318.

Cet article propose d'étudier le manuscrit dessiné du roman inachevé *Vadim*, que Mikhaïl Lermontov (1814-1841) a composé entre 1832 et 1834. Les archives de Lermontov, comme des témoins matériels de création littéraire, offrent une possibilité d'accéder à l'œuvre sans intermédiaire éditorial. La page entièrement remplie de dessins et de croquis, lesquels peuvent être appelés « paratexte » du manuscrit, accompagne le texte de *Vadim* et caractérise Lermontov comme imagier du texte. En s'interrogeant sur la façon dont l'auteur dessine un portrait de génération à travers une analyse comparative du texte et de l'image, cet article montre que le paratexte pictural du manuscrit n'illustre pas tant une œuvre concrète, mais le processus de création et les recherches esthétiques de Lermontov.

Mots-clés : Mikhaïl Lermontov, *Vadim*, auto-illustration, manuscrit dessiné, paratexte

The Paratext of a Manuscript: Mihail Lermontov Self-illustrated

This article studies the pictorial manuscript of the unfinished novel Vadim, that Mikhaïl Lermontov (1814-1841) composed between 1832 and 1834. Lermontov's archive, as a material testimony of literary creation, offers a possibility to access the author's work without an editorial intermediary. The page full of drawings and sketches, that we can call the paratext of a manuscript, accompanies Vadim's text and characterizes Lermontov as a producer of text's imaginary. By investigating through a comparative analysis of text and image how Lermontov draws a portrait of a generation, this article shows that the pictorial paratext of the manuscript does not illustrate a concrete work, but the creative process and Lermontov's aesthetic research.

Keywords: *Mikhail Lermontov, Vadim, self-illustration, pictorial manuscript, paratext*

