

Nicolas Adell

Abstract

Challenges and Songs Within Journeymen's Society

Journeymen design rules for singing with other aspects of their culture of craftsmen. From an ethnography of journeymen's songs, this article seeks to reveal the logic that rules these songs within customs of the various journeymen's communities. In reporting situations within which these songs are performed, we suggest the following hypothesis : journeymen's songs are, in different forms and at different levels, challenges of recognition that are situated in the social, cognitive, emotional and physical areas. Thus, they are the theatre of a « struggle for recognition » and offer a vantage point to observe how journeymen's society is ruled.

On trouve dans les sociétés du compagnonnage en France, sociétés vouées à la transmission de métiers artisanaux par le biais d'une pédagogie réglée lors d'un voyage d'apprentissage, le Tour de France, et de rituels d'initiation, une tradition de chansons compagnonniques attestée depuis la fin du xviii^e siècle. Elles constituent aujourd'hui encore un élément saillant de la vie collective des compagnons du Tour de France. Ces chansons sont en effet largement mobilisées lors des rassemblements, des plus formels, tels ceux des fêtes patronales, aux plus informels.

Pris dans la trame de la sociabilité compagnonnique et notamment des moments qui la manifestent et la renforcent tout à la fois, le chant est un élément indispensable de la coutume compagnonnique, ritualisée ou non¹. Il cimenter les relations en même temps qu'il les organise et les explicite. Les compagnons reconnaissent dans le chant un moyen

d'éducation et un outil traduisant et construisant d'un même mouvement l'unité d'un collectif, comme la discipline qui le traverse. On retrouve dans le fait de chanter le fonctionnement « idéal » de la société compagnonnique, le compagnonnage « rêvé ». Un individu réalise une démonstration qui obéit à un répertoire et à des formes prédéfinies tout en y exprimant, par le choix fait et la performance elle-même, sa singularité. Cette performance individuelle s'articule au collectif à la fois par le cadre qui la suscite et, dans sa réalisation même, par le fait que les refrains et/ou les vers bissés sont repris en chœur par l'assemblée des compagnons présents. Ce mode chanté d'inscription dans le groupe, en tant que réalisation de soi dans un cadre précontraint, se décline finalement dans tous les compartiments de la vie compagnonnique, qu'il s'agisse du rapport au métier (dans la réalisation du chef-d'œuvre et la vie de chantier) ou du rapport à la communauté (dans l'épreuve initiatique et le Tour de France)². Les compagnons organisent leurs chants, conçoivent les règles de leur pratique et leur donnent un sens dans un plasma culturel qui les lie indissolublement à l'ensemble des domaines de la vie compagnonnique.

Le répertoire convoqué emblématise ainsi une posture générale que le chanteur propose au déchiffrement des compagnons : revendiquer son attachement à un corps de métier, à un Devoir, à un groupement compagnonnique ; rappeler une fidélité à un corps imprécis de traditions qui sont, pour soi, le « vrai » compagnonnage ou, au contraire, manifester son goût pour les transformations contemporaines. Le message chanté est amorcé dans le choix même de la chanson, comme un *défi de reconnaissance* : l'auditoire saura-t-il situer, et avec quelle précision, la proposition du chanteur dans le paysage moral, politique, historique, affectif du compagnonnage ? Et le chanteur relèvera-t-il, dans sa performance, le défi qu'elle constitue en elle-même ?

Car la chanson compagnonnique est l'un des théâtres privilégiés de l'expression de l'estime sociale chez les compagnons. Estime symétrique au fondement même de toute forme de solidarité (Honneth 2013 [1992] : 206-221) que le compagnonnage a hissée, avec la transmission des savoirs plus récemment, au rang de ses valeurs cardinales. Mais Axel Honneth néglige un aspect que la chanson compagnonnique permet de souligner. Tandis qu'il insiste sur l'importance de l'expérience partagée, notamment l'expérience de résistance (à un traumatisme, à une oppression, etc.) comme scène élémentaire où surgit l'estime symétrique, il semble considérer strictement le partage immédiat ou simultané de l'expérience par les uns ou les autres. Or, dans la performance compagnonnique chantée comme dans bien d'autres cas, il est largement question d'un partage différé de l'expérience, qui fonctionne sur l'anamnèse et la réactivation. Des Anciens, tel est le titre réservé à ceux qui ont achevé

le Tour de France et se sont sédentarisés, apprécient une performance et reconnaissent la valeur et les qualités d'un plus jeune à l'aune de leur propre expérience de la même situation, vécue des années auparavant. Qualifions cette solidarité d' *expérientielle*. Elle n'est pas exclusive de l'autre type de solidarité, celle élaborée dans le partage immédiat d'un moment, par exemple la fête patronale, et que l'on qualifie de *situationnelle* pour la distinguer de la précédente. L'estime sociale qui est en jeu dans les deux cas, le type de symétrie qui se noue relèvent, à notre sens, de mécanismes différents de reconnaissance qui aboutissent à la production de la même solidarité.

Conservons l'hypothèse, qui mériterait cependant une ample démonstration qui déborderait largement le cadre de cet article, et déployons-la sur le terrain de la chanson compagnonnique. L'une des propriétés de cette dernière – qu'elle a en commun avec les situations agonistiques, celles des combats, des jeux et des sports – est de s'engager dans le processus de production d'estime sociale symétrique par un défi et une provocation. Ne retrouve-t-on pas chez les compagnons du Tour de France ce qui est peut-être l'un des ressorts de la chanson traditionnelle à son degré zéro, celui de la parole mélodisée ? Toute parole mélodisée n'est-elle pas en effet d'abord une parole *provocante*, au sens premier du terme, c'est-à-dire qui lance la voix en avant comme pour annoncer qu'elle exprime davantage que ce qu'elle énonce et pour requérir des personnes auxquelles elle est adressée une attention supplémentaire ?

C'est ce geste inaugural, dont la chanson compagnonnique a gardé la trace dans ses performances les plus actuelles, que cet article voudrait reconstituer en rendant compte de la manière dont le chant engage un *éveil de l'attention* et une *série de défis de reconnaissance* que les sociétés compagnonniques ont particulièrement travaillés et réélaborés tout au long des deux derniers siècles : un défi social – on recherche l'estime des « autres qui comptent », comme dirait George H. Mead –, un défi cognitif – on fait appel aux connaissances des auditeurs qui sauront lire, pour certains, dans le choix du texte, l'intention du message –, un défi affectif – il faut créer l'empathie et surmonter l'émotion sans paraître indifférent –, un défi corporel – chanter en compagnon implique une *tenue* et une présence qui distinguent la scène du chant compagnonnique de toute autre.

Tour de chants, ou les cadres sociaux de la chanson compagnonnique contemporaine

De nos jours, les chants compagnonniques trouvent généralement leur place lors de banquets formels associés à des événements réglés de la vie en compagnonnage (une fête patronale, la clôture d'une initiation, le départ ou l'arrivée dans une ville du Tour de France d'un itinérant),

ou informels réunissant des compagnons pour d'autres circonstances souvent liées à la vie « profane » (un mariage, une retraite, une naissance, etc.). Mais c'est plus particulièrement à l'occasion des premiers que les caractères fondamentaux du chant ressortent le mieux car les acteurs y traduisent avec plus d'application et de réflexion ce que chanter veut dire. L'on n'a pas d'un côté le théâtre cérémonialisé du chant compagnonnique et, de l'autre, le « vrai » chant ou le chant compagnonnique dans sa pratique ordinaire. Ce sont bien deux scènes dont les compagnons ont conscience qu'elles les mettent toutes deux dans des rôles et des situations que la première ne fait que distribuer de manière plus tranchée et plus complète. Les défis sociaux, cognitifs, affectifs et corporels qui sont en jeu y sont vécus plus intensément, car la pratique s'inscrit à l'intérieur d'un cadre routinier et rituel plus large qui rend les acteurs *disponibles* pour la performance, mais aussi pour l'écoute et le déchiffrement d'une parole provocante. « C'est un moment impressionnant de chanter devant cent cinquante personnes. C'est plutôt un bon moment car il y a tout ce qu'il y a autour » (Jean-Paul Chapelle, dit Limousin Va de Bon Cœur, compagnon charpentier des Devoirs, le 22 septembre 2011). « Tout ce qu'il y a autour », c'est d'abord l'assemblée des compagnons, en tenue compagnonnique, la famille parfois et quelques amis qui sont venus assister à la partie publique de la fête durant laquelle les jeunes doivent chanter. Il s'agit donc de montrer aux compagnons qu'on est des leurs, d'être reconnus par eux, et de faire en sorte que les *siens*, « profanes », comprennent à quel point vous êtes des *autres*, initiés. Mais le charpentier fait également allusion à l'environnement contextuel, la fin d'un moment initiatique, qui met sur le devant de la scène les récipiendaires de l'année qui « doivent » leur chanson.

L'encadrement du chant

Depuis les années 1950, une formule liminaire originale, unique dans le paysage chansonnier français du xxi^e siècle, sert d'introduction routinière à chaque chanson :

Le rouleur³ : « Notre Mère, Pays et Coteries⁴, trouvez-vous le Pays Abel Boyer, Périgord Cœur Loyal, maréchal-ferrant, capable de nous chanter une chanson ? »

L'assistance : « Capable ! »

Le rouleur : « Et vous Périgord Cœur Loyal, vous en sentez-vous capable ? »

Le compagnon : « Oui, Pays, et si je ne le suis pas, les compagnons me reprendront ».

Cette annonce rituelle masque une réalité très souvent faite de petites tractations, de mises au défi, de conquêtes symboliques de positions au sein du groupe. Parmi les plus jeunes, ceux qui viennent de passer le premier moment initiatique, l'Adoption ou l'Affiliation, et qui vont se produire généralement pour la première fois devant une assemblée

aussi nombreuse et dans un moment aussi formel, n'attendent pas le jour même pour s'en préoccuper. Pour beaucoup, l'inquiétude est forte et, si l'on se sent assez à l'aise avec son rouleur, l'on peut espérer y couper.

« Le moment que je craignais le plus, c'était les chants. Je ne voulais pas chanter. Je n'y croyais pas trop mais j'allais voir Bruno, avec qui je m'entendais très bien et qui était alors le rouleur, pour lui demander de ne pas me faire chanter. Il se marre et me dit que ce n'est pas possible mais que je peux choisir une chanson pas trop compliquée, avec beaucoup de refrains ou des couplets courts. J'ai direct choisi *Vive les Bordelaises !* ». (Alsacien, aspirant charpentier des Devoirs, 2004)

Pour d'autres, qui ont de moins bonnes relations ou que l'on veut mettre à l'épreuve parce qu'ils ont fait défaut à un moment dans le courant de l'année, l'on peut imposer une chanson réputée difficile (car longue, complexe, avec un lexique inusuel, etc.), voire changer la chanson au dernier moment. Mais, à celui que l'on charge ainsi d'un défi plus élevé, les compagnons procureront également le soutien d'un refrain collectif.

De défi, il est explicitement question dans la formule : « Vous en sentez-vous capable ? ». Ces mots résonnent singulièrement à celui qui s'est vu imposer sa chanson et qui se sait sous le regard particulier de l'assemblée des compagnons et de son rouleur. Si la formule peut changer d'un compagnonnage à l'autre – le « capable » semble assez caractéristique des compagnons du rite Soubise⁵ (charpentiers, couvreurs, plâtriers), de leurs bravades et de leur réputation d'hommes de métier courageux et robustes –, il reste que la situation à surmonter, chanter en public et en compagnon, demeure invariable. L'on ne trouvait pas, par exemple, dans d'anciens compagnonnages du rite de Maître Jacques (bourreliers, cordiers, vanniers ou blanchers-chamoiseurs, entre autres) le terme « capable ». En revanche et d'une manière générale, des formules du type « Demandez la permission » et le terme « Permis » étaient utilisés. Chez les cordonniers et les tanneurs, au début du xix^e siècle, la formule « Permis ? » était prononcée avant qu'on entonne deux couplets d'une chanson (Hyvert 2015 : 69-74). Le rouleur répondait « Permis ». Le défi semble là moins explicite, sinon absent. Mais, dans le compte rendu qui est fait de la scène, on a simplement noté : « Il chantera d'une voix médiocre »⁶. Signe que l'évaluation de la performance importait, qu'il y avait en jeu quelque chose qui dépassait la simple satisfaction d'une règle.

Passé la formule introductive et une fois l'attention centrée sur l'interprète, l'adhésion de la communauté au chant est garantie et l'encouragement systématique, car il n'arrive jamais qu'un chanteur potentiel ne soit pas « capable ». Et l'on s'assure même de cette réussite de la performance par des consignes. Dans le *Chansonnier* de l'Union compagnonnique (Union compagnonnique des compagnons

du Tour de France des Devoirs unis 2010), il est notifié : « N'oubliez pas que l'on ne se moque jamais d'un chanteur dans le compagnonnage » ; expression formelle d'une solidarité réglée qui n'est cependant pas la simple manifestation théâtrale de l'unité et de la coopération compagnonniques. L'échange des formules rituelles comprenant la demande tout aussi réglée de coopération de la part du chanteur désigné (le souhait d'être repris par l'assemblée en cas d'erreur) s'accompagne d'un effet éprouvé qui est la marque du moment : « ça fait quelque chose », répètent les compagnons.

L'interprétation solo du chant est soutenue par le collectif qui reprend les refrains et les vers bissés. À ces moments, toute l'assemblée est invitée à chanter *a cappella* formant l'unisson qui « fait quelque chose ». Le résultat sonore varie donc selon le potentiel du chanteur amateur (il n'y a pas d'apprentissage musical dans le cadre de la formation chez les compagnons), mais aussi selon la capacité de l'assemblée des compagnons à « faire ensemble » ce jour-là.

L'on comprend aisément que le « capable ! » lancé comme un défi, dont la coutume fait qu'il sera invariablement relevé et réussi, ne concerne pas uniquement la chanson et les compétences musicales, mais s'adresse à des compétences liées au statut de compagnon en général : capacité à se mobiliser pour une cause générale, à coopérer, à transmettre, capacité à vivre et à se comporter en compagnon. Difficile de ne pas chanter, de ne pas répondre à l'appel quand on sait qu'il manifeste au moins autant l'examen d'une valeur individuelle qu'une manière d'exprimer des valeurs telles que la solidarité ou la transmission. Que penser alors de ce couvreur du Devoir que nous avons observé tout au long d'un banquet et qui ne chantait pas et ne reprenait pas non plus les refrains ? Interrogé sur son silence, il avait déclaré : « Mais si, je chante mais dans ma tête ». L'épreuve initiale passée, le maintien d'une pratique chansonnière, même dans le cadre de la coutume compagnonnique, n'a pas le caractère systématique qu'on aurait pu lui supposer de prime abord et que les règles énoncent :

« À mon Adoption, j'ai chanté *Les Deux saisons*. C'est mon responsable de corporation qui me l'avait apprise un mois avant. C'est un bon souvenir mais je n'ai jamais osé le refaire. J'ai jamais eu le cran de me relancer. J'ai envie de recommencer, à chaque fois je me dis au prochain repas, je le fais mais je ne le fais pas ! Je n'ose pas mais j'aime ça ».(Nantais, aspirant serrurier métallier du Devoir, 20 ans)

Mais le moment lui-même reste largement plébiscité. Beaucoup gardent à vie le souvenir de la première chanson qui les met à l'honneur :

« La première fois que j'ai chanté à mon Adoption, *Les Adieux de Lyon*, c'est un bon souvenir, ça m'a plu et il faut avoir le courage de chanter devant tout le monde. On m'a félicitée à la fin ».(Dauphiné, aspirant

sellier garnisseuse du Devoir, 20 ans)

Les parents ou les amis, venus assister à la partie publique de l'Adoption en quoi consiste notamment le banquet, participent également de l'entretien du souvenir chargé, là encore, d'une rhétorique implicite du défi exprimée dans les termes du risque et de la surprise qu'évoquent les « premières fois » : « Je suis épatée de voir mon fils chanter », rapporte la mère d'un jeune compagnon. « Il faut que je vienne chez les compagnons pour l'entendre chanter. C'est bien la première fois que je l'entends chanter ! ».

Mais l'ordre, largement ludique, du défi par le chant compagnonnique s'exprime également à l'issue de la performance elle-même. La chanson terminée, il est d'usage de célébrer par des bans le chanteur, puis d'entonner une ritournelle collective conclusive d'une manière dont seuls les membres de la communauté possèdent les codes.

Les applaudissements rituels que sont les bans⁷ clôturent chaque performance vocale. Les compagnons s'y adonnent depuis le xix^e siècle, à tout le moins. En 1889, le rouleur des charpentiers du Devoir à Bordeaux, le compagnon Belle, « avait toujours un banc [*sic*] de prêt pour remercier le chanteur »⁸. Ces bans sont l'un des lieux privilégiés du travail de la *reconnaissance* par corps et de la manifestation la plus concrète d'une solidarité forte par une conduite collective rythmée qui dit, d'un même mouvement, le partage de savoirs, de savoir-faire et de valeurs⁹. Il s'agit de séries d'applaudissements en salves rythmées et chiffrées qui marquent la fin de la performance. On s'y applique au point qu'il n'est pas rare qu'un rouleur organise, avant le banquet, une répétition pour les plus jeunes.

Cette attention prêtée par les compagnons aux débuts et aux fins doit probablement beaucoup au souci du partage, de la rupture et de la coupure qui caractérise les sociétés de forme initiatique prises « dans le siècle » et ayant quotidiennement à vivre la coupure entre les espaces (sacré et profane) et les temps (initiatique et ordinaire). Cela est d'ailleurs explicitement transposé dans le cadre de la chanson. En effet, tandis que seules les personnes qui ont activement participé à la vie communautaire (Mères, aspirants, compagnons, stagiaires) peuvent entonner les « chants compagnonniques », les autres invités ne peuvent interpréter que les chants dits « profanes ». Lors de la fête de l'Ascension des compagnons maçons des Devoirs, le 24 mai 2013 à Tours, à la demande du rouleur, les chants compagnonniques ont fait place au bout d'un moment aux chants profanes. Parmi ceux-ci figuraient : *Dans les prisons de Nantes* (accompagnée du rythme battu en tapant du plat de la main sur la table, puis de la ritournelle « Cette chanson fait honneur à celui qui la chante, j'espère que vous l'applaudirez »), *La Boiteuse* (chanson paillard), *Mon Dieu que j'en suis à mon aise* ou *La Piémontaise* (suivie d'une ritournelle sur l'air de *La Marseillaise* : « Il a fort bien chanté / J'espère que vous l'applaudirez /

Buvons, buvons, à leur santé / qu'ils ont fort bien chanté ! »), *La Jeune fille du métro* (suivie de « Cette chanson est vraiment épatante / elle fait honneur à celui qui l'a chantée / j'espère que vous l'applaudirez »), *La Rirette*, *Les Petits oiseaux zo-zo-zo*, *Chanson du Toc-toc-toc* (jeu en chanson popularisé par l'éphémère *Trombone illustré* de Franquin, puis construite au fur et à mesure des « Toc toc toc, qui est là ? » lancés à la cantonade).

L'on comprend aisément qu'une fin coordonnée des applaudissements soit l'objectif à atteindre. Le nombre de « pattes » (les frappes) est codifié et varie selon l'état, le grade ou la fonction d'un membre du compagnonnage, voire d'un non-compagnon. Mais là aussi la coupure est marquée de façon sensible. Les profanes auront ainsi droit, selon les sociétés, à « un simple ban à sept pattes » (Association ouvrière des compagnons du Devoir), à des « bravos classiques » (Union compagnonnique), ou à des « battements de mains rythmés » (Fédération compagnonnique des métiers du bâtiment). Mais c'est à propos des chants compagnonniques que le respect de la rythmique des bans doit être le plus strict. À l'occasion du banquet de l'Ascension à Tours, le 9 mai 2013, des compagnons de la Fédération compagnonnique ont évoqué les pénalités encourues par ceux qui avaient le malheur de frapper dans leurs mains après les autres, donc de ne pas marcher sur les « bonnes pattes » :

« Toute l'assemblée chantait alors : *Il la boira ou bien la chantera* . Il avait alors intérêt à chanter une chanson, sinon il était invité à boire une mixture horrible. On lui attachait autour du cou une grande serviette et on préparait la boisson où entraient des ingrédients divers : un œuf dans du Ricard, du vin rouge, du vinaigre, de la moutarde et de la poudre à récurer ; de l'huile, du vinaigre, du vin, du poivre, du sel ».

« Le verre à bière, la cuillère tenait debout dedans. Ça t'arrachait. C'était surtout les charpentiers qui faisaient ça », insiste l'un d'entre eux. Ils disaient avoir connu durant leur Tour de France ces amendes à boire qui auraient cessé d'être pratiquées sous cette forme radicale dans les années 1980. Certains corps de métier, et en effet les charpentiers des Devoirs, les ont cependant maintenues.

Comparaison des schémas musicaux du ban pour un compagnon et pour un profane

Pour un compagnon : triple ban à sept pattes



Pour un "profane" : simple ban à sept pattes



Transcriptions rythmiques de Julie Hyvert d'après les enregistrements de terrain

La réponse aux bans, qu'ils soient destinés à des compagnons ou à des profanes, est un couplet routinier entonné très fort par l'assemblée tout entière, parfois rythmé de coups de coude sur la table sur les fins de phrase. Transmis oralement, ils sont connus de tous, répétés à l'occasion des différents banquets. Par exemple, à la Fédération compagnonnique des métiers du bâtiment, le rouleur chante fréquemment :

« Notre Mère, Mesdames, Messieurs, Pays et Coteries vous le savez,
C'est un serrurier qui vient de chanter.
J'espère que vous l'applaudirez.
Tralala ça ne va guère, tralala ça ne va pas.
[parlé] Je vous demande un triple ban à sept pattes ».

Cette formule, qui « emprunte l'air d'une chanson du Sud-Ouest qui servait à faire danser les ours » selon le témoignage d'un compagnon, a été abandonnée au milieu des années 1970 par l'Association ouvrière des compagnons du Devoir. Elle est désormais remplacée par ces paroles mélodisées : « Cette chanson est vraiment ravissante, elle fait honneur à celui qui la chante / C'est un compagnon [nom du métier et société] qui vient de chanter / Tralalala tralalalalalère tralalala tralalalalalala ». Ces ritournelles conclusives font partie intégrante de la pratique du chant compagnonnique en contexte formel. Elles renforcent le sentiment de l'entre soi et mettent, davantage encore que le chant lui-même, les profanes à l'écart, puisque l'assemblée ne fait jamais que reprendre un refrain ou répéter des vers bissés en distinguant les protagonistes. Certains membres – surtout les jeunes itinérants – s'amuse volontairement à accélérer le tempo de la ritournelle et à taper du coude sur la table de façon désordonnée, alors qu'ils savent, ou parce qu'ils savent, que cela n'est pas apprécié par les Anciens et la Mère.

« Le rituel est galvaudé, les coudes sur la table ne sont pas compagnonniques, ce n'est pas marqué dans le rituel du chansonnier mais il faut toujours qu'ils fassent du bruit ! Ce n'est pas bien de taper sur la table comme ça. Ils en rajoutent tout le temps ». (Mère des compagnons de Nantes, Association ouvrière des compagnons du Devoir, février 2012)

Signe en réalité que le temps de la performance a bien fini avec les bans, les jeunes investissent les interstices non réglés (c'est-à-dire, comme souvent chez les compagnons, non fixés par écrit) par la coutume compagnonnique en la détournant et en jouant avec elle. Ils

battent des coudes au lieu des mains, dans un rythme désordonné où la réussite ne réside plus dans l'unité d'une fin coordonnée, mais dans l'éparpillement des fins presque individualisées. Le vacarme est épouvantable et fait littéralement pièce au moment du chant compagnonique. Il en va alors de l'autorité du rouleur de rappeler les jeunes à l'ordre et au rythme, en montrant l'exemple avec sa canne. Mais ce théâtre d'une « délinquance légitime », que l'on retrouve en d'autres occasions de la vie collective compagnonique, ne fait finalement que renforcer la cohésion du groupe vis-à-vis des profanes présents. Si les plus hardis d'entre eux ou les mieux informés se prêtent au jeu de reprendre, discrètement, les vers bissés, voire tâchent d'exécuter les bans, ils ne s'agrègent pas au désordre qui suit et qui reste plus ou moins improvisé. Car la mascarade de la provocation et du conflit n'est jamais aussi efficace que lorsqu'elle s'établit sur la ligne de crête qui sépare la simulation évidente du conflit d'une tension réelle sur le point de s'exprimer. N'échappant pas toujours à la seconde pente (les Anciens s'agacent pour de bon et le rouleur fait un rappel à l'ordre plus musclé que d'habitude ; mais il faut précisément en être pour identifier ces variations et ces degrés), il est impossible pour les profanes de prendre le risque de la perturbation d'un moment auquel ils sont présents à titre d'« invités ». La plupart des « renards »¹⁰ ne connaissent pas, de toute façon, les codes d'usage de la ritournelle ni des bans. Et puis, si la participation au vacarme est tout simplement impensable, on fera également comprendre, par un regard appuyé, à un renard qui aurait le mauvais goût de « jouer » le compagnon que ses applaudissements fautifs perturbent l'expression de l'unité compagnonique. Mais il y a plus.

“Il la boira ou il la chantera”, ou le règlement du désordre

À mesure que la soirée se prolonge, il n'est pas rare qu'un compagnon se trompe dans les bans ou qu'une faute d'un autre ordre (tenue vestimentaire non réglementaire, retard, faute de langage, conduite inappropriée, etc.) soit révélée. L'assemblée se tourne alors vers le fautif, chantant : « Il la boira celui qui a fait la faute / il la boira ou bien il la chantera »¹¹. Lors de la « mise à l'amende » (ou « mise en déduction », suivant les sociétés compagnoniques), il s'agit de choisir entre la boire ou la chanter, tandis qu'en contexte plus ordinaire, l'amende est souvent littéralement payée à la caisse commune. La collecte des fautes alimente ainsi une cagnotte qui peut servir à l'organisation d'un repas, d'un week-end, ou d'une fête en fin d'année.

Or, dans la logique du défi qui est celle du chant, la faute ne se solde que par la proposition d'un autre défi de nature équivalente (Adell 2008 : 139). Il est d'usage de « la chanter » :

« Quelquefois, rarement, par bravade le gâcheur décidait de boire. On lui préparait un infâme breuvage avec du vin salé. Il devait boire d'une seule traite. Cela rappelait le breuvage d'amertume des anciennes

civilisations. Vivre ou mourir. Dans notre cas, c'était beaucoup moins grave. Je me souviens aussi, lorsqu'un chanteur avait du mal à terminer son chant, d'un air qui était repris en chœur par la communauté : "Toute chanson qui perd sa fin mérite à boire, toute chanson qui perd sa fin mérite à boire un verre de vin". En règle générale, le voisin, s'il en était capable, lui donnait un coup de main ». (Georges le Provençal, compagnon serrurier du Devoir, 67 ans)

Le serrurier nous laisse entendre que si l'usage veut que la faute soit « chantée », il est sans doute bon, de temps à autre, de « la boire » pour augmenter le plaisir de la fête, défier l'infâme boisson proposée, procurer aux autres le plaisir de sa grimace. Se révèle ici une tradition assez générale en compagnonnage, à savoir le fait qu'il est de coutume de transgresser la coutume pour attester qu'on la sait vraiment (*Ibid.* : 169-170).

Le défi d'assumer son statut qu'il faut comprendre comme la maîtrise de l'ensemble des droits et devoirs qui lui sont inhérents, la connaissance des règles de la vie collective et la capacité à identifier les moments où l'on peut, où il est recommandé même, de ne pas s'y soumettre. Tel est l'enjeu que la pratique du chant compagnonique permet de manifester, se cristallisant tout particulièrement dans la figure du maître de cérémonie, le rouleur.

Car, après le chanteur soliste – souvent fraîchement initié et achevant en quelque sorte ses épreuves du jour à ce moment – et peut-être même d'abord, c'est le rouleur, le maître de cérémonie, qui est examiné, mis au défi dans le temps des chants qu'il a à sa charge d'annoncer rituellement. Les compagnons, souvent les plus jeunes, maîtres de la coutume (Fabre 1999 [1985]), épient ses gestes et ses mots, détectant la moindre de ses erreurs : se tromper ou écorcher le nom d'un compagnon ou d'un aspirant au moment de la formule introductive, ne pas la dire d'une traite, égratigner la ritournelle finale ; mais également, manquer à sa tenue réglementaire, oublier sa canne, chanter « faux ». Là encore, il faut que le rouleur se mette ou soit mis à la faute ; non trop souvent parce qu'il doit assurer le bon déroulement du banquet ; non trop rarement pour que le banquet soit une réussite joyeuse. Certains rouleurs sont très habiles dans cet exercice qui consiste à manifester le contrôle du cérémonial et de la coutume jusque dans le surgissement faussement involontaire d'une erreur. D'autres, un peu trop consciencieux comme le sont souvent les plus jeunes rouleurs, sont tourmentés pour que la faute vienne. On peut lui reprocher de ne pas avoir assez vite commandé la chanson suivante, de ne pas avoir sa cravate bien mise, de ne pas avoir sa canne, attribut essentiel du compagnon, qu'un camarade diligenté vient de lui dérober. Le rouleur doit être à la faute parce qu'il doit chanter ; il doit chanter parce qu'il est la représentation même, ici superlative et excessive, de cette *lutte permanente pour la reconnaissance* que le fait d'être compagnon, le fait de « faire son Devoir » et d'obéir à

une éthique singulière, impose à tout individu qui en porte le titre.

Certains, mieux que d'autres, relèvent le défi avec passion et un certain talent. Nous avons demandé à Rouergue la Fidélité s'il existait des compagnons plus réputés que d'autres pour chanter : « Oui, ceux qui savent chanter, ce sont ceux qui chantent donc on les repère. Il y a ceux qui aiment chanter et ceux qui aiment écouter ! » (Rouergue la Fidélité, compagnon passant couvreur du Devoir, 22 ans, juin 2012). On comprend mieux cette demande d'un Ancien au rouleur lors d'un banquet compagnonique : « Ce soir, tu fais chanter des bons, les autres s'entraîneront une autre fois » (Savoyard l'Ami du Progrès, compagnon passant couvreur du Devoir, Brest, mai 2011). Ce qui révèle la tension qui traverse le chant compagnonique contemporain, pris entre le souci de la belle performance (qui n'est pas sans rapport avec la rhétorique de la belle ouvrage qui distingue la formation compagnonique) et le goût pour le défi sur lequel plane la possibilité d'un ratage. Si, « ce soir », on fait chanter les « bons », c'est bien qu'on ne fait ordinairement pas chanter qu'eux, car il est d'autres enjeux à faire valoir.

L'on conçoit également que, même si les mélodies des chants (Hyvert 2015 : 25-43) éloignent toute forme de virtuosité musicale (rythmes simples et répétitifs, intervalles conjoints, tonalités stables, formules mélodiques facilement mémorisables), une belle interprétation se construit dans la durée. Du point de vue des compagnons, il est certain que le niveau des chanteurs augmente avec l'entraînement, l'intérêt personnel pour le chant, l'assiduité et la participation aux banquets, les rencontres avec des Anciens ou des camarades de chambre qui aiment chanter. Et parmi ceux-ci, certains peuvent avoir à cœur de travailler spécifiquement leur puissance vocale ou encore l'émotion qu'ils cherchent à procurer en osant des nuances ou des registres plus aigus pour des chansons qui s'y prêtent et que l'on identifie. Le coterie Guérin, charpentier du Devoir (35 ans) plie le coin des pages de son chansonnier lorsqu'il est capable de bien chanter la chanson, et s'est promis de les apprendre par cœur et de pouvoir les chanter toutes, en cérémonie, avant la fin de sa vie.

Enfin, les « bons », « ceux qui savent chanter », se distinguent également au moment de la clôture du banquet quand s'exécute le geste qui, par-delà les défis, les écarts et les degrés manifestés dans les performances individuelles, rappelle l'unité collective à laquelle la pratique du chant doit participer. Il s'agit de la formation d'une ronde par les membres de la communauté, bras croisés sur la poitrine et se donnant la main ; au centre, la Mère, le rouleur et un compagnon réputé pour ses qualités de chanteur. L'ensemble forme ainsi la « chaîne d'alliance »¹² (*Ibid.* : 265-274). Une chanson spécifique y est aujourd'hui interprétée, *Les Fils de la vierge*, qui a été extraite du répertoire des compagnons tisseurs pour être reprise par l'ensemble des sociétés compagnoniques en cette occasion dans le courant du

siècle dernier. Dès le xix^e siècle, le caractère hautement symbolique de ce dispositif était souligné et abondamment glosé, témoignant de la vive émotion collective qu'il pouvait susciter. Le menuisier Agricola Perdiguier la rapporte au début des années 1860 :

« La chaîne symbolique s'est mise en mouvement, s'est agitée en tournant, a formé une immense ronde, et la musique lui envoyait ses notes les plus sympathiques. Les mains se pressaient, les yeux rayonnaient, les cœurs battaient avec force. Un éclatant vivat a terminé cette cérémonie d'une si haute portée ». (in *Le Siècle*, 7 janvier 1862)

Aujourd'hui encore, les instructions données concernant l'exécution de la chaîne d'alliance à l'Association ouvrière attestent l'importance qui est accordée à ce moment :

« La chaîne d'alliance est un moment fort pour les Compagnons et le public apprécie la dignité dans laquelle elle se déroule. Il convient néanmoins de veiller à la tenue de chacun des participants. La tenue vestimentaire ainsi que l'attitude digne doivent être de rigueur. Tout écart sur ces plans doit faire l'objet d'une sanction et d'une mise à l'écart sur-le-champ, décidée par le rouleur de cérémonie »¹³.

Lieu d'expression de l'unité compagnonnique, la chaîne d'alliance est également un objet qui, à l'instar du répertoire chanté dans un banquet, marque une appartenance à une société, à un Devoir. La manière de l'exécuter, les façons de tourner, de se tenir, d'y chanter d'autres chansons que *Les Fils de la Vierge* sont autant de décrochages, illisibles pour les profanes (qui ne lisent que l'unité et la fraternité que veut présenter la ronde et que les compagnons explicitent), mais très significatifs pour les compagnons (qui savent l'étendue des variantes de la performance). Pour ne prendre qu'un exemple, depuis 1984, les compagnons menuisiers et serruriers du Devoir de Liberté, dits *Gavots*, pratiquent une variante de la chaîne d'alliance appelée la « ronde unitaire », au cours de laquelle les cannes sont tenues par les participants (et non les mains). En 2012, lors de la Saint-Éloi à Limoges, Médoc Cœur-Loyal, compagnon menuisier du Devoir de Liberté (62 ans), le chanteur désigné, commentait ainsi le moment :

« Aujourd'hui, j'ai chanté la chaîne d'union car le premier compagnon me l'a demandé, c'est lui qui s'occupe du programme de chants. On peut la chanter sur trois airs mais on la chante toujours sur l'air du *Blason*. On la chante depuis les années 1980, la première fois c'était à la réception d'une Mère à Tarbes suite à une décision nationale des *Gavots*. On a moins d'affinité avec la chaîne d'alliance ».

Chanteurs et chansons

Chanter en compagnon

Il nous paraît évident que les performances liées aux chants compagnonniques dans le cadre des banquets formels et l'intense activité réflexive qui en découle sont l'occasion de mettre en œuvre le compagnonnage *rêvé*, celui qui exprime immédiatement les valeurs prônées par les compagnons (la fraternité, la solidarité, l'excellence, la transmission, etc.), et que le compagnonnage *pratique*, celui des comportements situés plus que des valeurs, vient menacer par les débordements coutumiers des plus jeunes, mais aussi les ratages et leur résolution.

Cette tension fait que, finalement, hors le rappel des valeurs transmises dans le chant et sa pratique, les compagnons parlent peu de leurs actions de chant de manière générale et que peu de chose a été écrit sur son mode d'exécution (on ne trouve pas de manuel du chant compagnonnique). C'est pourquoi les rares données que nous possédons en la matière sont précieuses. Dans les années 2000, dans un texte inédit intitulé *L'Animation* et contenant un chapitre « Le chant dans nos banquets », le compagnon Lorenzi (qui avait une formation musicale de clarinettiste, ce qui explique cet intérêt tout singulier) note :

« Si l'on veut que le chanteur assume correctement sa chanson compagnonnique, nos traditions méritent un peu plus d'attention. Autant le rituel préalable, assumé par le rouleur demandant l'avis de l'assemblée est bien rodé, autant la déception des convives est fréquente ensuite. Surtout à cause du manque de préparation du chanteur, de sa tenue, de son élocution. Il ne suffit pas de mettre une veste et de porter sa couleur, c'est l'interprétation du chant qui doit être préparée (surtout pour les débutants) ». (Lorenzi 2004 : 177)

Aussi le compagnon joint-il un certain nombre de propositions dont un schéma descriptif du compagnon interprète. Les recommandations concernant les gestes et les postures semblent avoir été entendues puisqu'elles correspondent à ce que nous avons pu observer lors des fêtes compagnonniques actuelles : on insiste sur la posture droite (car elle permet de dégager la colonne d'air, explique le compagnon Lorenzi), la tête haute bien que légèrement penchée sur le chansonnier, les pieds posés à plat sur le sol. Le chanteur se tient alors debout, toujours aux côtés du rouleur, sur la scène ou derrière sa chaise. L'immobilité est de mise durant l'interprétation du chant. Elle est strictement respectée à la Fédération compagnonnique. À l'Association ouvrière, on peut observer depuis une dizaine d'années des chanteurs se déplacer durant leur performance. On y lit volontiers le souci, constant au sein de ce groupement depuis quelques années, de réinterpréter les traditions, de les adapter, de devancer la modernité. Cela a d'ailleurs conduit à des refondations de rituels d'initiation que l'on jugeait trop archaïques. Il reste que ces

interprétations libres et individuelles du chant (qui ne sont pas explicitées et pensées collectivement comme des changements) déplaisent assez aux Anciens : « Pourquoi il bouge comme ça ? C'est n'importe quoi » ; « on se demande pourquoi il ne reste pas tranquille à sa place », entend-on souvent.

Il n'est ainsi, de la posture à la voix proprement dite, pas un élément de la performance qui ne fasse l'objet d'une évaluation. La voix surtout : « Il y a quelques fois de très bonnes voix sur le Tour, des voix puissantes. Comme t'as l'occasion de les côtoyer à des fêtes, tu sais qu'ils chantent bien » (Breton Noble Cœur, compagnon mécanicien du Devoir, 57 ans, février 2012). Mais il existe aussi « des résultats désastreux, trop forts, avec voyelles accentuées sur "é" ou "eu" en fin de phrases » (Daniel Le Guépin, compagnon serrurier du Devoir, 85 ans, 2013). Et l'on tâche de mettre à profit les qualités des « bons chanteurs » qui peuvent « faire leur Devoir », c'est-à-dire transmettre leur savoir aux plus jeunes, en enseignant le « chanter en compagnon » lors des arrosages au moment des départs et des arrivées sur le Tour de France, voire en organisant de véritables cours de chants dans les maisons de compagnons. Le compagnon Daniel Le Guépin avait ainsi participé à une tentative de mise en place de cours de chant avec son frère Jean à Nîmes :

« Lorsqu'avec l'âge, les regrets s'ajoutent les uns aux autres, celui de n'avoir pas réussi à faire aimer la musique aux jeunes compagnons représente une vraie fausse note dans ma volonté de partager. Ce bonheur inextinguible nous accorde à nous-mêmes, en nous élevant hors du temps, hors des contingences ; j'aurais voulu communiquer ce phénomène miraculeux à tous ceux que j'aime. Mais hélas, il n'est pas donné à tout le monde le privilège d'"entrer en musique", parfois cette impossibilité frise le handicap ». (Souriou 2013 : 99)

Aujourd'hui et devant ce constat d'une incapacité à chanter pour quelques-uns – le « capable ? » du rouleur résonne pour eux d'une manière particulière –, certains déplorent finalement que la pratique chansonnière demeure obligatoire. Ce n'est d'ailleurs plus strictement le cas à l'Association ouvrière depuis cinq ans avec le renouvellement du rituel de l'Adoption, même si chanter en compagnon reste très valorisé. Là encore, cet assouplissement est vécu comme une adaptation nécessaire à l'époque. Et c'est un sentiment partagé au-delà même de ce groupement compagnonnique, jusque chez certains charpentiers de la Fédération compagnonnique réputés les plus pointilleux quant au maintien des « anciennes traditions ». Limousin Va de Bon Cœur nous l'expliquait :

« Chanter c'est d'abord pour l'exercice de chanter, pour forcer les gens à chanter. Pour montrer sa capacité à, pour pousser à s'exprimer. Aujourd'hui, chanter devant jusqu'à sept cents personnes – et ça arrive de plus en plus souvent dans des fêtes comme la Sainte-Anne –

peut amener les jeunes à se ridiculiser et ils peuvent en garder un mauvais souvenir. Réciter un poème pourrait suffire. Ou alors faire chanter la chanson par un “coterie de remplissage”, quelqu’un qui chante bien et qui pourrait interpréter le chant à la place du jeune qui ne sait pas bien chanter. Afin d’éviter que les jeunes viennent “dégueuler” ce qu’ils ont mal digéré [...]. Il suffirait que les chanteurs d’exception mettent la main sur l’épaule. Car ridiculiser l’homme, ce n’est pas élever l’homme. Parfois certains rigolent et ça c’est mauvais. Il faudrait faire chanter ceux qui savent chanter. Quand on est dans l’intime, en famille, c’est normal que l’on soit obligé de chanter mais quand un jeune chante mal, c’est lourd pour tout le monde. Il ne devrait y avoir un caractère obligatoire que lorsque l’on est entre nous ». (Limousin Va de Bon Cœur, compagnon charpentier des Devoirs, 22 septembre 2011)

L’on perçoit clairement le conflit qui existe désormais, à l’occasion de ces banquets ouverts aux profanes et au siècle, entre le goût de mettre au défi et la volonté de faire corps. Dans le cas de la Fédération compagnonnique dont il est ici question, la solution adoptée est celle d’un partage plus net des registres public et privé de la fête. L’obligation du chant rejoindra la sphère « intime », comme le dit Limousin. Car il faut la maintenir, non seulement pour le défi qu’elle représente, mais également parce qu’il s’y dit davantage qu’une compétence vocale : une façon d’être, une disposition à prendre un risque, à se prêter au jeu collectif. C’est ce type d’exigence et d’enjeu qui explique que les « bons chanteurs » ne sont pas les seuls, loin de là, à prôner la valeur et la nécessité du chant compagnonnique :

« J’ai rarement chanté. Malgré ma mauvaise voix, j’ai quand même chanté pour encourager les jeunes à apprendre les chants compagnonniques et surtout à se manifester en public et ce n’était pas évident ». (Jean Le Quimper, compagnon menuisier du Devoir, 84 ans, décembre 2011)

Mais la solution suggérée par Limousin n’a pas la valeur d’une règle. Aussi faut-il que chacun adopte des stratégies personnelles pour relever ce qui est pour certains une épreuve permanente. Parmi ces stratégies, il en est une qui consiste à s’appliquer à la maîtrise d’une seule chanson, qui sera dès lors toujours celle qui sera chantée :

« Des compagnons ont une chanson avec laquelle ils font toute leur vie. Par exemple, il y a un compagnon mécanicien de 68 ans, sa chanson c’est *L’Hiver*. Il n’a toujours chanté que celle-là. D’ailleurs, on dit que c’est “la chanson à Noël Léger” ». (Breton Noble Cœur, compagnon mécanicien du Devoir, février 2012)

Une théorie indigène de la chanson

S’il n’y a pas véritablement de manuel du chant compagnonnique, en

dépité des tentatives isolées de formalisation du compagnon Lorenzi, il existe en revanche, diffuse au sein des communautés compagnonniques, une certaine théorie indigène du chant :

« Les chants étaient une manière d'exprimer des idées, des avis. De transmettre les traditions. Tout ce que les hommes ne pouvaient pas se dire avec des mots. Les gens ne savaient pas lire mais ils savaient chanter ». (Franc-Comtois, aspirant menuisier du Devoir, 21 ans, juin 2012)

Là encore, la parole mélodisée, l'énonciation chantée offrent de dire ce qui ne se dit pas. Non dans le sens de ce qui peut exister dans d'autres usages du chant ailleurs¹⁴, où cela serait interdit ou contraire aux règles de la pudeur, mais dans celui où ce qui est énoncé excède les codes de la parole ordinaire car cela la rendrait pesante, maladroite, impropre. Ce sont là aussi bien des formules d'interpellation directe excessivement déployées (« Dis-moi donc, Compagnon, quand aurons-nous compris ? », *Témoignage*¹⁵), que des jeux de répétition (« Et rifle, et rifle, ô menuisier [...] / Et pan ! et pan ! dans l'atelier », *Le Menuisier*¹⁶), des formules d'exhortation insistante (« Allons, debout ! Marchons avec franchise », *La Fraternelle*¹⁷), des morales et devises proverbialisantes (« Travail joyeux vaut paradis », *Travaille et chante*¹⁸).

Lieu de transmission des valeurs et des formes d'adresse, la chanson est également pour les compagnons l'un des lieux privilégiés, probablement le lieu séminal hors le métier, d'expression de leur identité compagnonnique. D'où l'importance qu'ils accordent au fait de livrer, dans un dernier couplet, les noms et qualité de l'auteur de la chanson :

« Pour voyager : talent, honneur,
Il en a fait sa devise ;
C'est un **maréchal**, nommé **Cœur-Loyal**,
[bis] Marchant toujours avec franchise »¹⁹.

Il est probable d'ailleurs que cet usage ait contribué à l'émergence de l'idée de propriété intellectuelle ou à celle de la notion d'auteur chez les compagnons (Adell 2010). En tous les cas, la coutume est ancienne : il faut que l'on sache, dans la chanson même, à qui elle appartient. Dans les années 1880, Angevin la Fierté du Devoir rappelait ainsi à l'ordre un compagnon qui venait d'interpréter une chanson de sa composition :

« Tu oublies de nous dire ton nom, tu sais que l'usage veut que l'auteur se nomme au dernier couplet, allons, travaille, il nous faut le nom de l'auteur »²⁰.

L'enjeu était, derrière l'affirmation individuelle, de constituer des

répertoires de chansons propres à chacune des sociétés compagnonniques. Derrière la déclinaison de l'identité compagnonnique de l'auteur, on lisait un Devoir et un corps de métier. Si le chant fabrique bien du collectif par reconnaissance (d'une « capacité », d'une identification, d'une émotion suscitée), il institue également des collectifs spécifiques, identifiés par l'usage de répertoires particuliers. Que chaque groupement compagnonnique de nos jours ait « son » chansonnier confirme cette dimension. Plus encore, le choix de telle ou telle chanson au sein du répertoire proposé indiquera aux compagnons avertis à quel sous-groupe, peut-être moins institué que les groupements tels que l'Association ouvrière, la Fédération compagnonnique et l'Union compagnonnique, mais soudés par des liens plus denses (de métier, d'âge, de partages de valeurs, de conceptions de la vie compagnonnique, etc.), le chanteur veut qu'on l'identifie. Défi de reconnaissance qui recouvre d'anciens enjeux d'identité et de propriété de la vérité du compagnonnage.

En 1855, Jacques-Paul Migne remarquait, dans son *Encyclopédie théologique*, que « chaque Devoir a sa chanson, et ces chansons sont ordinairement de la composition des compagnons eux-mêmes [...]. Les couplets sont souvent agressifs ou injurieux pour les devoirs ennemis » (1855 : 1212). Jusque dans les années 1890, un genre à part entière, la chanson satirique en compagnonnage, alimente de larges rubriques de la presse compagnonnique²¹. En 1892, on trouve par exemple une chanson contre la venue à Marseille de Lucien Blanc, compagnon bourrelier-harnacheur, fondateur et président de l'Union compagnonnique, qui restitue le mauvais accueil que lui firent les compagnons maréchaux du Devoir²². En 1909 encore, Jean Connay décrivait cette situation de conflits permanents que les chants avivent :

« Lorsqu'une fête, un banquet ou une conduite réunit les compagnons, ils aiment à chanter des chansons glorifiant le compagnonnage – le leur, bien entendu – et lorsqu'en vers, les poètes parlent des sociétés adverses, c'est en termes peu courtois. Si ces derniers montrent peu de soucis pour les règles de la versification, par contre ils en montrent un grand à s'attribuer toutes les qualités et à leurs adversaires tous les défauts ». (Connay 1909 : 101)

Ces chants de combat ont été progressivement supprimés des chansonniers contemporains, en adéquation avec le développement d'une théorie indigène de la chanson qui en fait un lieu de transmission des valeurs partagées par l'ensemble des compagnonnages. Les conflits, qui pouvaient être largement armés, ont pris des allures de bravades symboliques par la manifestation d'appartenances plus spécifiques que le fait d'être « compagnon », ce qui par ailleurs est une idée qui a peu de prise. L'on est nécessairement compagnon d'un corps de métier, d'une société, d'un groupement. Parfois, ces collectifs sont parfaitement explicites dans

les chansons interprétées, notamment quand le thème porte sur un métier en particulier et que celui-ci est renforcé par la désignation de l'auteur dans le dernier couplet. Pour ne puiser que dans le répertoire contemporain, c'est le cas, entre autres, du *Tailleur de pierre* de Joseph Dulaud, du *Menuisier* de Pierre Morin, ou du *Métallier* d'Henri Lorenzi. Limousin Va de Bon Cœur nous confiait qu'il y a une majorité de chants en hommage ou à destination de certains métiers, un effet sans doute renforcé par la signature dans le dernier couplet qui donne la profession du compagnon. Et d'ajouter : « Il y a aussi beaucoup de chansons de charpentiers, c'est difficile à comprendre mais nous sommes les plus nombreux ». Il faut dire que les charpentiers, outre les chansons « de métier », ont pu également s'approprier ou être associés à des chansons qu'ils ont pris l'habitude d'entonner et qui appartiennent dès lors à leur patrimoine chansonnier. C'est le cas par exemple de *Vive les Bordelaises !*, très chantée dans les différents groupements, mais dont les interprétations sont surreprésentées chez les charpentiers. De même, ils ont intégré à leur répertoire des chansons qui les moquaient, telle *Les Charpentiers* qui aurait été écrite par un auteur de revue et « fut chantée au théâtre sous le Second Empire pour se moquer des compagnons charpentiers qui tenaient alors le haut du pavé »²³. Malgré ses paroles piquantes sur les traits de caractère des charpentiers (« L'échelle sociale a des degrés / Ils sont tous en haut les charpentiers »), la chanson a été largement adoptée par les compagnons et est interprétée avec humour aujourd'hui.

Des défis et des combats

Ces défis de reconnaissance en chansons, qui relèvent aujourd'hui d'un travail cognitif et affectif sur les liens, les types et les degrés d'attachement et de solidarité à l'intérieur même du groupe, prennent une autre dimension quand on les restitue dans une perspective historique. Les chants compagnonniques étaient alors fondamentalement adressés à l'extérieur, provocations non symboliques, appels à la reconnaissance qui pouvaient générer de véritables conflits, en écho avec la fonction des chansons dans l'espace public des xviii^e et xix^e siècles (Darnton 2014).

Les appartenances corporatives ou de Devoir qui continuent d'être manifestées aujourd'hui encore dans le choix des chansons et la composition d'un chansonnier formaient alors des groupes en conflit régulier autour de questions telles que la préséance ou le droit même à prétendre au statut de compagnon. Les motifs de ces querelles allaient du port un peu haut d'un ruban de couleur au refus de répondre à un appel à reconnaissance ritualisé, connu sous le nom de « topage » et qui était le nom même de la provocation pour les compagnons au xix^e siècle. La chanson participait de ces différentes formes d'adresse provocante, car elle excitait les esprits et annonçait parfois l'intention d'en découdre. Sous le Premier Empire, les sociétés compagnonniques s'illustraient particulièrement par le désordre et les rixes qui les

déchiraient sur les chantiers, dans les ateliers, sur les routes, dans les lieux de divertissement. Les archives de police des xviii^e et xix^e siècles sont chargées de ces comptes rendus de rixes qui aboutissaient à des saisies, des arrestations et où la violence des combats alimentait l'imaginaire des classes ouvrières en tant que « classes dangereuses » (Chevalier 1958). Ces rapports consigneront certaines des chansons alors entonnées, comme preuve des intentions belligérantes des compagnons et cause de la rixe. L'on indique ainsi qu'outre les propos, le contenu de l'adresse qui constituait une « hymnodie de combat » (Hyvert 2015 : 131-134), sa forme participait largement de l'outrage lui-même. On rapporte que plusieurs de ces chansons devaient se chanter « face à l'ennemi ». Des batailles meurtrières opposaient ainsi fréquemment les « Bons Drilles Compagnons Passants du Devoir » ou « Dévoirants » (se réclamant de Maître Jacques et de Soubise) aux « Gavots » ou « Étrangers du Devoir de Liberté », que l'on dit nés d'une scission située en 1804 (et qui se réclament de Salomon). Les réformateurs du compagnonnage, entre les années 1830 et 1880 en particulier, ont largement dénoncé ces usages, nous permettant ainsi de les documenter et de révéler, en quelque sorte, l'ancienne théorie indigène de la chanson, où elle apparaît comme le creuset même de l'accusation et du soupçon. Chanter était provoquer. L'un de ces réformateurs, le menuisier Agricole Perdiguier, l'a indiqué avec beaucoup de clarté :

« Les chansons de compagnons sont une des principales causes de désordre dans le Compagnonnage, ce sont elles qui aigrissent les esprits, nourrissent la haine et provoquent tant de batailles ».(1841 : 78)

Et de poursuivre en décrivant les effets de ces chants qui emportent les individus :

« Quand ils avaient fait entendre, avec une énergie indescriptible, des chants de cette nature, les compagnons, de part et d'autre, ne se possédaient plus, ils étaient prêts à combattre, à tuer, à mourir ». (1854 : 134)

L'on en fut si convaincus, et pendant si longtemps, que dans les années 1960, au moment de la refonte des répertoires, l'on attribuait les difficultés du compagnonnage au xix^e siècle à leurs pratiques chansonnières : « C'est ce mauvais génie de nos poètes qui fut la première cause de nos dissensions »²⁴. Et la théorie contemporaine du chant s'appliquera à s'édifier contre l'ancienne : chanter désormais sera transmettre.

* * *

« L'hiver de mon Adoption, je me suis fait chamberer parce que je venais de Provence et on me cherchait en permanence avec la chanson

Le Compagnon mécontent ²⁵ qui fait une mauvaise réputation aux Provençaux. Le jour de mon Adoption, je l'ai chantée pour me venger ». (Provençal, aspirant maçon, Brest, 9 juin 2015)

Ce jeune aspirant condense en quelques mots ce que nous avons tâché d'explicitier ici, à savoir l'intrication de la chanson et de la logique du défi dans le compagnonnage contemporain. En effet, une très grande majorité de compagnons partage la conviction selon laquelle le chant compagnonnique exprime à la fois l'unité du groupe, la solidarité, la coopération et l'entraide, en même temps qu'il permet une transmission et une diffusion de ces valeurs. Parallèlement, la pratique chansonnique est effectivement jouée sur le mode du défi ; registre d'action sur lequel elle s'effectue concrètement chez les compagnons. La chanson compagnonnique doit être véritablement une prise de position, par rapport à un groupe, à une situation (comme évoquée par le jeune Provençal taquiné par ses camarades avec *Le Compagnon mécontent*), à des valeurs, à un projet. Et ce positionnement peut être aussi bien le rappel d'une position déjà acquise, la conquête d'une autre à prendre, l'effort fait pour maintenir son rang. Mais ce défi pèse tout autant sur le chanteur que sur l'auditoire des compagnons et sur le maître de cérémonie, qui, à tous les sens du terme, ordonne les chants. Chacun, de sa place et dans son rôle, doit répondre aux exigences de la coutume chansonnique compagnonnique qu'une mise en pratique précise contraint (répertoire limité, moment privilégié du banquet pour les performances, formules introductives et conclusives routinières à respecter, etc.), mais au sein duquel une place importante est faite aux perspectives individualisées. Rien n'est plus désespérant pour un compagnon, et en particulier dans le cadre formel de ces banquets, que l'absence totale de surprise, le respect strict des contraintes, la prédictibilité des comportements. Il est probable que l'habitude, sinon le goût d'une certaine dose d'incertitude développé dans le registre professionnel (la conduite d'un chantier, la réaction d'un matériau, la singularité d'une configuration, etc.) ne soit pas sans effet sur *l'attente de l'incertain*. C'est en ce sens que, dans le compagnonnage comme dans beaucoup d'autres configurations sociales, il existe, à l'instar de certaines langues, un système de *règles à tons*, tons qui permettent de distinguer entre celles qui, dans telle situation, vont être impératives au bon déroulement de la vie collective (et, dans d'autres situations, se font secondaires) et celles qui, au même moment, doivent faire l'objet d'une dose contrôlée de désobéissance. C'est à ce niveau que peut s'exprimer le talent, ou la médiocrité interprétative des individus. Savoir quand il faut être à l'amende plutôt que de suivre le règlement ; savoir quand il faut « boire sa faute » plutôt que la chanter, et inversement. Tout cela

constituant le principe général d'une infinité de petits déséquilibres qui, loin de contribuer à ruiner l'ordre social compagnonnique, le dynamisent.

Notes

1. Pour une étude de la place de la chanson dans la sociabilité des compagnons, cf. Julie Hyvert (2015 : 199-254).

2. Concernant l'articulation des différents registres de la vie compagnonnique, cf. Nicolas Adell (2008).

3. Il s'agit du compagnon qui assure dans un siège compagnonnique, pour une année ou deux, la fonction de maître des cérémonies.

4. « Pays » et « Coterie » sont des termes d'adresse génériques qui désignent les compagnons travaillant au sol (pays) et les compagnons travaillant en élévation (coterie : comme les charpentiers, les couvreurs, etc.). La Mère a longtemps été la seule présence féminine au sein des sièges compagnonniques, assurant la fonction de logeuse quand elle était propriétaire de l'établissement (« la Mère » finissant par désigner le siège lui-même). Elle cumule aujourd'hui les rôles d'intendante et de psychologue, et fait l'objet d'une initiation particulière qui lui confère un rôle symbolique spécifique qu'elle joue notamment à l'occasion de la cérémonie de l'Adoption des jeunes qui vont partir sur le Tour de France.

5. La source la plus ancienne que nous ayons retrouvée qui fasse mention du mot « capable » chez les compagnons se trouve dans le rituel de réception du rite de Soubise : « Le rouleur prend la parole et dit : “Les Compagnons, me trouvez-vous capable de lever et conduire à son lieu et place la couronne du bienheureux Saint-Joseph, pour commencer l'assemblée de Saint-Joseph, le 19 mars 1884 ? En présence des compagnons, quoiqu'à moi l'honneur n'appartienne pas”. Les compagnons répondant : “Capable !” » (Connay 1909 : 137). Les compagnons du rite du Père Soubise (il aurait été l'un des architectes du Temple de Salomon ou encore un moine bénédictin de la fin du xiii^e siècle selon les légendes compagnonniques) font partie des compagnons du Devoir. Ils sont charpentiers, couvreurs et plâtriers.

6. Entrée de chambre des cordonniers et des tanneurs (Manuscrit, Archives nationales : F7 4236).

7. Le mot « ban » (du xii^e siècle, selon le *Trésor de la langue française*) a plusieurs significations. De la désignation d'une proclamation ou d'une annonce officielle et publique qu'il a encore conservée (les bans du mariage), le terme indiquait par extension, et surtout dans le milieu militaire, un morceau musical au tambour ou au clairon marquant le début et la fin de la cérémonie ou de l'annonce. C'est donc ce dernier usage, moins répandu, que les compagnons ont conservé. On le trouve également dans certaines régions françaises, en Bourgogne par

exemple.

[8.](#) « Fête du Ralliement de Bordeaux à la Pentecôte », *Le Ralliement*, 23 juin 1889, 138 : 4.

[9.](#) L'importance du rythme comme manifestation de savoirs et de valeurs se retrouve dans plusieurs registres de la vie compagnonnique, et d'abord dans la pratique du métier. Sur ce point, cf. Nicolas Adell (2013).

[10.](#) Le terme « renard » désigne les personnes non reçues compagnon mais proches du compagnonnage. Cela comprend tout à la fois ceux qui aspirent à le devenir, comme ceux qui ne le souhaitent pas ou ne l'envisagent pas.

[11.](#) Ce couplet figure dans la catégorie « Pour faire boire » chez Patrice Coirault, dans cette variante : « Il boira, il boira celui qui a fait la faute / Il boira, il boira, ou l'diab'l'emportera » (2006 : 175).

[12.](#) *Terminus post quem*, 1850 (cf. Anonyme, *Le Secret des compagnons cordonniers dévoilé*, Paris, Payrard, 1858). Il s'agit, à l'origine, d'une chanson de Jules Lyon, Parisien le Bien Aimé, compagnon cordonnier. Elle a été publiée, en 1858, dans le *Chansonnier du Tour de France* d'Agricol Perdiguier, compagnon menuisier du Devoir de Liberté.

[13.](#) Cf. le *Rapport de synthèse sur la vie des maisons* (inédit), 55^e Assises nationales des compagnons du Devoir, Bruxelles, 11 et 12 juin 1993 (Association ouvrière des compagnons du Devoir du Tour de France, article 5 : 87).

[14.](#) Parmi de nombreux exemples, on pourra lire les descriptions de Fiona Magowan (2007 : 136-139), à propos des chants yolngu du Nord-Est de la Terre d'Arnhem.

[15.](#) Association ouvrière des compagnons du Devoir 1996 : 237-239.

[16.](#) Association ouvrière des compagnons du Devoir 1996 : 198-201.

[17.](#) *Ibid.* : 71-73.

[18.](#) *Ibid.* : 143-146.

[19.](#) Dernier couplet de *Ah ! Dis-moi joli Compagnon*, d'Abel Boyer (*Ibid.* : 150-142).

[20.](#) *Le Ralliement des Compagnons du Devoir*, 24 avril 1887 : 6 ; lire aussi à ce propos, Julie Hyvert (2015 : 279-282).

[21.](#) Philip [sans titre], *Le Ralliement des Compagnons du Devoir*, 26 juillet 1891, 188 (Air de *Buffalo*, Incipit : Un beau dimanche de juillet).

[22.](#) Filhiol [sans titre], *Le Ralliement...*, 14 février 1892, 201 : 5-6 (Air de *Oh quel nez !*, Incipit : Chantons tous à l'unisson).

[23.](#) Association ouvrière des compagnons du Devoir 1996 : 132.

[24.](#) Cf. « Nos belles chansons compagnonniques », in *Le Compagnonnage*, 1966, 539-540 : 2.

[25.](#) Cette chanson conte les mésaventures de Compagnons dauphinois mal reçus en Provence : « Ces maudits Provençaux / Sont pires que le Diable / Nous font boire de l'eau / Et coucher à l'étable... / Mais les draps qu'ils nous baillent / Grand Dieu qu'ils sont trop gros / Ils ont servi de voiles / À tous leurs vieux bateaux » (in Association ouvrière des compagnons du Devoir 1996 : 32, 2^e couplet).

Nos partenaires

Le projet *Savoirs* est soutenu par plusieurs institutions qui lui apportent des financements, des expertises techniques et des compétences professionnelles dans les domaines de l'édition, du développement informatique, de la bibliothéconomie et des sciences de la documentation. Ces partenaires contribuent à la réflexion stratégique sur l'évolution du projet et à sa construction. Merci à eux !



- CONCEPTION : [ÉQUIPE SAVOIRS](#), PÔLE NUMÉRIQUE RECHERCHE ET PLATEFORME GÉOMATIQUE (EHESS).
- DÉVELOPPEMENT : DAMIEN RISTERUCCI, [IMAGILE](#), [MY SCIENCE WORK](#). DESIGN : [WAHID MENDIL](#).

