

Université de Tartu

Collège des langues et des cultures étrangères

Département d'études romanes

Augustina Rähheso

LA RELATION AUTEUR-LECTEUR DANS LE PREMIER LIVRE DE  
*HISTOIRE DE MA VIE* DE GEORGE SAND

Mémoire de licence

Sous la direction de Tanel Lepsoo

Tartu 2016

## Table des matières

Introduction.....	3
1. George Sand et le contexte historique de <i>Histoire de ma vie</i> .....	6
1.1. Les apports extérieurs qui ont marqué Sand et ont influencé son autobiographie.....	6
1.2. Les arguments pour interpréter le rôle du lecteur.....	8
1.3. La représentation de soi-même.....	10
2. Fonctions du lecteur.....	14
2.1. La relation directe : <i>le lecteur et vous</i> .....	14
2.2. La relation indirecte : <i>on et nous</i> .....	17
2.3. Les autres possibilités.....	23
3. Lecteur modèle de George Sand.....	29
3.1. Le lecteur informé .....	30
3.2. Le lecteur intime.....	31
Conclusion .....	34
Resümee .....	37
Bibliographie.....	40
Corpus .....	40

## Introduction

Selon *L'autobiographie* de Lecarme et Lecarme-Tabone (1999 : 188) : « [l']écriture de soi, pour George Sand, est résolument tournée vers les autres ». Notre mémoire de licence présente l'analyse de la relation entre l'auteur et le lecteur qui apparaît dans le premier livre de l'autobiographie de George Sand.

D'après Lecarme et Lecarme-Tabone (1999 : 7-8), l'autobiographie, qui apparaît en France vers 1850, peut être définie comme synonyme du terme « mémoires », parce qu'il s'agit d'un récit de la vie d'un individu racontée par lui-même.

Amatine Aurore Lucile Dupin, mieux connue sous son pseudonyme masculin George Sand, était une romancière française. Elle a écrit une grande quantité de livres incluant l'autobiographie *Histoire de ma vie*. Sand a commencé à écrire ce livre en 1847, pour des raisons financières et des soucis affectifs, il n'a été publié qu'en 1855. Cette autobiographie en trois livres compose un ensemble de treize tomes. Dans notre mémoire nous avons choisi de nous appuyer sur le premier livre, car il met davantage en évidence la relation entre l'auteur et le lecteur : c'est dans la première partie qu'il y a le plus de références au lecteur. Tous les exemples utilisés dans ce document sont issus de cette autobiographie.

George Sand consacre la première partie de cette autobiographie à l'histoire de sa famille. Nous pouvons le voir quand l'auteur décrit quelques lettres aux lecteurs. Pour préciser, ce sont les lettres que son père, Maurice Dupin, écrivit à sa propre mère. George Sand les utilise pour « apporter les éclaircissements nécessaires [et] brosser des synthèses historiques ». (Lecarme et Lecarme-Tabone 1999 : 184) George Sand affirme qu'elle « ne pourrai[t] pas raconter et expliquer [sa] vie sans avoir raconté et fait comprendre celle de [ses] parents » (HDMV : tome II).

Le but de cette autobiographie selon George Sand :

Il y a encore un genre de travail personnel qui a été plus rarement accompli, et qui, selon moi, a une utilité tout aussi grande, c'est celui qui consiste à raconter la vie intérieure, la vie de l'âme, c'est-à-dire l'histoire de son propre esprit et de son propre cœur, en vue d'un enseignement fraternel. Ces impressions personnelles, ces voyages ou

ces essais de voyage dans le monde abstrait de l'intelligence ou du sentiment, racontés par un esprit sincère et sérieux, peuvent être un stimulant, un encouragement, et même un conseil pour les autres esprits engagés dans le labyrinthe de la vie. **C'est comme un échange de confiance et de sympathie** qui élève la pensée de celui qui raconte et de celui qui écoute. (HDMV : tome I)

À noter que, tout au long de l'étude, le texte qui est affiché en gras, est le plus important à noter.

Notre étude est divisée en trois parties principales. Dans le premier chapitre, nous donnerons un aperçu de l'Histoire et des faits qui ont affecté George Sand, ainsi que son attitude envers ses lecteurs dans son autobiographie. Dans les sous-chapitres, nous analyserons aussi les affirmations que nous interprétons dans le chapitre suivant et la représentation du soi-même de l'auteur et son importance dans la relation. Dans cette partie nous étudions également comment le genre de l'auteur affecte ses lecteurs et essayons de découvrir si le narrateur se présente en tant qu'homme ou en tant que femme. Le deuxième chapitre est divisé en trois parties dans lesquelles nous présenterons les références directes, indirectes ainsi que d'autres mentions au lecteur pour examiner la valeur de leur relation. La troisième partie sera la conclusion de notre raisonnement. Elle est divisée en deux sous-chapitres et chacun d'eux se concentrent sur un certain type de lecteur que nous avons ciblé.

L'objectif de ce mémoire est de trouver la relation entre l'auteur et le lecteur : quels portraits de lecteurs l'auteur dessine dans le texte. Nous allons mettre en évidence les différentes références aux lecteurs à travers lesquelles nous découvrirons l'attitude de l'auteur envers son lectorat et comment le lecteur est inclus dans cette autobiographie. Pour être plus exact, les références aux lecteurs que nous analysons comprennent la relation directe, indirecte et un chapitre de différentes possibilités pour mentionner le lecteur. La relation directe se développe lorsque le narrateur utilise *le lecteur* et *vous* en référant au lecteur et la relation indirecte peut être identifiée lorsque George Sand utilise *on* et *nous* pour préciser le lecteur dans le texte. Dans le chapitre où il y a les références variables aux lecteurs, nous pouvons voir les digressions, explications et les raisons que l'auteur donne pour préciser pourquoi elle écrit son autobiographie. Notre propos est d'essayer de clarifier l'image que George Sand a de son lecteur.

Pour l'analyser, nous utilisons certaines approches pour rendre *on* et *nous* plus compréhensible. Par exemple, nous pouvons trouver une analyse du pronom *on* par

Kjersti Fløttum *et al.* Quand nous étudierons comment l'Histoire a affecté notre auteur, son processus d'écriture et ses lecteurs, nous nous référerons à Caroline Raulet, qui explique les influences historiques et à *Le pacte autobiographique* de Philippe Lejeune. Nous analysons l'Histoire, car il est important de connaître les éléments qui ont affecté les lecteurs de George Sand. Dans le troisième chapitre, nous utiliserons le modèle du *Lector in fabula* d'Umberto Eco pour décrire le lecteur modèle de George Sand.

## 1. George Sand et le contexte historique de *Histoire de ma vie*

Pour comprendre la relation entre l'auteur et le lecteur, il est important de connaître le contexte de la vie de l'écrivain et ce qui a affecté son processus d'écriture. En outre, il est également essentiel de définir les approches que nous utilisons pour interpréter le rôle du lecteur. Dans cette partie, nous verrons aussi un « nouveau lecteur ». En dernier lieu, dans ce chapitre nous allons analyser « l'autoportrait » que l'auteur a apporté dans le livre.

### 1.1. Les apports extérieurs qui ont marqué Sand et ont influencé son autobiographie

Il y a beaucoup plus de faits à connaître sur l'auteur qui aident à comprendre ce livre, incluant des éléments qui peuvent éclairer les lecteurs. Cela aide à interpréter la relation entre l'auteur et son lecteur. Nous analyserons donc certains éléments qui ne sont pas en relation directe avec les lecteurs, mais qui ont seulement influencé l'attitude de l'auteur.

Comme nous souhaitons étudier la façon dont l'auteur se réfère à ses lecteurs, pour commencer, nous parlerons de l'utilisation de la première personne et le *soi* en alliance avec le lecteur. Puisque, selon Lejeune (1996 : 15) : « [l']identité du *narrateur* et du *personnage principal* que suppose l'autobiographie se marque le plus souvent par l'emploi de la première personne ». Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone (1999 : 47) affirment dans leur livre *L'autobiographie* que « c'est toujours le narrateur qui gagne dans la querelle de la préséance puisque c'est lui qui a la parole ». Nous supposons que si le narrateur a tout le pouvoir, que ses vues sont plus fortes et bien-fondés, alors dans cette affaire, nous pouvons constater que l'auteur, George Sand apparaît comme un narrateur autodiégétique, qui raconte son histoire. Nous allons voir comment cela affecte la façon dont elle fait appel à ses lecteurs et interagit avec eux.

Dans le cas de l'écriture testamentaire, Lecarme et Lecarme-Tabone (1999 : 81) affirment que « [l]es meilleurs lecteurs, pour l'auteur, sont ceux qui ne sont pas

encore nés », parce que dans l'autobiographie testamentaire « comme dans le journal intime, l'encombrant lecteur est renvoyé à l'avenir ». Selon Lecarme et Lecarme-Tabone (1999 : 82), avant les années 1850, les mémoires qui ont été publiés avant la mort de l'auteur, étaient rares, mais « 1848 marque l'apogée de l'autobiographie posthume avec Chateaubriand ». Après les années 1850, on entre dans la période où les auteurs ont commencé à publier leurs autobiographies de leur vivant. George Sand évite très prudemment le ton testamentaire et se concentre principalement sur la communication avec ses contemporains, et non sur les lecteurs qui ne sont pas encore nés. Cela s'applique également au lecteur vivant à la même époque. Pour George Sand que nous étudions, tous les lecteurs sont importants. Bien que, ses contemporains comprendraient apparemment mieux certains aspects de cette autobiographie et pourraient finir par la trouver plus intéressante que les lecteurs qui ne sont pas si courant avec ce livre.

L'Histoire de la France et du monde en général a affecté l'autobiographie de George Sand. Ainsi, elle a également été touchée par les événements qui ont eu lieu avant. Dans notre corpus, nous avons des exemples au sujet du lecteur, mais aussi certains avec une référence historique. Par exemple : « [...] je renverrai mon lecteur au récit de M. Thiers, **historien éminent des évènements militaires**, toujours clair, précis, attachant et fidèle » (HDMV : tome II). Comme nous sommes déjà dans la thématique de l'Histoire, alors nous pouvons aussi expliquer pourquoi l'Histoire est si significative pour elle, avec les propres mots de l'auteur :

Je raconte ici une **histoire intime**; l'humanité a son histoire intime dans chaque homme. Il faut donc que j'embrasse **une période d'environ cent ans pour raconter quarante ans de ma vie**. (HDMV : tome II)

Nous prenons conscience du fait que l'Histoire a deux significations pour l'auteur. D'une part, Maurice Dupin, son père, était un officier de l'armée impériale et donc, chaque fois qu'elle le mentionne, l'Histoire a un rôle important. Mais d'autre part, c'est essentiel de connaître l'Histoire de ses parents pour mieux comprendre sa propre vie – son *histoire intime*.

Nous avons déjà dit que, dans une autobiographie, en particulier pour George Sand, l'histoire est destinée à d'autres (Lecarme et Lecarme-Tabone 1999 : 188). Nous pouvons certainement voir comment cela fonctionne dans le chapitre où nous

analysons l'importance de la représentation de soi-même. Nous avons relevé quelques-unes des influences sandiennes les plus importantes qui nous aideront à expliquer la relation entre George Sand et son lecteur dans le chapitre suivant.

## 1.2. Les arguments pour interpréter le rôle du lecteur

D'après Caroline Raulet (2006 : 2), pendant le XVIII<sup>e</sup> siècle, les auteurs « s'interrogent ainsi plus sur le statut de ce qu'ils écrivent que sur celui de ceux qui vont les lire ». En outre, les lecteurs eux-mêmes ont changé au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans son œuvre *Le commerce du livre et la relation auteur-lecteur dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle en France*, Raulet a noté aussi que cette période a apporté l'alphabétisation en Europe et que les gens ont fréquenté davantage les cabinets de lecture. Cette tendance a augmenté au XIX<sup>e</sup> siècle où beaucoup de nouveaux lecteurs sont nés, et où de nouveaux journaux sont apparus et ont été imprimés plus fréquemment.

Comme une culture littéraire de masse semble née, « il est possible d'opposer „les lecteurs [de] toujours“ et [les] „nouveaux lecteurs“, [la] lecture naïve et [la] lecture critique ». Nous pouvons voir que les nouveaux changements ont non seulement apporté de nouveaux lecteurs, mais aussi, par conséquent, que les auteurs faisaient face à plus grandes exigences et que la valeur de leurs œuvres avait changé. (Raulet 2006 : 2)

En revanche, quand nous parlons d'un nouveau lecteur, il faut savoir que c'est quelqu'un que l'auteur ne connaît pas. Quand George Sand crée certains portraits de lecteur : son lecteur modèle, elle ne pense pas à toutes les personnes qui peuvent lire son autobiographie. Ces gens sont les nouveaux lecteurs. D'autant plus qu'elle ne peut pas les imaginer : ensuite à partir du moment où ils apparaissent, il est plus difficile pour l'auteur de se préparer aux nouvelles exigences possibles. Parce qu'elle ne peut pas les imaginer, quand ces nouveaux lecteurs apparaissent, il lui est impossible de se préparer à leurs exigences.

Alors, quand George Sand dit : « Je crois que **mes lecteurs me connaissent assez**, en tant qu'écrivain, pour ne pas me taxer de couardise » (HDMV : tome I), il peut être absurde. Puisqu'elle pense que tout le monde, qui lit ses mémoires, est probablement

familier avec ce qu'elle avait créé avant. De plus, il nous semble que George Sand indique aux plusieurs de ces faits qui avaient quelque chose à faire avec elle en tant qu'individu. Alors, il nous semble que l'affirmation, que tous les gens connaissent toujours d'autres œuvres d'un écrivain célèbre, n'est pas constamment justifiée. D'autre part, c'est évident que George Sand est un auteur bien connu quand il y a tant de lecteurs qui semblent connaître l'auteur. Nous verrons d'autres exemples comme celui-ci dans le chapitre suivant.

Comme le dit Raulet (2006 : 2), « [s]'adresser à son lecteur, c'est avant tout rester dans le monde de la littérature, jouer avec elle. » Raulet se réfère à un dialogue philosophique, *Jacques le Fataliste* de Denis Diderot, où « la présence de la figure du lecteur au sein de la fiction a une portée parodique ou méta[-]textuelle. » Il convient de noter aussi qu'il mentionne que « [l]'identité du lecteur réel, interpellé de façon lointaine à travers le rôle qui lui est proposé dans la fiction, ne semble pas véritablement intéresser les auteurs. » (Raulet 2006 : 2)

Même si nous allons analyser l'utilisation et les références au *lecteur* réalisées grâce aux, trois pronoms suivants *vous*, *nous* et *on* et à d'autres façons, nous pouvons encore souligner le fait que les lecteurs varient au cours d'une même période.

En d'autres termes, dans *Le pacte autobiographique* de Philippe Lejeune (1996 : 186), nous pouvons trouver une vue intéressante de l'écrivain qui aide également à définir la relation entre elle-même et son lecteur. Mais ce n'est pas facile, comme Lejeune l'affirme (à propos d'un exemple de Gide) en disant : que « sans doute faut-il d'abord distinguer deux générations de lecteurs », parce qu'aujourd'hui les lecteurs ne sont pas dans la même situation que les contemporains de Gide (Sand).

En effet, *Le pacte autobiographique* explique aussi comment, pour les lecteurs contemporains,

chaque livre apparaissait comme une surprise, par rapport au précédent, et aussi comme une énigme, dans la mesure où le sens « ironique » p[eut] échapper, et où, même perçu, il ne perme[t] pas de fixer l'auteur dans une position définie et définitive (Lejeune 1996 : 186).

Par exemple :

Enfin, un ensemble de lettres, **sans intérêt pour le lecteur**, mais très intéressantes pour me fixer sur ce point, lettres que je n'avais jamais classées et jamais lues, me donnent enfin la certitude de mon identité. [...] Je ne rapporterai pas les détails **pour ne pas ennuyer le lecteur** par des points de droit fort arides, bien que j'aie toutes les pièces sous les yeux. (HDMV : tome III)

Selon Lejeune (1996 : 186), un lecteur contemporain avait trouvé des livres, (et ce qui peut être trouvé dans les livres), plus intéressants et surprenants. Alors le fait que George Sand déclare qu'elle ennue le lecteur et que le lecteur n'est pas intéressé par ces lettres, n'est pas pertinent. Étant donné que, tout ce qui était nouveau, était évidemment quelque chose qu'un lecteur contemporain aurait voulu connaître en détails. D'autre part, ce que George Sand aurait pu signifier ici est que, ces lettres peuvent ennuyer le lecteur, parce qu'elles n'ont pas de rapport avec son autobiographie.

### 1.3. La représentation de soi-même

Avant de parler du pseudonyme plus précisément, nous avons besoin de savoir ce qui l'a motivé. Dans le premier tome d'*Histoire de ma vie*, George Sand nous présente Jean-Louis François Deschartres qui est le maire du village de Nohant et le précepteur de Sand. C'est l'homme qui l'a influencé à s'habiller comme un homme. Cela lui convenait parce qu'elle n'a pas aimé porter des jupes longues et les vêtements féminins en général, étaient impraticables. De plus, lorsque George Sand était à Paris, elle a rencontré Jules Sandeau, un romancier français et ils ont écrit un roman *Rose et Blanche* ensemble. C'était son premier roman pour elle et il a été publié en 1831 sous le nom de Jules Sand. Dès lors, George Sand a gardé le pseudonyme.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, les femmes ont volontairement pris un pseudonyme masculin pour des raisons différentes, mais surtout par exemple « pour décourager d'éventuels préjugés de lecture misogynes ». M<sup>me</sup> Dudevant a choisi de se nommer « George », parce qu'il « lui paraissait „synonyme de berrichon“, sans doute parce que Georges signifie étymologiquement „l'homme de la terre“ ». (Lecarme et Lecarme-Tabone (1999 : 110) Il nous semble que lorsque l'auteur prend un nom masculin pour elle-même, en conséquence, elle a probablement des valeurs plus fortes et de nombreuses

perspectives puissantes sur la vie à partager avec son lecteur. Le fait, qu'elle se soit habillée de façon masculine, le confirme.

L'exemple suivant donne beaucoup plus d'information :

**Somme toute, avec des cheveux, des yeux, des dents, et aucune difformité, je ne fus ni laide ni belle dans ma jeunesse**, avantage que je considère comme sérieux à mon point de vue: car la laideur inspire des préventions dans un sens, la beauté dans un autre. On attend trop d'un extérieur brillant, on se méfie trop d'un extérieur qui repousse. Il vaut mieux avoir une bonne figure qui n'éblouit et n'effraie personne, **et je m'en suis bien trouvée avec mes amis des deux sexes.** (HDMV : tome III)

**J'ai parlé de ma figure**, afin de n'avoir plus du tout à en parler. **Dans le récit de la vie d'une femme**, ce chapitre menaçant de se prolonger indéfiniment, pourrait **effrayer le lecteur**. Je me suis conformée à l'usage, qui est de **faire la description extérieure du personnage** que l'on met en scène. Et je l'ai fait dès le premier mot qui me concerne, **afin de me débarrasser complètement de cette puérité** dans tout le cours de mon récit. J'aurais peut-être pu ne pas m'en occuper du tout. J'ai consulté l'usage, et j'ai vu que des hommes très sérieux, en racontant leur vie, **n'avaient pas cru devoir s'y soustraire**. Il y aurait donc eu peut-être une apparence de prétention à ne pas payer cette petite dette à la curiosité souvent **un peu niaise du lecteur.** (HDMV : tome III)

Je désire pourtant qu'à l'avenir, on se dérobe à cette exigence des curieux, et que si on est absolument forcé de tracer son portrait, on se borne à copier sur son passeport le signalement rédigé par le commissaire de police de son quartier, dans un style qui n'a rien d'emphatique ni de compromettant. **Voici le mien: yeux noirs, cheveux noirs, front ordinaire, teint pâle, nez bien fait, menton rond, bouche moyenne; taille, quatre pieds dix pouces. Signes particuliers, aucun.** (HDMV : tome III)

Il y a plus à analyser que le fait que l'auteur s'occupe de son lecteur et évite de l'effrayer. Selon Lecarme et Lecarme-Tabone (1999 : 95), dans les récits autobiographiques du XIX<sup>e</sup> siècle, l'autoportrait physique imite les modèles romanesques. George Sand rejette les conditions dans lesquelles la société met les femmes et de plus, elle-même ne respecte pas ces conventions.

Dans cet exemple, l'auteur se réfère au fait qu'elle est une femme et qu'elle pourrait parler de son apparence pour toujours. Il nous semble que cet exemple est également important parce que l'auteur nous indique ici que certains hommes ne parlent jamais de leur apparence, même si c'est une habitude et que les gens parlent

facilement de ce sujet. Il semble aussi qu'elle pense que son lecteur est vraiment intéressé et veut savoir quelle est son apparence.

La façon dont l'auteur se représente dans son autobiographie est intéressante parce que les lecteurs peuvent également être des hommes. Le but de cet exemple pour l'auteur est de décider à quel point elle-même, et les gens en général, doivent décrire leurs apparences. Par conséquent, dans ce cas, le genre du lecteur est devenu important pour nous.

Quand George Sand parle de son apparence, elle ne donne pas beaucoup de détails. Il semble ici que l'auteur parle comme un homme parlera de l'apparence d'une femme. En disant que faire la description extérieure du personnage est une puérité, elle confirme seulement qu'elle « est » un homme qui parle de l'apparence d'une femme et de son importance. Alors, nous pouvons dire que le narrateur dans son récit est un homme, aussi. Il nous semble que l'auteur n'est pas très désireux d'écrire à propos de son apparence, mais elle se sent obligée de le faire, parce que « [les] hommes très sérieux, en racontant leur vie, n'avaient pas cru devoir s'y soustraire ».

Nous avons trouvé un autre exemple à ce sujet. Ce n'est pas aussi marquant, mais c'est également lié à la thématique d'une femme qui écrit sous un pseudonyme masculin. Elle parle de ses propres lettres, qu'elle a écrites, et du personnage qu'elle représente dans ces lettres :

Quelques-uns seulement ont pris une forme à demi confidentielle, à demi littéraire, dans des lettres publiées à certains intervalles et datées de divers lieux. Elles ont été réunies sous le titre de *Lettres d'un voyageur*. A l'époque où j'écrivis ces lettres, **je ne me sentis pas trop effrayée de parler de moi-même**, parce que ce n'était pas ouvertement et littéralement de moi-même que je parlais alors. Ce *voyageur* était une sorte de fiction, un personnage convenu, **masculin comme mon pseudonyme**, vieux quoique je fusse encore jeune; et dans la bouche de ce triste pèlerin, qui en somme était une sorte de héros de roman, **je mettais des impressions et des réflexions plus personnelles que je ne les aurais risquées dans un roman**, où les conditions de l'art sont plus sévères. J'avais besoin alors d'exhaler certaines agitations, **mais non le besoin d'occuper de moi mes lecteurs**. (HDMV : tome I)

Tout d'abord, nous pouvons voir comment elle met l'accent sur son pseudonyme masculin quand elle parle des caractéristiques du voyageur. Le personnage qu'elle a fait n'est pas elle, en fait, il est loin d'elle, comme elle le dit : « je mettais des

impressions et des réflexions plus personnelles que je ne les aurais risquées dans un roman ». Il est très probable que l'auteur parle de son pseudonyme masculin intentionnellement, pour assurer que le lecteur est au courant de son existence.

De plus, nous pouvons voir qu'elle pense toujours à ses lecteurs. Elle se rapporte aux *Lettres d'un voyageur*, mais même alors, il convient de noter que cette information est importante pour les lecteurs afin qu'ils puissent mieux comprendre l'auteur. George Sand dit, à l'époque où elle écrivit ces lettres, qu'elle n'avait pas peur de parler d'elle-même. Elle affirme que c'était une fiction : la personne de qui elle parlait n'était en fait pas elle-même.

Vers la fin de cette citation, l'auteur dit qu'elle avait besoin « d'exhaler certaines agitations, mais non le besoin d'occuper de moi mes lecteurs ». Nous pouvons voir à nouveau comment un romancier trouve un moyen d'exprimer les sentiments qu'elle ne veut pas mettre dans un livre : à travers des lettres. Nous pouvons voir que quand elle parle d'elle-même, c'est ce qui affecte le lecteur. Si elle décrit quelque chose de personnel, par exemple son apparence ou son personnage dans ses lettres, alors elle mentionne son pseudonyme et le lecteur prend conscience, à nouveau, du personnage interprété par l'auteur. Ce que nous trouvons intéressant dans la dernière illustration est ce qu'elle dit qu'elle voulait s'exprimer un peu, mais ne pas déranger son lecteur avec tout cela.

À tout prendre, il semble qu'il n'y a pas seulement les pronoms, que nous allons examiner dans le chapitre suivant, qui affectent le lecteur. Il ressort que l'apparence de l'auteur et son caractère masculin ont également un effet sur le lecteur, parce que l'auteur, (qui est une femme), parle de son apparence comme un homme.

## 2. Fonctions du lecteur

Dans les chapitres suivants, nous allons expliquer plus précisément comment l'auteur utilise certains pronoms et d'autres formes pour faire référence aux lecteurs et leur donner la sensation d'être impliqués dans le texte.

### 2.1. La relation directe : *le lecteur et vous*

Tout d'abord, nous remarquons la façon directe dont l'auteur fait référence à ses lecteurs. Dans le livre de George Sand, *Histoire de ma vie*, nous avons trouvé que la relation explicite entre l'auteur et le lecteur apparaît quand elle mentionne *le lecteur* et *vous*. Nous avons choisis les termes *le lecteur* et *vous* parce que ces deux références sont la manière la plus directe par laquelle l'auteur peut inclure ses lecteurs dans le texte. Dans ce mémoire, nous analysons seulement ces valeurs du *lecteur* et *vous* qui affectent le lecteur.

En premier lieu, nous allons étudier la façon par laquelle la relation avec le lecteur se développe quand l'auteur se réfère à lui comme *le lecteur*. Lorsque George Sand a toute la puissance dont nous avons parlé dans le chapitre premier, (c'est elle qui a la parole), alors une partie de sa communication avec le lecteur peut devenir pour George Sand quelque chose qu'elle a pris pour acquis en pensant que le lecteur comprendrait naturellement le développement de la narration de son livre. En effet, cette relation est représentée, en particulier, quand George Sand utilise les expressions suivantes : *j'espère que*, *je dois prier le lecteur*, *j'engage mon lecteur*, [quelque chose] *pourrait effrayer le lecteur*, etc. Donc, quand l'auteur prend soin à avertir son lecteur.

Dans ces exemples, il nous semble que l'auteur donne l'impression d'essayer d'éviter les faits que nous avons indiqués et de protéger son lecteur dans le processus de lecture. Elle prend comme devoir, la nécessité de renseigner le lecteur, de demander la permission d'une certaine façon, de s'excuser et d'avertir le lecteur que quelque chose pourrait l'effrayer.

Pour être plus précis, nous allons analyser un exemple : « **J'espère que mon lecteur ne me saura pas** mauvais gré de cette anecdote et du ton dont elle est rapportée » (HDMV : tome I). Nous pouvons repérer que dans cette phrase, il a été assuré que l'anecdote n'a pas blessé les sentiments du lecteur de quelque manière que ce soit.

Il en va de même avec l'exemple suivant :

Mais le fait est certain, parce que Victoire, ma mère, me l'a dit, et dans des circonstances que je n'oublierai jamais: je raconterai cela en son lieu, **mais je dois prier le lecteur de ne rien préjuger avant ma conclusion** (HDMV : tome I).

Cependant, nous pouvons voir ici qu'elle est aussi inquiète que le lecteur puisse tirer des conclusions trop rapidement. En utilisant le verbe *devoir*, il semble également qu'il est de la responsabilité de l'auteur de s'assurer qu'il n'y a pas de jugements prononcés avant que toute l'histoire n'ait été dite. C'est bien sûr évident, mais cela montre également à quel point George Sand se soucie de son lecteur et veut que chacun passe un bon moment en lisant son autobiographie sans que quelques moments étranges apparaissant dans le texte ne fassent que le lecteur veuille en savoir plus ou demander quelque chose à l'auteur. Elle empêche ces situations d'arriver en ajoutant l'expression que nous avons marquée en gras.

L'exemple suivant nous donne plus d'informations sur la relation entre l'auteur et le lecteur, en particulier dans les cas d'utilisation du nom *lecteur* :

Elle fut représentée pour la première fois à Paris en 1792; c'est le système jacobin dans son essence, Robert est un idéal du chef de la montagne, et **j'engage mon lecteur à le relire** comme un monument très curieux de l'esprit du temps (HDMV : tome I).

Nous reconnaissons la manière dont l'auteur indique à son lecteur qu'elle lui recommande de relire un texte, tout en supposant que le lecteur sache déjà qu'elle parle de ce texte. En outre, elle attend du lecteur qu'il l'a déjà lu, afin qu'il puisse simplement le relire. Il est également assez courageux de dire à son lecteur de commencer à lire quelque chose à nouveau et de lui expliquer comment ce texte doit être lu. De plus, *relire* peut signifier que l'auteur est tout simplement polie : ce n'est pas très aimable de dire que le lecteur n'a probablement jamais lu tel ou tel texte, ainsi, par exemple, George Sand propose au lecteur de se rappeler de ce texte.

En revanche, il existe aussi quelques références au lecteur qui ne sont pas aussi positives que celles que nous avons analysées ci-dessus.

Je reprends la transcription de ces lettres, et **je ne puis me persuader que mon lecteur les trouve trop longues ou trop nombreuses**. Quant à moi, lorsque je sens qu'en les publiant, j'arrache parfois à l'oubli quelque détail qui honore l'humanité, je me réconcilie avec ma tâche, et **je goûte un plaisir** que ne m'ont jamais donné les fictions du roman. (HDMV : tome I)

Il nous semble que l'auteur pense que les lettres méritent d'être publiées et que le lecteur les apprécie. Dans cet exemple, nous pouvons aussi voir comment l'auteur a une certaine compréhension au sujet de son lecteur : elle pense que le lecteur aime les mêmes lettres, comme elle, cependant elle a également un peu peur que le lecteur trouve ces *lettres trop longues ou trop nombreuses*, car il n'est pas relié à l'objet de l'autobiographie. De plus, elle nous donne plus de détails personnels vers la fin de cette citation, qui peuvent être des informations utiles pour les nouveaux lecteurs que nous avons mentionnés dans le chapitre précédent.

Maintenant, nous allons parler de la façon dont la relation directe est établie lorsque l'auteur utilise *vous* comme une référence au lecteur.

D'abord, comment faire la différence entre deux références directes aux lecteurs qui sont étroitement liées ? Voici un exemple :

**Ecoutez: ma vie, c'est la vôtre**; car, **vous qui me lisez, vous n'êtes point lancés** dans le fracas des intérêts de ce monde, autrement **vous me repousseriez** avec ennui. **Vous êtes** des rêveurs comme moi. Dès lors, tout ce qui m'arrête en mon chemin **vous a** arrêtés aussi. **Vous avez cherché**, comme moi, à **vous rendre raison de votre existence**, et **vous avez posé quelques conclusions**. **Comparez** les miennes aux vôtres. **Pesez et prononcez**. La vérité ne sort que de l'examen. (HDMV : tome I)

Nous affirmons que le pronom *vous* est plus intime que le nom *lecteur*. Par exemple, si nous ne connaissons pas le contexte et entendons quelqu'un dire un de ces mots (: *Ecoutez: ma vie, c'est la vôtre, etc.*), puis *vous*, nous serions certainement plus attentifs parce que le mot *lecteur* a un sens beaucoup plus abstrait que le pronom *vous*. Dans cet exemple, nous pouvons voir que Georges Sand se rapproche de son lecteur en les plaçant dans des situations qui lui sont arrivées. Elle dit aux lecteurs des choses qu'ils ont vraiment probablement déjà accomplis. Ici, on voit que l'auteur parle d'une histoire très intime, c'est pourquoi le lecteur pourrait se remémorer son

propre passé. Et comme le sujet est très intime, cela va connecter d'avantage le lecteur et l'auteur.

Dans d'autres cas, elle donne des conseils :

Echappez à l'oubli, **vous tous qui** avez autre chose en l'esprit que la nation bornée du présent isolé. **Ecrivez votre** histoire, **vous tous qui avez compris votre vie et sondé votre cœur**. Ce n'est pas à autres fins que j'écris la mienne et que je vais raconter celle de mes parents. (HDMV : tome I)

George Sand encourage les gens à écrire leurs propres autobiographies lorsqu'ils comprennent leur vie et ont équilibré leurs émotions. Selon George Sand, il est important d'écrire sur soi-même, de le faire en une seule fois et de ne jamais y revenir en arrière (HDMV : tome I). Elle nous aide aussi à mieux comprendre les raisons pour lesquelles elle est en train d'écrire sa propre autobiographie. C'est parce qu'elle est arrivée à une conclusion qu'elle se comprend mieux et donc, elle a besoin de s'exprimer en écrivant un livre.

En outre, nous avons trouvé l'exemple suivant :

**Lisez** à part une page de la révolution ou de l'empire, **vous n'y comprendrez rien** si **vous ne connaissez toute l'histoire antérieure** de la révolution et de l'empire; et pour comprendre la révolution et l'empire, **encore vous faut-il** connaître toute l'histoire de l'humanité (HDMV : tome II).

Il nous semble que l'auteur dessine une image de son lecteur. Car, elle affirme que le lecteur ne comprendra rien à la période de l'Empire ou la Révolution si, celui-ci n'avait jamais étudié comment, par quel cheminement historique, on est arrivé à ces événements : *vous n'y comprendrez rien si vous ne connaissez toute l'histoire antérieure de...*

## 2.2. La relation indirecte : *on* et *nous*

On peut aussi relever des références détournées à propos des lecteurs comme *on* et *nous*. En premier lieu, nous allons voir que la relation indirecte entre l'auteur et le lecteur émerge quand l'auteur utilise *on*. Dans ce mémoire, nous étudions seulement les usages de *on* qui se réfèrent au lecteur d'une certaine façon.

Il n'est pas facile de déterminer la signification derrière le pronom *on*. D'après Kjersti Fløttum *et al.* (2008 : 23) [notre traduction], ce pronom est caractérisé par un contenu sémantique flexible, son contenu sémantique de base est « une ou plusieurs personnes » avec une vague référence, il peut être utilisé dans des sens variés, correspondant à tous les autres pronoms personnels en français. D'autre part, lorsqu'il est utilisé dans son sens indéfini, *on* correspond étroitement à une construction passive.

Il convient de noter qu'elle explique aussi qu'on utilise le pronom *on* afin d'éviter la première personne du singulier, car *je* semble souvent trop personnel et imposant (Fløttum *et al.* 2008 : 24) [notre traduction]. Pour mettre en évidence cette idée, voici un exemple :

**On sait** comment Jean-Jacques Rousseau devint secrétaire de M. Dupin, et habitua Chenonceaux avec eux, comment il devint amoureux de M<sup>me</sup> Dupin, qui était belle comme un ange, et comment il risqua imprudemment une déclaration qui n'eut pas de succès (HDMV : tome I).

Nous pourrions facilement remplacer *on* par *je* mais cela semble vraiment personnel et un peu égocentrique de la part de l'auteur donc, *on* convient mieux à la phrase. Mais si nous le remplaçons par *nous*, nous pouvons voir comment l'auteur sous-entend à nouveau que le lecteur aurait des connaissances préalables à ce sujet.

Dans le livre de Fløttum *et al.* (2008 : 24) [notre traduction] les auteurs indiquent que les deux fonctions principales de *on* dans l'article de recherche est de représenter des voix différentes et contradictoires et de contribuer aux tensions et à la dynamique du genre et que ces fonctions bénéficieront d'une analyse textuelle multi-niveaux. Mais cela peut aussi s'appliquer à une écriture autobiographique :

Mais, pour mettre de l'ordre dans le cours de ma propre histoire, **il faut que je continue à suivre celle de mon père**, dont les lettres me servent de jalons, car **on peut bien imaginer** que mes propres souvenirs ne datent pas encore de l'an XII (HDMV : tome III).

Dans cette étude, nous nous intéressons à la relation entre l'auteur et le lecteur. Alors, sachant que le pronom *on* peut changer la dynamique du genre, nous pouvons également mettre en évidence le fait, qu'ici l'auteur essaie aussi de rendre le processus de lecture plus facile pour ses lecteurs. Elle indique qu'elle se poursuit

avec l'histoire de son père à travers ses lettres pour à ses lecteurs les détails importants de son enfance.

Un autre exemple :

Eh bien! **Qu'on se reporte** aux temps primitifs de l'humanité, **on y voit** toutes les nations humaines prendre la forme du merveilleux, et l'histoire, la science naissante, la philosophie et la religion écrites en symboles, énigmes, que la raison moderne traduit ou interprète (HDMV : tome III).

Dans l'exemple donné ci-dessus nous apercevons que, l'auteur parle de l'Histoire en généralisant les lecteurs dans *tout le monde* ; parce que c'est un sujet que tous les lecteurs doivent connaître, ou au moins peuvent s'identifier avec ce qui est dit.

En second lieu, dans le livre *On. Pronom à facettes* de Fløttum *et al.* (2007 : 30), nous observons également la fonction personnelle du pronom *on* qui est divisé en deux emplois : l'emploi neutre (lorsqu'il représente *nous*) et stylistique (lorsqu'il représente *je, tu, vous, il, elle, ils et elles*), ainsi :

**On a vu, dans la lettre de mon père**, qu'il ne s'aperçut pas d'abord de la cécité de cet enfant, et j'ai souvenance d'avoir entendu Deschartres la constater à Nohant hors de sa présence et de celle de ma mère. On redoutait encore alors de leur enlever un faible et dernier espoir de guérison. (HDMV : tome IV)

D'après Fløttum *et al.* (2007 : 28) [Muller (1979 : 68-69)], cette dernière utilisation de ce pronom est fréquente dans la langue littéraire. Le pronom marqué dans cet exemple nous montre exactement le but de l'emploi personnel stylistique de *on*. Nous reconnaissons que *on* peut être remplacé par *vous*. Non que nous devons choisir parmi l'un des pronoms personnels qui servent de *on*, mais parce que l'auteur nous dit que, justement, nous avons remarqué quelque chose dans la lettre de son père, que nous avons déjà lu. Elle clarifie le contexte de la lettre. De plus, l'auteur semble ici se rapprocher du lecteur encore une fois parce que les deux parties : le lecteur et elle-même ont lu la lettre.

Selon Fløttum *et al.* (2008 : 24-25) [notre traduction] le potentiel sémantique complexe de *on* signifie qu'il peut être utilisé pour une variété d'achèvements rhétoriques. Il peut servir de référents diverses de « je » et « nous » à « eux ». Comme il a un potentiel référentiel complexe, il y a plusieurs façons d'interpréter *on*. Ce livre divise ces moyens en deux grandes dimensions : l'auto-dimension et l'autre-

dimension. L'auto-dimension peut se référer à l'auteur lui-même et, combinée avec l'autre-dimension, *on* peut se référer à l'auteur avec ses lecteurs ainsi qu'à la communauté de discours. Les références peuvent être interprétées de façon vraiment grande comme, d'ailleurs ce que nous avons déjà mentionné, il peut se référer aux gens en général et aux autres auteurs textuels.

Par la suite, hormis ce que nous avons déjà observé, il existe également des marqueurs de modalité épistémique tels que le verbe *pouvoir* qui, utilisés avec le pronom que nous examinons dans ce chapitre, révèlent les véritables sentiments de l'auteur et sa façon de voir les choses ainsi que la valeur de l'information donnée (Fløttum *et al.* (2008 : 27-28).

J'étais impatiente d'écrire des phrases, et, dans nos récréations qui étaient longues, **comme on peut croire**, je m'exerçais à écrire des lettres à Ursule, à Hippolyte et à ma mère (HDMV : tome IV).

Dans cet exemple, George Sand nous donne la possibilité d'hésiter dans la vérité. Étant donné qu'elle écrit *comme on peut croire*, qui donne au lecteur le droit de se mettre sur une position plus élevée, cela signifie que (en fonction de l'importance du contexte), le lecteur peut interpréter les expressions différemment. Cependant, cela pourrait également signifier que l'auteur veut nous rendre plus attentifs et donc, utilise la rhétorique afin de maintenir l'esprit du lecteur à vif.

Dans ce chapitre, nous allons également étudier le pronom *nous*. *Nous* est le pronom le plus fréquent (et le référent au lecteur le plus fréquent en général), à apparaître dans notre corpus. Nous allons étudier l'utilisation du pronom *nous*. Pour commencer, il n'y a que les versions de *nous* qui se réfèrent au lecteur d'une façon certaine que nous avons retenu. (Tous les autres *nous*, qui font référence à quelqu'un d'autre, ne sont pas analysés dans notre mémoire.) Par exemple, nous voyons cela lorsque l'auteur raconte une histoire et se réfère aux membres de sa famille et aux personnes dans cette situation exacte:

Mais ceci est une digression. Je reviens à **nos** promenades. L'âne fut mis par **nous** en réquisition et il rapportait chaque jour dans ses paniers une provision de pierres pour **notre** édifice. **Ma mère** choisissait les plus belles ou les plus bizarres, et quand les matériaux furent rassemblés, **elle commença** à bâtir devant **nous** avec ses petites mains fortes et diligentes, non pas une maison, non pas un château, mais une grotte en rocaille. (HDMV : tome IV)

Comme nous l'avons vu dans l'exemple précédent, le pronom *nous* se réfère aux personnes (ici sa mère) qui étaient avec George Sand à cette époque. Il y avait une zone vague dans notre corpus où *nous* ne se référait pas explicitement aux lecteurs. Cependant, nous allons examiner ces exemples qui incluent sans aucun doute le lecteur dans *nous*.

Tout d'abord, ce chapitre montre la relation indirecte qui existe entre l'auteur et le lecteur. Nous l'avons divisé en deux parties : l'analyse du pronom *on* et l'analyse du pronom *nous*. Si on pense à ces pronoms, à premier vue ils ne semblent pas si différents. Alors, comme nous avons déjà donné des exemples et des explications sur le pronom *on*, nous voyons maintenant les différences de *nous*.

Comme souligne Fløttum *et al.* (2008 : 20), il y a une utilisation pratiquement similaire de ces deux pronoms. Ce pronom, *nous*, peut être utilisé inclusivement, c'est-à-dire que le lecteur est inclus. C'est ce qui nous intéresse dans ce mémoire. Nous expliquons la façon dont l'auteur compte avec le lecteur par l'exemple suivant :

Qu'un ami, un frère vienne **nous** avouer les tourmens et les perplexités de sa situation, **nous n'avons** pas de meilleur argument pour le fortifier et le convaincre que des argumens tirés de **notre propre expérience**, tant **nous sentons alors que la vie d'un ami c'est la nôtre propre, comme la vie de chacun est celle de tous**. « J'ai souffert les mêmes maux, j'ai traversé les mêmes écueils, et j'en suis sorti; donc *tu* peux guérir et vaincre. » Voilà ce que l'ami dit à l'ami, ce que l'homme enseigne à l'homme. **Et lequel de nous**, dans ces momens de désespoir et d'accablement où l'affection et le secours d'un autre être sont indispensables, n'a pas reçu une forte impression des épanchemens de cette ame dans laquelle il allait épancher la sienne? (HDMV : tome I)

Cet exemple nous donne une preuve supplémentaire montrant que le lecteur est très important et proche de l'auteur. Il nous paraît qu'ici le texte a une portée rhétorique. George Sand rend cette partie de son livre vraiment intime et personnelle. Pour être plus précis, nous pouvons voir ici comment l'auteur communique avec son lecteur. Selon l'auteur, nous savons quels conseils donner, grâce à l'expérience que nous avons eue dans notre vie. Dans cet exemple, le *nous* inclue certainement le lecteur et, de plus, l'exemple nous montre comment l'auteur explique à ses lecteurs comment mieux comprendre son histoire et elle-même.

Nous avons déjà vu comment l'auteur encourage ses lecteurs à écrire leurs propres autobiographies. Mais les exemples mentionnés ne sont pas les seules références aux

lecteurs que nous avons trouvées dans notre corpus, l'exemple que nous avons trouvé est vraiment intéressant et qui devrait être mentionné : « **La vie est un roman que chacun de nous porte en soi, passé et avenir** » (HDMV : tome I). Chaque personne a eu des événements significatifs dans sa vie, la somme de tous ces événements crée leur propre histoire. Cet exemple encourage les lecteurs à penser à leur vie et aux décisions qu'ils ont pris. George Sand nous dit que nos vies sont nos propres histoires qui seront toujours avec nous. Ce qui a déjà été fait ne peut pas être modifié et, par conséquent, nous pouvons tirer comme conclusion que l'auteur est à nouveau très proche de ses lecteurs en leur faisant croire que rien n'est aussi précieux que leur vie.

Pour continuer, nous allons maintenant analyser un autre exemple dans lequel l'auteur utilise le pronom *nous* :

**Mon livre sera donc triste**, si je reste sous l'impression que j'ai reçue dans ces derniers temps. **Mais qui sait?** Le temps marche vite, et, après tout, l'humanité n'est pas différente de moi: c'est-à-dire qu'elle se décourage et se ranime avec une grande facilité. Dieu me préserve de croire, comme J.-J. Rousseau, que je vaudrais mieux que mes contemporains et que j'ai acquis le droit de les maudire. Jean-Jacques était malade quand il voulait séparer sa cause de celle de l'humanité. **Nous avons tous souffert plus ou moins**, en ce siècle de la maladie de Rousseau. **Tâchons** d'en guérir, avec l'aide de Dieu. (HDMV : tome III)

L'auteur explique comment les derniers temps ont eu un effet sur elle qui pourrait affecter son écriture, de telle sorte que son livre paraisse vraiment triste. À la fin de cet exemple, nous pouvons voir clairement comment l'auteur pense encore que ses lecteurs sont informés de la vie de Rousseau parce qu'elle dit que nous avons tous souffert de sa maladie à un moment dans ce siècle.

Mais il y a des exemples où l'auteur agit dans l'ordre inversé avec ses lecteurs :

La légèreté de cet aimable vieillard [son grand-oncle] était donc un bienfait au milieu de nos amertumes domestiques, et **j'ai souvent remarqué que tout est bon dans les personnes qui sont bonnes**, même leurs défauts apparens. On s'imagine d'avance qu'on en souffrira, et puis il arrive peu à peu qu'on en profite, et que ce **qu'elles ont en plus ou en moins dans un certain sens corrige ce que nous avons en moins ou en plus dans le sens contraire. Elles rendent l'équilibre à notre vie, et nous nous apercevons** que les tendances que nous leur avons reprochées étaient très nécessaires pour combattre l'abus ou l'excès des nôtres. (HDMV : tome IV)

Cet exemple varie un peu de ceux que nous avons déjà analysé. Dans celui-ci, elle commence par la référence à son grand-oncle, puis de passer à quelque chose qu'elle a remarqué : *que tout est bon dans les personnes qui sont bonnes*. Elle affirme que la façon dont les autres la perçoivent est modifiée par les défauts de leur propre apparence. Elle inclut le lecteur en disant que ces gens *rendent l'équilibre à notre vie*. Cet exemple est assez difficile à expliquer, mais pour nous, il semble que l'auteur essaie de protéger son lecteur une fois de plus en partageant ses connaissances et est sur la même longueur d'onde avec le lecteur. En réalité elle essaye d'éduquer son lecteur en fonction de ses propres expériences.

À tout prendre, d'après Fløttum *et al.* (2008 : 23), l'auteur peut être explicitement présent, se cacher derrière une pluralité inclure le lecteur dans le processus d'écriture et de diriger le lecteur par des moyens indirects. Nous pouvons tirer comme conclusions que les *nous* sont les références les plus fréquentes aux lecteurs que nous avons dans notre corpus, et cela dans un but précis : dans la majorité des cas, son utilisation est vraiment similaire à celui de *on*, mais finalement, pour l'auteur, George Sand, la première personne du pluriel est une solution pratique. Le *nous* n'est pas aussi abstrait que *on*, car il laisse également un effet plus intime et puissant sur le lecteur en les incluant dans ses activités.

### 2.3. Les autres possibilités

Il existe de nombreuses autres manières dans la façon dont la relation entre l'auteur et le lecteur se développe. Notre corpus est formé des références au lecteur que nous avons déjà mentionné. Il y a aussi des références aux lecteurs qui ne pouvaient être incluses dans les chapitres précédents. Par exemple, quand l'auteur explique pourquoi elle a écrit ceci ou cela ainsi que les digressions faites.

D'abord, nous analysons les raisons données et comment elles affectent le lecteur. George Sand a écrit diverses explications pour ses actions qu'elle entreprises dans le texte. Nous étudions la signification derrière cela par quelques exemples découlant du livre. Premièrement : « Ceci posé, et pour n'y plus revenir, j'affirme que **je ne pourrais pas raconter et expliquer ma vie sans avoir raconté et fait comprendre celle de mes parents** » (HDMV : tome II). Dans ce modèle, il est important de mettre

en évidence la façon dont l'auteur trouve l'histoire de sa famille (en particulier ses parents) si significative.

À plusieurs reprises, il nous semble que George Sand estime qu'il est nécessaire d'expliquer au lecteur pourquoi elle est en train d'écrire cette autobiographie, en premier lieu. Alors, d'une part, elle dit ces choses pour rendre la lecture beaucoup plus facile, et également pour rendre sa vie plus compréhensible pour le lecteur. D'autre part, il nous semble qu'elle tente de trouver une raison pour entrer dans les détails personnels de la vie de ses parents, c'est-à-dire, le deuxième tome du livre. En effet, celui-ci est principalement consacré aux lettres de sa grand-mère (Marie-Aurore de Saxe, Madame Dupin de Francueil) à son père (Maurice François Élisabeth Dupin de Francueil), mais aussi à la correspondance entre son père à sa grand-mère. Si l'auteur veut raconter sa vie si précisément et avec tous ces détails, il est essentiel pour le lecteur de savoir ce que ces lettres contiennent. Il est fort probable que la plupart de ces explications sont faites pour rendre le processus de lecture plus facile pour le lecteur et le protéger contre les malentendus possibles qui pourraient être mis en place s'il n'y a pas assez d'informations.

Pour illustrer l'argument de la raison pour laquelle elle a trouvé son père si essentiel dans sa vie, nous examinons l'exemple suivant qui, en fait, le justifie clairement : « Je continuerai l'histoire de mon père, puisqu'**il est, sans jeu de mots, le véritable auteur de l'histoire de ma vie** » (HDMV : tome I). Nous détectons que son père, Maurice Dupin, a un considérable rôle dans sa vie et donc une grande partie du premier livre d'*Histoire de ma vie* est dédiée à l'Histoire de sa famille.

En outre, il y a aussi d'autres raisons, comme :

Je ne fais point ici un ouvrage d'art, je m'en défends même, car ces choses ne valent que par la spontanéité et l'abandon, et **je ne voudrais pas raconter ma vie comme un roman**. La forme emporterait le fond. (HDMV : tome I)

ou :

**Les gens de mon métier n'écrivent jamais que pour un certain nombre de personnes** placées dans des situations ou perdues dans des rêveries analogues à celles qui les occupent (HDMV : tome I).

Les expressions marquées dans ces exemples ci-dessus aident les lecteurs à mieux comprendre la mission entreprise par George Sand dans son autobiographie. Tout

d'abord, dans toutes ces raisons, ses propres explications et son jeu d'écriture sont vraiment utiles pour les lecteurs parce qu'elle, George Sand, nous donne la possibilité de lire franchement et ne pas se poser de nombreuses questions quant à ce qu'elle veut montrer. En fait, les premières pages de son livre révèlent les objectifs qui l'ont poussé à écrire une autobiographie aussi détaillée. La meilleure façon d'interpréter ceci se fait par l'exemple suivant : « Je sentais qu'il ne faut parler de soi au public qu'une fois en sa vie, très sérieusement, et n'y plus revenir » (HDMV : tome I). Il paraît que cela fonctionne car l'auteur essaie de rendre son autobiographie facile à lire et raconte tous les détails. Ici on peut noter les signes qui montrent pourquoi elle ne veut pas *raconter sa vie comme un roman* et également de lancer une pique sur ses semblables, qui, eux, écrivent seulement pour un groupe de lecteur connu : (*n'écrivent jamais que pour un certain nombre de personnes...*)

Au début de notre mémoire, nous avons déjà mentionné comment les faits nouveaux pouvaient surprendre d'avantage les lecteurs contemporains à George Sand que les nouveaux lecteurs. Donc, pour ses lecteurs contemporains, les deux premiers exemples peuvent également avoir une valeur éducative. Pour son lecteur contemporain, c'était une surprise que l'auteur indique ouvertement ce qu'elle allait faire après. Sortir des chemins balisés de l'écriture peut être vu comme un signe de courage et d'innovation. Ce qui est d'avantage surprenant et qu'elle le fasse d'elle-même et selon ses propres idées. On notera aussi que même ses propres contemporains n'ont pas essayé, avant elle, d'écrire les mêmes récits autobiographiques.

De plus, l'auteur fait de digressions et puis elle présente ses excuses pour les avoir faites, il y a une signification importante pour elle derrière ces détours. Pour être plus précis, nous interprétons les illustrations suivantes :

**Me voici encore une fois bien loin de mon sujet**, et mon histoire court le risque de ressembler à celle des sept châteaux du roi de Bohême. **Eh bien! que vous importe, mes bons lecteurs? mon histoire par elle-même est fort peu intéressante. Les faits y jouent le moindre rôle, et les réflexions la remplissent.** Personne n'a plus rêvé et moins agi que moi dans sa vie; **vous attendiez-vous** à autre chose de la part d'un romancier? (HDMV : tome I)

Dans cet exemple, il y a beaucoup plus de points à examiner que seulement des détours faits par l'auteur. Nous avons examiné le rôle du pronom *vous* plus tôt dans

ce chapitre, mais dans cet exemple, il est également utile de noter le lien de proximité que George Sand arrive à créer avec son lecteur. Elle est sensible au sujet de son écriture en se faisant toute petite et moins importante aux yeux du lecteur ; elle tente également de rendre les lecteurs désolés pour elle : « Eh bien ! que vous importe, mes bons lecteurs ? mon histoire par elle-même est fort peu intéressante. » De plus est, l'auteur explique pourquoi elle n'écrit pas uniquement à propos de sa propre vie. C'est de rendre sa vie plus intéressante à lire pour le lecteur et encore, comme nous l'avons vu plus tôt, George Sand a dit qu'il est essentiel d'écrire de soi-même, une fois et en étant très précis.

Elle est très consciente des digressions qu'elle déploie :

Puisque je suis sur le chapitre des oiseaux (**et pourquoi ne l'épuiserais-je pas, puisque je me suis permis une fois pour toutes les interminables digressions?**), je citerai un trait dont j'ai été témoin et que j'aurais voulu raconter à Buffon, ce doux poète de la nature (HDMV : tome I).

Pour préciser sa « relation » avec les oiseaux et pourquoi elle parle des oiseaux si précisément, il est important de savoir que sa mère

[...] était une pauvre enfant du vieux pavé de Paris; son père, Antoine Delaborde, était maître paulmier et **maître oiselier**, c'est à dire qu'il **vendit des serins et des chardonnerets sur le quai aux Oiseaux**, [...] (HDMV : tome I).

Et George Sand explique que

[...] les oiseaux sont les seuls êtres de la création sur lesquels j'aie jamais exercé une puissance fascinatrice, et s'il y a de la fatuité à s'en vanter, c'est à eux que j'en demande pardon (HDMV : tome I).

Ou dans l'exemple suivant, nous pouvons voir une preuve claire de ce que l'auteur voudrait faire, mais elle sent qu'il est préférable de s'en tenir à son but : son autobiographie :

**Ce serait peut-être ici le prétexte d'une digression; je pourrais** citer quelques excellentes pages de M. Dupin, mon arrière-grand-père, sur l'égalité de rang de l'homme et de la femme dans les desseins de Dieu et dans l'ordre de la nature. **Mais j'y reviendrai plus à propos et plus longuement dans le récit de ma propre vie.** (HDMV : tome I)

Elle donne aux lecteurs un petit goût de tous ces éléments extraordinaires qu'elle aurait pu écrire, mais elle revient toujours à sa propre histoire. Il nous montre que l'auteur pourrait se sentir coupable d'avoir fait toutes ces innombrables digressions et les mentionne donc tout le temps (comme, quand elle est dans le chapitre des oiseaux et implique vraiment fortement dans le texte que cela est aussi une déviation). Il nous semble qu'elle n'est pas contente elle-même avec toutes ces digressions qu'elle fait. Mais il existe également des exemples de ses digressions qui ne sont pas aussi fortes :

**Il faut que je dise ici, pour ne pas l'oublier, une chose qui me revient et que je tiens à dire**, parce qu'on en a fait contre ma mère un sujet d'accusation qui est resté jusqu'à ce jour dans l'esprit de plusieurs personnes (HDMV : tome IV).

Ce que George Sand veut déclarer ici, pourrait être tout simplement écrit, mais lorsque l'auteur ajoute ces petites expressions dans ses phrases, c'est parce que les divagations dans le texte relient l'auteur plus au lecteur. George Sand écrit alors quelque chose ici afin de ne pas l'oublier plus tard. Ces digressions semblent être vraiment conventionnelles à George Sand, car comme nous l'avons vu, elle les utilise partout et donc, elles doivent être importantes pour l'auteur. Certaines ont plus d'influence sur le lectorat tandis que, d'autres sont comme la dernière: seulement un rappel à l'auteur elle-même.

En dehors de celles mentionnées auparavant, il y a aussi des références sur le lecteur que nous pouvons lier avec celles qui sont indirectes. Mais elles sont plus ambiguës et abstraites que les pronoms *on* et *nous*, mais elles sont toujours destinées au lecteur. Par exemple :

C'est comme un échange de confiance et de sympathie qui élève la pensée de **celui qui raconte et de celui qui écoute**. [...] **Le récit** des souffrances et des luttes **de la vie de chaque homme est donc l'enseignement de tous**; ce serait le salut de tous si chacun savait ce qui l'a fait souffrir et connaître ce qui l'a sauvé. (HDMV : tome I)

Ici, l'auteur parle de l'écriture d'une autobiographie et de l'écriture de soi-même en général. On pourrait dire que tout ce que l'auteur écrit a un lien avec le lecteur. Puisque, dans cet exemple, nous pouvons voir la relation avec le lecteur se développer, ce qui est confirmé par les mots *celui qui écoute*, *chaque homme* et *tous*. L'auteur se réfère particulièrement à sa propre autobiographie et aux gens qui la lisent.

En plus de cet exemple, nous avons également trouvé des exemples comme :

Cela n'aurait ni exposition, ni intrigue, ni nœud, ni dénouement, cela irait tout de travers comme la vie et **n'intéresserait personne, parce que chacun veut trouver dans un roman une sorte d'idéal de la vie. C'est donc une bêtise de croire qu'un auteur ait voulu faire aimer ou haïr telle ou telle personne**, en donnant à ses personnages quelques traits saisis sur la nature. [...] Les personnages de roman ne sont donc pas des figures ayant un modèle existant. **Il faut avoir connu mille personnes pour en peindre une seule.** (HDMV : tome IV)

Dans son autobiographie, George Sand donne également à ses lecteurs un aperçu de l'un de ses livres sur l'exemple de *Consuelo*. Pour tous ceux qui sont intéressés par ses autres livres ou romans, les paragraphes explicatifs comme celui-ci sont très informatifs. On ne trouve généralement pas ce genre de significations dans les nouvelles ou les romans. Cependant, dans cette autobiographie, ce que l'auteur veut dire est expliqué vraiment très clairement, sans possibilité de malentendu. Nous pouvons également dire qu'elle est une bonne écrivaine parce qu'elle sait vraiment comment elle veut écrire et ce que le lecteur doit se sentir quand il la lit. Il nous semble que l'utilisation de l'indicatif (*chacun veut trouver, c'est donc une bêtise, les personnages de roman ne sont donc pas, etc.*) signifie qu'elle est sûre de ce qu'elle dit.

### 3. Lecteur modèle de George Sand

Nous avons déjà vu comment les éléments liés à l'auteur peuvent avoir un effet sur la relation que nous analysons. Maintenant, il est important de définir qui est le lecteur de George Sand. Ainsi, nous trouvons la meilleure définition du *lecteur modèle* dans le livre *Lector in fabula* d'Umberto Eco. De plus, nous évaluons les différentes versions des lecteurs que nous avons trouvés dans l'analyse ci-dessus. Pour mieux comprendre le lecteur modèle de George Sand, nous utilisons les mêmes exemples que nous avons analysés précédemment.

Pour être plus précis, nous allons aussi définir le lecteur modèle de George Sand. Tout d'abord, le lecteur modèle est formulé par le texte (lui-même écrit par l'auteur : George Sand). Nous savons que l'auteur elle-même, fait un modèle de lecteur qui rend le processus d'écriture beaucoup plus facile parce qu'elle ne peut imaginer à qui elle écrit et ce que le lecteur pense de tout cela. Par exemple, l'auteur pourrait imaginer que le texte fait rire le lecteur, le rend triste ou curieux, mais l'auteur ne pourrait jamais en être sûr parce que le lecteur-type (le lecteur modèle) est un cas général – la somme de tous les lecteurs possible. Et donc, forcément, un lecteur en particulier sera toujours différent du lecteur modèle. Pour être plus exact, le lecteur modèle est, en fait, un ensemble de conditions de succès ou de bonheur, établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel (Eco, 1985 : 80). Le lecteur modèle actualise les sens de tout ce que le texte veut dire en tant que stratégie.

Pour nous, il semble que le lecteur modèle de George Sand est le lecteur informé. George Sand semble penser que le lecteur informé sait tout ce que l'auteur sait. L'autre type de lecteur que nous avons trouvé est le lecteur intime. Il est comme son ami proche en qui elle a confiance et aussi quelqu'un qu'elle respecte. En effet, dans les exemples que nous analyserons dans le chapitre suivant, nous remarquerons qu'elle transmet vraiment le savoir de façon claire et polie, donnant beaucoup d'explications et essayant de devenir très proche du lecteur.

### 3.1. Le lecteur informé

George Sand affirme que le lecteur est informé, c'est-à-dire, un de ses lecteurs modèles est une personne qui est vraiment au courant des éléments auxquels elle s'est intéressée. Par exemple, l'auteur nous l'indique quand elle dit : « j'engage mon lecteur à le relire comme un monument très curieux de l'esprit du temps » (HDMV : tome I). Le lecteur informé est censé l'avoir lu avant qu'elle l'encourage à le relire. De plus, *relire* peut être une forme de politesse, aussi. Pour être plus précis, nous avons trouvé également que l'auteur pense que ses lecteurs aiment les mêmes lettres qu'elle, alors qu'elle pense qu'elles peuvent être trop longues. Le lecteur informé est bien dessiné lorsque l'auteur utilise l'expression : « comme on peut croire », comme le lecteur est quelqu'un qu'elle connaît et est censé penser comme cela. En outre, quand elle parle de Rousseau : « On sait comment Jean-Jacques Rousseau devint secrétaire de M. Dupin » (HDMV : tome I).

D'autre part, parfois George Sand dit qu'elle devrait expliquer les éléments de sa vie aux lecteurs parce qu'ils ne les connaissent probablement pas. Nous pouvons le voir dans le chapitre des autres possibilités (2.3. Les autres possibilités), où nous parlons des digressions et des raisons pour lesquelles elle les met en évidence. Par exemple, quand l'auteur parle de *Consuelo*, elle dit : « [c]'est donc une bêtise de croire qu'un auteur ait voulu faire aimer ou haïr telle ou telle personne, en donnant à ses personnages quelques traits saisis sur la nature » (HDMV : tome IV). Il semble que l'auteur pense que les gens ont la sensation que l'auteur veut aimer ou haïr certains personnages plus que d'autres. Donc, en disant que c'est une bêtise de penser comme cela, elle tente de protéger son travail. De plus, elle explique comment cela fonctionne en réalité : il faut de connaître mille personnes pour peindre un seul personnage.

En outre, dans la deuxième partie de notre étude où nous avons analysé la relation directe, nous avons trouvé un autre exemple qui à instruire les lecteurs : « [...] vous n'y comprendrez rien si vous ne connaissez toute l'histoire antérieure de la révolution et de l'empire » (HDMV : tome II). George Sand ne s'attend pas que les gens aient déjà tout compris de l'Histoire de la Révolution. Nous avons découvert aussi qu'elle affirme qu'il est important de connaître le passé pour comprendre et raconter sa vie. Nous avons également analysé l'histoire de ses parents et de sa famille, ce qui est très

important pour elle. Ainsi, elle souhaite que les lecteurs soient informés de ces éléments.

De plus, le lecteur informé est probablement un homme parce qu'il est un lecteur conventionnel. Nous avons vu au début de notre mémoire que la masculinité de l'auteur a un effet sur les lecteurs. Nous disons que George Sand communique avec son lecteur informé comme un homme et ainsi nous pouvons voir comment la figure de l'auteur est en cours d'élaboration. Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe*, présente l'homme comme :

*Le sujet définissant* alors que la femme se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle ; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre (Beauvoir 1949 : 122).

« L'Autre » est une femme :

Le semblable, l'autre, qui est aussi le même, avec qui s'établissent des relations réciproques, celui qui est toujours pour le mâle un individu mâle. L'erreur est venue de ce qu'on a confondu deux figures de l'altérité qui s'excluent vigoureusement. Dans la mesure où **la femme est considérée comme l'Autre absolu**, c'est à dire quelle que soit sa magie - comme l'inessentiel, il est précisément impossible de la considérer comme un autre sujet. **Les femmes n'ont donc jamais constitué un groupe séparé qui se fût posé pour soi en face du groupement mâle.** (Beauvoir 1949 : 122)

Donc, l'homme est un humain neutre, mais les femmes sont marquées.

Dans de nombreux exemples, nous pouvons voir comment l'auteur incite que le lecteur soit informé de ces faits. Il est évident pour elle que le lecteur a lu certains textes, connaît le passé de Rousseau, aime les mêmes lettres qu'elle aime et pense pareillement. D'un autre côté, l'auteur pense que le lecteur n'en sait pas assez et donc elle donne des explications et explique ses choix.

### 3.2. Le lecteur intime

Un autre type de lecteur modèle, que George Sand a peint, est le lecteur intime. Dans ce mémoire, nous devons définir un lecteur esthétique pour comprendre le lecteur intime.

Selon Rosenblatt (1986 : 124) [notre traduction], le lecteur esthétique est quelqu'un qui est engagé dans l'expérience de la lecture. Dans la lecture esthétique, l'attention des lecteurs est centrée directement sur ce qu'il vit à travers au cours de sa relation avec ce texte particulier. Nous pouvons dire que le lecteur esthétique est un lecteur intime. Les lecteurs esthétiques se concentrent sur le texte et le texte leur donne des émotions. Ici nous pouvons dire que le lecteur intime peut être une femme et George Sand parle avec elle comme une femme, aussi. Le lecteur intime est quelqu'un proche de l'auteur, cependant elle pourrait avoir des amis proches des deux sexes, alors nous ne marquerons pas le lecteur intime complètement comme une femme.

Nous allons voir quelques exemples que nous avons trouvés dans notre analyse et expliquer comment l'auteur est devenu proche de son lecteur. Le lecteur intime est né quand George Sand se réfère aux éléments suivants. Dans le chapitre de la représentation de soi-même de l'auteur, nous avons analysé les exemples où l'auteur parle d'elle-même, son apparence. Il apparaît que si l'auteur parle d'elle-même, alors cela montre qu'elle souhaite que le lecteur en sache plus à son propos. Il convient de noter que, si elle veut être connue, dans le sens où ses lecteurs en sachent plus à propos d'elle, alors elle va se rapprocher et se confier à ses lecteurs.

Dans la partie de références directes aux lecteurs, nous avons noté que l'exemple qui commence par les mots suivants : « [e]coutez: ma vie, c'est la vôtre » (HDMV : tome I), nous dit aussi que le lecteur est non seulement proche de l'auteur, mais l'auteur affirme aussi que de tous les autres pronoms que nous avons étudiés, *vous* est la référence la plus intime au lecteur. De plus, dans la même partie, nous pouvons voir l'exemple : « [e]crivez votre histoire, vous tous qui avez compris votre vie et sondé votre cœur » (HDMV : tome I). Il montre que l'auteur donne des conseils à un ami proche et non pas à un lecteur qu'elle n'a probablement jamais rencontré. Autre que de devenir proche du lecteur, George Sand semble avoir beaucoup de connaissances et a le courage d'enseigner aux autres.

Par ailleurs, dans le chapitre des références indirectes aux lecteurs, nous avons vu un autre type de façon de devenir proche du lecteur : « On a vu, dans la lettre de mon père, [...] » (HDMV : tome IV). Cela signifie que le lecteur a également lu les lettres de son père et ils sont tous deux conscients des mêmes choses maintenant. Cela aide

à amener le lecteur modèle esthétique plus proche de l'auteur parce qu'elle les force à assumer les mêmes choses et à arriver aux mêmes conclusions.

Nous avons trouvé d'autres exemples, comme le prochain :

Qu'un ami, un frère vienne nous avouer les tourmens et les perplexités de sa situation, nous n'avons pas de meilleur argument pour le fortifier et le convaincre que des argumens tirés de notre propre expérience, tant nous sentons alors que la vie d'un ami c'est la nôtre propre, comme la vie de chacun est celle de tous (HDMV : tome I).

L'auteur se rapproche du lecteur quand elle affirme que « la vie d'un ami c'est la nôtre propre, comme la vie de chacun est celle de tous ». De plus, nous pouvons voir que l'auteur dit que nous pouvons aider nos amis grâce à nos propres expériences.

Sans oublier, plus tôt dans cette partie, nous avons dit que lorsque l'auteur a fait des digressions et a donné explications, c'était pour rendre le lecteur plus conscient de son processus d'écriture et de sa vie. Cependant, on peut aussi dire que tout cela a été dit pour que le lecteur se sente plus proche de l'auteur. L'auteur peut donner des explications de l'objet de se rapprocher au lecteur. Par exemple, peut-être que l'auteur explique les personnages dans *Consuelo* pour les personnes qui vont relire le roman. Comme ils l'ont mal interprété la première fois, alors maintenant ils comprennent mieux les objectifs de l'auteur. De plus, on peut affirmer qu'ils comprennent le roman beaucoup plus clairement.

Nous avons constaté que lorsque l'auteur se réfère au lecteur esthétique (dit intime), son but est que les lecteurs se sentent proches de George Sand. Il nous semble également que dans la plupart de cas, le lecteur intime est probablement une femme.

## Conclusion

À la fin de notre mémoire, nous pouvons dire qu'*Histoire de ma vie* est sans doute un chef-d'œuvre qui inclut plein de petits détails sur George Sand. Le livre permet également d'analyser le rôle du lecteur très précisément. L'objectif de ce travail a été de trouver et d'analyser la relation entre l'auteur et le lecteur dans le premier livre d'*Histoire de ma vie* de George Sand et, nous pouvons assurer que nous avons trouvé ce que nous cherchions. Dans ce corpus, nous avons utilisé toutes les références au lecteur que nous avons trouvé dans le premier livre.

Dans le premier chapitre nous pouvons voir les détails sandiens qui ont influencé l'autobiographie en quelque sort. Par exemple, depuis les années 1850, les auteurs ont commencé à publier leurs autobiographies de leur vivant. Qui plus est, nous avons trouvé que notre auteur était fortement affectée par son père. Nous avons découvert que l'un des portraits de lecteurs que George Sand nous donne, est probablement un homme et il pourrait être là pour représenter son père. Comme le dit Lecarme et Lecarme-Tabone (1999 : 186), « elle redonne une seconde vie à un père trop tôt disparu qu'elle apprend à mieux connaître et dont elle découvre (et interprète) les valeurs qu'elle fait siennes ».

De plus, dans le premier chapitre nous avons vu que le XIX<sup>e</sup> siècle a apporté l'alphabétisation en Europe, donc beaucoup de nouveaux lecteurs sont nés. Conséquence de cela : les auteurs étaient en face de plus grandes exigences. Le premier chapitre se termine avec une description montrant comment George Sand se représente aux yeux de ses lecteurs. Plus précisément, nous avons étudié pourquoi une femme (Amatine Aurore Lucile Dupin) a pris un pseudonyme masculin (George Sand), et comment elle a été attentive à la façon par laquelle les gens décrivent leur apparence. De plus, dans ce chapitre nous avons analysé comment sa masculinité aurait pu affecter les lecteurs et si le narrateur est un homme ou une femme dans son récit. Cela nous a présenté à la relation de l'auteur et le lecteur.

La deuxième partie de notre étude se concentre sur l'analyse de lecteur travers les références dont nous avons trouvé. Le chapitre est divisé en trois sous-chapitres qui

examinent : la relation directe où nous voyons comment l'auteur se réfère au lecteur en utilisant *le lecteur* et *vous* ; la relation indirecte où l'auteur utilise *nous* et *on*. En utilisant *le lecteur* et le pronom *vous*, l'auteur s'approche de ses lecteurs plus intimement qu'en utilisant *nous* ou *on*, qui ont des possibilités d'interprétation plus abstraites. Si les lecteurs ne sont pas inclus, alors l'histoire ne leur est pas destinée, comme nous avons écrit au début de ce mémoire. Si l'auteur utilise *je* au lieu de *on* ou *nous*, on peut dire qu'elle en sait plus et se met elle-même en avant et cela pourrait causer un grand vide entre le lecteur et l'auteur.

Concernant la troisième référence : la relation qui peut être classifiée comme indirecte, mais où l'auteur n'utilise pas les pronoms. Elle nous explique les raisons qui l'ont poussée à écrire son livre, ou fait des digressions et puis présente ses excuses au lecteur. On peut également voir comment l'auteur donne des explications sur un de ses livres *Consuelo* en disant au lecteur comment et pourquoi les personnages sont nés.

À la fin de cette étude, nous pouvons remarquer que l'analyse que nous avons faite (sur la base des exemples choisis), nous amène logiquement au troisième chapitre où nous avons finalement réuni les portraits de lecteur que l'auteur a fait. Pour mieux comprendre cela, nous avons défini la notion de lecteur modèle selon Umberto Eco : le lecteur modèle est formulé par l'auteur qui a écrit le texte. Cette partie nous parle du lecteur qui est informé, et du lecteur qui est devenu proche de l'auteur en quelque sorte. Pour mieux comprendre le lecteur informé, nous avons utilisé le livre *Le Deuxième Sexe*, de Simone de Beauvoir, et nous avons trouvé que George Sand parle avec ce lecteur modèle comme un homme ; de plus, nous avons déduit que le lecteur informé est probablement un homme (la figure de son père). L'autre portrait du lecteur dont nous avons trouvé est le lecteur intime et il nous semble qu'ici l'auteur, étant une femme, se réfère à ce lecteur comme étant une femme, aussi. Pour comprendre le lecteur intime, nous avons utilisé la définition du lecteur esthétique. Donc, d'une part, l'auteur veut enseigner à ses lecteurs. Et d'autre part, elle souhaite une relation de proximité avec le lecteur, parce qu'elle raconte sa vie d'une manière assez intime. Nous pouvons dire que même pour une femme écrivain, écrire une autobiographie au XIX<sup>e</sup> siècle n'a pas été une tâche facile en raison de la masculinité et de la conventionalité.

Nous pouvons conclure que ce mémoire n'est pas exhaustif pour deux raisons. Premièrement, il faudrait donc étudier plus en détail la relation qui émerge quand l'auteur parle de son père. La figure de son père est très importante pour l'auteur et nous avons trouvé que le lecteur informé ou conventionnel est probablement le portrait d'un homme particulier : son père. En deuxième lieu, cette étude pourrait être développée à la lumière du sexe de George Sand. Cela signifie que si elle a un pseudonyme masculin, mais est une femme, alors comment cela affectera le lecteur. Nous avons découvert que l'un de ces portraits de lecteurs est un homme et l'autre est une femme. Cette relation pourrait être étudiée plus précisément.

## Resüme

Käesolev bakalaureusetöö „Autori ja lugeja vaheline suhe George Sandi autobiograafia „Histoire de ma vie“ esimeses raamatus“ keskendub sellele, kuidas autor oma lugeja poole pöördub ja millisena ta lugejat kujutab. Analüüsi jaoks kasutasime korpus, mis koosnes esimesest raamatust pärinevatel kõikvõimalikel näitelausetel, milles autor lugeja poole pöördub.

Uurimistöö esimeses peatükis tõime välja autori kirjutamisprotsessi mõjutanud leiud. Oluline on ära märkida, et kui varem kirjastati isiklike lugusid pärast autori surma, siis alates 1850. aastatest hakkasid autorid oma autobiograafiaid välja andma oma eluaja jooksul. George Sandi raamatus on tunda tugevaid mõjutusi tema vanematelt, eriti isalt, keda autor väga oluliseks peab ja suure osa oma raamatust isa ja vanaema kirjadele pühendab. Autori enda sõnul on isa talle oluline, kuna tema ongi Amatine Aurore Lucile Dupini elu tegelik autor. Peale selle seletatakse George Sandi elu tähtsamate asjaolude rolli järgnevas peatükis analüüsivatele viidetele. Silmatorkavad on näiteks ajaloolised mõjutused: laialdane kirjaoskuse levik 19. sajandil Euroopas, mis mõjutas kirjanikke sedavõrd, et nende lugejaskond uuenes märkimisväärselt esitades autorile uusi väljakutseid. Esimene peatükk lõpeb George Sandi eneseportreerimise kirjeldusega. Selles alapeatükis selgitame, miks autor (Amatine Aurore Lucile Dupin) võttis endale meessoost pseodonüümi (George Sand) ja mil määral see tema lugejat mõjutada võib. Peale selle saame teada, kuidas autori maskuliinsus võib mõjutada lugejat ning kas tema jutustuses on tegu mees- või naisjutustajaga.

Töö teine osa keskendub üksikasjalikult lugeja rollide väljendumisele läbi erinevate viitamise viiside. Nendeks on otsene (*lecteur* ja *vous*) ja kaudne viitamine (*on* ja *nous*), kus me selgitame välja, milliseid tulemusi sellised võimalused anda võivad. Kui autor kasutab sõna *lugeja* (*le lecteur*) ja asesõna *teie* (*vous*), siis läheneb ta lugejale ilmselgelt intiimsemalt, kui kasutades *meie* (*nous*) vormi, mida võib palju abstraktsemalt tõlgendada. Analüüsis tõdesime, et kui näidetes mõned asesõnad teistega asendada, näiteks *mina* (*je*) *meiega* (*nous*), siis võib see autori ja lugeja vahel

tekitada suure distantsi. Kui autor kasutab ainult *mina*-vormi, siis ei ole enam tegemist autori ja lugeja vahelise suhtega.

Ning kolmandana analüüsisime neid viiteid, mis ei kasuta lugeja poole pöördumiseks eelpool mainitud asesõnu: autori kõrvalepõiked, mille tegemise eest ta vabandab; täiendavad selgitused ja pikemad kirjeldused lugejale autobiograafia paremaks mõistmiseks ning samuti ka mingil määral tema loomingu seletamiseks (autor toob näiteks „Consuelo“ ja kirjeldab lugejale lühidalt, kuidas tegelased sünnivad).

Teise peatüki tulemused viivad meid kolmanda peatükini, kus autori tagamaid pikemalt lahti mõtestame. Kolmas peatükk sünteesib teise peatüki analüüsist selgunud lugejaportreid, mille George Sand endale loonud on. Selle paremaks mõistmiseks oleme esmalt ära selgitanud mudellugeja mõiste vastavalt Umberto Eco definitsioonile, mille kohaselt on mudellugeja läbi teksti autori loodud. Järgnevalt on kolmas osa jagatud kaheks, milles selgitame neid eeldusi, mille autor oma lugejale mingil põhjusel määranud on. Nendeks on autori arvates informeeritud lugeja (või mitte) ja lugeja, kes on saanud läbi millegi autorile lähedaseks. Informeeritud lugeja paremaks mõistmiseks kasutasime Simone de Beauvoiri raamatut „Le Deuxième Sexe“ ja leidsime et George Sand räägib selle lugejatüübiga kui mehega, olles ise mees. Leitud portree võib autori jaoks olla tema isafiguur, kes suri ajal, mil Sand alles väike oli, mistõttu ta tõenäoliselt tahabki isast rohkem teada ja temaga veel suhelda, andes läbi antud lugejaportree isale uuesti elu. Teine lugejaportree on intiimne lugeja, kellesse autor suhtub kui naine naisesse (mõnda lähedasse sõpra). Intiimse lugeja paremaks defineerimiseks kasutasime esteetilise lugeja definitsiooni. Oleme jõudnud järeldusele, et George Sand soovib oma lugejaid teatud sündmustest rohkem teavitada ning samas on tema eesmärgiks läbi nende samade sündmuste selgitamise lugeja endale lähemale tuua. Siinkohal võime ka öelda, et nais autori jaoks 19. sajandil autobiograafiat kirjutada polnud sugugi lihtne, kuna ajastut mõjustasid teatav konventsionaalsus ja maskuliinsus.

Antud bakalareusetöö pole kõikehõlmav kahel põhjusel. Esiteks on võimalik edasi uurida detailsemalt autori ja lugeja suhet, kui autor mainib oma isa. Nagu juba mainitud, on isafiguur autori jaoks äärmisel oluline. Järgmisena võib tööd edasi arendada keskendudes autori soole – kelleks ta end parasjagu peab, kas meheks või naiseks. See tähendab, et hoolimata meessoost pseodonüümile, on autor siiski loonud

endale mudellugeja, kes on tõenäoliselt naine. Sellist suhet, kus lugeja sugu hakkab rolli mängima vastavalt sellele, kuidas autor ennast parasjagu näitab, võib täpsemalt edasi uurida.

## Bibliographie

BEAUVOIR, S. 1949. *Le Deuxième Sexe*. Paris : Gallimard.

ECO, U. 1985. *Lector in fabula*. Paris : Grasset.

ECO, U. 2009. *Kuus jalutuskäiku kirjandusmetsades*. Tallinn : Varrak.

FLØTTUM *et al.* 2007 = FLØTTUM, K. ; JONASSON, K. ; NORÉN, C. 2007. *On. Pronom à facettes*. Bruxelles : De Boeck & Larcier s.a.

FLØTTUM *et al.* 2008 = FLØTTUM, K. ; DAHL, T. ; KINN, T. ; MÜLLER GJESDAL, A. ; THUE VOLD, E. 2008. *Language and Discipline Perspectives on Academic Discourse*. Cambridge Scholars Publishing.

LECARME, J ; LECARME-TABONE, É. 1999. *L'autobiographie*. Paris : Armand Colin.

LEJEUNE, P. 1996. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.

RAULET, C. 2006. « Le commerce du livre et la relation auteur-lecteur dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle en France », in *Labyrinthe*, 10, p. 97-100. DOI : 10.4000/labyrinthe.1187

ROSENBLATT, M. L. 1986. « The Aesthetic Transaction », in *The Journal of Aesthetic Education*, 20, p. 122-128. DOI : 10.2307/3332615

## Corpus

HDMV = SAND, G. 1855. *Histoire de ma vie*, in *The Project Gutenberg*. Tomes 1-4. En ligne <http://www.gutenberg.org/files/39101/39101-h/39101-h.htm>, consulté le 18 mai 2016.

Lihtlitsents

**Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina, Augustina Rähheso,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

*LA RELATION AUTEUR-LECTEUR DANS LE PREMIER LIVRE DE  
HISTOIRE DE MA VIE DE GEORGE SAND*

mille juhendaja on Tanel Lepsoo,

- 1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
- 1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 20.05.2016

Augustina Rähheso