

**Ceci n'est pas un conte.  
Bécassine et la mutation de la culture  
populaire à la Belle Époque**

CRISTINA ÁLVARES  
Université du Minho

*Introduction*

Bécassine est un personnage de la bande dessinée (BD) précoce, née en 1905 dans *La semaine de Suzette*, une revue illustrée pour fillettes. Ses histoires traversent le XX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux années 1960, si bien qu'aujourd'hui elle est une icône de la culture française. Elle a franchi les frontières de la BD et circule dans plusieurs arts et médias, notamment la littérature, la chanson, les dessins animés et la haute couture. Elle est connue de tout le monde, y compris de ceux qui n'ont jamais lu ses histoires. L'affect national pour Bécassine peut être considéré un cas particulier du regard nostalgique que nous portons sur une époque que nous qualifions rétrospectivement de belle, pour autant que nous l'entrevoyons comme la période de « modernité heureuse » (Kalifa, 2010 : 111) jouissant de ce que l'ère postmoderne a perdu : la confiance dans le progrès et l'avenir.

Créée au cœur de la *Belle Époque*, Bécassine, paysanne bretonne à Paris, est un personnage emblématique de la modernité. Incarnant le type social de la jeune villageoise

venue habiter la capitale pour y travailler comme domestique, elle représente un phénomène social causé par l'industrialisation, base économique de la modernité : l'exode rural pendant la III<sup>e</sup> République.

Mais la modernité de Bécassine n'est pas seulement sociale, elle est aussi culturelle et a partie liée avec le perfectionnement de technologies permettant de créer de nouveaux arts fondés sur l'image comme le cinéma et la BD. Celle-ci se consolide dans la presse, média qui, connaissant depuis le XIX<sup>e</sup> siècle une expansion continue grâce à laquelle « la civilisation du journal » (Kalifa, 2011), avec ses nouveaux rythmes, s'est mise en place, n'a eu de cesse dès lors de se massifier, complexifier, diversifier et spécialiser. Et c'est dans la presse illustrée pour la jeunesse que la BD expérimente, instaure et consolide ses codes et ses techniques narratives. Loin de rester confinée et paralysée dans la fiction pour enfants, tel que le répète inlassablement le discours dominant sur le neuvième art – lequel véhicule une perception hautaine de la littérature pour enfants et jeunes comme infralittérature, la BD a créé de nouveaux personnages et de nouveaux mondes de fiction, ouvrant de nouveaux horizons à l'imaginaire collectif. La BD résulte de la pénétration du récit par l'image, phénomène qui constitue un des traits majeurs de la culture qui naît dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et se développe à la *Belle Époque* et que nous appelons culture de masse, ou culture populaire urbaine ou culture médiatique (cf. Mollier, 1997).

La désignation « culture médiatique » est à présent la plus employée parce qu'elle évite deux inconvénients : celui de la connotation dépréciative dont l'École de Francfort a investi l'expression « culture de masses » et celui de l'indétermination de la catégorie socioculturelle « populaire ». Tout en reconnaissant les avantages de la désignation « culture médiatique », nous préférons adopter ici celle de « culture populaire urbaine » pour en même temps l'approcher et la distinguer de la culture populaire traditionnelle en tant que création du monde rural.

Histoire racontée en images et en texte, l'image étant un composant structural indispensable à la construction de l'histoire, la BD est dans les années 1900 un support récent d'accès à de nouveaux mondes de fiction, une nouvelle façon de raconter des histoires, qui se développe avec la démocratisation de la lecture. La BD mobilise la vision de façon plus exigeante que le livre dans sa matérialité uniquement textuelle. Cette différence est liée fondamentalement au fait que la BD n'est pas susceptible de lecture à haute voix. Les images, il faut les regarder. Il faut regarder leur séquence pour lire l'histoire. Alors que le livre peut toujours être lu à haute voix à une audience, la BD demande une lecture directe, solitaire et silencieuse. Elle relève de ce que Carmem Negreiros appelle « la modernisation de la perception en fonction d'artefacts techniques » (Negreiros, 2016 : 9), déterminée par la « fée électricité » ainsi que par l'hégémonie de l'image stratégiquement favorisée par l'industrialisation et la commercialisation des biens culturels. La culture populaire urbaine est éminemment visuelle et la BD est un des opérateurs des altérations dans « les structures perceptives du public face à un horizon technique en configuration au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle et dans les années 10-20 du XX<sup>e</sup> siècle » (*idem* : 13). Les nouveaux médias visuels comme la BD ont sans doute contribué à la réorganisation du système sensoriel autour de la prévalence, voire de l'autonomie de la vision sur l'audition (le cinéma était alors un média muet).

L'argument que nous souhaitons développer est le suivant : Bécassine, personnage fondateur de la BD, n'est pas qu'un produit de la culture populaire urbaine ; elle est aussi et surtout un personnage emblématique de la profonde mutation de la culture populaire dans sa modalité traditionnelle, c'est-à-dire comme imaginaire du monde préindustriel et prémoderne. La mutation de la culture populaire traditionnelle s'effectue pendant la transition du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, période pendant laquelle elle subit un processus de modernisation qui la

désarticule et marginalise. L'industrialisation et l'urbanisation recréent la culture populaire en la disjoignant de sa base sociale paysanne. Déracinés dans les villes, les paysans se prolétarisent et abandonnent les pratiques culturelles inhérentes à la forme de vie préindustrielle, comme c'est le cas de la narration orale. Or Bécassine, (ex-)paysanne à Paris, incarne cette mutation de la culture populaire traditionnelle comme déplacement vers les industries culturelles, en l'occurrence la presse et la BD, de l'ancestrale compétence narrative attribuée depuis Perrault aux paysannes. Issue d'une région, la Bretagne, qui avait su créer et garder vivante une vigoureuse et vibrante tradition orale d'origine celtique, Bécassine réunit des conditions privilégiées pour représenter le remplacement de la culture populaire traditionnelle, dont le média est la voix, par la culture populaire urbaine dominée par l'image. Celle-ci est une des dimensions de la modernité du personnage.

#### *Brève histoire de Bécassine*

Bécassine a été créée en catastrophe dans l'urgence de remplir la dernière page du numéro inaugural de *La Semaine de Suzette* sur le point de paraître. Jacqueline Rivière, rédactrice en chef du nouvel hebdomadaire, s'est inspirée de sa bonne Bretonne pour écrire la première historiette de Bécassine, intitulée *L'erreur de Bécassine*, dessinée par Joseph Pinchon. Représentée dans son costume traditionnel de paysanne, Bécassine quitte son village en Bretagne et descend à Paris où elle entre au service de la Marquise de Grand Air. Depuis sa première histoire, l'erreur est congénitale et consubstantielle au personnage. Sa première erreur a consisté à prendre pour des homards quatre militaires portant des vestes rouges. Car à sa nouvelle domestique qui n'avait jamais vu de homard, Madame de Grand Air avait expliqué que de tels crustacés sont identifiables à leur couleur rouge. Bécassine multiplie des gags et des gaffes, ses histoires étant invariablement un enchaînement d'équivoques, inepties et bêtises, causées par sa

naïveté et son ignorance. Lorsque la Marquise lui dit de préparer un faisan rôti sur canapé, Bécassine le fait rôtir sur un canapé, car elle méconnaît la signification culinaire de l'expression « sur canapé ». Dans *Bécassine une légende du siècle*, Bernard Lehenbre écrit que le personnage « incarne un type de sottise peu futée, ignorante et d'une naïveté déconcertante. Par bonheur, l'innocente est aux gages d'une marquise qui pêche par excès de charité et ne lui tient rigueur ni des fautes qu'elle commet ni des désastres qu'elle occasionne » (Lehenbre, 2005 : 11). Il n'est donc pas étonnant que Bécassine appartienne à la catégorie des personnages idiots et des figures liminaires de la littérature et des arts (Vinson, 2012).

Bernard Lehenbre, dans l'ouvrage cité, et Hélène Davreux, dans *Bécassine ou l'image d'une femme*, distinguent deux phases dans l'histoire du personnage. Entre 1905 et 1913, il y a la Bécassine créée par Rivière et Pinchon, que Lehenbre appelle la proto-Bécassine, celle qui ne sort pas de *La Semaine de Suzette* (2005 : 17). À partir de 1913, c'est Caumery (Maurice Languereau) qui scénarise les historiottes qui sont d'abord prépubliées dans la revue et ensuite paraissent en album. Caumery donne un prénom et un nom au personnage, Annaïk Labornez, une famille, une enfance et une mémoire. Lehenbre et Davreux considèrent que la Bécassine de Caumery n'est pas aussi maladroite que la proto-Bécassine (Lehenbre, 2005 : 20 ; Davreux, 2006 : 24). Elle voyage beaucoup, est mobilisée pendant la guerre et rentre fidèlement au service de Madame de Grand Air. À partir de 1920 elle devient la nourrice de Loulotte, la fille adoptive de la Marquise. Bécassine n'est pas que naïve, inepte, hébétée. La générosité, la douceur, la tolérance, la bonté authentique sont quelques-unes de ses qualités qu'il importe de mettre en valeur. On peut aussi bien la trouver trop servile et la classer comme une figure de ce que La Boétie appelait la servitude volontaire. Anne Martin-Fugier, qui l'insère dans une triade de bonnes dévouées comme la Geneviève de Lamartine et la Félicité de Flaubert, l'appelle

« le stéréotype de la domestique parfaitement dévouée » (2004 : 149) « dans le souci qu'elle prend de Madame de Grand Air et des siens » (*idem* : 151). Dans *La vie réelle des petites filles*, Chantal Thomas affirme que le plaisir de servir de Bécassine relève du fanatisme. Mais on peut regarder d'un autre œil ce plaisir de servir comme dédication sans faille, amour. Comme le dit Madame de Grand Air : « Cette Bécassine !... pas de cervelle, mais tant de cœur » (Caumery, 1993 : 3). Sur la dernière page de *La Semaine de Suzette*, l'affect prévaut sur la sévérité et l'équivoque sur la logique. Et c'est cette prévalence qui fait sourire les petites lectrices de *La Semaine de Suzette*.

*Liminarité et modernité de Bécassine : la déruralisation de la culture populaire*

Les spécialistes de Bécassine ont l'habitude de se pencher sur son rapport problématique à la modernité. Dans le chapitre que lui consacre dans *Elles. Grandes aventurières et femmes fatales de la bande dessinée*, Christophe Quillien remarque que, si d'une part les bêtises et les inepties du personnage peuvent être interprétées comme l'expression du mépris moderne pour la Bretagne, vue depuis Paris comme la région la plus atavique et la plus pauvre de France, dont l'attachement à son identité linguistique et culturelle, appuyé sur l'isolement péninsulaire, a gardé en marge du développement et du progrès ; de l'autre, ses histoires illustrent magistralement les mutations de la société française au long de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle (cf. Quillien, 2016 : 152). La première interprétation a été synthétiquement formulée par Ernst Weber dans son étude sur la désintégration des cultures locales par la grande opération moderne d'uniformisation : « [...] Bécassine [...] reinforced a view of the provincial population as childlike, backward, garrulous, unenterprising natives of underdeveloped lands » (Weber, 1976 : 487). Au contraire, Bernard Lehembre soutient la seconde interprétation.

Bécassine est un agent de la modernisation et ses histoires témoignent d'un grand nombre de changements sociaux liés aux innovations technologiques, notamment celles qui concernent les transports, les équipements domestiques et l'assainissement, ainsi que la scolarisation, les loisirs et le weekend (cf. Lehembre, 2015 : 35-42). Elle fait l'expérience de l'amélioration des conditions matérielles de vie, du recul de la misère, de l'accès à la consommation et au bien-être, tout ce qui a fait de la *Belle Époque* la période de la « modernité heureuse ». De son côté, Hélène Davreux souligne le *look* démodé de Bécassine (cf. 2006 : 36,38,40) qui se présente toujours dans son costume de paysanne bretonne, signifiant ainsi son adhésion inconditionnelle au pays et à la tradition, donc son inadaptabilité ou excentricité à l'ordre moderne et à sa tendance uniformisante. Mais Lehembre rappelle que l'ineptie du personnage ne l'empêche ni d'être curieux et intrépide ni de s'adapter à la trépidation de la forme de vie urbaine (Lehembre, 2005 : 40, 41). Et il ajoute que, avec sa vitalité et bonne volonté inébranlables, Bécassine révèle une attitude éminemment moderne d'intense activité, optimisme et confiance dans la vie (*idem* : 121). À vrai dire, la liminarité de Bécassine réside moins dans sa sottise que dans son appartenance à deux mondes : la Tradition et la Modernité, le milieu rural et le milieu urbain, l'origine et le progrès. Inventé par le folkloriste van Gennep en 1909 dans le cadre de sa théorie des rites de passage, le terme « liminaire » s'applique à la phase marginale du rite, située entre séparation avec le groupe et agrégation au groupe (van Gennep, 1981 : 20). Après que Victor Turner a arraché le concept au contexte rituel, il perd la dimension transitoire et désigne un état d'instabilité identitaire, un seuil, un *in-between*. C'est bien le cas de Bécassine et c'est pourquoi elle est en position on ne peut meilleure pour incarner l'urbanisation et l'industrialisation de la culture populaire traditionnelle.

Bécassine se trouve à la confluence de l'exode rural et de l'industrialisation de la culture, phénomènes qui constituent

les coordonnées majeures de la mise en place de la culture populaire urbaine et, par conséquent, contextualisent la production de ses histoires et l'invention de son monde fictionnel.

L'industrialisation est la cause de nouvelles mobilités. Entre 1870 et 1930, l'exode rural déplace une grande partie de la population paysanne qui cherche dans les villes à travailler et à être libre. La vague migratoire affecte particulièrement la Bretagne dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle à cause de la crise de la pêche sardinière<sup>47</sup> et du déclin du secteur textile. Beaucoup de jeunes hommes et de jeunes femmes fuient la famine et la misère et s'installent à Paris où ils travaillent comme ouvriers ou domestiques dans les foyers bourgeois ou aristocratiques. La présence de bretons dans la capitale est massive. En 1900 il y a 100.000 bretons à Paris et la plupart vient de Bretagne. Les servantes bretonnes étaient très appréciées pour leur honnêteté et fidélité (cf. Davreux, 2006 : 8-9). Ces migrants prolétariés qui parlent le Breton forment un groupe hétérogène en voie d'adaptation au milieu urbain et à la forme de vie moderne dont Paris était le modèle paradigmatique. La presse satirique illustrée a rapidement créé la caricature du Breton comme le type du provincial rustique, arriéré et dépositaire des valeurs et des pratiques traditionnelles (cf. Dantec, 2003). Bécassine participe de cette sociologie et sa création comme personnage de BD s'inspire de cet imaginaire humoristique des Bretons à Paris.

L'industrialisation a eu un fort impact sur la culture. Surgies dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, encouragées par des progrès techniques comme la rotative, nourries par la scolarisation et les loisirs, les industries culturelles de la *Belle Époque* produisent des biens culturels de grande consommation et de large circulation, de plus en plus

<sup>47</sup> Voir *Le Petit Journal* du 1<sup>er</sup> février 1903, disponible à <http://filetsbleus.free.fr/retros/famine.htm>

marqués par la sérialité, l'intermédialité et la présence envahissante de l'image (cartes illustrées, affiches publicitaires, presse illustrée, BD). Roman-feuilleton et nouvelles en trois lignes résultent de la soumission de la littérature au rythme du périodique où le sériel et l'itératif sont structuraux. Nés dans la littérature au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, les genres de la fiction populaire – polar, SF, fantasy, western – investissent le cinéma et ensuite la BD. La presse illustrée est envahie par l'image qui ne se borne pas à illustrer des histoires, mais devient l'expression matérielle des histoires. La culture populaire urbaine s'étend sur le recul de la culture populaire traditionnelle vers le domaine de l'archaïque où elle se trouve réduite au folklore<sup>48</sup>. Dans « La naissance de la culture médiatique à la Belle Époque », Jean-Yves Mollier affirme que la culture populaire urbaine a été un puissant facteur d'adaptation et d'intégration de la population rurale déracinée dans la ville et que « l'acculturation (...) n'est

<sup>48</sup> Le folklore est un concept qui apparaît à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et un domaine d'études qui apparaît dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est une invention moderne qui postule l'archaïsme de la culture traditionnelle paysanne, désarticulée et marginalisée par l'industrialisation et l'urbanisation et qui, par conséquent, enjoint à préserver ce qu'il en reste. L'entreprise folklorique débute avec les frères Grimm. Profondément tributaire du romantisme, le folklore est une construction idéale et nostalgique (cf. Bauman, 1992 : 29-40), solidaire de la modernité qui en a besoin pour circonscrire, garder et contrôler ce à quoi elle s'oppose : la tradition sous la forme de la culture paysanne. Le folklore garde la mémoire de quelque chose qui n'existe plus ou existe à peine (cf. Weber, 1976 : 471-2). *Garder* relève de la préservation mélancolique : on garde ce qui reste de la culture des paysans, désarticulée et désactivée par les effets technologiques et sociologiques de la révolution industrielle. Mais il y a une curieuse ambivalence dans cette préservation qui tout en l'investissant de la fiction prestigieuse de l'archaïque, la dévalorise et délégitime comme quelque chose de radicalement dépassé, anachronique, étrange et opaque. La modernité garde la tradition paysanne dans le folklore parce qu'elle a besoin d'un fond obscur contre lequel élever sa silhouette lumineuse, progressiste et cosmopolite. Elle la garde à distance dans le passé révolu. Dans ce geste paradoxal, la préservation se distingue à peine du rejet.

pas simplement la perte d'une culture campagnarde, mais l'acquisition d'une culture urbaine qui structure à sa manière le migrant en le faisant ressembler à n'importe quel citadin (...)» (Mollier, 1997 : 21). Cette uniformisation exige la transformation des paysans en citoyens, *Peasants into Frenchmen*, selon l'expression de Eugen Weber (1976). Grâce à de meilleurs moyens de communication et de circulation et à une politique de subsomption nationale du local et du régional, les populations rurales sortent de leur isolement et partout en France émerge une nouvelle culture populaire « qui désenclave les campagnes en faisant voler en éclats les différences et les particularismes » (Mollier, 1997 : 18). Bécassine représente le particularisme breton dépaycé en milieu urbain. *Dépaycé* et *dépaycannisé*, car elle est aussi une figure de la déruralisation de la culture populaire par les industries culturelles qui la soustraient à la tutelle des paysans. Voyons comment.

*Du frontispice des Contes du temps passé à l'en-tête de La Semaine de Suzette : la conteuse a perdu la voix et le fuseau*

Pour argumenter la thèse selon laquelle Bécassine figure la soustraction de la culture populaire à la tutelle des paysans, nous allons prendre une image qui illustre la fonction cruciale attribuée à la servante dans la transmission des contes. Il s'agit du frontispice de la première édition des *Contes du temps passé* de Charles Perrault, dessiné par Clouzier en 1696. Représentant une scène de narration orale, ce frontispice a instauré une tradition iconographique qui soutient la perception romantique du conte comme forme paradigmatique de la culture populaire traditionnelle. L'image nous montre que :

- Les contes sont transmis par la voix de la conteuse.
- Les contes sont transmis au foyer à des enfants – aussi les frères Grimm donneront à leur recueil de contes le titre de *Contes de l'enfance et du foyer*.

- La narration de contes unit différentes générations (adulte, enfants) et classes (la conteuse est une femme du peuple, l'audience est constituée par trois enfants de la noblesse).
- Plus fondamentalement, la conteuse, que l'on appelle par convention *Ma Mère l'Oye* (en raison de l'écriteau sur le mur où l'on peut lire « Contes de ma mère l'oye »), est une domestique (bonne, nourrice, gouvernante) dont la coiffe identifie comme paysanne. Ce sont donc les femmes du peuple qui transmettent « les contes du temps passé ». Ce sont elles qui gardent l'immémoriale tradition narrative de la culture populaire. À elles l'autorité vocale. Dans « Les enjeux d'un frontispice », magistral commentaire de cette image, Louis Marin donne à la conteuse l'épithète de « maîtresse de la voix, sans âge et sans nom » (1987 : 56). Cet archétype de la conteuse aura sans doute stimulé l'idéalisation de « dames des contes » comme Dorothea Viehmann, source principale des frères Grimm, ou comme Barba Tassel et Marguerite Philippe, les deux conteuses informantes du folkloriste breton François-Marie Luzel.
- La conteuse raconte en filant la laine au fuseau, illustration de la métaphore du fil du récit : raconter c'est filer, c'est dérouler le fil de l'histoire. L'image illustre aussi une pratique caractéristique des sociétés préindustrielles européennes à la fin du XVIIe siècle : la simultanéité de raconter et de filer est la simultanéité du travail et du loisir. Temps et espaces du travail et du loisir, du public et du privé, du social et du domestique, étaient alors très imprécis voire indistincts. On exécutait les travaux agricoles et artisanaux en chantant ou en écoutant un conteur ou conteuse. L'industrialisation a séparé le travail et le loisir en des temps et des espaces distincts. L'image de Clouzier, qui représente la simultanéité typiquement prémoderne de

la narration orale et du travail manuel<sup>49</sup>, nous montre la narration de contes comme ce que Benjamin appellera l'« art artisanal » (Benjamin, 1993 : 213). Benjamin définit la narration artisanale comme une pratique étrangère à la technique industrielle et à laquelle l'ère bourgeoise a mis la fin, lorsqu'elle a introduit un nouveau modèle de communication, fondé dans la presse, dans laquelle l'Information désarticule et dévitalise la Narration et la remplace.

- Le fuseau est un instrument archaïque, immémorial, venu du fond des âges, tout comme la grande voix anonyme du peuple qui s'actualise dans la voix de la conteuse. Remarquons que la conception du conte comme création collective, anonyme, oralement transmise, sera théorisée par Herder et Grimm, mais se trouve déjà graphiquement figurée dans le frontispice de Clouzier.

Cette image matricielle, « vrai archétype visuel » (Le Men, 1992 : 18), a subi d'innombrables variations et dérivations, selon différentes lignes d'orientation au long de 300 ans. Une de ces lignes est celle qui remplace le fuseau, métaphore-métonymie de la voix, par des produits de la technique industrielle comme le livre de contes ou, plus tard, le périodique<sup>50</sup>. Le frontispice de l'édition de 1711 des *Contes nouveaux* de Marie Catherine d'Aulnoy ainsi que le frontispice de l'édition de 1861 des *Contes* de Perrault, dessiné par Gustave Doré, montrent une narratrice, servante ou grand-mère, qui prend non pas le fuseau, mais le livre de contes qu'elle lit à une petite audience infantile dans une ambiance

<sup>49</sup> De Marguerite Philippe, conteuse bretonne qui ne pouvait pas travailler parce qu'elle avait perdu une main dans un accident quand elle était enfant, Luzel affirme, dans la préface de ses *Contes populaires de Basse-Bretagne*, qu'elle était fileuse de métier.

<sup>50</sup> Une analyse plus développée d'images dans lesquelles le fuseau est remplacé par l'imprimé (livre ou périodique) se trouve dans Álvares (2016).

domestique et familiale. En effet, la nourrice ou la grand-mère, toutes deux munies de lunettes, ne sont pas des conteuses, mais des lectrices. Elles ne racontent que dans la mesure où elles lisent. Elles ont perdu le statut de « maîtresse de la voix » pour autant que la voix est maintenant au service de ce que dit le livre. C'est le livre qui dit, pas la conteuse dont la parole, dévitalisée, ne fait que reproduire l'écriture.

La presse jeunesse de la *Belle Époque* présente des images qui reconfigurent le frontispice de Clouzier. C'est le cas de l'image de la première page du *Petit Français illustré, journal des écoliers et des écolières* du 28 de novembre 1903 qui représente, dans une maison modeste, une fillette lisant un périodique à haute voix à sa grand-mère, laquelle a arrêté son travail avec le fuseau et la quenouille pour écouter. Ici, le périodique a remplacé le livre de contes. En même temps celle que la tradition iconographique de Clouzier identifie comme la conteuse grâce à son association avec le fuseau, est maintenant en position d'audience : la grand-mère a suspendu son travail manuel pour écouter en silence (en suspens) la lecture du journal par la voix de sa petite-fille. Dans ces trois exemples, la substitution de la narration orale par la lecture à haute voix détermine la disjonction du travail manuel et de la narration, laquelle, dans sa modalité de lecture sonore, est déjà dévitalisée par la subordination de la voix à l'autorité du texte. Il est impossible de lire et de filer en même temps. Il est improbable d'écouter la lecture et de filer en même temps. L'imprimé, livre ou journal, a liquidé la narration artisanale.

La disjonction totale entre lecture et travail manuel apparaît nettement dans l'en-tête de *La Semaine de Suzette* qui, depuis 1906, se structure sur une variante moderne de la métaphore du fil du récit. Différemment des images antérieures, dans lesquelles la narration ou la lecture à haute voix unissent différentes générations, nous avons affaire ici à un seul groupe d'âge. L'en-tête montre une jeune fille lisant un périodique illustré dont la dernière page est une BD, en

même temps qu'une autre jeune fille, assise en face, est en train de broder. La simultanéité des deux activités évoque leur conjonction dans le passé préindustriel. Mais exécutées par des personnes différentes, elles manifestent leur disjonction dans la modernité. La jeune fille qui lit déroule le fil textuel, celle qui brode dessine avec le fil textile, ce qui est une allusion au double système sémiotique de la revue. Les jeunes filles sont face à face, en silence, chacune dans son coin, solitairement. Aucune n'est narratrice, aucune n'est audience. La coprésence des deux fillettes ne relève en rien de la performance. La disjonction des deux activités simultanées et complémentaires, lire (au lieu de raconter et d'écouter raconter) et broder (au lieu de filer), coïncide avec leur dévocalisation et leur décollectivisation, témoignant de la disparition de l'art artisanal de la narration dans l'ère de la presse illustrée.

#### *L'absence de bouche comme indice de modernité*

Ces substitutions et déplacements, qui décentrent et désautorisent la voix au profit du regard, sont l'effet de développements techniques et industriels permettant d'édition massivement des livres et des périodiques. La consommation de ces produits, surtout lorsqu'il s'agit de BD ou qu'ils contiennent des BD, exige la lecture individuelle et silencieuse. Cette exigence constitue une coupure radicale avec l'ancienne forme de narration et le rôle qu'y jouait la domestique. Dans le monde préindustriel, tel que Clouzier la représente, la domestique, paysanne au service d'une famille aristocratique, était une conteuse. Elle gardait et transmettait, dans la maison où elle travaillait, la mémoire d'une multiséculaire tradition narrative apprise dans les *veillées*<sup>51</sup> de

<sup>51</sup> Selon Ernst Weber, la veillée, institution des villages du monde préindustriel, était en voie d'extinction au tournant du siècle. En 1900 la

son village. Norine, la narratrice des *Contes pour lire à la chandelle* de Jean Lorrain (1897), qui croit à ce qu'elle raconte, correspond encore à cette image archétypique<sup>52</sup>. Mais dans la société industrielle et urbaine, les bonnes avaient perdu le vénérable statut de conteuses, car les enfants et les jeunes scolarisés disposaient d'autres moyens d'accès à des univers de fiction. Dans son étude sur la condition des domestiques à Paris en 1900, Anne Martin-Fugier parle de la fonction tutélaire de la bonne auprès des enfants qu'elle élève à la place de la mère, mais ne dit rien d'une éventuelle pratique de narration de contes comme forme de divertissement. Représentée alors non comme une conteuse, mais comme une oie, Ma Mère l'Oye donnait le nom aux dîners mensuels des folkloristes de la Société des Traditions populaires et le titre à une œuvre pour piano de Maurice Ravel (1910), inspirée des contes de Perrault et de Marie Catherine d'Aulnoy. *Ma Mère l'Oye* ne désigne plus la conteuse, mais la matière narrative, qui se passe bien d'elle, pour autant qu'elle était passée à l'écriture, y compris musicale. La figure tutélaire de la conteuse appartient maintenant au folklore. Ceci ne signifie pas que nourrices, gouvernantes, mères et grand-mères aient cessé de raconter des contes aux enfants. Mais elles le faisaient dans le cadre d'une culture de l'imprimé et de l'image, où la voix, la parole vivante et la performance n'avaient plus la fonction sociale centrale et les valences culturelles qui avaient jadis été les siennes. À la Belle Époque la domestique avait perdu l'aura de conteuse-maîtresse-de-la-voix dont les salons littéraires de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et le mouvement romantique l'avaient investie.

Cela étant, Bécassine est bien une bonne de son temps : certes, elle est d'origine paysanne, mais elle n'est pas une

moitié des paroisses de Lorraine n'organisait plus de veillées et celles qui le faisaient avaient abandonné la narration de contes (Weber, 1976 : 414-5).

<sup>52</sup> Je remercie Marie K. Daouda de m'avoir signalé l'existence du personnage de Norrine.

conteuse. Elle est adorée des enfants dont elle s'occupe avec beaucoup d'affect et dévouement, avec qui elle joue et fait des bêtises. Mais leur raconter ou lire des histoires ne fait pas partie de leurs activités. La distance de Bécassine à Ma Mère l'Oye est énorme. Soulignons le fait que Bécassine n'a pas de bouche. Une telle absence a été interprétée comme marque de l'oppression subie soit par les Bretons, dans la perspective autonomiste, soit par les femmes, dans la perspective féministe, soit par les travailleurs, dans la perspective marxiste. Nous proposons une interprétation de plus pour l'absence de bouche. Étant donné qu'une telle absence n'empêche le personnage ni de bavarder ni de chanter faux, elle suggère le transfert vers les industries culturelles de la compétence narrative des femmes du peuple. Bécassine est la domestique moderne pour autant qu'elle n'est pas conteuse et c'est pourquoi elle n'a pas de bouche. Cette interprétation peut sembler paradoxale ou réactionnaire, mais il faut la comprendre dans le cadre de la substitution de la voix des paysannes par les textes et les images des industries culturelles. C'est dans ce contexte de déruralisation de la culture populaire que l'absence de bouche indique que la bonne 1900 n'est pas un avatar de Ma Mère l'Oye. Et il n'est pas étonnant que ce soit un personnage de BD qui figure cette mutation culturelle décisive. Bécassine n'est pas narratrice, mais personnage. Et en tant que personnage, elle est narratrice intradiégétique et autodiégétique (cf. Lehembre, 2005 : 33, 64) qui écrit ses mémoires dans un discours qui reproduit le style absurde de ses actions : « je mets la main à la plume pour écrire ce qui suit, qui est peut-être les dernières lignes que je tracerai, vu que je me demande si les chagrins et l'inquiétude vont pas me conduire avant l'âge au trépas et même plus loin » (Caumery, 1993 : 34). Produit de la culture populaire urbaine, c'est cette culture que Bécassine habite. On la voit au numéro 9 de *La Semaine de Suzette*, de 1910, à lire des polars à Biarritz, où la Marquise passe quelques jours au bord de la mer. Tout comme la BD,

le polar était prépublié dans la presse, puis édité en livre. Genre populaire par excellence, le polar de la Belle Époque a en Gaston Leroux, auteur du *Fantôme de l'Opéra* (1910), son écrivain le plus fructueux. Serait-ce un mystère du reporter Joseph Rouletabille que Bécassine lisait à Biarritz ? En bref, à l'exception de la coiffe, Bécassine, la bonne sans bouche, n'a rien de la mythique conteuse de Clouzier, « maîtresse de la voix ».

### *Ceci n'est pas un conte*

Et c'est précisément ce qui nous montre l'image de couverture de l'album *L'alphabet de Bécassine* (1921). Cette image relève de la tradition iconographique du frontispice des *Contes du temps passé*, qu'elle reconfigure en donnant à Bécassine la place de Ma Mère l'Oye, pour mieux creuser la différence entre les deux figures. La scène ne se trouve pas dans un intérieur domestique, mais à l'extérieur, dans la nature encerclant le château que l'on voit au fond. Entourée de quatre enfants de l'aristocratie ou de la haute bourgeoisie, bien habillés et bien sages, Bécassine est assise à l'ombre d'un arbre. Deux fillettes et un petit garçon, assis par terre, la regardent attentivement. Jusque-là, c'est l'image de Clouzier transposée en plein air et au XX<sup>e</sup> siècle. La différence majeure entre les deux images concerne la bonne : Bécassine ne file ni ne raconte. Le livre sur ses genoux n'est pas un livre de contes, mais un alphabet illustré. On discerne les lettres B, D et E, on devine la lettre C sous sa main et on entrevoit les images qui correspondent aux lettres. Son index pointe la lettre D (de *dessin*). Debout à sa droite se trouve la quatrième enfant, toute blonde, la cadette. Cette fillette n'a pas de correspondant dans l'image de Clouzier. Son index converge avec celui de Bécassine sur la lettre D et toutes deux la regardent. Le sens mobilisé est la vision. De leur côté, les trois frères assis par terre ne regardent pas le livre, ils regardent Bécassine en attendant qu'elle commence son récit.

Ils composent une audience impatiente d'entendre : « Il était une fois... » Ils espèrent que Bécassine devienne Ma Mère l'Oye. Mais la domestique moderne les déçoit. Ce qu'elle leur propose n'est pas un conte à écouter, mais des lettres et des images à regarder. À cet égard, la cadette a déjà dépassé son frère et ses sœurs. Elle n'est pas assise en attendant la voix de la conteuse, elle est debout et s'intéresse à la matérialité visuelle des lettres et des images qui sont ce qui lui permettra de lire des histoires. Elle n'a pas besoin de Ma Mère l'Oye. L'unité parfaite de la conteuse et de son audience dans la scène de Clouzier se trouve ici défaite par le clivage qui sépare les personnages en deux groupes : le trio assis par terre qui attend d'écouter un conte représente le passé ; le duo Bécassine et cadette regardant l'alphabet illustré représente le présent et l'avenir. Ce n'est pas par hasard si l'enfant s'est écarté des autres pour rejoindre la bonne sans bouche. Là où le trio infantile attend que Bécassine joue le rôle de Ma Mère l'Oye, la cadette sait que Bécassine a déjà remplacé Ma Mère l'Oye, c'est-à-dire que l'accès aux mondes de fiction passe désormais par la lecture d'histoires en images et non pas par des narrations orales. Tout en réorganisant l'« archétype visuel » de la narration de contes autour de Bécassine, l'image de couverture de *L'Alphabet* lui donne la place de la conteuse pour la soustraire à la fonction de conteuse. Son titre ou sa légende aurait pu être : *ceci n'est pas un conte*.

### Conclusion

Le lien étroit qui unit ou identifie urbain et moderne passe à la Belle Époque par le développement des industries culturelles et par la consolidation de la culture populaire urbaine sur le recul de la culture populaire traditionnelle et le confinement de celle-ci au folklore. L'exode rural, la prolétarianisation des paysans, leur exposition à des pratiques et des produits culturels auxquels toutes les classes sociales accèdent, constituent la face sociologique de la révolution

culturelle de la Belle Époque. Progrès technologiques, édition de masse, expansion de nouveaux supports narratifs et de nouveaux genres fictionnels, extension de l'imaginaire par l'invention de personnages et de mondes de fiction inédits sont des facteurs constitutifs du patrimoine culturel moderne. Marquée par l'hégémonie de l'image, la culture populaire urbaine est solidaire de la réorganisation de la perception autour de la prévalence de la vision et son corollaire : la marginalisation de l'ouïe impliquée dans les pratiques vocales propres à la culture populaire traditionnelle comme la narration de contes. Dans la liminarité de la condition de migrante – une paysanne bretonne à Paris – et dans la bouche qu'elle n'a pas, Bécassine incarne le transfert vers les nouveaux arts de l'image de l'ancestrale compétence narrative des femmes du peuple, dont la tradition iconographique est instaurée par le frontispice que Clouzier dessina pour la première édition des *Contes du temps passé* de Perrault. Dans l'image de couverture de *L'Alphabet de Bécassine*, qui relève de cette tradition iconographique, la bonne moderne maîtresse du regard et de l'image remplace la figure mythique de la conteuse maîtresse de la voix. En lieu et place de Ma Mère l'Oye, Bécassine célèbre la fin de l'art artisanal de la narration dans la culture médiatique du XX<sup>e</sup> siècle. Aussi ce personnage fondateur de la BD met-il en abyme le contexte de production et de réception des récits en images à la Belle Époque.