

Analyse paratextuelle de *Le sumo qui ne pouvait pas grossir* D'Éric Emmanuel Schmitt*

Fariba Yaghoobi**

Master en traductologie française, Université de Shahid Beheshti
(auteur responsable)

Bahman Namvarmotlagh

Maître de conférences, Université de Shahid Beheshti

Résumé

Du fait que les œuvres littéraires ne se manifestent pas comme un texte nu et qu'elles sont toujours accompagnées des éléments picturaux ou verbaux, ceux-ci, étant des facteurs supplémentaires au texte principal, pourront évidemment influencer la réception du lecteur par rapport au thème principal du texte. Ces éléments-là qui varient selon les époques, éditions, auteurs, public et cultures, sont nommés par Gérard Genette des paratextes auxquels il a consacré une vaste étude dans son œuvre intitulée *Seuils* (1987).

Étant donné que la « paratextualité » est un sujet récent auquel on n'a pas prêté assez d'attention jusqu'à présent et que les œuvres d'Éric Emmanuel Schmitt en attestent une forte présence, nous avons décidé de traiter l'une de ces œuvres dans cet article, en supposant qu'elle puisse illustrer la problématique toujours actuelle du rapport entre la littérature et le paratexte. Nous nous sommes donc intéressés aux péri-textes et nous avons essayé de démontrer que dans les œuvres littéraires, la transmission du sens ne se réduit pas au texte principal mais aussi aux paratextes. En prenant *Le sumo qui ne pouvait pas grossir*, en tant que notre objet d'études, nous allons aborder comment le paratexte se manifeste dans cette œuvre et préciser le rôle qu'il peut jouer dans la compréhension et l'interprétation du texte.

Mots-clés : œuvre littéraire, paratexte, péri-texte, réception du lecteur, transmission du sens.

* **Date de réception:** 2017/05/23 **Date d'approbation:** 2017/12/25

** **E-mail:** f.yaghoobi293@gmail.com

Introduction

En ce qui concerne les œuvres littéraires, il y a bien des années que les spécialistes se sont rendus compte qu'il ne suffisait plus de se pencher exclusivement sur la transmission du texte principal mais qu'ils fallait aussi observer la transmission des éléments marginaux qui se trouvent autour du texte tels que : préfaces, titres, épigraphes, présentation éditoriale, nom de l'auteur, dédicaces, notes et autres éléments en quatrième de couverture. Alors au fur et à mesure, les critiques ont pris conscience des aspects supplémentaires qui méritaient d'être pris en considération et qui avaient des impacts indéniables sur la réception d'un texte.

Il est bien évident que depuis la création des livres, les œuvres littéraires ne se présentent jamais comme un texte nu. Même à l'époque où les œuvres étaient manuscrites ou avaient une forme brute, elles n'étaient pas dépourvues de présentations. En outre, grâce aux évolutions qu'elles ont connues au fil des années, elles sont désormais accompagnées des éléments picturaux ou verbaux qui ne font pas partis du texte principal mais par contre sont considérés comme des facteurs qui se situent autour de l'œuvre et qui influencent la réception et l'interprétation du texte en le complétant. Ces éléments sont nommés par Gérard Genette, critique littéraire et théoricien de la littérature, les *paratextes* auxquels il a consacré une ample étude dans son œuvre intitulée *Seuils* (1987).

En s'appuyant sur des critères purement spatiaux, Genette (1987, p. 11) scinde le paratexte en deux parties : le péritexte et l'épitéxte. Le péritexte se place à l'intérieur du livre et peut comprendre le titre, le sous-titre, la préface, la dédicace, les épigraphes, les notes en bas de page, les phrases en marge, etc. L'épitéxte en revanche se trouve autour et à l'extérieur du livre, généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes et autres). Mais vu qu'analyser les deux types de paratexte y compris le péritexte et l'épitéxte va au-delà d'un article, en prenant *Seuils*

comme notre corpus théorique, nous avons limité nos études aux péri-textes du livre schmittien, *Le sumo qui ne pouvait pas grossir* (Schmitt, 2009), afin de mieux décoder les paratextes péri-textuels utilisés dans cette œuvre et de comprendre leurs influences sur l'interprétation du livre.

Afin de justifier la raison pour laquelle nous avons opté pour l'une des œuvres d'Éric Emmanuel Schmitt, il faut souligner qu'en deux décennies, Schmitt est devenu l'un des auteurs francophones les plus lus et les plus représentés dans le monde. Né en 1960, normalien, agrégé de philosophie et docteur, il s'est d'abord fait connaître au théâtre et ses pièces ont été ensuite récompensées par plusieurs Molière et le Grand Prix du théâtre de l'Académie française. En 2016, il a été élu à l'unanimité par ses pairs comme membre du jury Goncourt et le 21 juillet de la même année, il a été élevé par le roi Philippe au rang de commandeur de l'ordre de la Couronne. Ses livres sont traduits en 44 langues et plus de 50 pays mettent régulièrement en scène ses pièces. Toutes ses œuvres en français sont publiées par l'édition Albin Michel parmi lesquelles le *Cycle de l'Invisible*, six récits sur l'enfance et la spiritualité, rencontrent un immense succès aussi bien sur scène qu'en librairie¹. *Le sumo qui ne pouvait pas grossir* est l'un des récits du *Cycle de l'invisible* qui est plein de points paratextuels y compris le titre, la couverture, la mini-jaquette, l'illustration et l'épigraphe.

1. Paratexte et sa classification

Attendu que le paratexte peut être étudié par la considération d'un certain nombre de traits, dans *Seuils*, Genette (Genette, 1987, p.10) examine les différents éléments de paratexte sous leurs spécifications spatiales (l'emplacement du paratexte et la question où ?), temporelles (sa date de parution par rapport à celle du texte paratextualisé, quand ?), substantielles (son mode d'existence : verbal, visuel, ..., comment ?), pragmatiques (son instance de communication, de qui ?, à qui ?) et fonctionnelles (pourquoi faire du message paratextuel).

Parmi tous les aspects que l'on vient de citer dans le paragraphe précédent, l'élément qui est en rapport étroit avec le texte et qui le décrit de mieux en mieux, c'est l'aspect fonctionnel du texte qui nous apprend sur son existence alors que les autres éléments sont à priori alternatifs et exclusifs. C'est pourquoi dans ce travail, nous mettons l'accent sur l'aspect fonctionnel du paratexte. Mais avant de le faire, nous nous occuperons à présent de décrire et de définir brièvement les différentes formes de périphrase d'après l'optique genettienne.

1.1. Le titre

Le premier souci dans l'étude du paratexte est celui du titre parce qu'il est considéré de façon majestueuse, comme un micro-texte à propos d'un macro-texte. D'après Genette (1987, p. 23) le titre remplit cinq fonctions : fonction de *désignation* (celle qui sert à nommer et à identifier le livre), fonction *descriptive* (le titre décrit le thème du livre et il nous dit de quoi ce livre parle), *connotative*, *séductrice* (il attire l'intention du lecteur pour l'inciter à l'achat) et *générique* (il dévoile le genre du livre). Mais Genette a aussi ajouté à cette classification deux autres caractéristiques proposées par Leo H. Hoek qui « [...] distinguait autrefois, sur le plan qu'il appelle sémantique, deux classes de titres : les subjecteux qui désignent le sujet du texte [...] et les objectaux qui réfèrent au texte lui-même » (Cité par Genette, 1987, p. 81).

1.2. Le nom de l'auteur

Aujourd'hui il s'avère nécessaire d'écrire le nom de l'auteur dès la première édition sur la couverture ou sur la page de titre. À ce sujet, Genette le classe en trois catégories : *onymat*, *anonymat*, *pseudonymat* (*Ibid.*, p. 43). Onymat quand l'auteur signe son livre de son propre nom authentique, anonymat dans le cas où l'auteur évite de présenter son œuvre d'après son identité et le livre reste inconnu. Quant au pseudonymat, il s'agit de ne pas inscrire le nom authentique de l'auteur en tête de son livre. Par exemple c'est le cas où il signe son livre avec un nom imaginaire ou fictif et quand il se sert de divers pseudonymats ou autrement dit « *polypseudonymat* » (*Ibid.*, p. 55).

1.3. Couverture et ses annexes

Le livre est un des espaces privilégiés où l'on voit s'élaborer des dialogues et des complicités entre le texte visuel et le texte verbal². En général, en tant que texte visuel et verbal, la couverture et les annexes d'un livre mettent en avant la thématique développée dans l'œuvre et elles nous donnent des informations sur le livre. Selon Genette, ce lieu du label, c'est le périphrase éditorial qui présente au public, puis au lecteur, bien d'autres indications éditoriales et auctoriales.

1.3.1. Première et quatrième de couverture

La première de couverture est la page extérieure d'un livre. Elle est aussi appelée « le recto de l'œuvre ». Cette page non numérotée qui contient des informations éditoriales et auctoriales permet au lecteur d'avoir le premier contact avec le livre et de faire des hypothèses sur son contenu. Pourtant le périphrase éditorial ne se réduit pas seulement à la couverture du livre, il y a aussi des annexes, accompagnées ou séparées de la couverture qui peuvent héberger des périphrases déjà recensées telles que la *jaquette* ou la *bande*. Elles comportent toutes les deux des informations transitoires dont on peut se débarrasser. Quant à la quatrième de couverture, il faut remarquer que c'est la dernière page extérieure d'un livre qui n'est pas numérotée. Elle contient dans la majorité des cas un extrait représentatif du contenu ou une présentation de l'auteur, un code-barres, des informations sur la collection, le nom de l'illustrateur et le prix.

1.4. Epigraphe

Parmi les éléments paratextuels, l'épigraphe occupe une place tout à fait différente par rapport aux autres cas «*elle est considérée comme une nouvelle clef pour l'interprétation des récits [...] elle se présente comme une sorte de signal chargé d'avertir préalablement le lecteur de découvrir l'univers sémantique futur dans une direction donnée* »(Paristot, 1998, pp.73-74). Mais pour une définition élargie nous pouvons dire que «*l'épigraphe est un résumé, une citation de*

longueur plus ou moins variable ou une reproduction graphique ou musicale qu'un auteur place en tête d'un livre, au-dessus d'un chapitre, en marge ou à la fin d'un récit soit pour dédicacer soit pour suggérer ou résumer l'esprit ou l'objet du livre avec lequel elle est mise en correspondance »(Ibid., 1998, pp.79-80).

Quant au moment de son apparition, il faut souligner qu'elle se manifeste sur la page qui est plus près du texte, cela veut dire sur la première belle page après la dédicace mais on peut la trouver aussi au début de chaque chapitre, sur la page de titre ou à la fin du livre qui est baptisée en accord avec l'étymologie « *métagraphe* » (méta pour « après ») (Genette, 1987, p. 152). En tout cas « *le recours à ce genre de procédé final n'est pas dénué de sens ni même d'intérêt car la métagraphe, au contraire, après la lecture du texte dans sa globalité, s'enrichit d'une signification beaucoup plus évidente mais surtout beaucoup plus conclusive ; ce sont les mots de la fin que l'on partage avec un autre dont la pensée contenue dans le micro-texte résume finalement l'esprit ou le message du macro-texte qu'on vient de lire* » (Paristot, 1998, p. 105).

1.5. Dédicace

« *La dédicace consiste à faire l'hommage d'une personne, à un groupe réel ou idéal, ou à quelques entités d'un autre ordre.* » (Genette, 1987, p. 120). Elle prend sa place en tête du livre mais son emplacement à la fin du livre n'est non plus rare. Dans les cas où le livre dispose de plusieurs chapitres dont chacun porte son propre dédicataire, elle apparaît en tête de chaque division. En général, c'est l'auteur ou dans les cas de traduction, le traducteur qui dédie l'œuvre (dédicace auctoriale ou allographe) mais en ce qui concerne les dédicataires, il en existe deux : privés ou publics. Le dédicataire privé, c'est un membre de la société soit connu soit inconnu avec qui le dédicateur a une relation privée et celui de public est consacré aux gens plus ou moins connus avec qui le dédicateur établit une relation publique.

1.6. Préface

Une *préface* dont le destinataire est toujours le lecteur du livre, est en littérature, un texte d'introduction et de présentation qui se manifeste soit en tant qu'une déclaration d'intention soit une définition générique du texte auquel elle s'attache. D'après Genette, préface et postface sont des variantes d'un même type général, uniquement distinguées par leur position spatiale dans l'architecture de l'œuvre. Toutes deux consistent « *en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède* » (*Ibid*, 1987, p. 150). Selon ce théoricien, il existe plusieurs types de préfaces : Préface auctoriale (elle précède le texte), préface ultérieure (elle répond aux critiques), préface tardive (elle propose un bilan), préface allographe (elle est écrite par une autre personne) et préface fictionnelle (elle attribue le texte à un auteur fictif).

1.7. Notes

La note dont le destinataire essentiel est le lecteur du livre, est une forme littéraire en une ou plusieurs lignes qui ne figurent pas dans le texte. Elle se place en bas de la page d'un livre (autrefois dans les marges aussi, parfois en fin de chapitre ou en fin de volume) en tant qu'un supplément qui sera l'objet d'une lecture facultative. Sa fonction consiste soit à citer une référence ou une source, soit à disposer des arguments ailleurs que dans le texte ou à ajouter un commentaire. Selon Genette, la note (en bas de page ou non) est « *un énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte, et disposé soit en regard soit en référence à ce segment* » (*Ibid*, 1987, p. 321). Par conséquent, la note aura cette ambition modeste de se présenter en tant qu'un supplément qui sera l'objet d'une lecture facultative

2. Analyse paratextuelle des péritextes du corpus

Quant à *Le sumo qui ne pouvait pas grossir* (Schmitt, 2009) notre jeune héros a bien du mal à devenir un grand sumo. Mais au-delà de l'apprentissage de l'art lui-même, qui reste la toile de fond de l'histoire, le but véritable, ce n'est pas la maîtrise de son corps ou la

victoire du combat mais la recherche de son « moi », ce « moi » qui conditionne tout notre équilibre d'adulte. Et c'est guidé par son « Maître », que le petit Jun, le jeune garçon de 15 ans, va grandir et découvrir les mystères de sa vie, apprendre à dénouer des nœuds et ôter des chaînes qui l'entravaient à son insu d'ailleurs, et changer son regard sur les autres. C'est libéré, qu'il va pouvoir quitter sa vie d'errance, et choisir librement son avenir³.

Ce qui frappe avant tout le lecteur confronté à ce récit, ce n'est peut-être pas tant le titre même du roman, quelque peu descriptif, mais davantage son caractère d'ambiguïté qui existe tout au long du récit et cela donne au lecteur une attitude esthétique. De point de vue paratextuel, il faut souligner que *Le sumo qui ne pouvait pas grossir* (*Ibid.*, 2009) contient plusieurs données paratextuelles, notamment les aspects verbaux ou typographique (le nom de l'auteur, le titre, l'épigraphe) et les aspects iconographiques ou visuels (la couverture et la mini-jaquette). Tous ces éléments paratextuels que l'on va analyser dans ce qui suit, peuvent sans doute influencer l'interprétation de cette œuvre.

2.1. Analyse du titre

Le choix d'un titre n'est jamais le fait d'un hasard pour l'auteur. Le titre permet d'abord d'identifier l'œuvre, ensuite à désigner son contenu et enfin à la mettre en valeur⁴. À cet égard, il faut souligner que le titre en parlant du contenu du livre, nous fait connaître le roman, il est donc à la fois pourvu de la fonction de dénomination et joue aussi un rôle thématique car quand on lit le titre, ce qui nous vient à l'esprit, c'est un sumo qui n'arrive pas à grossir. À l'évidence, c'est par le biais de ce rôle (séductif) que l'écrivain tente d'attirer l'attention de son lecteur. Cependant, ce qui est important c'est que dans ce titre, le nom du personnage principal n'est pas révélé. De cette façon, l'auteur accorde une sorte d'ambiguïté au titre, une ambiguïté qui sera levée au fil de l'histoire en faisant référence au contenu thématique et fonctionnel du roman.

Le titre mérite également d'être le moyen de construction d'un horizon d'attente. Selon Gérard Vigner « *la quantité de matière titulaire est inversement proportionnelle à la quantité de questions qu'elle pose. C'est-à-dire que plus il y a d'indices titulaires, moins il y a d'interrogations, formule courante dans les publications savantes qui s'opposent aux publications littéraires dans la mesure où celles-ci n'offrent qu'un minimum de renseignements, laissant l'essentiel à l'imagination qui, on le sait bien, joue un rôle primordial dans la théorie de la réception* » (Vigner, 1980, p. 36). Alors dans le cas de « *Le sumo qui ne pouvait pas grossir* », le titre n'ayant aucun recours au nom propre et procurant un horizon d'attente restreint, agit comme un point de suspension qui ne sera révélé qu'après la lecture du roman.

Par ailleurs, ce titre comporte une forte connotation japonaise. L'utilisation du terme « sumo » révèle une connotation historique et religieuse car les combats sumo ont apparus, il y a près de 1500 ans, sous forme de rituels religieux shinto : des combats sumo ainsi que des danses et du théâtre étaient dédiés aux dieux (*kami*) en même temps que des prières pour obtenir de bonnes récoltes⁵. Aujourd'hui le sumo est un lutteur japonais réservé et il pèse en moyenne 150 kg, poids semblant le plus à même d'assurer à la fois stabilité et souplesse⁶. En employant ce mot, Schmitt avait donc l'intention de nous faire part de l'histoire qui s'était passée au Japon.

Ce qu'il reste à dire c'est une dernière et brève incursion dans le domaine de la sociocritique pour remarquer que, si l'on cherche à établir une typologie des titres schmittiens, une remarquable constance prévaut. En effet, envisageant non seulement le titre du corpus présent mais aussi ses autres romans on constate que plus de la moitié des titres de ses œuvres publiées répondent strictement à la même fonction et celle de révéler sur le sujet du texte. Les titres comme « *Oscar et la dame Rose* » (2002), « *L'Enfant de Noé* » (2004), « *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* » (2001) et « *Ulysse from Bagdad* » (2008) en sont quelques exemples. Pour

clarifier ce que l'on vient de citer, il faut admettre que non seulement dans le cas de notre corpus mais aussi dans tous les livres nommés ci-dessus le lecteur a affaire à des titres subjectaux. On va ajouter pour en terminer que le titre de ce livre n'ouvre pas la porte à une élucidation claire, et on y trouve une caractéristique capitale du paratexte, celle qui se fait la plus discrète habituellement mais avec laquelle joue Schmitt afin de ne pas laisser le lecteur oublier le rapport de force et de manipulation qui l'unit à l'auteur, la spécification commerciale.

2.2. Analyse de la couverture

Pour ce qui est de la couverture, il faut souligner que notre corpus est publié par l'édition « Albin Michel » et ce qui est frappant, c'est que la couverture est imprimée sur un carton mais qu'elle est aussi ornée d'une mini-jaquette à la fois illustrée et verbale pour tout ce qui est du titre, du nom de l'auteur et celui de l'illustrateur. Pour avoir un regard plus minutieux, en voilà les deux couvertures avec et sans jaquette :

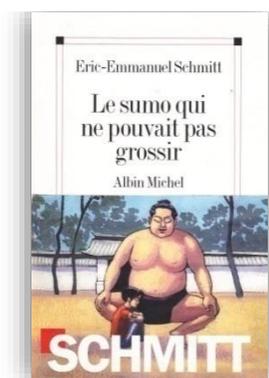


Figure 1

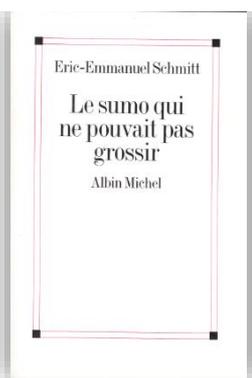


Figure 2

Comme la couverture nous le montre, en bas de la mini-jaquette et juste avant la première lettre du nom de l'auteur, se trouve un carré rouge qui est repris sur les quatre angles de la bordure rouge. Cette forme géométrique est bien le label d'Albin Michel, comme on le constate sur le site de cette édition. Quant à la page 1 de la couverture (sans mini-jaquette)⁷, il s'agit d'un emplacement qui se manifeste en

haut et dans une bordure rouge. Il y apparaît le vrai nom onymat de l'auteur en caractères gras pour déclarer l'identité de l'écrivain et ensuite le titre du livre de même en caractère gras mais cette fois plus gros, sur trois lignes horizontales. Elles se positionnent de gauche à droite et se succèdent verticalement l'une à l'autre. Cette verticalité se transforme en horizontalité sur le dos de la couverture où nous avons l'ordre renversé des renseignements que nous venons de mentionner. À la suite du titre, c'est le nom de l'édition qui attire l'intention du lecteur.

Maintenant passons à la quatrième de la couverture qui est représentée par la figure 3 (avec la mini-jaquette) et la figure 4 (dans laquelle la mini-jaquette est enlevée) :



Figure 3



Figure 4

Comme la figure 4 nous le montre, la quatrième de couverture dispose comme le recto, la même bordure rouge sous laquelle se trouvent le code-barre électronique et des informations éditoriales. Dans la bordure en haut se trouvent le nom de l'auteur, le titre et puis pour que le lecteur ait une vue d'ensemble de cette histoire, l'éditeur en donne un très court et bref résumé où il fait intervenir les personnages principaux en nous donnant une connaissance philosophique et spirituelle du livre mais sans dévoiler le point culminant de l'histoire. L'histoire reste ainsi en suspens et le lecteur pourrait légitimement rester sur sa faim et se demander ce que va

devenir le héros. Enfin, dans le but de mieux susciter la lecture d'autres livres de Schmitt, l'éditeur donne quelques informations sur les œuvres précédentes de l'écrivain y compris « *Le cycle de l'invisible* ». Pour ce qui est du résumé, étant donné que cette partie dérive du texte antérieur se trouvant dans le livre et qu'il ne se considère pas comme une critique, il peut être classifié fonctionnellement comme un « *hypertexte : un texte qui est dérivé par un autre texte* » (Genette, 1982, p. 12) mais en gardant sa nature et sa forme paratextuelle.

2.2.1. Analyse de la mini-jaquette

2.2.1.1. Première page : partie visuelle

Il est évident que dans le cas de *Le sumo qui ne pouvait pas grossir* (Schmitt, 2009), la couverture ne se réduit pas aux éléments éditoriaux. Elle est accompagnée d'une mini-jaquette, qui contient des indications verbales et iconiques, autrement dit c'est une partie supplémentaire, qui vise d'un côté à ajouter un domaine paratextuel et interprétatif et de l'autre à donner au lecteur plus d'informations sur le thème globale du livres. On y voit bien le jeu ainsi que l'expérimentation avec les relations complexes entre le paratexte littéraire et le paratexte visuel. Cette mini-jaquette qui est en carton plus délicat que celui de la couverture contient deux parties : la page gauche et la page droite. Sur la page gauche⁸, il y a des illustrations qui contiennent les personnages essentiels du livre et aussi le nom de l'écrivain en caractères gras et majuscule en blanc. Du côté de l'illustration, le dessinateur s'en sert, en adoptant plutôt un style naïf, pour suggérer à travers une image enfantine le contenu profond de l'histoire qui s'est cachée derrière les mots. Cette image prend sa part dans l'intention discursive du livre et en cela, elle dépasse la simple vocation de la décoration. En un mot, elle, en guise de paratexte, aura son impact sur le concept même de textualité et il est crédible d'avancer que la lecture du livre devrait aborder l'image de couverture en première analyse.

Quant à l'image de la jaquette, il représente un petit garçon avec un physique efflanqué qui s'est accroupi désespérément par terre avec les mains pliées et nouées sur les genoux⁹. Ayant un regard par terre, il pense profondément à son but qui est de devenir un gros sumo. À côté de lui, il se trouve un sumo qui s'est assis sur les doigts de pieds avec les mains sur les genoux. Il a basculé le bassin vers l'avant et a redressé la colonne vertébrale en se concentrant sur la verticalité de sa posture. À travers tous ces gestes, le dessinateur compte nous suggérer une atmosphère méditative et spirituelle qui constitue le thème essentiel du livre car le petit Jun ne peut arriver à son but que par la méditation. Le dessinateur, Marcelino Truong, en mettant le petit Jun et le gros sumo, deux personnages tout à fait différents, sur la première de couverture, veut indiquer le contraste qui demeure dans le titre du livre *Le sumo qui ne pouvait pas grossir* (*Ibid.*, 2009) mais ce qui importe, c'est que ces deux figures composent une même personne mais dans deux périodes différentes de la vie du petit Jun. Pour l'aspect connotatif, il est indispensable de noter qu'ici, Truong en utilisant la coiffure japonaise pour le sumo, la forme particulière des yeux pour des personnages et ce genre de toit typique, entend provoquer une connotation japonaise. Le lecteur sera donc en mesure de se rendre compte du lieu où se passe l'histoire avant de lire le livre et en ne regardant que la jaquette.

Ainsi, l'analyse visuelle de la première de la jaquette affirme bien la réciprocité d'une riche correspondance entre une illustration de couverture et le livre qu'elle précède. L'histoire de la peinture révèle des situations similaires dans lesquelles l'œuvre littéraire a inspiré l'œuvre picturale et inversement. Ce qui est d'une importance primordiale dans le cas de notre corpus, c'est que l'éditeur fait en sorte que le roman et l'image qui l'illustre se trouvent face à face, et cela se fait dans un dialogue croisé et selon Bergez « *La pratique de l'illustration fait voisiner dans un même volume, sur un même espace et, un texte et sa transposition graphique. Il s'agit d'une situation dialectique par excellence, d'un dialogue dans lequel, par un jeu de chassé-croisé, peinture et littérature avivent leurs séductions*

réiproques, où rêvent de s'inclure mutuellement » (Bergez, 2004, p.117).

2.2.1.2. Deuxième page : partie verbale

Après avoir analysé la première page de la jaquette, nous nous penchons sur celle de droite. Comme la figure 3 nous l'atteste, la deuxième page de la mini-jaquette est en rouge parce que c'est la couleur représentative d'Albin Michel. Cette partie comporte aussi un encadré blanc dans lequel figure le prix, le code-barre électronique et le numéro ISPN. Ensuite, en haut de cet encadré, le nom de l'auteur et le titre s'affiche sous la même forme mais le dernier en majuscule. En bas de cette forme géométrique, s'est écrit le nom de dessinateur et en haut de celle-ci, se trouve une phrase. Mais vu que cette phrase est située à la fin du livre, elle pourrait être rangée dans la catégorie de l'épigraphe¹⁰ qui est transcrite en italique et entre guillemets et dont le contenu est :

« Derrière les nuages il y a toujours un ciel. »

Il s'agit d'une devise allographe qui s'applique, de par sa situation spatiale, à tout le livre et qui vise a priori à en donner le thème principal. Son épigrapheur est le vieux Schominstu, le maître de le héros, et cet épigraphe est anonyme car « *c'est une phrase zen qui signifie qu'il faut garder en tête le bon côté des phénomènes, demeurer optimiste* » (Schmitt, 2009, p. 90). On peut alors en déduire que cette phrase condense la pluralité du sens en une action totalisatrice et révèle que le récit est développé à travers le jeu d'une incessante réécriture. Celle-ci pourrait inscrire la continuité des œuvres dans la discontinuité des textes car le contenu-même de la pensée zen établit une jonction directe sous forme de point d'intersection, parmi les livres de « *Le cycle de l'invisible* »¹¹ où le lecteur est conduit à la source du bouddhisme zen. De plus, cette phrase met aussi l'accent sur le côté à la fois spirituel et religieux d'une telle initiative.

En bref, le point le plus remarquable est là où l'auteur s'est caché derrière Schominstu en parlant et en jouant à sa place, alors qu'il est

en réalité caché derrière cette citation allographe. Bien entendu, Schmitt a mis cette épigraphe dans le point culminant de ce livre afin d'inviter le lecteur à ne pas prendre au pied de la lettre ce qui est apparemment donné comme une vérité et il tente par là même de stimuler en quelque sorte une attitude bien déterminée face à la lecture du roman. Alors dans ce cas, cette phrase ou métaphore, permet au lecteur de comprendre la « périphérie » du texte où se joue sa recevabilité, sa lisibilité et où se projettent les divers sens de l'œuvre. Aussi est-il patent que l'auteur, à travers cette phrase, résume ou subsume, preuves à l'appui, son propos.

Quant aux paratextes situés à l'intérieur de ce livre, on peut les classer dans deux groupes distincts : les péri-textes visuels et les péri-textes verbaux. Du fait que Schmitt est bien connu chez les francophones, les péri-textes mentionnés ci-dessus sont dépourvus d'informations sur l'écrivain. Son livre ne possédait non plus ni de préface ni de postface. Schmitt est tellement accepté chez ses lecteurs et ses livres sont tellement lisibles et compréhensibles pour les francophones qu'il n'ajoute aucune prière d'insérer ni de notes de bas de page. D'où les couvertures et les mini-jaquettes, les lieux par excellence où le paratexte se manifeste au lecteur.

Conclusion

En s'intéressant aux éléments paratextuels genettiens, cet article a cherché à développer ce domaine en analysant l'œuvre d'Éric Emmanuel Schmitt en tant que l'objet d'étude. Bien entendu, le travail sur ces éléments doit être pris en considération autant sérieusement que le travail sur le texte, lui-même. Les explications données et l'étude paratextuelle réalisée sur « *Le sumo qui ne pouvait pas grossir* » (Schmitt, 2009) démontrent toute la complexité des éléments paratextuels et justifient que le texte ne doit être considéré que dans sa singularité mais en plus il doit être examiné en prenant en compte sa paratextualité qui joue un rôle très important sur la recevabilité et la lisibilité de l'œuvre chez le lecteur.

Dans ce livre, les paratextes anthumes se font remarquer par le lecteur en prenant des formes verbales ou visuelles afin de lui transmettre des informations ou lui faire connaître une intention, une interprétation, une injonction, une décision auctoriale ou éditoriale. Ce qui est important, c'est que ces données ayant de différentes formes se manifestent par des fonctions suivantes : descriptive, séductive, connotative, thématique (comme les titres), ou interprétative (la fonction des épigraphes ou des préfaces). En effet le paratexte auctorial ou éditorial, tente à titre de l'information d'imposer une certaine lecture du texte.

Pour ce qui est des péri-textes qui exigent une étude à la fois artistique, sémiotique et esthétique, il est à noter qu'ils participent à l'opération de lecture du texte qu'ils encadrent. On constate également que leur structure, leur position dans le livre et leur mode de mise en œuvre peuvent aussi fournir des réponses aux problèmes de la réception du contenu du livre. Enfin, les péri-textes visant à établir effectivement un véritable pacte de lecture avec le lecteur, contribuent en effet à orienter l'approche du texte, à en éclairer certains aspects et à révéler ou suggérer le processus créateur du texte auquel ils se réfèrent, un processus fait de contradictions, de conflits et de compromis avec les pratiques littéraires et sociales.

Notes

¹ <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com> (Consulté en mai 2017)

² <https://www.uvic.ca/humanities/french/assets/docs/colloque-boreal/2007/samou.pdf>. (Consulté en mai 2017)

³ <http://www.critiqueslibres.com/i.php/vcrit/19768>. (Consulté en mai 2017)

⁴ http://ekldata.com/HLz9oK40DdcLqW4wD6fsE_qsM7E/chapitre2.pdf. (Consulté en mai 2017)

⁵ <http://www.la-pierre-et-le-sabre-iaido18.fr/sumo.htm>. (Consulté en mai 2017)

⁶ <http://www.japan-guide.com/e/e2080.html> (Consulté en mai 2017).

⁷ Voir figure 2

⁸ Voir figure 1

⁹ Voir figure 3

¹⁰ Voir figure 3.

¹¹ *Le cycle de l'invisible* comprend six romans écrits par Éric-Emmanuel Schmitt : *Milarepa* (1997), *Monsieur Ibrahim et les Fleurs du Coran* (2001), *Oscar et la dame Rose* (2002), *L'enfant de Noé* (2004), *Le sumo qui ne pouvait pas grossir* (2009) et *Les Dix Enfants que madame Ming n'a jamais eus* (2012). Chaque récit du Cycle de l'invisible aborde un drame humain et le lie à une religion en montrant comment une sagesse spirituelle peut nous aider à vivre. (http://is.muni.cz/pedf_/diplomka) (Consulté en mai 2017)

Bibliographie

SCHMITT Éric-Emmanuel, *Le sumo qui ne pouvait pas grossir*, Albin Michel, Paris, 2009.

BERGEZ Daniel, *Littérature et peinture*, Armand Colin, Paris, 2004.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.

PARISTOT Fabrice, « Réflexion autour d'une composante paratextuelle stratégiquement fondamentale : L'épigraphe comme vecteur de sens », in : *Narratologie: Le paratexte*, Faculté des lettres de Nice, n°1, 1998, pp.73-119.

VIGNER Gérard, « Une unité discursive restreinte : le titre », in : *Le français dans le monde*, n°156, 1980, pp.30-40.

<http://www.eric-emmanuel-schmitt.com>

<http://www.japan-guide.com/e/e2080.html>

http://is.muni.cz/pedf_/diplomka

http://ekladata.com/HLz9oK40DdcLqW4wD6fsE_qsM7E/chapitre2.pdf

<http://www.la-pierre-et-le-sabre-iaido18.fr/sumo.htm>.

<http://www.critiqueslibres.com/i.php/vcrit/19768>.

<https://www.uvic.ca/humanities/french/assets/docs/colloque-boreal/2007/samou.pdf>.