

Les interactions entre l'interprète et son répertoire : de l'interprète-artisan à l'interprète-médiatisé

The interactions between the performer and his repertoire: from folk performer to media personality

Jean-Nicolas De Surmont

Volume 3, 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201709ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201709ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'ethnologie

ISSN

1703-7433 (print)

1916-7350 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

De Surmont, J.-N. (2005). Les interactions entre l'interprète et son répertoire : de l'interprète-artisan à l'interprète-médiatisé. *Rabaska*, 3, 49–57. <https://doi.org/10.7202/201709ar>

Article abstract

Using some examples of work related songs or protest songs borrowed from the French and Québécois repertoires, I will show in this article how links to work activities theoretically reinforce the transformations in the relationship between singers and songs themselves. I will first explain the symbolic and collective function of the song : its role as a vector, expanding the urge to resist while at the same time contributing to a healing process. Before the development of industrial and consumer society it was the folk performer who created songs in various contexts. Late nineteenth century transformations not only eliminated the trades mentioned in traditional songs, but eventually led to songs being appropriated by radio and other media. Singers participated in this media transformation, and songs left their original performance context, which came to be referred to negatively as « *folklorique* ». Looking at the two main components in the *chansonnier* repertoire, traditional songs and those of literary origin (meaning those whose author and composer are known), we see that the two types of songs are very different both in the nature of the performer and the function of his repertoire. The differences between the two also increased during the late nineteenth and early twentieth centuries, when the professional singer arrived on the scene at a time when folksongs were losing their original function. Thus, songs that accompanied work in the fields or on sailing ships were losing their purpose. The songs therefore moved from a private work related sphere to a public and commercial sphere. The folk performer who transmitted his repertoire from one generation to the next was then replaced by a media performer who approached working songs 'topics from a theatrical viewpoint, completely detached from the actual work activities involved in their texts. The phenomenon of traditional song then changed its *modi operandi*. In this article, I will give some examples of songs that characterize the relationship between work and oral traditions.

Les interactions entre l'interprète et son répertoire : de l'interprète-artisan à l'interprète-médiatisé

JEAN-NICOLAS DE SURMONT

Bruxelles

À travers quelques exemples de chansons de labeur (A. Gladu) ou de chansons de rogne (B. Roy) empruntées à l'histoire de l'activité chansonnière française et québécoise, je montrerai comment la relation au travail sert de point d'appui théorique aux transformations relationnelles qui s'opèrent entre le chanteur et l'objet-chanson. Je montrerai d'abord la fonction symbolique et collective de la chanson : son rôle de vecteur, d'amplificateur des pulsions revendicatrices tout autant que son rôle cathartique. Avant l'avènement de la société industrielle et la société de consommation, c'est l'interprète-artisan (le « faiseur de chanson ») qui joue de sa chanson dans le cadre d'une pratique fonctionnelle et privée. Les bouleversements socio-économiques de la fin du XIX^e siècle vont non seulement entraîner la disparition des métiers évoqués dans les chansons de tradition orale, mais de surcroît la chanson se médiatise par le biais de salles de spectacles, puis par la radio, le microphone, etc. L'interprète-médiatisé participe à une médiatisation de la chanson, donc à une chanson sortie de son contexte de performance d'origine, d'où l'usage péjoratif que nous avons fait du terme *folklorique*. Les éléments rythmiques de la chanson sont étroitement liés à la dimension kynésique des tâches à accomplir.

Si l'on aborde le corpus chansonnier en considérant d'une part la chanson de tradition orale et d'autre part la chanson littéraire, c'est-à-dire à auteur et compositeur connus, et née dans un contexte éditorial, on remarque deux aspects qui les différencient : la nature de la pratique de l'interprète et la fonction du répertoire qu'il chante. Les interactions entre ces deux composantes se doublent d'une médiation évolutive du phénomène chansonnier¹. Ainsi, entre le milieu du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle,

1. J'entends par phénomène chansonnier le phénomène social, institutionnel et historiographique relatif à l'objet-chanson. Le *phénomène chansonnier* signifie l'ensemble des pratiques, manifestations ou traditions, et supports diffusant et médiatisant l'objet-chanson, d'une part, et, d'autre part, l'ensemble des recherches et publications sur ce qui est entendu comme une chanson qui influencent son statut dans les champs culturel, économique et symbolique de l'*entour*.

la professionnalisation du métier de chanteur va de pair avec une disparition de la fonction première de la chanson de tradition orale. Si cette chanson, encore transmise oralement au XIX^e siècle, accompagne les travaux des champs, les manœuvres des marins, sa fonctionnalité première disparaîtra avec nombre de métiers. Elle fera place à une médiatisation de la tradition conjointe à une professionnalisation du métier de chanteur ce qui témoigne d'un passage de la sphère des métiers ou privée à la sphère publique et commerciale. Le travail n'est plus celui d'un *interprète-artisan* – le marin ou le paysan qui transmet fidèlement le répertoire de la *chanson de rogne* de générations en générations – mais d'un *interprète médiatisé* qui restitue la théâtralité du texte chansonnier sans pour autant participer du métier ou du travail qu'il décrit. On assiste ainsi à un changement de *modi operandi* des phénomènes chansonniers. Le développement de la société industrielle et la professionnalisation du métier de chanteur évoluent parallèlement au passage de la société d'oralité primaire à une société écrite ou du moins d'oralité mixte (P. Zumthor), c'est-à-dire celle dans laquelle coexistent la société écrite et la société orale. Dans le présent travail, je m'attarderai à montrer quelques exemples des phénomènes chansonniers caractéristiques des relations entre la tradition orale et le travail.

Chanson de tradition orale et fonctionnalité

Deux approches complémentaires permettent d'aborder le rapport entre la chanson et ses finalités : la démarche de l'historien qui part de la chanson pour remonter à l'événement et celle de l'esthéticien qui part plutôt de l'événement pour aller à la chanson. Ainsi, l'esthéticien, explique Anne Souriau, « [...] constate comment les soldats ont éprouvé le besoin de rythmer, rimer et chanter ce qu'ils ont vu [...] »². C'est ce double rapport cognitif au phénomène chansonnier qui façonne les interprétations de la chanson de travail, la chanson des grévistes ou la chanson d'actualité. En France, dès la chanson de geste, certaines chansons se fondent sur des événements contemporains, tantôt rapportant, explique M. Tyssens, les faits avec rigueur, tantôt les mêlant d'éléments fabuleux³.

Dès les époques les plus reculées, le chant sinon la chanson sont utilisés dans les réjouissances profanes comme dans les fêtes religieuses et servaient dès la plus haute antiquité aux ouvriers comme accompagnement de leur travail. La plupart des peuples de l'Antiquité avaient leurs chants patriotiques, guerriers ou religieux. Les Grecs appelaient entre autres *Elisse* le chant des

2. Anne Souriau, article « Chanson » dans É. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, publié sous la direction d'A. Souriau, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 352.

3. M. Tyssens, article « Chanson de geste », dans M. Honegger (sous la dir. de), *Dictionnaire de la musique, science de la musique, formes, techniques, instruments, A-K*, Paris, Bordas, 1976, p. 166.

tisserands, *Epinoste* ou *Epimulie* celui des meuniers, *scolie*, les chansons à boire. Élisabeth Brisson souligne à propos de la vie musicale des Grecs :

Les controverses autour des pouvoirs de la musique ont permis à certains de démontrer que la musique ne provoquait pas les sentiments, mais qu'elle révélait ce qui était caché. Elle ne crée pas le courage chez le soldat, elle permet seulement au courage de se manifester dans toute son efficacité. Elle ne produit pas la ferveur religieuse, mais elle l'exalte. En exacerbant la douleur, la musique a un rôle cathartique. Associée au plaisir, elle en permet l'épanouissement. Et pour les Romains, la musique donnait aux femmes l'occasion de manifester pleinement leur féminité.⁴

C'est la fonction symbolique de la chanson qui entérine son usage social. En outre des pratiques paysannes, la chanson en temps révolutionnaire ou de contestation syndicale va servir à la diffusion des idées et à l'information, elle s'intègre dans les annonces commerciales, épouse les programmes des partis politiques⁵, sert à l'élaboration de la référence collective. Elle peut être en ce sens le véhicule d'expression d'un groupe jouant un rôle d'identité et de reconnaissance de soi ; la chanson permet aussi de se défouler. Elle comporte enfin une fonction récréative et peut servir de divertissement à la collectivité. Ainsi, Yves Defrance rapporte qu'en Bretagne, « lorsque la société villageoise se sent[ait] agressée par un événement quelconque (remembrement agricole, affaire politique, invasion touristique, exode rural, etc.) elle utilis[ait] parfois la chansonnette comme exutoire d'idées ou d'émotions⁶ ».

La chanson sert d'amplificateur et de vecteur des conduites socialisées tout autant qu'elle possède des vertus cathartiques. Elle sert ainsi autant l'humain au travail que pour meubler ses loisirs. Ces fonctions (ludiques et professionnelles) des phénomènes chansonniers ont été maintes fois rappelées dans les productions encyclopédiques françaises. Il est par exemple coutume en France, du temps de l'*Encyclopédie* de se délasser le soir : Rousseau écrit que « dans des soupers aimables de la fatigue & des embarras du jour, la chanson, est son égide contre l'ennui⁷ ». Sous l'entrée « Chanson populaire » du *Larousse de la musique*, Gilles Cantagrel affirme quant à lui :

4. Élisabeth Brisson, *la Musique*, Paris, Éditions Belin, 1993, p. 49.

5. On a d'ailleurs pu constater la production d'un disque compact reprenant les voix de Lionel Jospin et de Jacques Chirac en 2002 à la saveur rap, ce qui témoigne d'une stratégie qui sert l'électorat juvénile en même temps que les partis intéressés.

6. Yves Defrance, « Approche fonctionnelle de petits textes chantés : l'exemple gallo », dans D. Crochu et al., *Poésies chantées de tradition orale en Flandre et en Bretagne*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1991, p. 319.

7. Jean-Jacques Rousseau, article « Chanson » dans [Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert], *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers* [...], t. 3, à Paris, p. 140.

Elle est la musique du quotidien, qui aide la vie, en accompagne les grandes dates et les petits moments. Le nombre et la diversité des *chansons de travail*, dans le folklore, [sont] infini[s] : chansons de piroguiers, travailleurs en forêt, mineurs, laboureurs, bergers, scieurs de long, forgerons, fileuses, lavandières, chaudronniers, sorcières! Il y a aussi les chansons de ceux qui sont exclus ou persécutés : chansons de prison, de soldats, de matelots, qui chantent la femme absente, le bonheur pour plus tard ; les chansons de ceux qui marchent, cheminots, charretiers, rôtisseurs, ambulants, mendiants ; il y eut même les chansons de camps de concentration.⁸

Nous pourrions sûrement multiplier les exemples de la fonctionnalité que remplit la chanson littéraire et de tradition orale au sein des pratiques sociales toutes époques confondues.

Rappelons que la chanson suscite aussi la pratique de formes artistiques conjointes ou secondaires sur le plan fonctionnel. L'ethnologue Robert-Lionel Séguin rappelle que « le style de vie traditionnel intégrait aussi les airs de musique aux travaux saisonniers, tels ceux du foulage de l'étoffe ou du battage des grains l'automne. Et ces mélodies suscitaient bien vite des danses : giges simples aux pas divers, ou contre-danses de groupe aux figures des plus complexes⁹ ».

La fonction de la chanson de travail est multiple. Elle peut relater les conditions précaires de travail, illustrer les tâches impliquées dans l'exercice d'un métier ou encore être associée aux procédés techniques ou aux comportements des gens de métier. Bien qu'il faille se méfier des typologies et des taxinomies, les *chansons de métier* aussi appelées *chansons de rogne* ou de *grogne*¹⁰ pourraient se diviser en plusieurs types de chants : « ceux chantés au rythme du travail, ceux qui glorifient, exaltent le métier, ceux qui décrivent quelque idylle ou épisode de la vie du travailleur¹¹ ». Si l'on chante pour rythmer le travail, on chante parfois aussi pour manifester son mécontentement lors des grèves. Plusieurs chansons québécoises de grévistes sont consignées dans les recueils de Pierre Fournier *De lutte en turlutte*¹² et d'Yves Alix *Chansons de lutte et de turlutte*¹³.

8. Gilles Cantagrel, article « Chanson » dans M. Vignal (sous la dir.), *Larousse de la musique*, Paris, Librairie Larousse, 1982, p. 272.

9. Robert-Lionel Séguin, *La Danse traditionnelle au Québec*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1986, p. 13.

10. Voir Bruno Roy, *Pouvoir chanter*, Montréal, VLB éditeur, 1991, p. 406.

11. R. Delsinne, *Ton métier, chante-le...*, préface de M. l'abbé Maillet, illustré par Clément Gailly, Paris, les Éditions ouvrières, [1936], p. 26.

12. Une histoire du mouvement ouvrier québécois à travers ses chansons, Sillery, Septentrion, 1998, 206 p.

13. Montréal, Confédération des syndicats nationaux. Syndicat de la musique du Québec, [1982], [96] p.

La fin du XIX^e siècle constitue le théâtre de l'industrialisation et donc de la coexistence de pratiques chansonnières rustiques et liées à la condition du travail de l'ouvrier. La chanson que chantent les draveurs, les constructeurs de voies ferrées, les trappeurs, les rameurs, les coureurs des bois (*voyageurs* ou *canotiers* comme on les dénomme aussi) leur donne de l'entrain, trompe la peur de la solitude (on utilise pour cela l'écho) et enfin leur sert à crier la mélancolie de l'isolement ou l'angoisse des grands espaces¹⁴, l'un des mythes fondateurs du Canada. Les *chansons de labeur* désignent l'ensemble des chansons que l'on exécute lors d'un travail par exemple, note André Gladu, lorsqu'on cordait, lorsqu'on battait l'avoine ou lorsqu'on broyait le lin¹⁵.

La dimension kynésique et rythmique de la chanson de travail

Les chants de marins accompagnent telle ou telle manœuvre (hisser les voiles ou plus rarement affaler les voiles¹⁶), le changement d'amure, autrefois très exigeant, est fertile en chansons à virer au cabestan; de même la pratique de l'aviron donne lieu à des chansons à ramer et rythme l'effort des matelots. C'est le caractère à la fois nomade du travail et kynésique des tâches à accomplir qui explique la ferveur liée aux pratiques chansonnières et à leur fonctionnalité. Pas étonnant que « chanter » fut jadis considéré comme un terme technique du vocabulaire maritime « que l'on trouve dans les dictionnaires spécialisés dès le XVIII^e siècle, et tout au long du XIX^e siècle : « Chanter c'est crier distinctement, à pleine gorge, “ hissa ho, ha hissa, ho hisse », afin qu'au dernier mot, exprimé avec plus de force que les autres, tous les gens rangés sur les manœuvres halent ensemble de toutes leurs forces. On chante de différentes manières, selon les circonstances ou l'espèce du travail¹⁷ ». Les chants de travail en usage sur les longs courriers jusqu'au début des années 1920 seront encore entendus sur certains voiliers de cabotage et de pêche jusque vers 1930, explique Bernard Cadoret. Malgré tout, si l'on en croit Patrick Malrieu, les chansons de marins sont « rares en Bretagne en tant que chansons de métiers – faites pour accompagner le travail –, et celles qu'on peut trouver sont le plus généralement en français¹⁸ ».

14. Desdémone Badin, « Culture du rythme, culture du verbe », thèse de doctorat 3^e cycle, Université de Paris VII, Département de recherches linguistiques, [1982], p. 109.

15. Cité par Bruno Roy, *Panorama de la chanson au Québec*, Montréal, Leméac, 1977, p. 21.

16. Voir Gérard Dôle, *Histoire musicale des Acadiens de la Nouvelle-France à la Louisiane 1604-1804*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1995, p. 48.

17. *Manuel des marins, ou explication des termes de marine*, Bourdè de Villehuet, Lorient, 1773 cité par [Bernard Cadoret], *Guide des chants de marins, répertoire pour chanter à bord ou au port*, [Douarnenez], La Chasse-Marée, Armen, 1997, p. 4.

18. Patrick Malrieu « La Mer et le chant traditionnel en breton », *Musique bretonne* n° spécial « Chansons sur la mer et les marins », n° 84-85, août-septembre 1988, [Loudeac] Dastum, p. 11.

Si la chanson est intimement liée à la dimension kynésique de l'exécution d'une manœuvre, elle sert (dans le cadre d'un travail) à raviver le moral des troupes, des scouts ou encore des jouvenceaux et jouvencelles, qui « épicient » leurs randonnées vespérales de refrains savoureux. C'est le cas des chansons de marche citées par Boris Vian dans *En avant la zizique* : « les chansons de marche [...] empruntent parfois à l'énumération leur vertu déambulatoire (*J'ai perdu le do de ma clarinette*, ou *La Boiteuse du régiment*)¹⁹ ». Dans de multiples cadres,

[l]e chant est sensé faire oublier la fatigue et encourager au travail. Les hymnes doivent accompagner toutes les activités quotidiennes, des plus informelles, le bivouac par exemple, aux plus solennelles, comme le salut aux couleurs. Les instituteurs et chefs de chantiers s'y attachent et les jeunes, qui organisent eux-mêmes des soirées et manifestations chorales, semblent se prêter volontiers à cette activité. Et ainsi ces hymnes connaissent une vaste diffusion au sein même de la jeunesse. Mais si cette dernière chante et donne l'exemple, elle doit aussi faire chanter, amener l'ensemble de la population à l'accompagner. La diffusion interne à la jeunesse réussie, il s'agit de promouvoir une diffusion des hymnes touchant un plus vaste public, en profitant du travail déjà accompli sur et par les jeunes²⁰.

Chanson de métier colportée et chanson de paysannerie

La paysannerie qui se développe en Nouvelle-France et plus tard tend à se scinder en deux groupes distincts, le coureur des bois et l'habitant, sur lesquels repose l'axe fondateur de l'imaginaire canadien : l'exil et la colonisation. La chanson ponctue la routine agricole inspirant l'invention de textes chansonniers sur les tâches quotidiennes. La pratique chansonnière des laboureurs est méliorative contrairement à celle des citadins, écrit Ernest Marceau en 1882 : « Laboureurs, laboureurs, conservez vos chansons/ Laissez au citadin la romance insipide/ Qui ne vous parle pas de votre ciel limpide²¹ ».

Ce sont notamment les travaux de Jeanne Pomerleau qui ont permis de mettre en valeur l'usage de l'objet-chanson dans le cadre sociohistorique de la multiplication des métiers ambulants. De nombreux colporteurs détiennent ainsi une licence pour vendre des livres de prières, des catéchismes, des almanachs ou autres imprimés comme les chansons en feuille. Les violoneux,

19. Boris Vian, *En avant la zizique...et par ici les gros sous*, Paris, Le Livre contemporain, 1958, p. 34.

20. Nathalie Dompnier, « Le Rôle de la jeunesse dans la diffusion des hymnes sous le régime de Vichy », dans Jean Quéniart (sous la direction de), *Le Chant, acteur de l'histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999, p. 287.

21. E. Marceau, « Conservez vos chansons », *La Revue canadienne*, juin 1882, p. 353 citée par Robert Lahaise, *Expansion canadienne et repli québécois 1860-1896*, Montréal, Lanctôt éditeur, 2000, p. 188.

les harmonicistes, les chanteurs ambulants et les joueurs d'orgue de Barbarie faisaient aussi entendre des mélodies à la mode, mais aussi des cantiques toutes saisons confondues. Le quêteur savait aussi des chansons qu'il débitait à son hôte au travers des contes et des expériences vécues au hasard des voyages, etc.²² Certains métiers ont inspiré des chansons comme celle des chaudronniers dans « Voilà ma jambe » rapportée par Thomas-Étienne Hamel²³. Le corpus des œuvres littéraires du XIX^e siècle au Canada fait aussi état, comme l'ont montré les travaux de Conrad Laforte, de l'inclusion de nombreuses chansons au sein des récits afin, par exemple, d'illustrer les propos d'un conteur ou de ponctuer les efforts des canotiers²⁴.

Chansons de luttes syndicales

En France comme au Canada français, l'industrialisation va marquer profondément l'activité chansonnière. Si le Canada français voit fleurir dans les pages de ses journaux et de ses recueils de chansons des chansons socialistes et politiques de la France, c'est que la chanson mobilise déjà en France des foules importantes comme en font foi les hymnes patriotiques. Alors que le Canada français est encore empreint d'une pratique de la chanson de tradition orale qui témoigne de la supériorité numérique des habitants de la campagne, la France de la fin du XIX^e siècle voit se multiplier des chansons socialistes et communistes. À propos de l'« Internationale » d'Eugène Pottier, éditée en 1888 à 6000 exemplaires, il n'est pas étonnant d'apprendre que son éditeur soit nul autre que la Lyre des travailleurs témoignant ainsi des vertus syndicales de l'activité chansonnière. Car, ne l'oublions pas, le développement de la société industrielle et de la lutte ouvrière donne naissance à la chanson syndicale. La *chanson de lutte*, voire la *chanson manifestaire* pour reprendre des syntagmes fréquents chez Bruno Roy, cherche à conscientiser les masses. Roy ajoute qu'il n'existe pas au Québec « un caractère de création spontanée et d'efficacité directe, propre aux chansons militantes noires du Sud [...] »²⁵. Raymond Lévesque, chansonnier québécois dont l'esthétique chansonnière fut marquée par celle de Saint-Germain-des-Prés sur la rive gauche à Paris, figure au nombre des chansonniers qui ont cherché à s'impliquer dans les actions auprès des mouvements associatifs et syndicaux. Lévesque produisit

22. Voir Jeanne Pomerleau, *Métiers ambulants d'autrefois*, Montréal, Guérin Littérature, 1990, p. 102.

23. *Ibid.*, p. 249-250.

24. Conrad Laforte, *La Chanson folklorique et les écrivains du XIX^e siècle (en France et au Québec)*, coll. « Ethnologie québécoise : cahier II », Montréal, Éditions Hurtubise-HMH, 1973, 154 p. réédité sous le titre : *la Chanson de tradition orale, une redécouverte des écrivains du XIX^e siècle (en France et au Québec)*, Montréal, Les Éditions Triptyque, 1995, 123 p.

25. Bruno Roy, *Pouvoir chanter*, Montréal, VLB éditeur, 1991, p. 407.

notamment une chanson avec la Fédération des travailleurs du Québec, « Solidarité » figurant au disque *Raymond Lévesque chante les travailleurs*.

De l'interprète-artisan à l'interprète médiatisé

Il est important de souligner qu'entre ces deux époques – celle des chansonniers, comme on l'entendait au XIX^e siècle lorsque la pratique chansonnière était intimement liée à la satire et au commentaire de l'actualité, et celle des années 1960, lorsque les Québécois valorisent le mouvement de l'auteur-compositeur-interprète –, on assiste à la disparition de l'interprète-artisan, ce *faiseur de chanson* qui usait exclusivement du pouvoir symbolique de l'objet-chanson dans le cadre d'une pratique professionnelle. L'objet-chanson conservera des vertus que bon nombre de chansonniers québécois ont su utiliser, car il célébrait des valeurs de la vie collective, abordant le problème du chômage (« Mon homme est en chômage » de Marie Savard et Claude Roy), celui des retraités et des assistés sociaux ou encore des garderies (comme solution au travail de la mère). Contrairement à ce répertoire, c'est sur une scène avec un micro et souvent la plupart du temps en dehors des milieux de travail que la chanson des métiers ancestraux continua à être diffusée. Si, en France, la chanson révolutionnaire et socialiste est toujours chantée dans le cadre de manifestations collectives, la chanson de métier, elle, va résolument cesser d'exister avec l'apparition de la société de consommation et être récupérée, notamment, par le mouvement folk.

Après s'être intégrée à la vie quotidienne, elle perdra sa fonction sociale en devenant l'objet d'un travestissement progressif conséquent du développement de la société industrielle et de la vie urbaine. La ritualisation externe constitue un déplacement des modalités de pratique de l'*interprète-artisan* à l'*interprète médiatisé*. Au Québec ou en France, l'apparition de la radio, du microphone, de la télévision et la multiplication des supports de gravation va concourir à faire disparaître non seulement la fonction de l'interprète, mais aussi à orienter la pratique chansonnière vers l'apprentissage passif du répertoire. Ainsi, on n'écoute plus la chanson en vue de l'interpréter, car elle s'est intégrée au quotidien par la médiatisation. Au Québec, les défilés québécois de la Saint-Jean-Baptiste qui présentaient souvent des chansons de métiers procédaient non seulement à une ritualisation du métier, mais aussi une ritualisation de l'interprétation de la chanson. Ce double procédé provient du fait que les deux médiateurs (l'objet-chanson et l'interprète) travestissent le contexte, le donnent en spectacle, modifiant ainsi les fonctions d'origine de cette chanson. À l'origine complice du travail, la chanson n'est plus qu'observatrice et motivatrice. La médiatisation de la tradition orale lors des veillées, même des *Fest noz* en Bretagne, entraîne un rapport à la

chanson de travail ou de métier tout à fait différent ; elle devient le fruit d'un loisir rémunéré, ce qui témoigne de la professionnalisation croissante au XX^e siècle. La fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle marquent donc ce passage entre le colporteur de chansons, qui vit d'une chanson dans le cadre de l'exercice d'un métier ambulancier, à la pratique de spectacles collectifs et commerciaux, où l'interprète ne sert que d'instrument économique pour valider la ritualisation du métier représenté par des chars allégoriques ou des comédiens. C'est tout de même la pratique des métiers ambulanciers qui va permettre à l'interprétation chansonnière de sortir des seules pratiques privées. La chanson politique et les chanteurs de rues profitaient des rassemblements urbains. L'industrialisation va encourager la médiatisation de l'interprète et par le fait même valoriser la chanson syndicale au détriment de la chanson de métier. Le passage entre l'agriculturisme et le régionalisme d'une part aux problématiques ouvrières et syndicales vont marquer les changements qui vont s'opérer au sein des pratiques chansonnières.

Conclusion

Là où il existait une pratique chansonnière créatrice non professionnelle qui divertissait la communauté, la société industrielle a peu à peu professionnalisé la pratique de la chanson de tradition orale lui enlevant sa fonction proprement dite *folklorique* tout en popularisant du même coup la chanson littéraire plus répandue au sein du répertoire syndical, socialiste et révolutionnaire. Les éléments scéniques servant de décors aux fêtes patriotiques vont concourir à déplacer le champ d'action de la chanson de tradition orale. L'usage de la chanson sur le plan macrosocial a souvent été relaté, la sphère politique ayant donné lieu à un nombre inestimable de chansons. Depuis l'essor du communisme, du travail industriel, la chanson trouve aussi sa voie d'expression dans les syndicats s'accréditant une valeur microsociale. L'insertion de la chanson dans les pratiques traditionnelles ou dans les marches syndicales témoigne de rapports intenses avec les activités professionnelles d'une époque. Il serait intéressant dans un texte ultérieur de comparer les nouvelles fonctions de la chanson dans le cadre d'une sociologie pratique du loisir.