

## Note sur la chanson de Tholomyès (*Les Misérables*)

A la lecture du chapitre IV du troisième livre de la première partie des *Misérables*, un Français ne verrait aucune contradiction, ni même aucune différence, entre la « chanson espagnole » annoncée par le titre, et la « vieille chanson *gallega* » désignée par le texte. Seuls les initiés peuvent s'étonner que Tholomyès chante sur des paroles écrites en castillan, une chanson galicienne, dont le protagoniste se dit natif de Badajoz, dans l'Estrémadure.

En effet, même si la chanson n'est nullement caractérisée comme traditionnelle, sa qualification, *vieille chanson gallega*, implique qu'elle soit populaire, et donc écrite en galicien. L'amoureux de Badajoz doit, lui, exprimer ses émotions en castillan. La Galice et l'Estrémadure se trouvent, certes, toutes deux en Espagne mais elles ne peuvent pas être confondues.

Victor Hugo, sans doute, a négligé ce détail ou l'a jugé sans importance. Il avait pourtant conscience de la diversité linguistique prévalant de son temps, plus encore qu'aujourd'hui, en Espagne. Il l'observe lors du voyage de 1843 et la décrit sans équivoque :

*On naît basque, on parle basque, on vit basque et l'on meurt basque. La langue basque est une patrie, j'ai presque dit une religion. Dites un mot basque à un montagnard dans la montagne ; avant ce mot, vous étiez à peine un homme pour lui ; ce mot prononcé, vous voilà son frère. La langue espagnole est ici une étrangère comme la langue française<sup>1</sup>.*

Mais il s'agit exclusivement du pays basque et l'attention de Hugo aux particularités lui semble réservée : rien ne l'empêche de relier, dans les mêmes lignes, Toulouse à Tolosa, sa « cousine », à travers Tholomyès, Toulousain, « quelque peu espagnol ».

*Chanson* tout simplement -comme dit le titre-, qui implique un auteur, ou « vieille chanson *gallega* », qui penche vers l'anonymat des traditions populaires, les deux formules conduisent vers une origine que leur contradiction n'est pas seule à rendre problématique.

Il n'existe, à notre connaissance, aucune chanson traditionnelle espagnole qui ressemble à celle-ci ni au point de vue métrique, ni par le contenu. D'autant plus sûrement que, si elle a un auteur, deux fautes révèlent qu'il est français.

1) *Toda mi alma es en mis ojos* (Toute mon âme est dans mes yeux) : la différence espagnole entre les verbes *ser* et *estar*, qui n'existe pas en français, s'applique indubitablement ici ; il faudrait *Toda mi alma está en mis ojos*.

2) *Porque enseñas a tus piernas* (parce que tu montres tes jambes) : tandis que la langue française construit toujours sans préposition l'objet direct de la phrase, l'espagnol demande la préposition *a* quand l'objet direct est une personne, mais

---

<sup>1</sup> *Alpes et Pyrénées*, « Pyrénées », *Œuvres complètes*, Laffont, coll. « Bouquins », 1985- 2002, vol. « Voyages », p. 781.

seulement dans ce cas : *Compro pan / Veo a tu padre*. On dirait donc *porque enseñas tus piernas*.

Il faut conclure que Tholomyès chante du Victor Hugo, qui connaissait un peu l'espagnol mais ignorait ces subtilités syntaxiques, aussi étrangères au français qu'au latin. Le contenu du poème achève d'en convaincre.

Sa sensualité rappelle, en plus accentuée, celle du récit, très antérieur, d'un souvenir du condamné du *Dernier Jour*, passé heureux entrant en contraste violent avec le présent. Victor Hugo y plaçait déjà sous le signe de l'Espagne ses premières amours et la naissance du désir adolescent :

*La petite Espagnole, avec ses grands yeux et ses grands cheveux, sa peau brune et dorée, ses lèvres rouges et ses joues roses, l'Andalouse de quatorze ans, Pepa. [...]*

*Et elle se mit à courir devant moi avec sa taille fine comme le corset d'une abeille et ses petits pieds qui relevaient sa robe jusqu'à mi-jambe. Je la poursuivis, elle fuyait ; le vent de sa course soulevait par moments sa pèlerine noire, et me laissait voir son dos brun et frais<sup>2</sup>.*

*J'étais hors de moi<sup>3</sup>.*

Ce rapprochement suggère que l'in vraisemblance de l'origine de la chanson accroît la probabilité de sa valeur signifiante. Car, galicienne, c'est une musique triste –tel est particulièrement l'*alalá*<sup>4</sup>–, et son air contredit le sens de ses paroles castillanes. Hasard heureux ou information exacte, Hugo la dit chantée « sur une mélodie mélancolique ». Et il le faut parce que si les quatre couples flamboient de gaieté, Fantine, elle, demeure « enfermée dans sa vague résistance rêveuse et farouche » : « Fantine seule refusa de se balancer. »

Anonyme et signée, espagnole et française, galicienne et castillane, cette chanson appartient au double registre que veut un « double quatuor ». Allègre (*Tholomyès est si joyeux qu'il...*) en même temps qu'attristée, elle comporte en elle la duplicité de toute *L'Année 1817* et contient déjà, encore insidieux, le renversement brutal de l'« éblouissante partie de plaisir » en catastrophe.

Une intention stylistique, une stratégie narrative, se cache dans l'apparente incohérence, géographique, linguistique et musicale, qui qualifie la chanson de Tholomyès.

Henrique Harguindey Banet

(Henrique Harguindey Banet – Lugo, 1946- est professeur de Français et a traduit de nombreux auteurs français en galicien)

---

<sup>2</sup> L'envol de la pèlerine ne peut laisser voir que le bas du dos, mais on relève l'allusion aux jambes de la belle Andalouse.

<sup>3</sup> Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un condamné* suivi de *Claude Gueux* et de *L'affaire Tapner*. Les Classiques de Poche. Le Livre de Poche, n° 6646.

<sup>4</sup> Voici un *alalá* traditionnel interprété par une chanteuse galicienne de nos jours : <https://www.youtube.com/watch?v=2bVWJsUSB1I>.