



HAL
open science

Copetín : le langage argotique et les expressions populaires dans la bande dessinée colombienne de 1960 à 1992

Edinson Tarazona

► **To cite this version:**

Edinson Tarazona. Copetín : le langage argotique et les expressions populaires dans la bande dessinée colombienne de 1960 à 1992. Linguistique. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2021. Français. NNT : 2021PA030115 . tel-03652511

HAL Id: tel-03652511

<https://theses.hal.science/tel-03652511v1>

Submitted on 26 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ED 122 EUROPE LATINE – AMERIQUE LATINE

EA 7345 CLESTHIA – Langages, systèmes, discours

GERLHIS : Groupe d'études et de recherches en linguistique hispanique

Thèse de doctorat en linguistique hispanique

Edinson TARAZONA

COPETIN :

LE LANGAGE ARGOTIQUE

ET LES EXPRESSIONS POPULAIRES

DANS LA BANDE DESSINEE COLOMBIENNE

DES ANNEES 1960 A 1992.

Thèse dirigée par

M. le professeur Éric BEAUMATIN

Soutenue le 11 décembre 2021

Jury :

Mme Carmen Ballestero de Celis (MCF, Université Sorbonne Nouvelle, Paris)

M. Éric Beaumatin (PR, Université Sorbonne Nouvelle, Paris)

Mme Liset Díaz Martínez (Doct., École Pratique Des Hautes Études, Paris)

Mme Alexandra Oddo (PR, Université Paris-Nanterre)

M. Stéphane Oury (MCF HDR, Université de Lorraine, Metz)

M. José Vicente Lozano (PR, Université de Rouen - Normandie, Rouen)

Après lecture des rapports préliminaires de MM. :

Antonio Altarriba (PR émérite, Universidad del País Vasco, Vitoria)

José Vicente Lozano (PR, Université de Rouen - Normandie, Rouen)

Copetín : le langage argotique et les expressions populaires dans la bande dessinée colombienne des années 1960 à 1992.

Résumé

La bande dessinée en tant que moyen d'expression permet la représentation de tous les aspects de la société. De son côté, la bande dessinée colombienne est le fruit d'une lente évolution qui trouve ses origines chez des dessinateurs aujourd'hui méconnus comme Ernesto Franco. Dans sa série *Copetín*, créée en 1962, Franco nous montre précisément la société colombienne de l'époque et raconte avec humour les événements politiques, économiques, sociaux, entre autres, survenus dans la capitale et le pays. Mais l'intérêt de *Copetín* réside tout particulièrement dans l'emploi de l'argot et les expressions populaires, qui fait l'objet de cette étude, la première sans doute consacrée à ce sujet. Après avoir rappelé les éléments de contexte de *Copetín* (sa conception, les personnages, la société, etc.) cette étude analyse le langage utilisé ainsi que la formation des mots dits argotiques du point de vue de la phonologie et de la phonétique, de la morphologie lexicale et de quelques autres aspects linguistiques.

Mots clés : *Copetín, bande dessinée, Ernesto Franco, langage argotique, expressions populaires, morphologie lexicale.*

Copetín: el lenguaje argótico y las expresiones populares en la historieta colombiana de los años 1960 a 1992

Resumen

La historieta como medio de expresión permite la representación de todos los aspectos de la sociedad. Por su parte, la tira cómica colombiana es el fruto de una lenta evolución que encuentra sus orígenes en algunos dibujantes aún hoy poco conocidos como Ernesto Franco. En su serie *Copetín*, creada en 1962, Franco nos muestra justamente la sociedad colombiana de la época y cuenta con mucho humor los diferentes hechos políticos, económicos, sociales, entre otros, sucedidos en la capital y el país. Sin embargo, el interés de *Copetín* radica particularmente en el empleo de la jerga y de las expresiones populares, que son el objeto de este estudio, tal vez el primero consagrado a este tema. Luego de recordar los diferentes elementos de contexto de *Copetín* (su concepción, los personajes la sociedad, etc.) este estudio analiza el lenguaje utilizado, así como la formación de las palabras llamadas argóticas desde el punto de vista de la fonología y la fonética, la morfología lexical y algunos otros aspectos lingüísticos.

Palabras clave: *Copetín, historieta, tira cómica, Ernesto Franco, lenguaje argótico, expresiones populares, morfología lexical.*

Copetín, slang language and popular expressions in the Colombian comic strip from the 1960s to 1992

Abstract

The comic strip as a way of expression allows the representation of all aspects of the society. For its part, the Colombian comic strip had a slow evolution which finds its origins in cartoonists today little known, as Ernesto Franco. In his work *Copetín*, created in 1962, Franco depicts us the Colombian society of the time and tells with a lot of humour the political, economic, social events among others occurring in the capital and the country. But the interest of *Copetín* relies particularly in the use of slang and popular expressions, which is the object of this study, the first one doubtless dedicated on this matter. Having reminded the elements of context of *Copetín* (design, characters, society, etc.) this study analyses the language used as well as the formation of slang words through phonetics and phonology, lexical morphology and others linguistic aspects.

Keywords: *Copetín, comic strip, Ernesto Franco, slang, popular expressions, lexical morphology.*

A Ernesto Franco
Et aux dessinateurs méconnus de Bande Dessinée

Remerciements

A la fin de ce travail il faut accorder un mot à ceux et celles qui ont toujours été à mes côtés pour m'épauler et me conseiller d'une certaine façon. Il n'est pas évident de se retrouver face à cette page. Comment commencer ? Par qui ? Mais quand je regarde autour de moi il n'y a que des gens bienveillants et cela devient plus facile. Alors je veux juste dire, à ma manière, merci à toutes et tous pour l'implication qu'ils ont eu pendant le temps de recherche et de rédaction de cette thèse.

J'adresse ma gratitude à monsieur Éric Beaumatin, mon directeur de thèse, qui a accepté d'encadrer cette recherche en me faisant confiance pendant toutes ces années. Il a été un vrai moteur dans la réalisation de ce travail. Ses commentaires et ses conseils toujours justes et pertinents, sa clairvoyance et sa rigueur m'ont guidé vers des chemins que je n'aurais pas nécessairement empruntés.

Je tiens à exprimer mes remerciements les plus profonds à monsieur Ernesto Franco ; tout d'abord pour la création de sa bande dessinée *Copetín*, pour son accueil à Bogota et les heures de discussion autour de ce garçon qui vivait dans les rues de la capitale ; pour avoir partagé avec moi ses dessins et ses réflexions. Sa gentillesse et sa simplicité m'ont motivé à lui rendre hommage à travers cette recherche. Je ne regrette pas une seule seconde d'avoir choisi ce sujet.

Je voudrais remercier également monsieur Gilles Luquet, mon professeur de linguistique hispanique en master, qui est devenu un modèle grâce à son grand savoir et à ses enseignements. C'est lui qui m'a donné envie de faire de la recherche en linguistique et je lui serais toujours reconnaissant pour cela.

Une mention spéciale à monsieur Bernardo Rincón, spécialiste de la bande dessinée colombienne et professeur à l'Universidad Nacional de Bogota ; pour le partage des informations et les discussions sur le neuvième art.

A toute l'équipe de la Biblioteca Nacional de Colombia et de l'Instituto Caro y Cuervo pour leur aide pendant mes séjours de recherche à Bogota ; pour leur disponibilité et leur coopération malgré la distance.

J'exprime toute ma gratitude à tous mes ami(e)s de France et de Colombie pour les mots d'encouragements, les conseils et le soutien moral. Sans eux le travail aurait été plus difficile : Gabriel Palacio, Julien Ibos-Marquant, David Meneboode, Saúl Flórez, Fanny Guillien, Eerika Somersalo et les autres. Merci les amis, merci ma famille.

Un mot aussi à mes collègues enseignants qui se sont intéressés à la recherche du jeune étudiant colombien et à la bande dessinée de mon pays ; ils m'ont également soutenu moralement pour avancer.

A Gilles Conan et Nathalie Le Menec qui ont corrigé le premier projet de thèse et qui ont continuellement demandé des nouvelles de Copetín depuis la Bretagne.

Et enfin, un grand merci à Sébastien Gourmelen pour m'avoir supporté vers la fin de la recherche ; son soutien, ses conseils, ses encouragements et nos discussions m'ont aidé à poursuivre avec beaucoup de courage mon rêve.

Sommaire

INTRODUCTION

PARTIE I : CHRONOLOGIE DE LA BANDE DESSINEE EN COLOMBIE

1. LES XVIII^e ET XIX^e SIECLES
2. LES XX^e ET XXI^e SIECLES
3. NOUVELLES PERSPECTIVES DE LA BANDE DESSINEE

PARTIE II : COPETIN OU L'HISTOIRE DU FARCEUR

1. LA CONCEPTION ET L'UNIVERS DE COPETIN
2. LES PERSONNAGES
3. COPETIN, HEROS OU ANTI-HEROS ?

PARTIE III : LA LANGUE PRETEE A COPETIN

1. L'ESPAGNOL PARLE A BOGOTA
2. ANALYSE PHONOLOGIQUE ET PHONETIQUE
3. ANALYSE MORPHOLOGIQUE
4. EXPRESSIONS POPULAIRES
5. ELEMENTS TYPOGRAPHIQUES
6. SIGNES ORTHOGRAPHIQUES

CONCLUSION

BIBLIOGRAPHIE

ANNEXES

TABLE DES MATIERES

Glossaire

La dénomination du neuvième art change selon la langue et le pays, parfois l'un de ces termes est commun à plusieurs langues en raison d'une production en masse et d'un marché plus attrayant. Dans un souci d'éclaircissement, nous proposons un lexique pour faciliter la lecture de notre recherche et éviter la confusion entre certains vocables.

Bande dessinée : (n. f.) terme utilisé dans le monde francophone pour désigner une succession d'images organisées qui racontent une histoire.

Comics : (n. m.) ou *comic strips* est le terme utilisé aux Etats-Unis pour signifier la bande dessinée ; depuis les années 1970 ce terme est employé en Amérique Latine (orthographié *cómics*) pour désigner le neuvième art d'une manière plus générale en mélangeant le *comic* états-unien et la *historieta* latino-américaine.

Historieta : (n. f.) est le mot générique employé en Amérique Latine pour indiquer la bande dessinée.

Tebeo : (n. m.) est le terme utilisé en Espagne qui a son origine dans le magazine de bande dessinée des années 1970 TBO.

Monos : (n. m.) terme argentin et colombien.

Monitos : (n. m.) terme mexicain pour la bande dessinée.

Muñequitos : (n. m.) terme cubain.

Comiquitas : (n. f.) terme vénézuélien.

Case : (n. f.) la plus petite partie d'une bande dessinée, elle est limitée à un seul cadre et peut se dénommer également vignette.

Bande : (n. f.) succession de plusieurs cases, généralement horizontal, on peut en trouver entre une et six selon le format de la bande dessinée.

Planche : (n. f.) page entière d'une bande dessinée, composée de plusieurs bandes ou cases.

Bulle : (n. f.) appelé aussi phylactère, elle contient les paroles et pensées des personnages et change de forme selon l'intention de celui qui parle : rond ou rectangulaire (les paroles), nuage (la pensée) ou pointillé (le chuchotement) etc.

Cartouche : (n. m.) encadré rectangulaire qui contiens des éléments narratifs et descriptifs pour commenter les actions.

Idéogramme : (n. m.) symbole, icône ou petit dessin qui exprime une pensée ou un sentiment.

Dans la recherche qui suit nous optons pour l'emploi du terme français *bande dessinée* pour parler du neuvième art de manière générale, et quand nous ferons allusion à la production états-unienne nous utiliserons le terme anglais *comics*.

Pour parler du corpus de notre recherche nous dirons *Copetín* et pour le personnage principal Copetín.

Enfin, quand nous montrerons des exemples de *Copetín* nous alternerons entre les termes *bande* ou *strip*.

INTRODUCTION

Un dimanche, après avoir parlé avec mon directeur de possibles sujets de recherche et n'arrivant pas à concilier sa spécialité et mes souhaits, je me suis retrouvé face à mon ordinateur sur le site internet d'un journal colombien de grande renommée. Sans le vouloir, je suis tombé sur un article qui parlait de la première bande dessinée de ce pays et qui disait combien celle-ci était importante pour les futures générations de dessinateurs et de scénaristes du neuvième art. Etant moi-même un lecteur régulier de bandes dessinées, j'ai donc effectué quelques recherches et consulté quelques bandes de l'œuvre citée pour voir de quoi il s'agissait. Cette dernière présente les aventures d'un jeune garçon des rues appelé Copetín. A la première lecture j'ai immédiatement pensé à l'archétype de l'anti-héros. Mais en m'y plongeant plus intensément, je découvrais un univers particulier, authentique et intelligent.

Néanmoins, son intérêt véritable ne se résume pas à ces seules qualités. Il réside plus exactement dans ceci : cette bande dessinée reproduit pour la première fois le langage argotique dans la presse écrite colombienne à grand tirage. Autrement dit, le langage de la rue se trouve être au centre de cette bande dessinée

et les personnages qui y évoluent en font usage, cela ayant pour conséquence de rendre les histoires plus réalistes et plus drôles du fait d'un parallèle immédiatement évident avec la vie des lecteurs. Autrement dit encore, grâce à l'emploi de l'argot et des expressions populaires, cette bande dessinée recrée l'imaginaire de la population de la capitale colombienne des années 1960 à 1990. Ainsi son créateur, Ernesto Franco, y illustre des expériences qu'il a vues et vécues dans les rues d'une ville en plein développement urbanistique et économique à cette période.

C'est ainsi que cette recherche est née. On peut penser que ce choix résulte d'un besoin « prenant » ou d'un souci d'originalité tout en sachant pourtant qu'il existe un grand nombre d'études au sujet de la bande dessinée, et que de plus en plus les gens s'y intéressent. Que peut-on donc encore offrir de réellement nouveau et, espérons-le, pertinent à la bande dessinée ?

Rappelons d'abord qu'il existe des études liées à la définition de la bande dessinée : sa création, le récit, l'image, la fonction des personnages, provenant de spécialistes reconnus : Altarriba, Lipszic, Gauthier, Groensteen, Fresnault-Deruelle, Rey, etc. On parlera donc ici de la théorisation de et autour de cet art. Ensuite, de jeunes chercheurs ainsi que des passionnés de ce genre créent des groupes de recherche dans le but d'approfondir les études à divers niveaux : social, culturel, artistique, linguistique, entre autres comme le *Museo Virtual de la Historieta* à Bogota, le *GrEBD* à Lausanne, l'*ACME* à Liège, les Comicalités à Paris, au sein de l'Université Paris 13 pour n'en citer que quelques-uns. Parallèlement, les fanzines sont apparus et se sont développés : il faut préciser que certains artistes aujourd'hui reconnus y ont fait leurs premières armes.

Ainsi formulé, tous les champs d'analyse semblant avoir été étudiés, nous sommes amenés à penser que la bande dessinée doit être envisagée comme un objet socioculturel au même titre que la littérature, le cinéma, la musique ou encore d'autres formes d'expressions artistiques telles que la peinture ou la photographie.

Mais au-delà de ces différentes approches, qu'est-ce réellement que la bande dessinée ? Avant de débiter la recherche en elle-même, il s'agit de déterminer qualitativement ce qu'elle est, car pour nombre de personnes cela semble pouvoir

rester vague ou bien à l'inverse se résumer par trop simplement : de simples cases avec des images figées et un texte qui les accompagne. Will Eisner, cité par Scott McCloud, la définit intrinsèquement comme un art séquentiel ; néanmoins cette seule définition serait restreinte vis-à-vis de tout ce que la bande dessinée comprend. C'est ainsi que le même McCloud (2013) parle « d'images picturales et autres, volontairement juxtaposées en séquences, destinées à transmettre des informations et/ou à provoquer une réaction esthétique chez le lecteur »¹. Voilà une définition plus ample et concrète de la bande dessinée où tous les courants, styles et contenus sont compris. Cette précision nous donne des éléments essentiels pour mieux appréhender ce genre, éléments qui vont nous permettre une analyse directement plus claire de *Copetín*.

Annie Baron-Carvais (1985), pour sa part, nous parle « d'un moyen d'expression, un véhicule de la culture de masse et de son idéologie mais aussi un art »². Cette définition nous offre d'autres éléments d'analyse et de compréhension, élargissant notre possibilité d'approche. En effet, si nous parlons ici d'un art, et même s'il existe des divergences quant à ce sujet, il est certain pour nous qu'elle en est un, car l'art se faisant l'expression ou le reflet d'une idée, ceci dans une époque donnée, il est donc une expression de la société contemporaine dans laquelle il prend vie, ce qu'est également et justement la bande dessinée. Baron-Carvais explique aussi qu'il est difficile de la classer dans un genre déjà arrêté étant donné que « la bande dessinée fait appel à deux catégories d'artistes, l'écrivain et le dessinateur »³ et que souvent les deux tâches en lien sont incarnées par une seule personne. La bande dessinée serait donc duale, par conséquent le fruit d'une complémentarité, ses éléments s'associant de manière à raconter des histoires, des récits. Ainsi la BD offre donc un univers propre.

De son côté, Antonio Altarriba (1995, p. 379), considère que « *la historieta es un medio de expresión rico y complejo, abierto a un abanico de explotaciones* »⁴. Il rejoint ainsi Baron-Carvais sur le fait que la bande dessinée est un moyen

¹ Scott McCloud, 2013, p. 17.

² Annie Baron-Carvais, 1985, p. 121.

³ *Ibid.*, p. 5.

⁴ « La bande dessinée est un moyen d'expression riche et complexe, ouvert à un éventail d'exploitations »

d'expression mais il va encore plus loin dans cette approche, car selon lui, elle emploie l'image et la parole pour décrire, raconter, montrer et examiner la société, ceci lui offrant une complexité que l'on ne soupçonne pas au premier abord. Elle évoluerait ainsi avec les hommes et les autres arts, et ne cesserait de le faire.

A l'inverse, certaines personnes qualifient la bande dessinée bien plus modestement. On se souvient en France notamment de la polémique lancée en mai 2014 par le philosophe Alain Finkielkraut dans l'émission *Répliques* sur France Culture et encore plus tard dans l'émission *Interactiv'* sur France Inter. L'écrivain y affirmait que la bande dessinée est « un art mineur » : « Et quand on dit il n'y a pas d'art mineur, non seulement on réhabilite les arts mineurs mais on vide les autres. »⁵
⁶. En proclamant cela, le philosophe classe et hiérarchise les différents arts, comme si certains d'entre eux, notamment ceux qui sont nommés « Beaux-Arts », avaient plus d'importance que d'autres. Mais la bande dessinée relevant d'une démarche qui engage l'auteur et/ou dessinateur pendant la période de création et ce qui résulte de cette dernière, à savoir : une bande, une planche, un album, le tout associé à la réception de ce travail, cela suffit à considérer cette approche hiérarchisante pour ce qu'elle est, à savoir une démarche seulement sociologique pour ne pas dire sociale, plus qu'esthétique et critique. La BD ne présentant pas ici, à proprement parler, de différence avec les autres démarches artistiques, elle demeure évidemment un art à part entière.

Ce pourquoi nous nous intéressons dans cette recherche à la bande dessinée, pour sa dimension, nous l'avons vu, artistique et en conséquence multiple. A travers ce travail, nous verrons en effet qu'il est possible d'analyser tous les éléments qui composent et entourent la BD et ainsi avancer l'idée de reflet pertinent de la société que représente cette forme d'expression.

Partant donc du fait qu'elle est un art, la bande dessinée est riche en formes ; graphie, personnages, scénarios et dialogues. En ce qui concerne la Colombie, pendant plusieurs années elle a été négligée par un grand nombre de spécialistes

⁵ Francis Forget, « La BD, un art mineur pour Alain Finkielkraut », (mercredi 11 juin 2014), francetvinfo.fr

⁶ Aurélia Vertaldi, « Finkielkraut considère la bande dessinée comme un art mineur », (vendredi 13 juin 2014), lefigaro.fr.

des arts et de l'édition. C'est ainsi que ce qu'on appelle communément le neuvième art⁷, a connu une évolution assez tardive de son approche dans ce pays alors qu'en d'autres endroits sa publication dans la presse écrite apparaît dès la fin du XIX^e siècle. En Colombie la première bande dessinée telle qu'on la connaît aujourd'hui apparaît dans les années 1930 mais ce n'est que dans les années 1960 qu'elle gagne une certaine importance. Nous parlons donc de *Copetín*, cette première bande dessinée nationale qui attira mon attention ce dimanche-là.

On constate pour commencer que *Copetín* est publié pendant 30 ans pour ensuite tomber relativement dans l'oubli. Dès lors, pourquoi malgré tout s'intéresser à l'étude de cette bande dessinée ? L'absence d'études sociolinguistiques approfondies autour du héros et son univers a motivé ce choix. Si quelques universitaires colombiens s'intéressent de manière descriptive aux origines de *Copetín*, notamment Bernardo Rincón et son groupe d'études de l'Universidad Nacional de Colombia, aucune étude approfondie n'existe à ce jour. Et ce qui nous frappe le plus c'est qu'aucune publication intégrale de l'œuvre d'Ernesto Franco, le créateur de *Copetín*, n'a été encore publiée.

C'est ainsi que l'objet de notre étude concerne la langue utilisée dans la bande dessinée *Copetín* et plus précisément la langue du personnage principal, du groupe d'enfants qui l'accompagne et des personnages satellites aux enfants. Là encore on pourra nous dire : « Pourquoi étudier cette variation du langage dans un art « mineur » qui n'est pas très accepté par les hautes sphères de la culture de ce pays ? ». Parce que la bande dessinée raconte justement des expériences en rapport avec le quotidien et, reconnaissons-le, dans la vie de tous les jours nous

⁷ Cette appellation apparaît en 1964 quand Claude Beylie, critique et historien du cinéma, dans le deuxième article de la série *Lettres et Médecins* (mars 1964) s'interroge dans son texte « La bande dessinée est-elle un art ? » ; il écrit à propos de la bande dessinée : « je propose, au passage, d'appeler neuvième art, en hommage à Phil Corrigan dit X-9, et parce que la huitième place est déjà réservée ... ».

Quelques mois plus tard (décembre 1964) Maurice de Bévère connu comme Morris (créateur de Lucky Luke) et Pierre Vankeer publient dans le *Journal de Spirou* chaque semaine des articles consacrés à l'histoire de la bande dessinée. Cette rubrique s'appelle 9^e ART, *Musée de la bande dessinée*.

Enfin, en 1971 l'appellation semble complètement admise, car Francis Lacassin publie son œuvre manifeste *Pour un neuvième art, la bande dessinée*.

Il faut préciser que cette dénomination de neuvième art concerne seulement la France, car il n'existe nulle désignation dans d'autres pays avec une culture bédéphile importante. Thierry Groesteen, 2012, <http://neuvieameart.citebd.org>

faisons peu attention à notre façon de parler. Pour imaginer ce propos, nous ne sortons pas de chez nous avec, sous le bras, un sac rempli de discours préparés. La langue varie selon nos origines, notre éducation, est influencée par nos points de vue, nos sentiments mais aussi nos vécus, nos activités et bien sûr aussi par la personne qui est en face de nous. Si nous voulons mieux comprendre le neuvième art et saisir l'approche qui est la nôtre, nous devons tenir compte aussi bien du langage que de l'image, à l'instar des études récentes, de Fresnault-Deruelle par exemple, qui donnent également une place importante au récit et au langage utilisé. Fresnault-Deruelle (1970) l'affirme ; « le texte, quand il existe, sert de liaison entre les différentes images [...] et ouvre dans le sens d'une certaine fluidité dans le déroulement de l'action et de la lecture »⁸. On voit donc ici l'importance du langage qui favorise la compréhension de l'image en la complétant.

Secondement, concernant son statut légal dans le pays, notons un autre constat qui motive encore plus notre recherche. Le 22 décembre 1993 est publiée en Colombie la *Ley del Libro*⁹, 'Loi du Livre', qui a pour but de démocratiser le livre, de stimuler la production d'œuvres culturelles et scientifiques, d'inciter à la lecture, entre autres. Cependant, dans l'article 2, cette loi ne considère pas la bande dessinée comme une œuvre culturelle en soi, la mettant au même niveau que l'horoscope, la pornographie ou encore les jeux de hasard¹⁰. Plus tard, la résolution 1508 de 2000, qui comporte des changements, maintient sa position vis-à-vis de la bande dessinée dans son premier article¹¹.

⁸ Pierre Fresnault-Deruelle, 1970, p. 159.

⁹ « Ley del libro », 1993, camlibro.com.co.

¹⁰ « Artículo 2°. Para los fines de la presente Ley se consideran libros, revistas, folletos, coleccionables seriados, o publicaciones de carácter científico o cultural, los editados, producidos e impresos en la República de Colombia, de autor nacional o extranjero, en base papel o publicados en medios electromagnéticos.

Se exceptúan de la definición anterior los horóscopos, fotonovelas, modas, publicaciones pornográficas, tiras cómicas o historietas gráficas y juegos de azar. »

« Article 2°. Pour les besoins de la présente Loi sont considérés les livres, les magazines, les brochures, les séries collectionnables ou les publications à caractère scientifique ou culturel, édités, produits et imprimés dans la République de la Colombie, d'auteur national ou étranger, sur papier ou supports électromagnétiques.

Sont exclus de la précédente définition les horoscopes, les photoromans, les carnets de croquis de mode, les publications pornographiques, les comics ou bandes dessinées et les jeux de hasard »

¹¹ Alcaldía de Bogotá, *Resolución 1508 de 2000*, alcaldiabogota.gov.co.

Néanmoins, en 2013, la Cour Constitutionnelle par le biais de l'arrêt C-1023/12¹², modifie la loi de 1993 en donnant à la bande dessinée le même statut que celui attribué au livre, aux magazines et aux revues scientifiques ; elle est enfin considérée comme une œuvre culturelle grâce au travail et visibilité de plusieurs artistes, éditeurs et critiques, ce qui ouvre des horizons pour sa production et diffusion puisque les albums seront disponibles pour un prix moins élevé pour les lecteurs mais également moins coûteux à produire pour les éditeurs et à diffuser pour les distributeurs. Malgré cela la BD reste reléguée à un second plan dans le panorama culturel colombien mais dispose légalement enfin aujourd'hui d'une place qui lui permet d'atteindre plus aisément un public plus large.

Concernant maintenant le statut socio-économique de la bande dessinée en Colombie, Daniel Rabanal affirme que sa production est « hermétique voire élitiste »¹³, c'est-à-dire qu'elle s'adresse à un public précis et restreint. Mais de quel public parle-t-il ? Si l'on tient compte du fait qu'un grand nombre de bandes dessinées apparaissent dans la presse nationale, on pourrait censément estimer qu'elle est destinée ou du moins accessible au plus grand public. Par exemple, le supplément dominical *Feliz Domingo* du journal *El Tiempo* a pour cible les enfants et les adolescents alors que les bandes dessinées publiées en semaine (*Mafalda, Justo y Franco, Dick Tracy...*) s'adressent majoritairement aux adultes. Cependant, il existe aussi un public plus alternatif issu des universités, des groupes d'études ou des amateurs comme le *Museo Virtual de la historieta colombiana* de l'Universidad Nacional ou encore *El Globoscopio*, collectif créé par le spécialiste de la bande dessinée Pablo Guerra. Guerra qui, justement, pense qu'elle a besoin de plus de lecteurs en Colombie¹⁴, ce qui appuierait en quelque sorte l'affirmation de Rabanal. Mais il existe également un problème lié à son édition et sa distribution, ce qui fait que la production nationale de bande dessinée n'atteint pas un public plus vaste. Cette problématique est soulevée par Alvaro Vélez, historien et dessinateur, qui

¹² « FOTONOVELAS, TIRAS COMICAS O HISTORIETAS GRAFICAS-Se consideran dentro del concepto de libros, revistas, folletos, coleccionables seriados, o publicaciones de carácter científico o cultural, para efecto de lo previsto en el inciso primero del artículo 2º de la ley 98 de 1993. »

« PHOTOROMANS, COMICS OU BANDES DESSINEES – sont inclus dans la catégorie de livres, magazines, séries collectionnables ou publications à caractère scientifique ou culturel en application de ce qui est prévu dans le premier alinéa de l'article 2º de la loi 98 de 1993. » - (Relatoría de la Corte Constitucional de Colombia, Sentencia C-1023/12, corteconstitucional.gov.co).

¹³ Daniel Rabanal, 2001, p. 29.

¹⁴ Andrés Salazar, « hablando del comic colombiano... », (mardi 30 juin 2015), radionica.rocks.

parle d'une industrie inexistante avec quelques initiatives individuelles ou collectives mais qui ne sont pas soutenues complètement par le gouvernement¹⁵. Guerra de son côté tempère cette affirmation car pour lui ce problème relève plutôt de la précarité du marché de la bande dessinée, aussi bien des créateurs que des éditeurs, ceci n'empêchant pas pour autant les nouvelles propositions d'apparaître, celles-ci attirant l'attention de plus en plus de monde. De ce point de vue, un changement semble donc s'esquisser dans la société colombienne actuelle, celui-ci donnant semble-t-il à la bande dessinée une importance plus grande pouvant dans les années à venir gagner encore en considération.

Ensuite, pour ce qui est du statut symbolique de la bande dessinée ; il s'agit, en premier lieu de la considérer dans sa dichotomie par rapport à la presse. C'est-à-dire que bien qu'ayant elle-même recours à l'écrit, ses phylactères cassent la linéarité de l'écriture comme de la lecture des articles traditionnels. En quelque sorte la bande dessinée participe à la dynamique de la presse en lui étant complémentaire voire parfois en se montrant subversive dans sa façon d'aborder les mêmes sujets que ceux que les journaux présentent. Si l'on observe des bandes dessinées ou des caricatures qui montrent ou dénoncent un sujet social, politique ou économique entre autres, elles viennent en supplément de l'information déjà donnée et n'abordent pas de sujets non traités dans l'édition. De même cette subversion peut être envisagée dans les dessins que l'on croit à destination des enfants mais qui sont en réalité réceptionnés dans la majorité des cas par des lecteurs adultes. C'est précisément ce qui se passe avec *Copetín*. Les personnages commentent l'actualité colombienne, spécialement celle de Bogota et visent plutôt le public adulte.

Rappelons enfin une nouvelle fois qu'il n'existe aucune étude dédiée exclusivement à *Copetín*¹⁶ et encore moins au langage employé dans cette bande dessinée. Ainsi, notre recherche apportera un nouveau point de vue sur la bande dessinée en Colombie en général et sur *Copetín* en particulier, en espérant qu'elle ouvre la voie à d'autres études dans le même domaine ou dans des domaines adjacents. Nous espérons aussi modestement que, suite à cette recherche, une

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Comme nous l'avons mentionnée plus haut, une seule étude a été trouvée et c'est celle de Bernardo Rincón dans laquelle il parle des protagonistes dans la bande dessinée des années 1990 à Bogota, nous en parlerons plus amplement dans le chapitre dédié à ce sujet.

édition intégrale de *Copetín* sera envisagée, d'autant plus que la totalité des strips publiés dans le journal *El Tiempo* (soit 4769 bandes) a été récupérée. Le but de cette étude est aussi de susciter l'intérêt d'un public plus large pour le neuvième art en Colombie. De cette manière, la bande dessinée pourrait, c'est à souhaiter, motiver des nouvelles vocations. En ce qui concerne la France, grand pays bédéphile, cette recherche permettra peut-être de faire connaître un nouvel auteur et son œuvre. Enfin, cette étude aidera, espérons-le, les chercheurs hispanistes à nourrir leur approche linguistique de la bande dessinée colombienne.

Nous avons ici choisi d'articuler cette thèse autour de trois axes d'études principaux : la place de *Copetín* dans le neuvième art colombien, le personnage de Copetín et enfin l'aspect linguistique de cette bande dessinée.

1. Déterminer la place de *Copetín* dans le panorama de la bande dessinée en Colombie.

Dans ce premier point de notre recherche, nous ferons appel à l'histoire ; le but étant de découvrir les antécédents de *Copetín*, que cela soit la caricature ou peut-être d'autres bandes dessinées nationales. *Copetín* apparaît pour la première fois le 13 avril 1962 dans le quotidien *El Tiempo* et est considérée comme le pilier de la bande dessinée colombienne. Nous essaierons de découvrir le pourquoi de cette considération. Néanmoins, nous sommes certains qu'elle est influencée par les *comics* états-uniens. Cette étape essentielle qui donne les bases de notre étude est donc un parcours historique du neuvième art en Colombie depuis la fin du XVIII^e siècle jusqu'à nos jours.

2. Définir le rôle de Copetín dans la bande dessinée dans le but de l'identifier comme un héros ou un anti-héros.

Ce deuxième point implique de considérer la notion de héros et d'anti-héros dans la littérature. Le personnage principal de cette bande dessinée est un enfant de la rue : rusé, espiègle, fin d'esprit et critique envers la société dans laquelle il vit. Comment peut-on le définir ? Appartient-il à la catégorie du héros ou de l'anti-héros ? Les notions sur ce sujet vont nous permettre d'éclairer la place que tient Copetín

dans l'univers de la bande dessinée en général. Sans oublier les rôles secondaires qui interviennent pour montrer différentes facettes du caractère de Copetín tout au long de l'histoire.

3. A partir des phénomènes grapho-phoniques, morphologiques et lexicaux repérés, définir le registre de langue utilisé dans Copetín comme étant argotique.

Ce dernier point est l'axe central de notre recherche, car l'objet d'étude est la langue dans le corpus de *Copetín*. Nombreux sont les exemples de variations phonétiques que l'on trouve dans cette bande dessinée, ainsi que les mots propres à la variété de l'espagnol parlé à Bogota ou *cachaquismo*. Ces apports vont façonner le langage employé par les personnages. En effet, en les situant dans une tranche d'âge donnée, avec des caractéristiques socio-culturelles particulières, nous montrerons à quel point le registre argotique prime sur un registre soutenu et comment il s'impose au point que ces expressions et ce vocabulaire sont encore utilisés par un grand nombre de locuteurs de la capitale et du pays. Pour cela il est essentiel d'étudier et d'analyser tous les éléments possibles (grapho-phoniques, morphologiques, lexicaux voire syntaxiques) qui constituent l'ensemble de cette bande dessinée. On verra que la question de la norme est centrale et qu'elle déterminera méthodologiquement la présentation des analyses.

Cette thèse tient à la fois de la description et de la réflexion analytique. Elle est descriptive, car elle retrace des moments clés pour la bande dessinée colombienne. Elle est en outre analytique, car elle se donne pour objectif d'étudier le rôle de Copetín dans l'histoire mais surtout le langage employé par les *gamines*¹⁷ de Bogota. L'architecture générale de cette thèse comprend ainsi trois parties principales ; chacune liée aux axes que nous avons précédemment cités.

Avant cela, commençons par exposer le constat historique suivant. Absente de la littérature colombienne au début du XX^e siècle, la bande dessinée telle qu'on la connaît aujourd'hui fait une timide entrée dans la presse écrite à grand tirage aux

¹⁷ *Gamín* (n.s.), *Gamines* (n. pl.) est le terme employé en Colombie pour parler des enfants des rues. Nous en parlerons plus en détail dans la deuxième partie de cette recherche.

alentours de 1930. Avant cela, la caricature politique était à l'honneur dans les journaux locaux et nationaux. Quelques années plus tard elle prend une place plus importante dans le milieu, même si on privilégie la traduction du *comic* états-unien. Actuellement et grâce à internet et aux fanzines, la bande dessinée colombienne est de plus en plus visible dans le panorama international. Ces trois moments qui correspondent aux trois derniers siècles permettent de saisir l'état général du neuvième art dans ce pays.

Précisons que connaître la bande dessinée, au sens d'en être lecteur, ne saurait suffire pour prétendre en élaborer une analyse pertinente. De la même façon, la traiter comme un simple sujet d'étude, un objet isolé, ne serait pas plus efficace. Il s'agit évidemment de tenir compte d'un contexte, en l'occurrence d'un avant et d'un après. La BD doit plus généralement être étudiée de façon diachronique et synchronique ; soit comme un seul élément mais aussi comme une partie d'un ensemble, celui du neuvième art en général.

La première partie de notre analyse consiste à présenter l'évolution de la bande dessinée en Colombie. Évidemment, il faut pour cela tenir compte de l'histoire du pays, car les arts évoluent de concert avec celle de chaque pays. C'est ainsi que nous présenterons les événements les plus marquants de la caricature et de la bande dessinée depuis le XVIII^e siècle jusqu'à aujourd'hui. Cette démarche est privilégiée, car elle a pour but de présenter les antécédents de *Copetín* et la contribution de notre bande dessinée à l'inspirations des futurs illustrateurs du pays.

Ensuite, dans la seconde partie, nous parlerons de Copetín et de sa bande d'amis. Ceci dans un souci de mieux appréhender et connaître les personnages de la bande dessinée et d'installer un précédent, puisque rappelons-le, aucune recherche sur la bande dessinée colombienne n'a à ce jour parlé d'eux en profondeur. Nous pensons ainsi qu'une description détaillée de leurs caractères et leurs habitudes s'impose. En lien avec cette description, nous verrons à quoi renvoie le phénomène des *gamines*, étudié notamment par l'anthropologue français Jacques Meunier, et comment ce phénomène se voit représenté dans la bande dessinée.

Pour conclure cette deuxième partie, nous discuterons du fait de savoir si Copetín est classable comme un héros ou un anti-héros, ceci à la lumière de la littérature picaresque et la théorie sur le héros émise par Joseph Campbell dans *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito* (1959). Puis, par souci de comparaison, nous aborderons d'autres personnages de la littérature et de la Bande Dessinée qui ont des caractéristiques similaires à celles de Copetín dans le but de mieux identifier son rôle dans l'histoire.

Évidemment, il est difficile de mener une analyse, quelle qu'elle soit, si on ne maîtrise pas un sujet en profondeur, surtout lorsqu'il s'agit d'une première étude. Pour mener à bien notre démarche, ont donc été récupérées et compilées plus de 4000 bandes de *Copetín*, bandes qui correspondent à la période où elles ont été publiées dans le journal de diffusion nationale, *El Tiempo*. Nous avons pu également compter avec l'aide de la Biblioteca Nacional de Colombia et l'équipe de recherche de la Faculté des Arts de l'Universidad Nacional de Bogota. C'est après plus d'une année et demie de recherches, de lectures, d'entrevues, honorées ou non, de messages sans réponse, que nous avons pu réussir à préparer ce second chapitre. Ainsi, toujours dans celui-ci, nous verrons aussi comment a eu lieu la conception et création de *Copetín*. Pour ce faire il nous faudra encore regarder quelques antécédents historiques et sociaux tels que l'histoire des enfants des rues depuis le XVIII^e siècle, les migrations intérieures qui ont fait progresser le taux de pauvreté au XX^e siècle et les différents programmes qui se sont mis en place pour contrer ce fléau.

C'est donc tout naturellement que cette étape pourra apparaître comme une tentative d'état des lieux, aussi exhaustif que possible, de *Copetín*, car elle montre les origines et l'évolution de la bande dessinée, quant aux sujets, lieux et personnages. Bien que le thème central de cette thèse soit le langage argotique employé dans notre bande dessinée, nous croyons nécessaire de parler ainsi de *Copetín* pour en tirer une vision la plus ample possible avant d'en analyser le langage.

En préambule à la troisième et dernière partie, notons que dans la bande dessinée comme dans la vie réelle, quand un personnage s'installe dans une ville, il

se produit un changement et ce à plusieurs niveaux. Les personnages de *Copetín* sont issus d'un milieu rural et, pour s'adapter, ils essaient d'imiter les manières, habitudes, gestes et paroles des citadins. C'est-à-dire que ce faisant ils s'intègrent dans leur nouvel environnement, avec pour ultime but de se faire une place parmi les autres (l'ensemble de la population), et ainsi de pouvoir devenir « quelqu'un ». Tel est le cas de notre personnage principal Copetín : il arrive à Bogotá pour gagner sa vie, son seul obstacle paraissant être la langue. Il existe en effet un écart entre sa façon de parler propre et celle des autres. Mais à la différence de ses camarades, il ne désire pas en changer, car il considère cela comme faisant partie intégrante de son identité.

La troisième et dernière partie de notre recherche rend donc compte de la langue prêtée à *Copetín*. Pour mieux saisir ce langage, le comprendre, il conviendra de commencer par décrire la variété de l'espagnol parlé propre à Bogotá pour en étudier ensuite les phénomènes particuliers appréciables dans la langue de la série *Copetín* comme les variations grapho-phoniques ou morphologiques du ressort de l'analogie, de la métathèse ou de l'hypercorrection entre autres. Ensuite, nous étudierons la formation de mots dits argotiques à travers des procédés morpho-lexicaux comme la dérivation et la composition. Nous procéderons également à l'analyse d'autres phénomènes comme l'abréviation, les emprunts, ou encore l'onomatopée et l'emploi des signes comme les guillemets, les points d'exclamation et d'interrogation et d'autres éléments du code graphique, comme soulignements ou, quant au vocabulaire, l'emploi des gros mots.

Et, comme il s'agit ici d'une étude sur une bande dessinée, nous illustrerons évidemment notre analyse de documents extraits de *Copetín*, documents qui vont la compléter et la rendre plus aisément abordable. Comme indiqué plus haut, notre base graphique se compose de plus de 4000 bandes et il est hélas difficile d'en publier l'intégralité dans notre recherche. D'une part, car toutes ces bandes ne seraient pas nécessairement pertinentes pour celle-ci et d'autre part, car ce corpus entièrement numérisé présente malheureusement une qualité hétérogène, certaines images ne nous permettant pas une bonne analyse. Néanmoins, aucune édition intégrale de *Copetín* n'existant à ce jour, nous avons fait le choix de placer dans les

annexes de cette étude quelques bandes qui, à notre humble avis, sont les plus lisibles pour que les lecteurs puissent mieux comprendre le texte et l'image.

De plus, pour faciliter la lecture, l'analyse et le repérage de la bande dessinée nous avons donné une nomenclature à chaque bande de *Copetín*, ainsi la bande 620416 correspond à la date de publication dans le journal (16 avril 1962) ; nous devons préciser aussi que toutes les bandes de cette étude proviennent du journal *El Tiempo* dans une section, à la fin de chaque livraison quotidienne, où se trouvent les bandes dessinées et les petites annonces.

PARTIE I. CHRONOLOGIE DE LA BANDE DESSINEE EN COLOMBIE

Avant de parler de la bande dessinée en Colombie, il nous faut faire un point sur les antécédents en la matière, les sources qui ont inspiré les dessinateurs d'aujourd'hui. Nous allons donc mettre en évidence dans cette première partie les moments les plus importants de l'art de l'illustration dans ce pays. Ce parcours historique dresse le panorama du neuvième art depuis l'indépendance jusqu'à nos jours. Il faut en premier lieu partir d'un constat ; en comparaison des autres grands pays de l'Amérique latine, la Colombie ne présente pas une culture bédéistique évidente contrairement à l'Argentine : *Mafalda*, *Indio Patoruzu*, le Chili : *Condorito*, *Mampato y Ogú*, le Mexique : *Memín Pinguín* et *Kalimán* ou le Brésil : *Menino Maluquinho* et *Mônica e Cebolinha*, pour ne citer que quelques exemples. Ainsi, l'évolution de la bande dessinée est lente en Colombie et sa présence moins évidente qu'ailleurs sur le continent. Néanmoins il faut préciser que cet art a toujours suscité un intérêt auprès de certaines personnes, mais que les diverses publications autour de lui n'ont survécu que très peu de temps.

Nous présentons ci-après trois chapitres qui montrent l'histoire et l'évolution de la bande dessinée en Colombie. Une première partie sera consacrée à la caricature pendant les XVIII^e et XIX^e siècles. Deuxièmement, nous aborderons la période du XX^e siècle et nous terminerons en nous intéressant au phénomène de la bande dessinée à l'aube du XXI^e siècle. Notre premier chapitre prendra appui sur les travaux et publications de Beatriz González, Daniel Rabanal, Bernardo Rincón, Pablo Guerra, de La Bibliothèque Virtuelle Nationale Luis Angel Arango et du Musée virtuel de la bande dessinée de l'Universidad Nacional de Bogota. Nous ne procéderons pas par une adaptation ni une traduction des études et autres informations mais en établissant une chronologie des événements qui ont le plus grandement marqué l'histoire du neuvième art en Colombie.

1. Les XVIII^e et XIX^e siècles

L'histoire du XIX^e siècle commence, pour ce qui formera la Colombie actuelle, avec les Guerres d'Indépendance sur les territoires administrés par les Espagnols et la création d'une nouvelle république entre 1810 et 1819. Ces événements s'avèrent propices aux personnes cultivées de l'époque en leur permettant de débattre et de donner leurs avis en les publiant dans la presse locale¹⁸. Dans le même temps, la caricature parvient jusqu'à ces territoires, venant de l'Angleterre et de la France, comme une forme d'art qui permet de se moquer astucieusement des hommes politiques et de commenter avec le même procédé certains faits de la société.

1.1 La caricature à la fin de l'époque coloniale

Afin de pouvoir aborder la caricature à l'époque où le territoire actuel de la Colombie était la Vice-royauté de la Nouvelle-Grenade, il est nécessaire de faire mention de la place de l'imprimerie et de son évolution dans ce territoire. Durant l'administration espagnole, la presse était le seul moyen de diffuser l'information de manière massive. C'est ainsi que l'*Imprenta Real*, fondée en 1777 par le Vice-roi Antonio Flórez¹⁹, était l'organe qui décidait et contrôlait les publications et le contenu de leurs articles. *La Gazeta de Santafé, Capital del Nuevo Reyno de Granada* (1785) et *Papel Periódico de Santafé* (1791-1797) forment les débuts de la presse éclairée qui paraît dans la capitale : Santa Fe de Bogota. On y trouvait des informations d'intérêt

¹⁸ Il s'agit des journaux comme *Aviso al público* (Bogota, 1810-1811), *La Bagatela* (Bogota, 1811-1812) ou encore *El Argos Americano* (Carthagène, 1810-1812) entre autres, où les auteurs discutaient sur la politique menée dans la nouvelle république. Chaque journal avait une idéologie qu'il défendait dans sa publication (royaliste, centriste, fédéraliste).

¹⁹ Oscar Guarín, 2014, bibliotecanacional.gov.co.

commun pour les habitants, notamment des essais philosophiques, économiques et scientifiques qui ciblaient plus particulièrement les élites politiques du territoire.

Plus tardivement, le 6 décembre 1806, paraît le journal bimensuel *El Redactor americano del Nuevo Reyno de Granada*, commandité par le vice-roi Don Antonio Amar y Borbón et dirigé par Manuel del Socorro Rodríguez, le même fondateur que pour le *Papel Periódico de Bogotá*. Dans celui-ci sont également publiées des informations nationales et internationales d'intérêt public, spécialement l'avancée des campagnes espagnoles pour contrer l'invasion anglaise dans le Rio de la Plata²⁰.

A cet égard, le 19 décembre 1806, à l'aube de l'Indépendance, le bibliothécaire et journaliste cubain Manuel del Socorro Rodríguez publie une image qui accompagne le deuxième numéro de son journal *El Redactor Americano del Nuevo Reyno de Granada* (figure 1). On peut y apercevoir la tête d'un homme qui porte un masque et qui tient entre ses dents une plume ; l'inscription l'accompagnant, que l'on retrouve ci-dessous, dit : « *Disfraz y pluma de todos* »²¹, démontrant par cette forme de revendication cachée qu'une expression libre devait avoir recours à ce subterfuge.

Figure 1. *El Redactor Americano. Periódico del Nuevo Reyno de Granada*, numéro 3, 4 janvier 1807.



Source : Banco de la República,
<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll26/id/1447>.

²⁰ Biblioteca Virtual del Banco de la República, babel.banrepublica.org.

²¹ « Déguisement et plume de tous ».

D'autres publications officielles ont vu le jour par la suite, le plus souvent pour une courte durée, il faut le mentionner. Des publications telles le *Semanario del Nuevo Reyno de Granada* (1808-1810), édition scientifique et politique de Francisco José de Caldas ou encore *El Alternativo al Redactor Americano* (1807-1809) qui était conçu comme une sorte de supplément du *Redactor*. En outre, le journal *El Correo Curioso, Erudito y Mercantil de la ciudad de Santafé de Bogotá*²² (février – décembre 1801) de Jorge Tadeo Lozano et Luis Azuola y Lozano, bien qu'indépendant, était soumis à l'autorité du Vice-roi qui exerçait une censure contrôlée sur les informations publiées.

Parlons maintenant des impressions privées ou indépendantes qui circulaient, pour certaines en cachette et qui correspondaient à un public plus restreint et plus élitiste. Nous pouvons notamment mentionner *La Patriótica* d'Antonio Nariño, qui publia la première traduction de *La Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* en espagnol, fait pour lequel cet éditeur fut envoyé en prison et son imprimerie fermée en 1794²³. De plus, notons qu'à Carthagène des Indes paraît *Las Noticias Públicas de Cartagena de Indias* (1808-1810) communicant aux habitants les différentes informations de la ville et du pays. Cette dernière publication a vu le jour dans un contexte particulier. En effet vers la fin du siècle précédent, le consulat royal de la ville ayant commandé une imprimerie depuis la ville de Philadelphie, et ce malgré l'appui de la vice-royauté, le gouvernement de Santa Fe de Bogota refuse la mise en service de la machine et donc l'envoi d'opérateurs à cause des différences politiques entre les deux villes²⁴.

On constate ainsi que le développement de l'imprimerie a fait face à plusieurs obstacles d'ordre politique, économique, géographique et social pour pouvoir s'implanter sur le territoire, de ce fait les conditions d'évolution ont été précaires. D'après Oscar Guarín, l'absence de ressources matérielles et humaines, le coût élevé du papier, de la production et de la distribution ont eu une incidence dans la

²² Óscar Guarín, 2014, bibliotecanacional.gov.co.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

durée de vie de certaines publications et même dans les formats des imprimés ce qui a empêché d'ajouter des images et des gravures.

Dans ce contexte et de cette manière ont émergé l'imprimerie et la presse dans le territoire de la Nouvelle Grenade. Il n'existe cependant pas à notre connaissance de vestiges à proprement parler de la caricature pendant cette période dans la région. La seule image qui nous est parvenue et que nous avons convoquée est celle du *Redactor Americano* mais il doit être fait mention qu'il ne s'agit pas d'une caricature *stricto sensu* mais plutôt d'une illustration voulant vraisemblablement interpeller les lecteurs.

1.2 La caricature à partir de l'Indépendance

Avec l'arrivée des premiers soulèvements de populations face au régime espagnol, la presse a dû s'adapter. Face à ces événements et de la même façon qu'aux Etats-Unis ou en France, elle est devenue un outil pour raconter les faits les plus importants de l'époque. Elle a de ce fait joué un rôle capital dans l'indépendance, car les lecteurs ont pu y trouver régulièrement les toutes dernières informations concernant les campagnes, l'avancée des combats, les réflexions sur le futur du territoire ou encore les avis de mobilisation. Parmi les journaux qui ont été publiés on trouve d'un côté : *Diario Político de Santafé* (1810-1811) de Francisco José de Caldas, *Argos de Nueva Granada* (1811-1814) de José Fernández Madrid et Manuel Rodríguez Torices et *La Bagatela* (1811) d'Antonio Nariño. Ces publications étaient d'ordre politique, philosophique et parfois satirique comme *La Bagatela*. Par ailleurs, d'autres publications étaient, elles, d'ordre plus militaire comme le *Boletín del ejército sur de Popayán*, *Boletín de noticias del día*, *El aviso con notas* entre autres qui présentaient, elles, les rapports militaires et les dépêches de guerres.

Parallèlement, un jeune militaire indépendantiste refait surface après quelques années en cavale au sein d'une communauté indienne du Cauca. Il s'agit de José

Maria Espinosa Prieto. Il est connu surtout pour des portraits de Simón Bolívar, des tableaux de guerres et des mémoires écrits sur les conflits. Il est considéré comme le premier caricaturiste du pays. Il commence le dessin tout d'abord à l'armée et le développe quand, emprisonné et pour passer son temps, il s'en sert pour se moquer de ses geôliers. A ce titre, vers 1816, il exécute un portrait cocasse du capitaine Laureano Grueso²⁵. Malheureusement il n'existe plus aujourd'hui aucune trace ni preuve de ses caricatures comme le mentionne Beatriz González Aranda dans ses recherches sur la caricature en Colombie à partir de l'Indépendance, financée par le Banco de la República²⁶. En revanche il est à noter l'existence d'un certain nombre de portraits des héros qu'il a peints, comme ceux de Simón Bolívar ou Antonio Nariño, qui se trouvent au *Museo Nacional de Colombia*.

Le territoire obtient définitivement sa pleine indépendance en 1819 mais le climat politique reste assez instable dans les premiers temps. Des partisans de la royauté demeurent et certains de ces nostalgiques souhaitent pour leur part, tout en faisant toujours partie de la Couronne afin de conserver leurs privilèges, n'obtenir que l'autonomie quant aux décisions concernant le territoire, alors que le mouvement patriotique préfère opter, lui, pour la construction d'une nouvelle nation indépendante et affranchie de la tutelle espagnole. Observant ce contexte, la presse en fait sa matière première et entame une œuvre de dénonciation des différentes parties. Après plusieurs années d'oppression, l'avènement de l'indépendance a échauffé les esprits. Révolté, le peuple peut enfin être libre de s'exprimer et la presse, se moquant aussi bien des royalistes que des patriotes, y trouve évidemment son compte. Elle poursuivra cette même dynamique plus tard vis-à-vis des héros et figures de l'indépendance : Antonio Nariño, Simon Bolivar ou Francisco de Paula Santander. La caricature fait irruption dans la presse nationale dans ce contexte. Elle contribue quelque peu à la liberté d'expression en usant de la moquerie et de la vulgarité vis-à-vis de la vie politique très mouvementée de l'époque.

²⁵ José María Espinoza, 1876, p.164.

²⁶ Beatriz González, 2010, banrepcultural.org.

1.3 La caricature et les premières années de la République

La caricature est à la base de la naissance de la bande dessinée en Colombie. Son but premier était de critiquer, dénoncer ou défendre un fait social, politique, religieux ou économique. À travers les portraits de personnages célèbres ou de situations quotidiennes, la caricature a servi de média exutoire pour les dessinateurs et un moyen pour les gens en général de comprendre un certain événement de la vie du pays. Elle a souvent eu recours à l'exagération en grossissant les traits des personnes pour leur apporter un côté burlesque et comique, nous le verrons par la suite.

Le 14 novembre 1829 paraît la gravure *Las Nuevas Aleluyas*²⁷ (figure 2) d'auteur inconnu. Il s'agit d'une séquence en trois cases de la même image ; elle est considérée comme la caricature, à caractère politique, la plus ancienne du pays. Elle met en évidence la différence entre les camps de Bolivar et de Santander pour la prise du pouvoir et l'organisation du territoire suite de la *Convención de Ocaña*²⁸ qui a eu lieu un an plus tôt, entre le 9 avril et le 10 juin 1828, d'ailleurs elle est publiée seulement à cette occasion et pour se moquer de la tournure que l'événement a prise. En effet, à la suite de cette assemblée, Bolivar reprend le pouvoir sur le territoire en tant que dictateur proclamé par ses partisans. Les adeptes de Santander doivent se résigner à accepter ce tournant politique dans le pays, malgré leurs efforts pour la constitution d'un état fédéral. Dans cette caricature on peut apercevoir deux personnages : *El servil*, un partisan de Bolivar et *El liberal*, partisan de Santander. Le premier procède à un lavement sur le second, en guise de punition. Il s'en suit un court échange entre les deux personnages de la caricature où le premier se moque de son interlocuteur ; ici il n'est pas question des phylactères car les dialogues, en

²⁷ Beatriz González, 2010, banrepcultural.org.

²⁸ Cette assemblée avait un double but : le premier, réformer la Constitution de Cúcuta qui proclamait entre autres, la création de la Grande Colombie à travers l'unification des territoires (Nouvelle Grenade, Panama, Venezuela et Equateur) ; le second, résoudre les différences entre les deux courants politiques existants : les partisans de Bolivar avec une idée de centraliser le pouvoir à Bogota et les partisans de Santander qui souhaitaient un régime fédéral et libéral. Après plusieurs semaines de discussion les boliviens quittent la ville d'Ocaña et la Convention est levée sans qu'un accord soit trouvé. José Joaquín Guerra, *La Convención de Ocaña*, Cali. Biblioteca del Banco Popular, 1978, t. I.

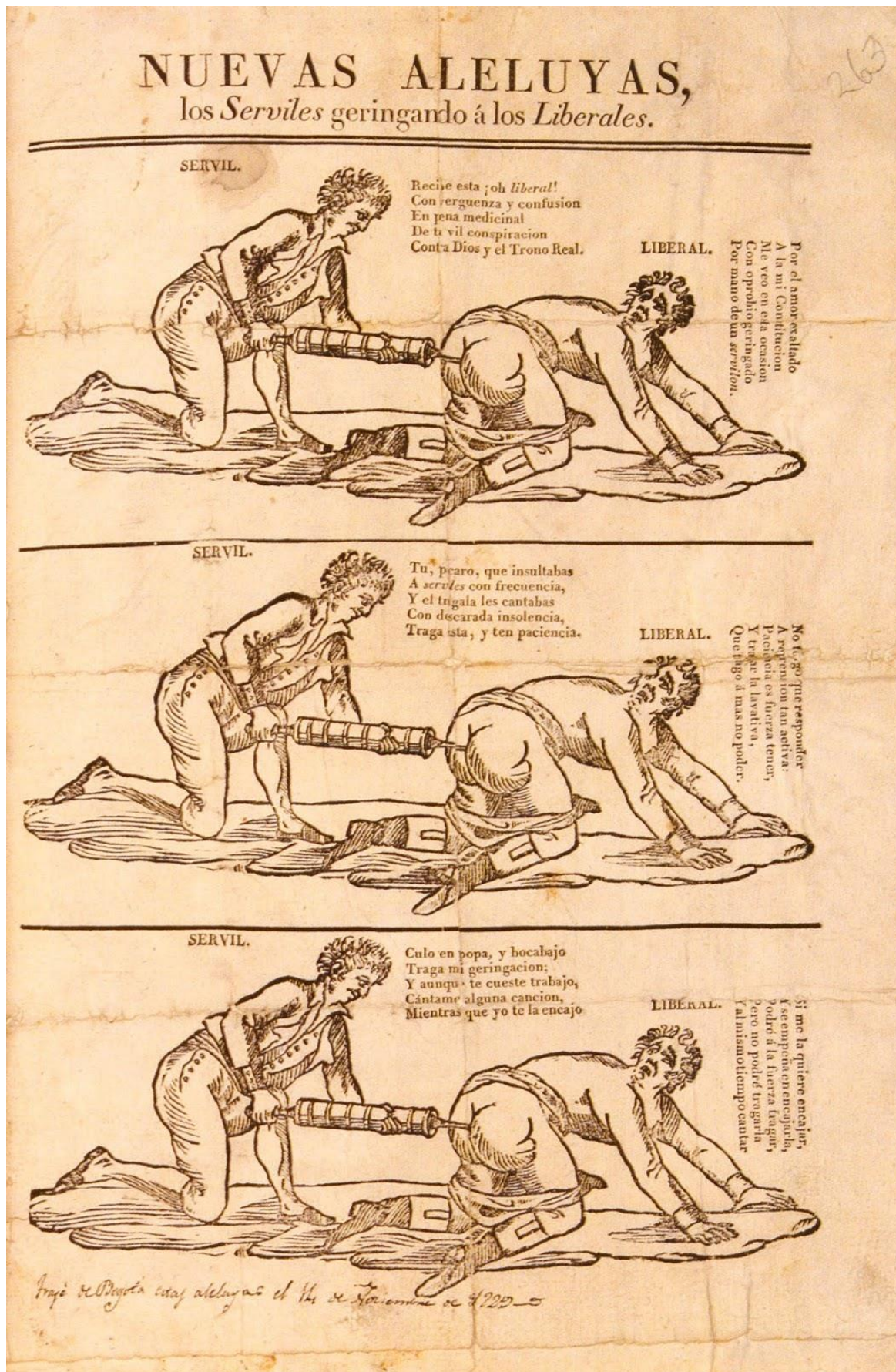
vers, se encuentran a lado de cada personaje. De más, en mirando de cerca los tres cuadros que componen la caricatura, la imagen es la misma, ella es fija, los personajes no se mueven de un cuadro a otro; la única noción de movimiento o de tiempo que se escapa es perceptible gracias a la progresión del diálogo entre los dos personajes. En este sentido, esta caricatura difiere de otras caricaturas y de la tira cómica, ya que como afirma Didier Quella-Guyot « la fijidad de las posturas es percibida como una espera »²⁹; y es precisamente eso que sucede, los dos hombres hablan de las causas del lavado y de la manera en que se va a realizar, o la imagen fija muestra el momento exacto en que el lavado se realiza, lo que difiere del texto que lo anticipa. La intención del autor es, seguramente, de resaltar la humillación de uno por el placer de otro³⁰.

²⁹ Didier Quella-Guyot, 1990, p. 98.

³⁰ SERVIL: Recibe esta ¡oh liberal!
 Con vergüenza y confusión
 En pena medicinal
 De tu vil conspiración
 Contra Dios y el Trono Real.
 LIBERAL: Por el amor exaltado
 A la mi Constitución
 Me veo en esta ocasión
 Con oprobio geringado
 Por mano de un servilón.
 SERVIL: Tu, pícaro, que insultabas
 A serviles con frecuencia,
 Y el tragala les cantabas
 Con descarada insolencia,
 Traga esta, y ten paciencia.
 LIBERAL: No tengo que responder
 A represión tan activa:
 Paciencia es fuerza tener,
 Y tragar la lavativa,
 Que trago a más no poder.
 SERVIL: Culo en popa, y bocabajo
 Traga mi geringación;
 Y aunque te cueste trabajo,
 Cántame una canción,
 Mientras que yo te la encajo.
 LIBERAL: Si me la quiere encajar,
 Y se empeña en encajarla,
 Podré a la fuerza tragar,
 Pero no podré tragarla
 Y al mismo tiempo cantar.

*'MONARCHISTE : Reçois celle-ci ô Libéral !
 Avec embarras et confusion
 Cette punition médicinale
 Pour ton infâme conspiration
 Contre Dieu et le Trône Royal.
 LIBERAL: Pour l'amour exalté
 De ma Constitution
 Je me vois à cette occasion
 Outragé d'une seringue
 De la main d'un royaliste.
 MONARCHISTE : Toi, coquin, qui insultais
 Fréquemment les monarchistes,
 Et le tragala tu chantais
 Avec un tel affront
 Tiens ! prends ça
 LIBERAL : Je n'ai pas à répondre
 A une telle répression
 Ma patience est d'être fort
 Et prendre ce clystère
 Car je le prends jusqu'à n'en plus pouvoir.
 MONARCHISTE : Le cul en arrière et la tête en bas
 Prends ma seringue;
 Et même si tu as du mal
 Chante-moi une chanson
 Pendant que je te l'emboîte.
 LIBERAL : Si tu veux me l'emboîter,
 Et t'efforcer à la mettre,
 Je pourrais la recevoir de force,
 Mais je ne pourrais la prendre
 Et chanter en même temps.'*

Figure 2. Nuevas Aleluyas



Source : El Globoscopio, Historieta colombiana de prensa - Cómic y caricatura.

Il est important ici de faire une parenthèse pour parler de la structure textuelle des *Nuevas Aleluyas*. En effet, comme il s'agit d'un dialogue en vers, son schéma métrique est composé de six strophes, dont trois pour chaque personnage, écrites en quintil. De plus, les vers sont tous octosyllabiques.

Du point de vue linguistique, cette caricature attire notre attention pour le terme *trágala* qui vient étymologiquement du verbe *tragar* 'avaler' ; il s'agit d'une chanson que les libéraux espagnols chantaient aux absolutistes pour les humilier à l'époque de Philippe VII d'Espagne³¹. Le *servil* réprimande le libéral à cause des insultes et des *trágalas* qu'il recevait constamment de la part de ce dernier. Il l'exhorte donc à accepter son sort et recevoir le clystère tout en chantant, s'il en est capable.

Enfin, il faut préciser que *Las Aleluyas*³² constituent une série d'images, souvent quarante-huit, qui se succèdent parfois accompagnées d'un vers distique au pied de chacune qui décrit la scène ; il s'agit d'une forme narrative ancienne. Ce genre graphique et littéraire était très répandu dans le sud de la France et en Espagne à partir du XVI^e siècle et a fréquemment pour thématique la religion³³ (la vie des Saints, de la Vierge...) ; d'autres *Aleluyas* représentaient les monuments des grandes villes espagnoles comme Madrid ou Barcelone, l'histoire des batailles espagnoles ou encore la vie des personnages comiques.

Il est possible que ce genre constitue un ancêtre de la bande dessinée actuelle dans la mesure où la disposition successive de cases et d'images sert de support au développement d'une histoire. Quant à l'illustration que nous présentons ici, elle est intitulée « *Nuevas* » *Aleluyas*, plusieurs hypothèses peuvent être faites : il s'agit d'une réinterprétation des *Aleluyas* espagnoles avec un thème scatologique bien que comique pour les partisans de Bolívar, ou cela fait écho à la fin de l'époque coloniale,

³¹ Luis Díaz Viana (1981), pp. 29-30.

³² Il est possible d'accéder à une grande collection d'*Aleluyas* sur le site internet espagnol de la *Fundación Joaquín Díaz* : <https://funjdiaz.net/aleluyas1.php>.

³³ D'ailleurs, lors processions de la semaine sainte des marchands ambulants proposaient aux gens ces feuilles imprimées qui pouvaient être coupées et jetées dans la rue comme partie des festivités, cette pratique est encore présente dans la ville d'Elche : <https://funjdiaz.net>

bien que le nom officiel du territoire à cette époque fût la Grande Colombie, ou bien encore au fait que cela se passe dans une *nouvelle* république.

L'année suivante, en 1830, le graveur espagnol Carlos Casar Molina s'installe dans le pays dans le but d'administrer la presse lithographique du territoire. Peu après il commence à produire des caricatures de personnages politiques et il attaque spécialement Francisco de Paula Santander, entre temps devenu président, à l'aide de l'illustrateur Manuel María Nuñez. En 1834 ils publient une lithographie intitulée *El Lechero* ou *Trabuco*, surnom donné à Santander par ses ennemis. Dans le registre populaire, le mot *lechero* désigne une personne radine, prête à s'enrichir par tous les moyens. Sur cette caricature (figure 3) on peut voir le Général en train de traire une vache peu robuste et ornée d'une grenade entrouverte qui représente la république de la Nouvelle Grenade, sur le flanc de la vache et la veste de Santander on peut apercevoir quelques rubans qui symbolisent les affaires de détournement d'argent qui lui sont reprochées (emprunt, dette intérieure, dette domestique...). Francisco Soto, son secrétaire des Finances, lui conseille de la traire jusqu'au sang, car la vache est docile. On peut également apercevoir des hommes, censés représenter l'ancienne province d'Antioquia, l'interpellant pour lui demander de leur laisser un peu de lait (métaphore vraisemblable pour évoquer l'argent), car ils savent que Santander pourrait tout prendre. Enfin, on aperçoit en arrière-plan des troupes de soldats qui crient « Vive les Libéraux ! Vive la liberté ! »³⁴. Beatriz González (2010) affirme au sujet de la caricature qu'elle « cumple con su misión de denunciar a través

³⁴ - Qué hombre!!! Es capaz de secar el río Magdalena. Jeneral, acuérdesse del empréstito hemos partido como buenos amigos y socios!

- Estoy seguro que se quedará con todo.

- Jeneral no se la trague toda, deje un poco para sus amigos.

- Excelentísimo deje un poco para nosotros.

- Ella es muy mansa... sáquele hasta la sangre... Sabe usted muy bien que no podremos engañar otra vez a estos cochinos de ingleses. ¡Qué piden esto Antioqueños?... Que se vayan al...!!

- Tenga usted cuidado tocayo. Solo sujétela bien para ordeñarla sin riesgo alguno.

‘- *Quel homme !!! Il est capable d'assécher le fleuve Magdalena. Général, souvenez-vous de l'emprunt que nous nous sommes répartis en bons amis et associés !*

- *Je suis sûr qu'il gardera tout.*

- *Général ne la bouffez pas en entier, laissez un peu pour vos amis.*

- *Son Excellence laissez-nous un peu.*

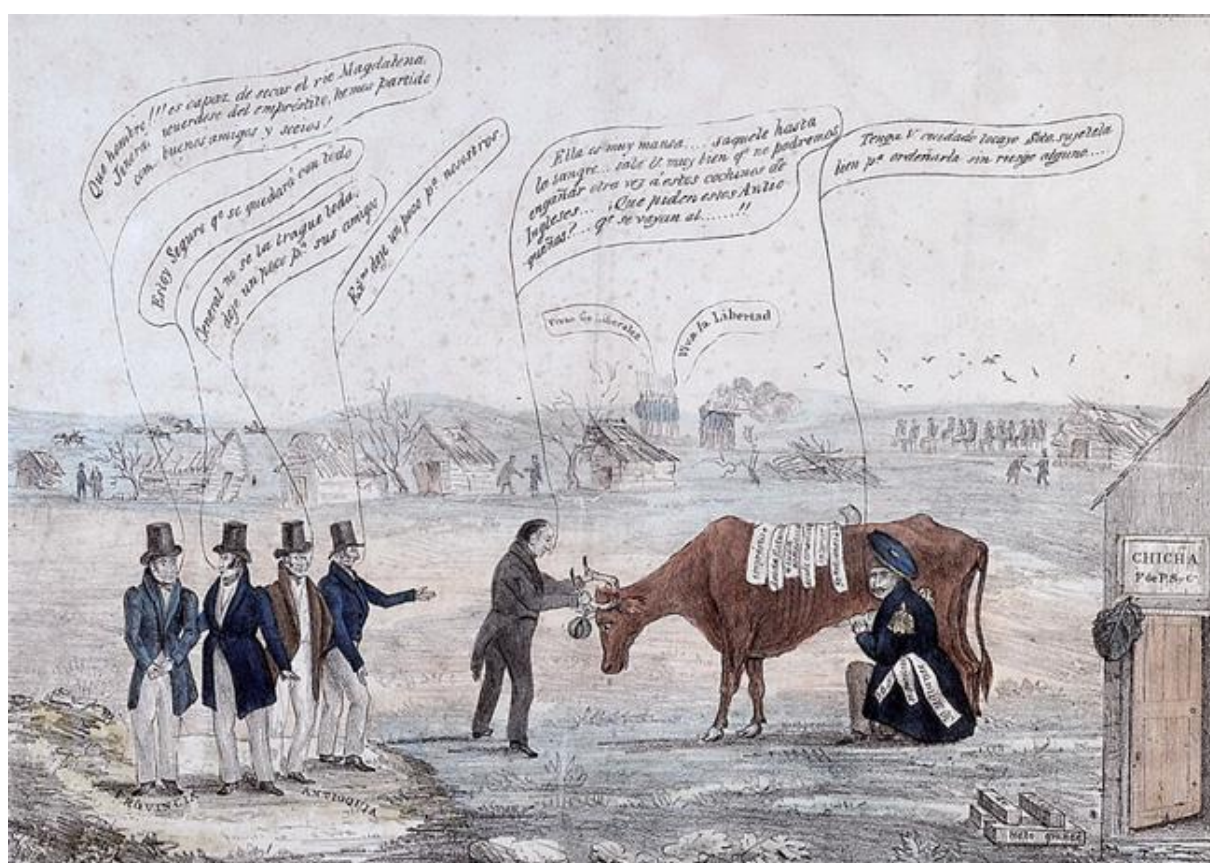
- *Elle est très douce... Videz-la jusqu'au sang... Vous savez très bien que nous ne pouvons pas berner à nouveau ces crasseux d'anglais. Qu'est-ce qu'ils veulent ces gens d'Antioquia ? Qu'ils aillent au... !!*

- *Prenez garde. Tenez-la bien pour la traire sans aucun risque.'*

de la gráfica »³⁵. Elle dénonce ici en l'occurrence la politique libérale du général Santander.

En outre, on peut observer que les dialogues sont inscrits enfermés dans des phylactères distincts. Nous savons donc ce que chaque personnage prononce. Ceci constitue un précédent graphique dans la presse écrite colombienne et constitue un indice supplémentaire que nous sommes certainement ici en présence des prémices de la bande dessinée dans ce pays³⁶.

Figure 3. *El Lechero*. Carlos Casar Molina.



Source : Banco de la República, <https://www.banrepcultural.org/la-caricatura-en-colombia/texto07.html>

³⁵ « Elle remplit sa mission de dénoncer à travers l'image ».

³⁶ Les phylactères apparaissent dans la peinture et les textes chrétiens du Moyen Âge. Mais c'est à partir du XVIII^e siècle que les illustrateurs et caricaturistes anglais vont se les approprier pour leurs récits graphiques. On trouve quelques exemples vers 1791 dans les caricatures et gravures du britannique James Gillray (1756-1815), dont une collection se trouve à la National Portrait Gallery à Londres. Ensuite, il font leur apparition dans la bande dessinée en 1894 quand Richard Felton Outcault publie la série américaine *Hogan's Alley* (alias *The Yellow Kid*). Patrick Gaumer, 2010, p. 673.

Dans son article « *La caricatura social después de la Independencia* », Beatriz González (2010) affirme que la caricature se développe grâce à des auteurs comme José Manuel Groot, Juan Francisco Mancera, José María Domínguez Roche ou encore Ramón Torres Méndez, tous issus du courant artistique *costumbrista* qui est caractérisé par un recours à la description sociétale et de ses coutumes. Un exemple de ce type d'illustrations avec Ramón Torres Méndez³⁷ est son dessin *Reyerta popular* de 1878, (figure 4) montrant cinq paysans en train de se battre ; trois femmes et deux hommes, un chien qui essaie de mordre l'un des hommes et un enfant qui s'enfuit en pleurant. Le contexte de la rixe n'étant pas communiqué, cependant on peut décrire la scène : il s'agit des trois femmes dont par leurs tenues on déduit qu'elles sont paysannes de la savane de Bogota, habits traditionnels composés d'une longue robe et un haut, pieds nus, coiffées des tresses ou d'un chignon ; quant aux hommes, l'un d'eux porte une *ruana* ou poncho et un chapeau et l'autre un costume avec un poncho et des espadrilles ; l'enfant est habillé en blanc avec un chapeau et des espadrilles également. De plus, deux femmes essaient de griffer les visages et la troisième tient un caillou à la main nous laissant penser qu'elle va frapper ou le jeter sur l'homme le plus proche d'elle, les hommes de leur côté tiennent les femmes par les cheveux. De même il est tout autant impossible d'affirmer quelle est la volonté supposée de l'auteur ; dénoncer ou simplement faire rire ou encore plus simplement se limiter à rendre compte des comportements des individus de l'époque et de leur condition. Par ailleurs, il n'y a ni dialogues, ni présence de texte au pied, seul le titre apparaît, ce qui ouvre les portes à multiples interprétations quant aux causes de la scène. Beatriz González affirme pour sa part que les tableaux et lithographies de Torres deviennent *de facto* des caricatures, car il peint avec humour les goûts et caprices du peuple.

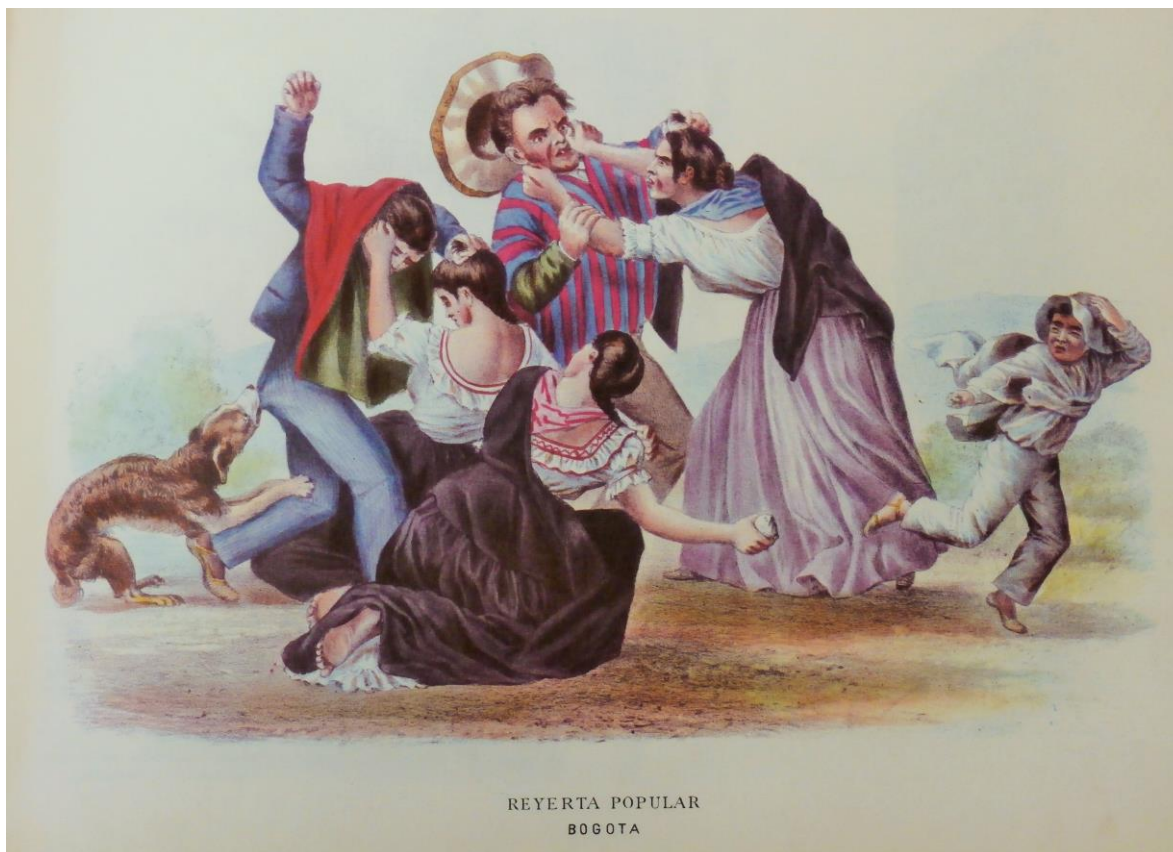
Nous mettons en avance ce tableau, car il est représentatif de ce courant artistique en Colombie ; le lien entre ce type de peinture-caricature et la bande dessinée se trouve sur le fait que cela illustre des scènes quotidiennes ou le plus souvent anecdotiques, c'est-à-dire dans la description d'une coutume, d'un événement, d'un moment précis. Comme nous le verrons plus tard en parlant de

³⁷ Artiste autodidacte, Ramón Torres Méndez, est l'un des peintres les plus prolifiques de son courant et son époque ; ses scènes de genre sont connues pour le réalisme avec lequel il décrit la vie quotidienne où les personnages prennent toute la place sur la toile, entourés par un paysage qui les contient et qui renforce les actions représentées. Ivonne Pini, 2001, p. 27.

Copetín, Franco illustre le quotidien des enfants des rues de Bogota à l'instar de Ramón Torres Méndez qui dépeint ses personnages dans les situations les plus banales. Une dernière filiation existe entre cette peinture de genre qui est de style populaire et la bande dessinée qui est populaire également.

Concentrons-nous maintenant sur l'objet presse écrite pendant cette période. Comme précédemment, le climat politique tendu de l'époque demeure une source d'inspiration : affrontement entre libéraux et conservateurs, nouvelle Constitution... A partir de 1840, la presse satirique connaît son apogée en même temps que le journalisme évolue avec des journaux comme *Los Matachines Ilustrados*, *El Alacrán*, *El Día*, *El Zancudo*, *Mefistófeles*, *La Jeringa*, *El Mago* et *El Neogranadino*. Certains ont recours aux caricatures dans leurs pages pour décrire le climat mouvementé de leur temps, pour dénoncer la situation politique du pays et pour s'attaquer aux hommes politiques.

Figure 4. *Reyerta Popular*. Ramón Torres Méndez.



Source : Banco de la República, <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/reyerta-popular-bogota-ap1344>.

Durant cette période, un personnage-clé émerge. Il s'agit du dessinateur, écrivain et journaliste Alberto Urdaneta (1845-1887). Ayant fait des études d'agriculture à Paris entre 1865 et 1868, il rentre au pays les valises pleines d'idées nouvelles en la matière. Il y fonde le journal *El Agricultor* (1869) dans lequel la caricature tient une bonne place. L'homme souhaite ainsi faire avancer l'art de la caricature dans le pays. A la suite des guerres civiles de l'époque, il décide d'intégrer une guérilla conservatrice³⁸ qui s'oppose au gouvernement du président Aquileo Parra. Il décide de créer, avec ses camarades, un second journal, satirique et conservateur, du même nom que sa guérilla : *El Mochuelo* (1877). Occupant la fonction d'éditeur et Manuel Briceño celle de directeur de publication, Urdaneta est le seul à signer de son propre nom, ses camarades utilisant des pseudonymes. Il vise par ses publications les libéraux qui se trouvaient au pouvoir et tout particulièrement le président³⁹. Deux numéros ont suffi pour le faire incarcérer, un troisième a été détruit par le gouvernement avant publication. Son père négocie son exil et Urdaneta repart en Europe, notamment à Paris⁴⁰ où il est auditeur à l'atelier du peintre et sculpteur Ernest Meissonier. Quelques années plus tard, il revient à nouveau en Colombie avec l'idée de créer un nouveau journal, le *Papel Periódico Ilustrado* (1881). Ce journal est l'un de plus importants du XIX^e siècle dans le pays, car il illustre la vie politique et sociale du territoire à la fin du siècle. Il faut signaler que le journal naît à une époque particulière où la Colombie vit une période de « régénération » politique suite à la guerre civile de 1876.

Parallèlement à la parution du troisième journal d'Alberto Urdaneta, celui-ci fonde la première école de dessin et plus notamment de gravure dans le but de former de futurs collaborateurs du journal et dont l'objectif est de dessiner contre le gouvernement en place⁴¹. Une nouvelle époque commence alors pour la caricature. Nombreux sont ceux qui s'y intéressent ; ils vont rejoindre divers journaux et avec leurs dessins vont montrer un autre visage du panorama politique de la Colombie et même de l'étranger.

³⁸ Biografías y vidas, *Alberto Urdaneta*, 2004, www.biografiasyvidas.com.

³⁹ Beatriz González, 2010, banrepcultural.org.

⁴⁰ Marta Fajardo de Rueda, 1987, p. 4.

⁴¹ La Biblioteca Virtual Luis Angel Arango a numérisé toutes les éditions de ce journal. Elles se trouvent par le lien suivant : <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/hemeroteca-digital-historica/papel-peri-dico-ilustrado>.

Pour riposter à Urdaneta et Briceño et au journal *El Mochuelo*, les libéraux, avec à leur tête José Manuel Lleras, publient le journal *Alcanfor* (1877). Dans celui-ci apparaît un personnage satirique, *El Mesías de los Chancos* (figure 5), « *chancos* » étant le surnom des conservateurs. Cette caricature est considérée comme l'une de plus importantes de l'époque. Elle représente l'ancien président conservateur Mariano Ospina Rodríguez en messie à la suite de la guerre civile appelée aussi « *guerre sainte* » en rapport avec les politiques anticléricales menées et l'éducation laïque promue par les libéraux désormais au pouvoir, et auxquelles Ospina s'opposait. Sur l'image on peut apercevoir un chapelet avec la Vierge Marie et une médaille avec le visage de son ami Sergio Arboleda très connu pour ses idées conservatrices. L'ancien président saisit une croix en métal en guise d'étendard avec la devise « *conquista de la gloria eterna* » 'conquête de la gloire éternelle'. On voit également des soldats et des milices se battre et on distingue d'autres personnages qui ont pris une part active à cette guerre civile tels le Général Julián Trujillo ou le futur président Rafael Nuñez.

Au moment de la fondation de la première école de gravure du pays, un autre artiste fait irruption dans le panorama journalistique et caricaturiste du pays ; Alfredo Greñas (1857-1949). De courant libéral, il fait ses études dans l'école fondée par Urdaneta et devient graphiste critique. Parmi ses travaux les plus remarquables se trouve la création du journal *El Zancudo*, hebdomadaire satirique publié du 22 mars 1890 au 4 octobre 1891. Dans celui-ci, Greñas s'attaque aux présidents Rafael Nuñez et Carlos Holguín. Il utilise le zoomorphisme comme un moyen de se moquer des hommes politiques et n'hésite pas à se parodier lui-même (figure 6). Sur cette image on voit le caricaturiste représenté avec des ailes d'insecte ; dans sa main gauche ce qui semble être son journal et dans l'autre main une plume qui correspond à la trompe du moustique comme s'il était prêt à attaquer par le biais de ses dessins.

Figure 5. *El Mesías de los Chancos.*



Source : Banco de la República, <https://www.banrepcultural.org/la-caricatura-en-colombia/texto10.html>.

Figure 6. *El Zancudo*. Alfredo Greñas.



Source : Banco de la República, <https://www.banrepcultural.org/la-caricatura-en-colombia/texto11.html>.

D'autres journaux seront créés par Greñas, tels *El Mago* (1890-1891) et *El Barbero* (1892-1893). Malheureusement suite à la loi 61 de 1888⁴², aussi appelée loi K ou loi de censure, ainsi qu'au décret 151 de 1888⁴³ qui sanctionne et réprime les abus de la presse, ses journaux ont été fermés et le caricaturiste exilé. Greñas n'a pas pour autant cessé son activité. Il a fondé une école de typographie ainsi qu'un nouveau journal, au Costa Rica, pays qui l'a accueilli⁴⁴.

Malgré cette censure, quelques journaux satiriques ont pu voir le jour comme *Mefistófeles* (1897-1904), qui comptait deux caricaturistes : José Ariosto Prieto (un disciple de Greñas) et Darío Gaitán. Le journal libéral, *Mefistófeles* s'attaque aux candidats présidentiels et particulièrement à Manuel Antonio Caro (président conservateur entre 1892 et 1898). L'une des caricatures les plus connues parue dans le journal est celle du 17 octobre 1897 (figure 7). Elle montre le président Caro sous les traits d'un marionnettiste en train de manœuvrer deux pantins représentant José Manuel Marroquín et Manuel Antonio Sanclemente, tous les deux candidats à

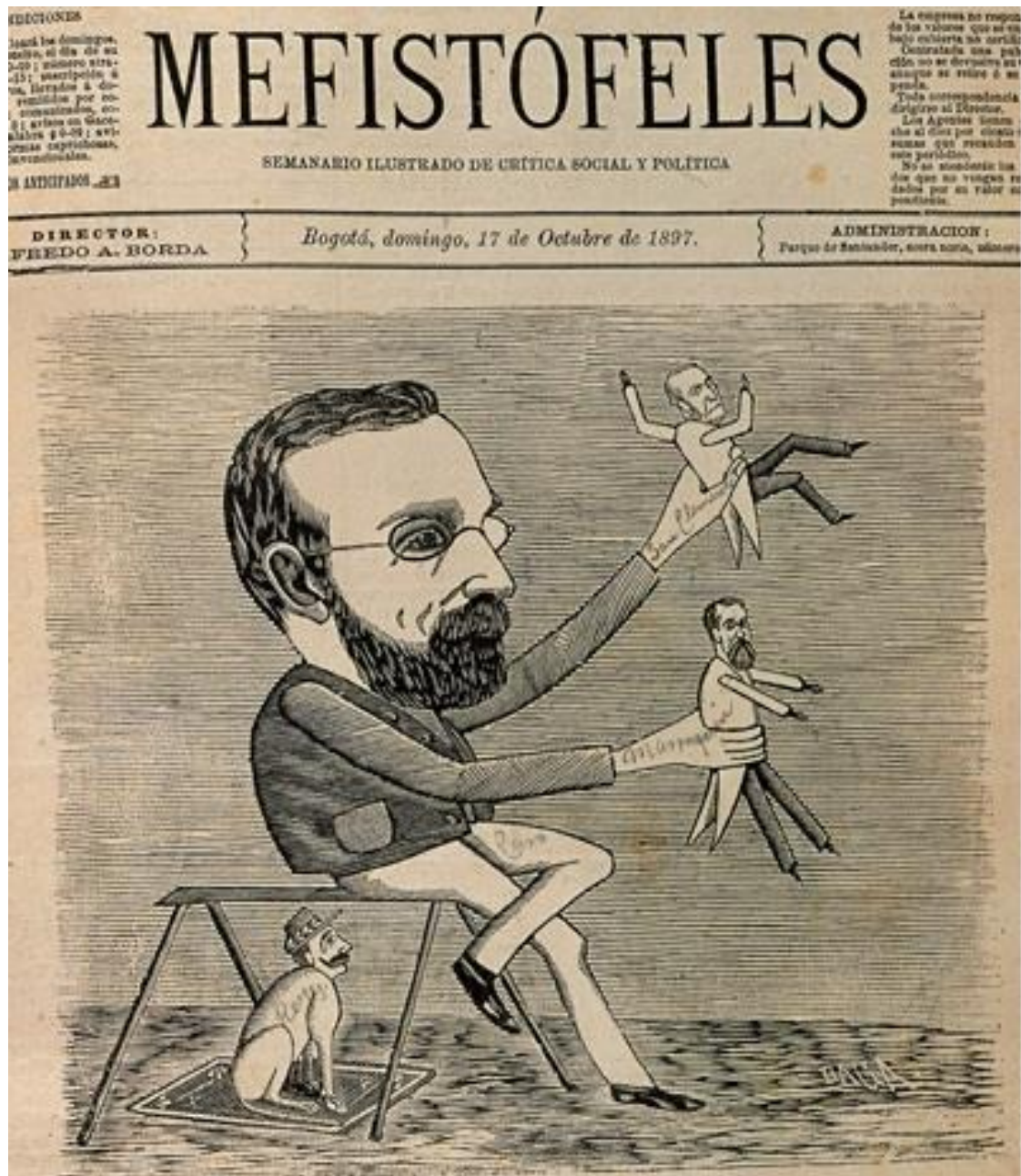
⁴² Ministerio de Justicia y de Derecho, suin-juriscal.gov.co

⁴³ Ministerio de Justicia y del Derecho, suin-juriscal.gov.co

⁴⁴ Beatriz González, 2010, banrepcultural.org.

la présidentielle et membres du même parti. Caro prend appui sur un tréteau sous lequel on peut apercevoir l'ancien président Rafael Reyes, tête humaine et corps de chien, qui assiste à la scène⁴⁵.

Figure 7. Une du journal *Mefistófeles*, 17 octobre 1897.



Source : Banco de la República, <https://www.banrepcultural.org/la-caricatura-en-colombia/virtual-espacio08.html#diapositiva-2>.

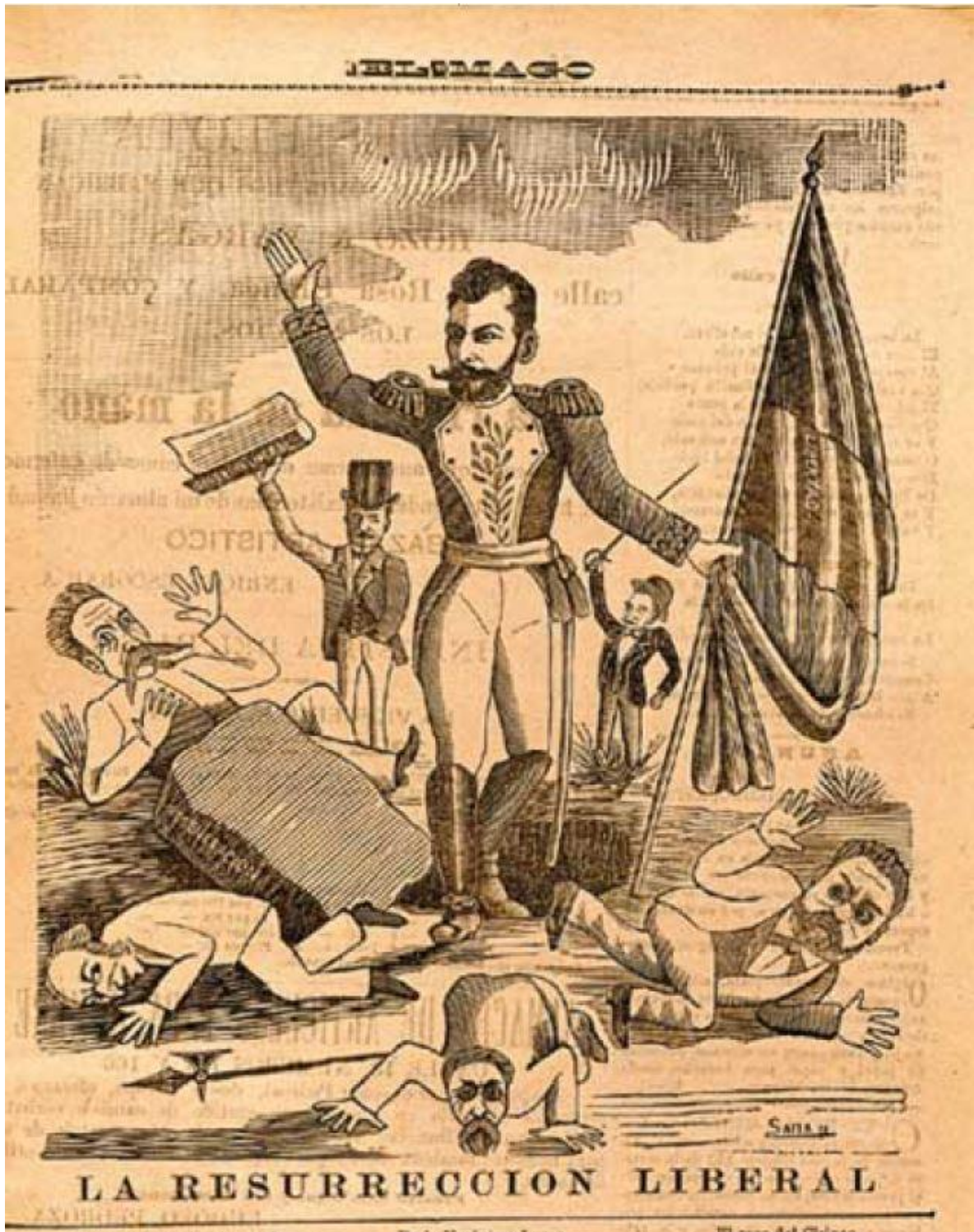
⁴⁵ Cette caricature montre l'envie de pouvoir du président Caro, car dans son souhait de garder le pouvoir, il arrive à faire élire Sanclemente et Marroquín comme président et vice-président respectivement en 1898. Reyes qui observe la situation ne peut pas se présenter aux présidentielles, car Caro l'envoie à Paris en qualité d'ambassadeur en raison des différences politiques entre les deux malgré le fait qu'ils soient issus du même parti politique.

Le XIX^e se termine avec la reparution du journal *El Mago* (1897) avec le même Darío Gaitán comme nouveau caricaturiste. Dans la même lignée que son prédécesseur, le journal dénonce cette fois la *Guerre de mille jours* (1899-1902). Après s'être attaqué à la *Régénération conservatrice* dans son numéro du 10 avril 1898 (figure 8), il exalte le général Rafael Uribe Uribe, grand tacticien durant cette guerre. On le voit sortir d'une tombe tel le Christ ressuscité en faisant peur à ses adversaires conservateurs : Caro, Marroquí, Sanclemente et le libéral Vélez⁴⁶. Le dessin sous-entend qu'Uribe Uribe constitue le renouveau du parti libéral et qu'avec lui, le parti reprendra le pouvoir. Ironie du sort, malgré ses compétences comme militaire, il connaîtra souvent la défaite en politique et sera assassiné plus tard devant le capitole à Bogota.

Un siècle de caricature s'écoule ainsi en Colombie jusqu'à la fin du XIX^e siècle, s'ouvrant peu à peu à un nouveau genre qui mélange image et texte. La bande dessinée, venue d'Europe et très proche de la caricature, commence ainsi à émerger, par petites touches, essayant de se faire une place dans un milieu où la censure s'impose.

⁴⁶ Beatriz González et Malcolm Douglas Deas, 2000, p. 33.

Figure 8. *El Mago*, número 17, 10 avril 1898.



Source : Banco de la República,
<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll26/id/11634>.

2. Les XX^e et XXI^e siècles

Le XX^e siècle débute avec une prolifération de caricatures paraissant dans plusieurs journaux satiriques nationaux. Comme introduit précédemment, le début de ce siècle est marqué par la *Guerre de mille jours* qui oppose à nouveau les libéraux et les conservateurs et qui s'achève par la perte du canal de Panama désormais aux mains des Etats-Unis. Ces événements motivent les illustrateurs d'humour satirique qui s'inspirent des caricatures états-uniennes. Le 3 mars 1904 *Mefistófeles* publie notamment, dans son numéro 84, une caricature qui représente la perte du Canal (figure 9). D'un côté on voit l'Oncle Sam brandir un poignard vers une femme en pleurs représentant la Colombie ; elle est assise sur le blason du pays. Il est écrit dans la continuité de la lame : « Derecho de gentes » 'droit des gens'. L'Oncle Sam arbore également des bottes portant mention respectivement des inscriptions : Cuba côté droit et Philippines côté gauche⁴⁷. Il transporte sur son dos un gros sac qui dit « arma de conquista, 40 millones » 'arme de conquête, 40 millions' correspondant au coût que les Etats-Unis ont payé pour obtenir les droits sur le Canal à perpétuité. En même temps, l'homme écrase le peuple panaméen, symbolisé par un esclave noir, qui est dénommé « traître » et on peut voir que cette personne tient dans sa main gauche un maigre sac rempli d'argent où il est inscrit « dolar, soborno » 'dollar, pot-de-vin'. L'esclave essaie de son autre main d'arracher l'isthme de Panama, représenté sur le blason de la Colombie. En arrière-plan, on distingue la caricature du général Esteban Huertas surmonté de l'inscription « Traidor Huertas »⁴⁸. Lui aussi tient un sac dans sa main gauche avec l'inscription « soborno » 'pot-de-vin'. A ses côtés, en miniature, un groupe de personnes, représentant possiblement le peuple colombien, avec à leurs pieds la mention « El Colombiano ». Cette caricature, très chargée en informations et symboles est supposément l'une des dernières

⁴⁷ Deux territoires qui après leurs indépendances respectives de la couronne espagnole sont devenues dépendances des Etats-Unis.

⁴⁸ Le général Estéban Huerta qui avait participé à la *Guerre de mille jours*, a aidé à la séparation de Panama en trahissant le gouvernement de Bogota.

exécutées par Gaitán, ce dernier étant décédé dans des conditions inconnues, après la guerre⁴⁹.

Figure 9. Une du journal *Mefistófeles*, 10 mars 1904.



Source : Banco de la República, <https://www.banrepcultural.org/la-caricatura-en-colombia/texto13.html>.

⁴⁹ Beatriz González, 2002, p. 311.

2.1 Nouveau siècle, nouveaux projets

Alors que les journaux de la fin du XIX^e siècle commencent à s'éteindre, les premiers magazines écrits font leur apparition à Medellin et Bogota. *Lectura y Arte, El Cirirí, El Bateo, El Sansón Carrasco, Zig Zag, La Revista Cómica, El Banano* sont quelques exemples des publications qui mélangent les informations et la caricature. A part les magazines, les journaux satiriques continuent la publication des caricatures mais quelques-unes sont accompagnées de plus en plus par des textes comme celle apparue le 5 octobre 1918 dans le journal *Bogotá Cómico* dont le directeur artistique est le renommé Pepe Gómez (José María Gómez Castro) qui avait travaillé dans *El Sansón Carrasco*. Elle est intitulée *Mala fe contra Santa Fé* (figure 10).

Figure 10. *Mala fe contra Santa Fe, Bogotá Cómico, 1918.*



Source : Banco de la República,
https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/3125/3212.

Celle-ci critique le traitement que le gouvernement de la capitale colombienne impose à la presse. On aperçoit une allégorie de Bogota sous les traits d'une femme qui pleure, munie d'un bouclier, alors qu'un journaliste, certainement Gómez lui-même, la protège de deux personnes, l'une symbolisant le comité du cadastre et l'autre la folie du peuple. Tous deux viennent pour piller Bogota. Le texte qui accompagne l'image explique que la presse a sauvé la ville des pilleurs. Le *Bogotá Cómico*, publié pendant seulement deux années et demi, laisse derrière lui un vaste héritage d'artistes, dans tous les domaines, spécialement dans celui de l'humour graphique.

Figure 11. *Los cuatro jinetes del apocalipsis.* Ricardo Rendón, 1928.



Source : Banco de la República, <https://www.banrepcultural.org/la-caricatura-en-colombia/texto14.html>.

Parler de la caricature du début du XX^e siècle est parler de Ricardo Rendón (1893-1931). Après ses années de formation effectuées à Medellín où il côtoie des

cercles journalistiques et artistiques, Rendón déménage à Bogota en 1918 et y travaille pour le compte du magazine *Bogotá Cómico* et ensuite dans les journaux *El Espectador*, *La República* et *El Tiempo*. Il s'attaque particulièrement au gouvernement conservateur de l'époque comme le montre l'image précédente datant de 1928 (figure 11). On y distingue les quatre cavaliers de l'Apocalypse sous les traits de l'Oncle Sam (pétrole) allusion à la Mort, au premier plan, le Président Miguel Abadía Méndez (projets héroïques) allusion à la Guerre, au second plan, l'Eglise (clergé), allusion à la Peste et la dérogation de la loi d'urgence (relative à l'importation libre de taxes pour quelques aliments), allusion à la Famine, au dernier plan. Rendón est peut-être l'un de plus connus caricaturistes de son époque grâce à son travail, il a su marquer cette période par sa plume aiguisée et son recours au grotesque donnant ainsi une certaine visibilité à la caricature⁵⁰.

En même temps que la caricature se popularise par le biais des revues d'humour graphiques au début du XXème siècle, telles que *La Semana Cómica*, *Buen humor*, *Sal y Pimienta*, *Fantoches* ou *La Guillotina* et *Anacleto* ; la bande dessinée fait officiellement son apparition dans la presse colombienne. C'est ici, après en avoir établi les grandes lignes, que nous nous séparons de la pratique de la caricature pour nous centrer désormais sur l'avènement et l'évolution de la bande dessinée dans sa version émancipée. Son histoire colombienne commence le 19 février 1924 quand Adolfo Samper, dessinateur et caricaturiste politique, crée un personnage appelé *Mojicón* pour le compte du journal *El mundo al día*⁵¹. Il s'agit d'une adaptation d'un *comic* appelé *Smitty*, de Walter Berndt, publié dans le *Chicago Tribune* entre 1922 et 1973⁵². La création et la publication de *Mojicón* communiquent l'envie à Arturo Manrique, le directeur de publication du journal, de voir se reproduire le succès du *comic* en Colombie^{53 54}.

Au-delà des traits similaires qu'affichent les personnages états-uniens et colombiens, le travail de Samper consistait surtout en la transposition des aventures

⁵⁰ Beatriz González, 2010, banrepcultural.org.

⁵¹ D'après Daniel Rabanal, le directeur du journal Arturo Manrique fut le premier à publier des bandes dessinées dans le pays.

⁵² Jerry Robinson, 1974, p. 113, 116-117.

⁵³ Daniel Rabanal, 2001, p. 17-18.

⁵⁴ Nous ne savons pas avec certitude si le journal *El Mundo al Día* payait des droits d'utilisation au *Chicago Tribune* ou directement à l'auteur Walter Berndt pour l'adaptation et l'usage de *Smitty*.

de *Smitty* à la réalité colombienne. Pour ce faire, l'auteur s'est concentré sur l'adaptation du langage du personnage d'origine au langage populaire colombien, ce que nous pourrions voir dans les images à suivre. Ressemblances et différences entre les deux personnages sont présentées ici dans deux planches : la première pour *Smitty* (figure 12), la seconde concernant *Mojicón* (figure 13).

L'histoire et les caractéristiques des dessins sont similaires dans les deux exemples (on aperçoit tout de même des habits différents, la couleur des briques et la formes des certains phylactères). La grande différence entre les deux se situe au niveau de la langue et pas uniquement du fait du passage de l'anglais à l'espagnol entre les deux planches mais aussi et surtout pour le type de langage utilisé. En effet, si nous nous concentrons sur les cases 1, 7 et 11, pour ne citer que quelques exemples, nous pouvons apercevoir que l'auteur se sert de la variété de l'espagnol parlé à Bogota, dite *cachaquismo* (que nous verrons plus en profondeur ultérieurement).

Les termes populaires *chinos*, *chaticos* et *¡Jué los diablos!* que l'auteur utilise, sont employés pour traduire *kids*, *boys* et *gosh !* ; de même, dans la première case de l'histoire originale, l'ami du père de *Smitty* demande s'il s'est blessé avec de la dynamite alors que dans l'adaptation colombienne l'homme demande si le père a pris le taxi. Ce fait montre la touche personnelle que Samper veut donner à la bande dessinée. On peut en déduire que l'intention de cette bande dessinée, au-delà d'être promue en Colombie, est aussi de s'adapter à la réalité colombienne, en l'occurrence celle de la Capitale avec ses problèmes de transport déjà existants dans les années 1930 et de présenter dans la presse écrite quelques termes et expressions propres de l'espagnol de Bogota. Pour une première tentative, cette introduction du neuvième art en Colombie par Samper est une réussite, au point qu'il va s'en inspirer pour adapter d'autres personnages de *comics* pour les intégrer à *Mojicón* voire intégrer ses propres personnages comme le petit frère et la grande sœur de *Mojicón*⁵⁵ qui n'existent pas dans l'histoire originale. Cette bande dessinée sera publiée jusqu'en 1938, année de la fermeture du journal *El mundo al día*.

⁵⁵ Pablo Guerra, 2017, globoscopio.com.

Figure 12. Smitty.

Smitty

© 1923 BY THE CHICAGO TRIBUNE

\$10,000.00 in Cash Prizes!
CARTOON IDEA COUPON

Have you a clever cartoon idea? The Chicago Tribune will pay \$10,000.00 in cash for cartoon ideas. For details see another page. You do not have to draw. Write your idea in space below and send to Walter Berndt, P. O. Box 1018, Chicago, Ill.

WALTER BERNDT,
P. O. Box 1018,
Chicago, Ill.

I submit the following idea for a Comic Cartoon for "SMITTY":

NAME _____
STREET ADDRESS _____
CITY _____ STATE _____

BEEN PLAYIN' WITH DYNAMITE SMITH?
WORSE - PLAYIN' WITH THE KIDS!

WERE GONNA LASSO YER POP!
HALP! HALP!
FRON IT THAITTY!

I CAUGHT HIM!

WE GOT HIM, HERB - NOW WE'LL TAKE HIM OVER TO THE ICE CREAM STORE AND MAKE HIM BUY US A SODA!
OH PLEASE DONT TAKE ME AWAY!
YETH!

HALP! THEY'RE GOIN' TO TAKE ME AWAY HALP!
HE DONT MOVE - PULL HARD HERE!
I AM!

LISTEN - HANG ON THE ROPE THAT OUGHTA MAKE HIM MOVE

IT DIDNT WORK - WHAT ARE WE GONNA DO!
NEED ANY HELP BOYS?

VERY SIMPLE - FIRST YOU GET A GOOD HOLD AND THEN YOU GIVE IT ONE GOOD PULL LIKE THIS.

WHAT THU-?

GOSH!

?

Source : Globoscopio.com, Historieta colombiana de prensa - Adolfo Samper y sus personajes.

Figure 13. Mojicón.



Source : Globoscopio.com, Historieta colombiana de prensa - Adolfo Samper y sus personajes.

Alors que *Mojicón* voit ses aventures se poursuivre, entre 1933 et 1934 est publié, sous la direction de Victor Eduardo Caro, le magazine *El Chanchito* (figure 14) exclusivement destiné aux enfants. Avec 63 numéros et un contenu très varié : lectures, dessins, devinettes, mots croisés, concours, etc. Celui-ci choisit également de proposer des adaptations de bandes dessinées étrangères : l'une espagnole, *Fantásticas aventuras de Tito y Tif* et l'autre états-unienne, *Las aventuras de Mickey Mouse*.

En 1935 paraît un autre magazine pour enfants : *Rin Rin* (figure 15), ce avec le soutien du Ministère de l'Éducation Nationale. Il est publié jusqu'en 1939 avec pour but de promouvoir la cohésion nationale, enseigner aux enfants les caractéristiques des différentes régions du pays et raconter l'histoire du territoire. Ce magazine est né dans le sillage d'un besoin affirmé d'enseignement basé sur des manuels scolaires colombiens et pas sur des publications scolaires provenant de l'étranger, de ce fait, il s'agissait une publication gratuite⁵⁶.

En même temps que les premiers magazines pour enfants se publiaient, Adolfo Samper continua à créer d'autres bandes dessinées et caricatures pour d'autres journaux. On trouve notamment les *Aventuras de Bambuco* publiées dans *El Tiempo* en 1933, des histoires muettes qui racontent le quotidien du personnage Bambuco. Plus tard, en 1943, Samper revient avec deux histoires originales dans l'hebdomadaire *Sábado* : *Don Amacise* et *Misiá Escopeta* (figure 16). Ces deux personnages *costumbristas* personnifient les mœurs et traditions de la classe moyenne de la Capitale. Ils émettent des avis sur tout mais sans prendre concrètement position, leur seule préoccupation étant finalement eux-mêmes. Ces histoires, bien que courtes, sont une sorte de caricature de la société de Bogota avec recours à des personnages fort pittoresques.

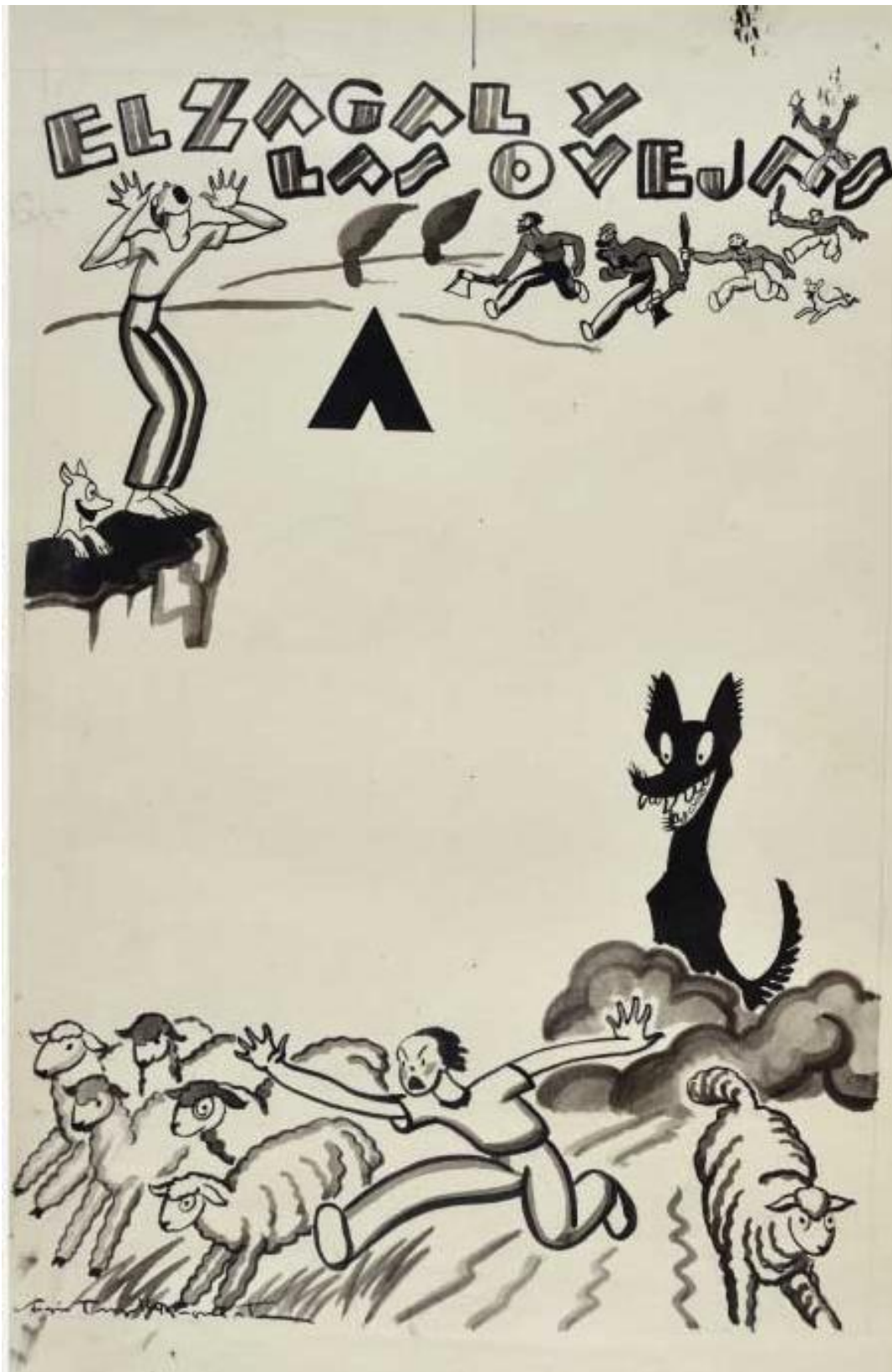
⁵⁶ Victoria Peters et Milena Trujillo, 2018, p. 126.

Figure 14. Couverture du magazine *Chanchito*, numéro 45, 1934.



Source : blog, www.alamy.com/chanchito-45-image159024109.html.

Figure 15. Page intérieure du magazine *Rin Rin*, 1935.



Source : blog, Bacanika.com, *Leyendas del diseño gráfico*. <https://www.bacanika.com/seccion-diseno/diseno-grafico.html>.

Figure 16. *Misiá Escopeta*.



Source : Globoscopio.com, Historieta colombiana de prensa - Adolfo Samper y sus personajes.

Le même Adolfo Samper a créé en 1944 de nouveaux personnages, cette fois pour l'hebdomadaire libéral *Batalla*, des personnages comme Godofredo Cascarrabias, son protagoniste est une caricature des membres du parti conservateur, il se plaint constamment de la politique menée par le gouvernement libéral en place. D'ailleurs, le nom du personnage vient du surnom qu'on donne en Colombie aux membres de ce parti : Godo⁵⁷. Un an plus tard et toujours dans le même journal, Samper publie la bande dessinée *La Arcadia conservadora* qui ne compte pas avec un personnage central. En effet, le dessinateur met en scène dans chacune des cases qui composent son travail (4 par planche) plusieurs situations où il se moque des adhérents du parti conservateur (il faut rappeler qu'à l'époque, de vives tensions perduraient entre les deux principaux partis politiques du pays). Enfin, en 1948 Samper publie dans le journal *El Tiempo*, une bande dessinée intitulée *Polín*, apparaissant pendant quelques mois dans la section pour les enfants du journal, où l'auteur met en scène un petit garçon, peut-être un clin d'œil à l'ancien personnage de *Mojicón*.

Par ces créations et publications, Adolfo Samper est l'un des auteurs de bande dessinée les plus prolifiques quant à la multiplicité des personnages qu'il créa

⁵⁷ Ce mot s'applique aux personnes issues de familles riches qui ont formé la noblesse espagnole ; il est utilisé également par les habitants des Iles Canaries pour désigner les Espagnols de la péninsule (DRAE, 2018). Par ailleurs, à l'époque de l'Indépendance il était employé comme le surnom des natifs de la Nouvelle Grenade partisans de la monarchie ; avec le temps, le sens du mot évolue pour désigner les membres du Parti Conservateur Colombien et par extension toute personne partageant les mêmes idées. Andrés Ospina, 2012, p. 106.

jusqu'en 1965, année où il décide de mettre fin à son travail de dessinateur et caricaturiste politique pour se consacrer à l'enseignement, au département des Beaux-Arts de l'Universidad Nacional de Bogota. Pablo Guerra⁵⁸ affirme dans ses recherches que le travail de Samper constitue le point de départ de la bande dessinée colombienne.

D'autres bandes dessinées ont vu le jour en même temps que celles de Samper dans le journal *Sábado*, notamment *Así somos* de Hernando Turriago Riaño, *Chapete*, qui montrait le comportement typique des colombiens et *Música a todo...* de Carlos López Ruiz où le dessinateur montre trois cases où chacune fait le lien entre une profession ou un métier et une chanson à partir d'un jeu de mots.

Au cours de la même décennie on peut noter l'apparition de quatre autres magazines, toujours à destination des enfants ; *Merlín*, *El Fuede*, *Michín* et *Pombo*⁵⁹. Ces publications contiennent elles aussi des bandes dessinées étrangères. Parallèlement arrive de l'Argentine un autre magazine : *Billiken*. Ce dernier est une adaptation spécialement conçue pour la Colombie et dont le contenu traite de l'histoire et la géographie propre à ce territoire. Il se veut plus éducatif que divertissant. D'après Daniel Rabanal, les textes et les dessins étaient produits en Colombie et ensuite envoyés en Argentine pour le montage, l'édition et le tirage du magazine⁶⁰.

Il est à mentionner un fait quant à cette première et courte période de la bande dessinée en Colombie. La création de bandes dessinées nationales était rare à l'époque pour deux facteurs : d'abord, elle ne suscitait pas autant d'intérêt que la caricature ; ensuite, il s'agissait d'un nouveau phénomène venu d'ailleurs. De plus, comme le note Rabanal, le public n'était pas prêt à lire ce genre de texte⁶¹, c'est-à-dire que le public préférerait à la lecture des productions nationales consulter les adaptations et/ou traductions états-uniennes comme *Mickey Mouse*, *Tarzan*, *Le Fantôme* ou *Prince Vaillant*. Il en a résulté un développement limité du neuvième art en Colombie, art qui prendra encore quelques années avant de pouvoir réellement

⁵⁸ Pablo Guerra, 2017, globoscopio.com.

⁵⁹ Mario Garzón, 2007, p. 21.

⁶⁰ Daniel Rabanal, 2001, p.18.

⁶¹ Daniel Rabanal, 2001, p. 18-19.

s'y faire une place et ce malgré les efforts faits par les journaux pour avoir dans leurs pages une section spéciale pour la bande dessinée.

2.2 Les débuts et le développement de la bande dessinée en Colombie

Nous pouvons affirmer sans crainte que la bande dessinée en Colombie évolue de concert avec la croissance des villes qui, parallèlement, voient leur développement progresser culturellement, socialement et économiquement. Toujours selon Rabanal, la société colombienne connaît à partir des années 1950 de grands bouleversements et on peut noter que le neuvième art tente de se trouver une véritable place dans ce contexte. Les élites, familiarisées avec une littérature *costumbrista*, pensent que la bande dessinée constitue un mode d'expression « nocif » et « méprisable »⁶². De ce fait, aucun soutien économique ne se met en place en Colombie, permettant l'émergence d'une publication indépendante, d'une bande dessinée nationale. La seule solution demeure pour le moment celle d'importer les travaux réalisés dans d'autres pays ; ceux du Mexique et des Etats-Unis notamment, tout comme au début du siècle, et pour les auteurs de travailler pour les journaux locaux et nationaux sporadiquement. Ainsi, les modèles de dessins servant de références aux jeunes illustrateurs colombiens seront les super-héros, les cow-boys et les personnages mexicains comme *Tarzan*, *Mandrake le magicien*, *Le Fantôme*, *Memín Pinguín* et *Kalimán*.

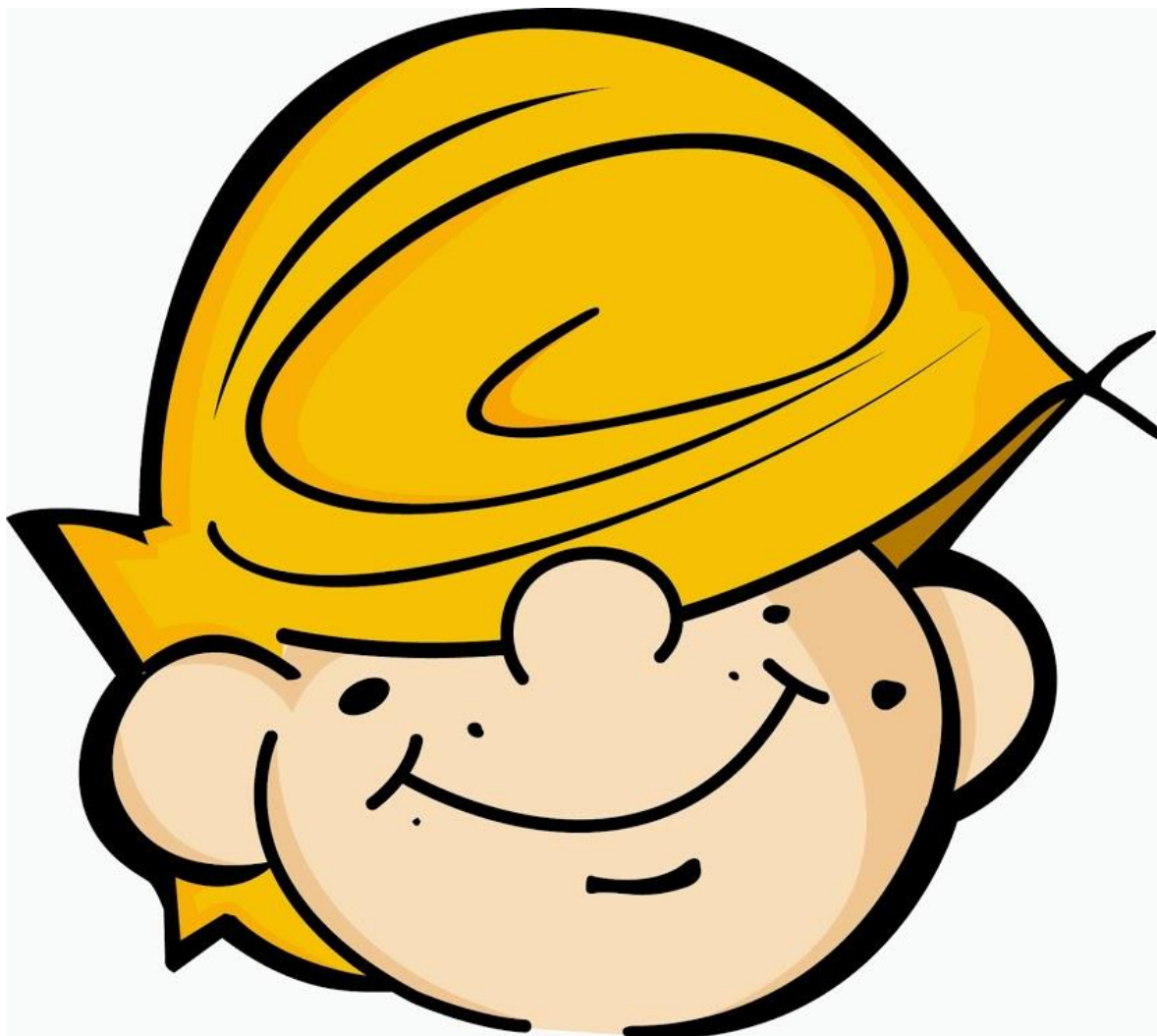
Malgré cela, le 13 mars 1962 apparaît pour la première fois dans le journal national *El Tiempo*⁶³ le personnage d'un petit garçon nommé Copetín (figure 17), sur lequel nous reviendrons plus en détail ultérieurement. Notons que c'est avec ce

⁶² Daniel Rabanal, 2001, p. 19.

⁶³ Le journal *El Tiempo* a été fondé le 30 janvier 1911 par l'avocat et journaliste Alfonso Villegas Restrepo. D'idéologie libérale au début, le journal devient centriste pendant la période du *Frente Nacional* (1958-1974) et a vécu une période de censure avant ce virage politique entre 1956 et 1957.

personnage que l'histoire contemporaine de la bande dessinée colombienne démarre, puisqu'elle demeure aujourd'hui encore la plus représentative du pays. Son auteur, Ernesto Franco, en fait sa marque de fabrique et pendant trente ans, les histoires du garçon à la mèche blonde seront publiées dans les deux plus importants journaux de Colombie : *El Tiempo* et son supplément *Feliz Domingo* et *El Espectador*⁶⁴ et son supplément *Los Monos*. Les deux suppléments étaient entièrement consacrés à la bande dessinée.

Figure 17. Copetín.



Source : Bernardo Rincón, archive personnelle.

⁶⁴ De son côté le journal *El Espectador*, fondé le 22 mars 1887 à Medellin par Fidel Cano Gutiérrez est une publication d'idéologie libérale. En 1915 il commence à s'éditer à Bogota jusqu'à nos jours.

Pour Carlos Alberto Villegas dans *Apuntes sobre la historieta en Colombia*, le travail d'Ernesto Franco va propulser le développement de la bande dessinée et encourager plusieurs jeunes dessinateurs à créer des nouveaux personnages et à proposer leurs histoires dans les journaux voire à produire leurs propres magazines.

Dans un souci d'exhaustivité et de clarté, il nous a paru nécessaire de procéder à un découpage de l'histoire de la bande dessinée colombienne en fonction de trois supports de publication qui l'ont accueilli ; la presse écrite, les magazines et enfin les fanzines. Nous compléterons notre liste en fin de partie par d'autres bandes dessinées qui n'ont été publiées sur aucun de ces supports et ferons mention des événements qui ont permis de voir l'intérêt pour la bande dessinée grandir beaucoup dans le pays. Il faut préciser que la présentation de chaque sous-chapitre se fera chronologiquement. Ce parti pris nous permet d'aborder d'une manière plus détaillée l'évolution du neuvième art en Colombie.

2.2.1 Bande dessinée et presse

Avec la parution de bandes dessinées comme *Misiá Escopeta*, *Don Amacise*, *Polín* ou encore *Copetín*, la presse écrite semble investir le champ de la critique politique à travers le recours à l'humour, forme au départ réservée à la caricature. Ainsi nombre de journaux nationaux, comme *El Tiempo* ou *El Espectador* et encore des journaux régionaux comme *El Pueblo* ou *El País* de Cali, *Vanguardia Liberal* de Bucaramanga ou bien *El Colombiano* de Medellin décident de parier sur les dessinateurs colombiens tout en continuant de publier les *comics* et les bandes dessinées étrangères. Encouragées par cette évolution, la fin des années 1960 ainsi que les années 1970 voient la naissance de quelques bandes dessinées à caractère historique telles que *Calarca* (figure 18) de Carlos Garzón publiée dans *El Tiempo*, *Los Conquistadores* de Espinosa, Navas, La Torre, Valbuena et Rojo publiée dans le supplément dominical du même journal, *La Gaitana* de Serafín Díaz publiée elle dans *El Espectador*, *Ibana* de Mauricio Puerta et McCormick parue dans *El Pueblo*

ou encore en 1975 *El castillo de los frailes* de Valverde publiée également dans *El Pueblo* et enfin *Los Invasores* de Elkin Obregón parue dans *El Colombiano*. Notons cependant que les premiers essais de bandes dessinées historiques se sont faits dans les années 1940 avec notamment *La vida del General Santander* de Lisandro Serrano publiée dans *El Tiempo* et *La vida de Olaya Herrera* de Augusto Quevedo parue dans l'hebdomadaire *Batalla*, qui décrivaient sur un ton pédagogique la vie de ces deux personnages comme une sorte de biographie graphique où il n'y a pas de dialogues mais des cartouches.

Figure 18. *Calarca*, *El Tiempo*, 1969.



Source : Globoscopio.com, Historieta colombiana de prensa - La historia en historieta.

Les publications *Calarca* et *La Gaitana* racontent pour leur part les histoires des deux chefs indigènes rebelles pendant la période de l'époque coloniale. *Ibana* raconte, elle, l'histoire d'une jeune étudiante en anthropologie qui fait des recherches sur les trésors perdus ou volés de l'époque précolombienne. *Los Conquistadores* aborde les conquêtes espagnoles. Enfin notons que *Los Invasores*, bien que traitant d'un sujet historique, a pour particularité de l'aborder avec un ton très comique (figure 19).

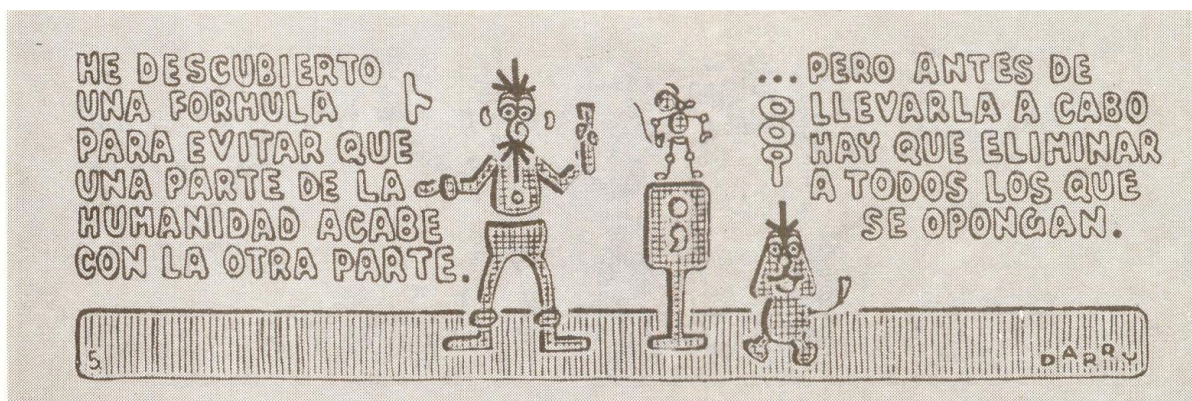
Figure 19. *Los invasores*, El Colombiano 1975.



Source : Globoscopio.com, Historieta colombiana de prensa - La historia en historieta.

Au début des années 1980 le journal *El Tiempo* publie la bande dessinée *Juan Paradoja* (figure 20) de Darry. Celle-ci a pour personnage central un homme qui essaie de résoudre des problèmes dont il est à l'origine, ceci mettant en avant une certaine contradiction du personnage avec lui-même. Cette bande dessinée donnera lieu à une publication en format livre, par la maison d'édition *Oveja Negra*. Il est à noter que par son graphisme d'inspiration cubiste et futuriste *Juan Paradoja* brise les codes de la bande dessinée, jusque-là connus en Colombie.

Figure 20. *Juan Paradoja*, Oveja negra, 1980.



Source : Globoscopio.com, Historieta colombiana de prensa – Idiosincrasia.

Pareillement, en 1987, apparaît dans le même journal *La Princesa Creolina* de Jorge Grosso et l'année suivante *Querubín* (figure 21) de Jorge Grosso et Quiriam Javier Pinilla. Cette dernière raconte l'histoire d'un adolescent à l'apparence punk. Notons que ces bandes dessinées sont publiées dans une section consacrée aux loisirs, paraissant en semaine, du lundi au vendredi.

Figure 21. *Querubín*, *El Tiempo*, 1988.



Source : Globoscopio.com, Historieta colombiana de prensa – Idiosincrasia.

Nous avons mentionné le fait que les principaux journaux nationaux colombiens ont publié chacun un supplément dominical consacré à la bande dessinée. *El Tiempo* éditant son supplément *Feliz Domingo*, où bandes dessinées colombiennes côtoyaient *comics* et bandes dessinées en provenance d'autres pays. *El Espectador*, en 1981, a voulu suivre cette idée en éditant son propre supplément ; *Los Monos*. Dans celui-ci paraissaient également des *comics*, au départ, avec entre autres *Spiderman*, *Superman*, *Popeye* ou encore *Mickey*. Puis à partir du sixième numéro, les auteurs nationaux⁶⁵ et leurs créations font leur apparition comme la série de science-fiction *La Colonia*, *La Sentencia* ou encore *Enor* de Bernardo Ríos et *Tukano* de Jorge Peña (figure 22). Cette dernière raconte l'histoire d'un héros indien de l'Amazonie colombienne, une sorte de *Tarzan*⁶⁶. L'histoire de ce personnage a un point commun avec Copetín : au départ il s'agit d'un enfant qui vit dans les rues de Bogota. Cela arrive suite au décès de ses parents dans des conditions tragiques (accident de bus), il rejoint un groupe des *gamins* et apprend à voler et se défendre de la police. Un jour, en regardant un avion, il décide d'aller les voir de près à l'aéroport *El Dorado*, il réussit à se cacher à l'intérieur d'un appareil et atterrit dans le sud-est de la Colombie. Le personnage grandit dans la forêt au sein de la communauté indigène *Tukana*, d'où il tire son surnom⁶⁷.

⁶⁵ Pablo Guerra, 2017, globoscopio.com.

⁶⁶ Daniel Rabanal, 2001, p. 24.

⁶⁷ Pablo Guerra, 2017, *Ibid.*

Figure 22. *Tukano, Los Monos*, 1981.



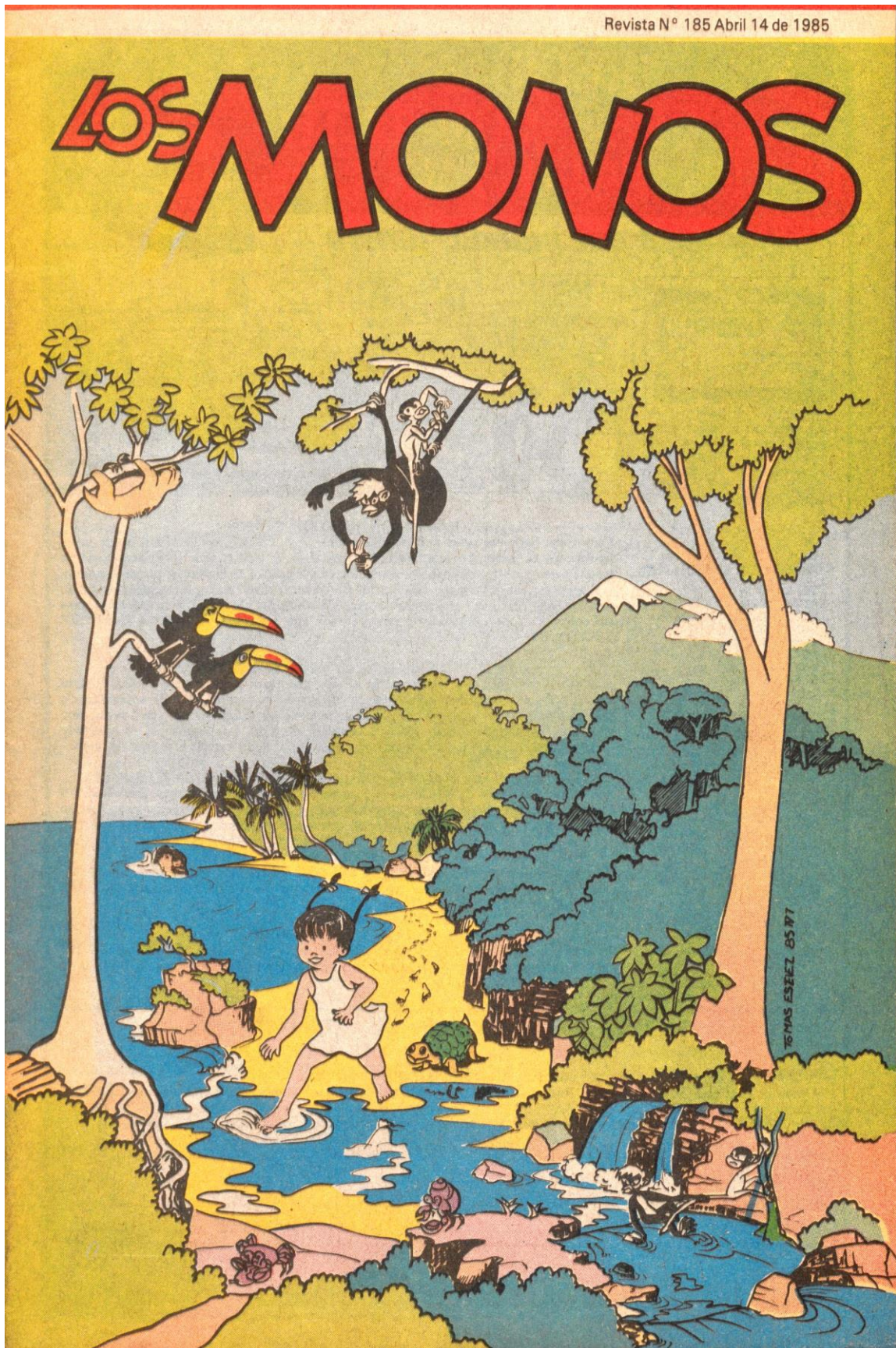
Source : Globoscopio.com, Historieta colombiana de prensa - Los Monos.

D'autres bandes dessinées colombiennes sont apparues durant la période *Los Monos*, telles que *Cuidapalos* de Jaime López l'histoire comique d'un groupe de boy-scouts qui essaient de préserver l'environnement, *Marcianitos* d'Efraim Monroy qui raconte l'histoire d'un couple de martiens qui parcourent la Terre, *Pacho y el dibujante* de Jaime Alvarez Osorio et Miguel Osorio un récit des mésaventures du super héros *Pacho* qui se bat, entre autres, contre son dessinateur, *Kike* bande dessinée scientifique de Jorge Peña, la série *Parques Nacionales* de Tomás Estevez présentant par dessins les différents parcs de la Colombie, *Los mediodía* de Álvaro Rahirant Gómez, *Humanos* de Carlos Alguien, *Bonifacio* de Armando, *Bip* de Azeta et *Los aborígenes* de Harry. Quelques années plus tard, en 1995 *Los Monos* publie la bande dessinée de l'Argentin résidant à Bogota, Daniel Rabanal, *Las aventuras de Gato*, une série de quatre aventures qui suit le personnage principal dans quatre coins de la Colombie pour mener des enquêtes sur des sujets variés. Deux exemples de couvertures de *Los Monos* dans les figures suivantes (23 et 24). La première correspond à la bande dessinée *Parques Nacionales* et la deuxième à *Kike*.

Pendant les presque vingt ans de publication de ce supplément, la bande dessinée colombienne commence à acquérir une certaine notoriété jusqu'à obtenir une place propre dans la presse écrite. Cette évolution fut l'occasion pour des jeunes et nouveaux dessinateurs de se faire connaître et de participer à la création d'ateliers et/ou magazines comme nous le verrons plus bas.

Etant donné que le journal *El Espectador* faisait preuve d'innovation avec son supplément dominical qui accueillait autant la bande dessinée colombienne que l'étrangère, en 1987 *El Tiempo* modifie le sien en publiant en grands formats des bandes dessinées étrangères comme *Lucky Luke* et *Blueberry*. Ce qui pouvait apparaître comme une bonne idée au départ s'est révélé ne pas être du goût des lecteurs selon Rabanal. Il affirme également que le coût d'importation de ces bandes dessinées s'est avéré trop élevé, raison de plus pour arrêter le projet.

Figure 23. *Los Monos*, número 186, abril 1985.



Source : Globoscopio.com, Historieta colombiana de prensa - Los Monos.

Figure 24. Los Monos, número 361, août 1988.



Source : Globoscopia.com, Historieta colombiana de prensa - Los Monos.

Suite à l'échec des années précédentes entre 1991 et 1993, le *journal El Tiempo* change à nouveau le format mais aussi le nom du supplément. Il devient *Aventuras*, nouveau supplément dominical pour les enfants. On y trouve du *comics* ainsi que des bandes dessinées telles *Les Pierrafeu*, *Félix le chat*, *Calvin et Hobbes*, *Mafalda*, *Querubín* pour n'en citer que quelques-unes. Mais *El Tiempo* ne s'arrête pas là en ce qui concerne les publications annexes. Dans *Carrusel*, un magazine dédié au divertissement et au spectacle, on pouvait découvrir aussi des bandes dessinées par exemple *Miss Cosas* (1988 – 1991) de « Ceci », Cecilia Cáceres, qui raconte l'histoire d'une femme ordinaire à la fin des années 1980.

Dans ce contexte où les journaux nationaux semblent mener une course à la bande dessinée, un journal à diffusion plus restreinte, publié uniquement à Bogota, *La Prensa* décide également d'éditer à partir de 1990 son propre supplément intitulé *La Tiradera*, ce avec le soutien du Taller del humor, groupe de jeunes dessinateurs tels que ; Bernardo Rincón, auteur de *Dina*, histoire d'une jeune étudiante de l'Universidad Nacional, Gámez auteur de *San Victorino* (figure 25), bande dessinée zoomorphe qui raconte avec beaucoup d'humour noir le quotidien d'un voleur de la capitale, *Castillos en el aire* d'Alberto Rodríguez, mêlant politique et absurde, ou encore Santiago Díaz entre autres auteurs.

Bien que les suppléments aient incontestablement et énormément contribué à une plus large diffusion de la bande dessinée colombienne et internationale en Colombie, les journaux ont continué de publier en semaine dans leurs pages quelques *comics* et autres bandes dessinées. De cette manière apparaît en 1995 *Magola* (figure 26) de Adriana « Nani » Mosquera Soto dans *El Espectador*. Cette bande dessinée parle du quotidien et des réflexions que se fait Magola, personnage trentenaire qui s'attaque à la politique, aux inégalités sociales et la misogynie. Le succès de cette bande dessinée a dépassé les frontières de la Colombie. *Magola* est en effet une bande dessinée relativement connue en Amérique Latine ainsi qu'en Espagne, pays où son auteure réside actuellement. La bande dessinée est notamment connue pour le ton sarcastique que « Nani » emploie pour faire parler son personnage, surtout sur des sujets comme la vie commune et amoureuse, le sexe ou l'éducation des enfants.

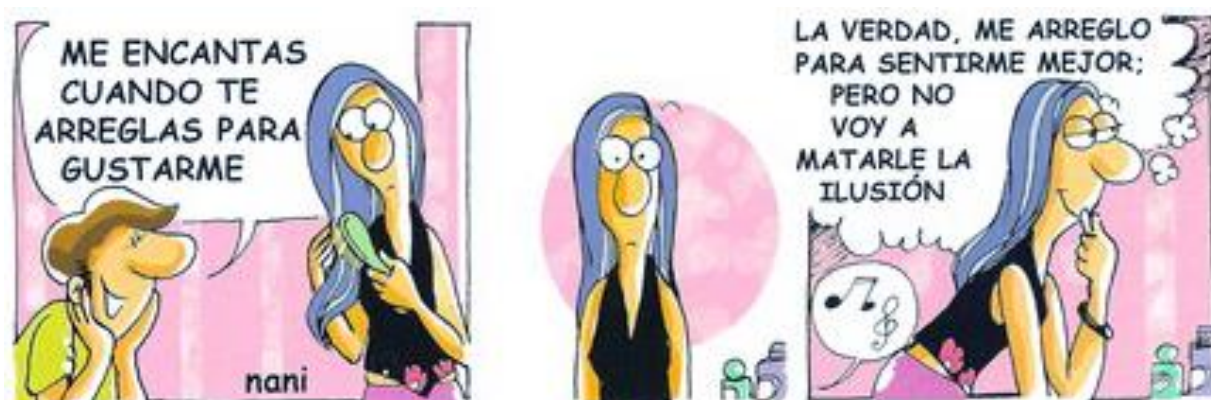
Figure 25. San Victorino, La Prensa 1991.



Source : Globoscopio.com, Historieta colombiana de prensa – Idiosincrasia.

En 2016, *Magola* fête ses 20 ans de publication. Son illustratrice est assez connue dans le milieu du neuvième art, étant la première femme à exposer son travail dans des musées tel *El Museo de la Caricatura*, situé au Mexique. Il nous paraît intéressant de constater que d'autres personnages féminins, avec les mêmes problématiques, sont apparus au cours de la même période et depuis, comme dans *Mujeres alteradas* de l'Argentine Maitena Inés Burundanera, à partir de 1994, *Joséphine*, de la Française Pénélope Bagieu, en 2008, ou encore *Lola Vendetta*, de l'Espagnole Raquel Riba Rossy, en 2014.

Figure 26. *Magola*, *El Espectador*.



Source: Museo Virtual de la Historieta Colombiana,
<http://artes.bogota.unal.edu.co/a/muvirt/personajes/magola.html>.

Parmi les bandes dessinées qui ont fait leur apparition dans les années 1990, certaines ont été publiées dans d'autres journaux que ceux précédemment cités. On notera *Apollo* de Juan Felipe Salcedo pour *Vanguardia Liberal*, journal publié à Bucaramanga, *Los Bohemios*, de Rosero, *Los Pastusos Pastas*, par Joker, et *La Familia Tarapués* de Pedro Pablo Enríquez (Quique) pour *Diario del Sur* édité dans la ville de Pasto (figure 27). A Cali, au sein du journal *El Occidente*, le groupe de dessinateurs *Tercer Milenio* crée *Tito*, de Fernando Suarez, *Comando verde* de Carlos Gómez, *Anarquito* de Warner Wallis et *Calipso* de José Campo. De même, l'Universidad del Valle située à Cali a publié dans son journal *La Palabra*, la bande dessinée *Viñetas negras* de José et Oscar Campos. La particularité de cette dernière est qu'elle consiste en une sorte de bande dessinée documentaire qui raconte la violence qu'a connu la ville au début des années 1990.

Figure 27. La familia Tarapué, Diario del Sur.



Source: Museo Virtual de la Historieta Colombiana, http://artes.bogota.unal.edu.co/a/muvirt/personajes/familia_t.html.

Ces dernières années, les nouvelles bandes dessinées colombiennes à paraître dans la presse écrite se font moins nombreuses. Il se peut que cela soit dû à un changement législatif, celui de la Loi du Livre ainsi qu'à un soutien plus marqué des maisons d'éditions, certaines indépendantes, comme *Rey Naranjos* et *Laguna Libros* qui ont une branche dédiée à la bande dessinée, mais nous en parlerons en détail plus tard. Ceci profite au neuvième art pour ce qui est de son édition.

En outre, une vulgarisation de la bande dessinée semble s'opérer grâce à Internet et les blogs offrent la possibilité d'une diffusion plus large et plus rapide. Notons cependant les parutions récentes de deux nouvelles bandes dessinées : *Timmy y Mitty* en 2012, de « Truchafrita » pour le journal *El Colombiano*, publication racontant les histoires absurdes et parfois surréalistes des deux garçons ainsi que *Los Perdidos*, en 2013, de Pablo Guerra et Federico Neira, qui parle « des fantômes muets du conflit armé dans le pays »⁶⁸, pour ne citer que ces auteurs.

⁶⁸ Pablo Guerra, 2017, globoscopio.com.

2.2.2 Bande dessinée et magazines⁶⁹

Nous l'avons vu, les journaux ont toujours soutenu la publication des bandes dessinées. Il est néanmoins tout aussi nécessaire d'aborder le rôle capital que les magazines ont joué dans le soutien aux publications du neuvième art en Colombie, également dans l'encouragement mené vis-à-vis de groupes des jeunes auteurs qui par la suite deviendraient connus. Qu'il s'agisse de magazines financés par le gouvernement, les universités ou même par leurs propres auteurs ; de magazines pour enfants ou adultes, destinés à éduquer, sensibiliser ou divertir ; ils ont, en général, largement contribué à l'évolution du neuvième art en Colombie par leur parti pris de toujours montrer et soutenir les nouveaux talents.

Remontons un peu la ligne du temps : nous avons déjà parlé des magazines destinés aux seuls enfants, tels *Chanchito* ou *Rin Rin* publiés dans les années 1930 ou encore *Michín* et *Pombo* dans les années 1940. Ils sont importants pour l'histoire de la bande dessinée, car l'on pouvait y trouver des dessins et des comics mais les années 1960 voient se concrétiser un changement, puisque certains magazines vont alors proposer un contenu exclusivement bédéesque d'auteurs nationaux.

En 1964 paraît une publication de la Police Nationale Colombienne intitulée *Policía en acción* qui, avec un ton moraliste, montre le combat mené contre le crime et les malfaiteurs à cette époque. D'autres magazines voient le jour à la même époque, comme *Futurama*, *Mundo maravilloso* et *Fabulandia*.

C'est ainsi qu'en 1967 fut organisé à Bogota le premier salon des illustrateurs avec pour résultat la création et publication du magazine *Super Historietas* qui compte cinq numéros à son actif. Dans ce magazine, dédié à la bande dessinée comme son nom l'indique, se réunissent les jeunes dessinateurs de l'époque : Ernesto Franco, Jorge Peña, Carlos Garzón, Nelson Ramírez, Julio

⁶⁹ Afin d'éviter la confusion entre les magazines de bande dessinée et les fanzines ; ce dernier a en général une durée de publication brève et il n'est pas soumis à la vente donc il n'a pas de vocation commerciale et ne contient pas d'annonces publicitaires à l'inverse du premier. En revanche ils ont en commun le fait d'être, souvent, une publication spécialisée. Pour plus de précisions aller à la section 2.2.3 de cette partie.

Jiménez et Jorge Duarte. Le magazine aborde les aventures des personnages tels que *Copetín*, *Maku*, *Dago* et *Cirilo*.

Quelques années plus tard, en 1973, paraît le magazine *Minimonos* (figure 28). Celui-ci découle d'une émission de télévision qui compte avec la participation du caricaturiste José María López « Pepón » qui proposait d'apprendre en direct à dessiner. Dans ce magazine on pouvait découvrir les histoires de *Papá Jipy*, *Los Chiconautas*, *Zipita*, *Protín*, *El agente ZZ7*, *Vladimir*, *Los Sardinós*, *Los Minimonstruos* et *Jojoa*. En outre, de jeunes dessinateurs adhèrent au projet : Juan Valverde, Hernando Chato La Torre Jr., Patricia Donald, Bernardo Roza, Ronald Cristofanni et Hernando Campos⁷⁰.

Par ailleurs, notons qu'en 1978, Ricardo Potes, alors jeune dessinateur inconnu, présente comme travail de fin d'études en Arts le magazine *Soldados Zona Bananera 1928*. Dans cette bande dessinée Potes raconte l'un des événements qui a marqué le plus l'histoire du pays au début du XX^e siècle : le massacre des bananeraies en 1928 par l'armée colombienne contre les travailleurs de la *United Fruit Company* qui s'étaient mis en grève, car ils voulaient une augmentation de salaire, des meilleures conditions de travail, la reconnaissance des syndicats, entre autres.

En 1979, paraît le magazine underground *Mala Compañía* des frères Oscar et José Campo. La même année à Cali, un groupe de dessinateurs crée le magazine *Click!* (Figure 29). Parmi eux on retrouve Ricardo Potes ou encore León Octavio, Hans Anderegg, Jorge Saavedra, Marco Aurelio Cárdenas, Wilson Ramírez y Gilberto Parra. Selon Rabanal, le magazine *Click!* joue un rôle important pour la suite de l'histoire de la bande dessinée en Colombie, car il est conçu comme un magazine d'étude et d'information du neuvième art⁷¹. Il présente dans un premier temps les travaux des dessinateurs mentionnés et en complément y adjoint des actualités internationales autour de la bande dessinée et reproduit des articles d'autres magazines et/ou journaux de différents pays. On y trouvait enfin des articles à visée

⁷⁰ Carlos Alberto Villegas, « Apuntes sobre la historieta en Colombia », (vendredi 28 septembre 2018), letralia.com.

⁷¹ Daniel Rabanal, 2001, p. 23

analytique et critique concernant la bande dessinée en Colombie. Cette publication s'achève au bout de sept numéros, en 1984.

Figure 28. *Minimonos*, 1973.



Source : journal Al Día, <http://m.aldia.co/cooltura/adios-pepon-maestro-de-la-caricatura-en-colombia>.

Figure 29. Click !, número 7, 1984⁷².



Source : Daniel Rabanal, Revista Latinoamericana de estudios sobre Historieta, 2001.

⁷² Dans ce dernier numéro du magazine, on voit en couverture une sorte de panthéon des différents personnages de la bande dessinée et du *comic* à travers le monde.

En 1985, la maison d'édition *Editora Cinco* crée le magazine bihebdomadaire *Las aventuras de Montecristo* (figure 30) qui est une adaptation d'une émission humoristique à succès diffusée à la radio, qui se déroule à Medellín dans les années 1960. Cette bande dessinée raconte la vie du personnage principal de l'émission, un paysan originaire du village de Santuario qui doit se débrouiller pour survivre dans une grande ville comme Medellín. Les dessins sont réalisés par Diego et Sergio Toro, Luis Fernando Botero et Bernardo Rincón.

En 1986, le journal *El Tiempo* finance un projet de Jorge Grosso et Bernardo Rincón sous la direction de Fernando Mancera⁷³. Il s'agit d'un magazine mensuel de grand format qui apparaît avec le supplément Carrusel : *W.C.* consacré aux « sexe, drogue, rock, comics, ciné, art, graffiti, humour, télé et fiction » comme l'explique Rabanal (p. 25). Cependant, malgré la diversité des sujets abordés, ce magazine se contentera d'un seul et unique numéro.

Enfin, en 1989 *El Taller del Humor*, qui avait collaboré et soutenu certaines publications de bandes dessinées précédemment abordées, a fait paraître le magazine *Querubín*, titre repris du personnage créé par Grosso et Quir un an plus tôt. Le groupe était accompagné de « Ceci » Cáceres, Calero, Nicholls, Roa et Rincón qui avaient déjà publié certaines histoires dans les journaux de Bogota et/ou leurs suppléments. Dans *Querubín* apparaissent des personnages et des histoires comme *Patasola & Cía*, *Atila*, *¡Qué bárbaro!*, *Converts*, *No T.V.E.O por la luz*, *Mugrosso* ou encore *San Victorino* qui fait réputation pour ce magazine. En 1992 l'atelier renouvelle l'expérience avec le magazine *El Bus* participant notamment au Salon du Livre de Bogota de 1993.

⁷³ Selon un échange avec Bernardo Rincón, il semblerait que ce le projet fut financé discrètement par le journal qui ne sachant pas si le magazine allait marcher, préférait le subventionner en secret.

Figure 30. *Las aventuras de Montecristo*, número 7, 1985.



Source : blog, Portada Comics. *Las Aventuras de Montecristo*,
<https://www.flickr.com/photos/bermoraca/2060461162>.

Dans les années 1990 on constate une parution plus fréquente de magazines. Ce phénomène survient possiblement du fait du renforcement de groupes d'amateurs ainsi que des professionnels du neuvième art avec peut-être l'envie de faire connaître plus largement la bande dessinée nationale. Ainsi, en 1991, toujours à Cali, apparaît le groupe *Tercer Milenio* qui publie un magazine homonyme. Deux numéros sont publiés. En 1994, les dessinateurs Caramelot, Leocomix, Nigio, Pepe Peña et Quiló lancent le magazine *TNT* et un an plus tard paraît *Urraka Mandaka* avec les dessins de Orlando Martínez et Germán Fernández. En 1993, à Medellin paraissent deux magazines : *Agente Naranja* et *Zape Pelele* tous les deux créés par des groupes des jeunes dessinateurs de la ville : Will, Flako'z, Lobo, Pipe, París, Diego Tobón, Tito Pérez, Eusse pour le premier et Diego Andrés Cardona, Max Milfort, Andrés Vargas, Beny, Gigio pour le second.

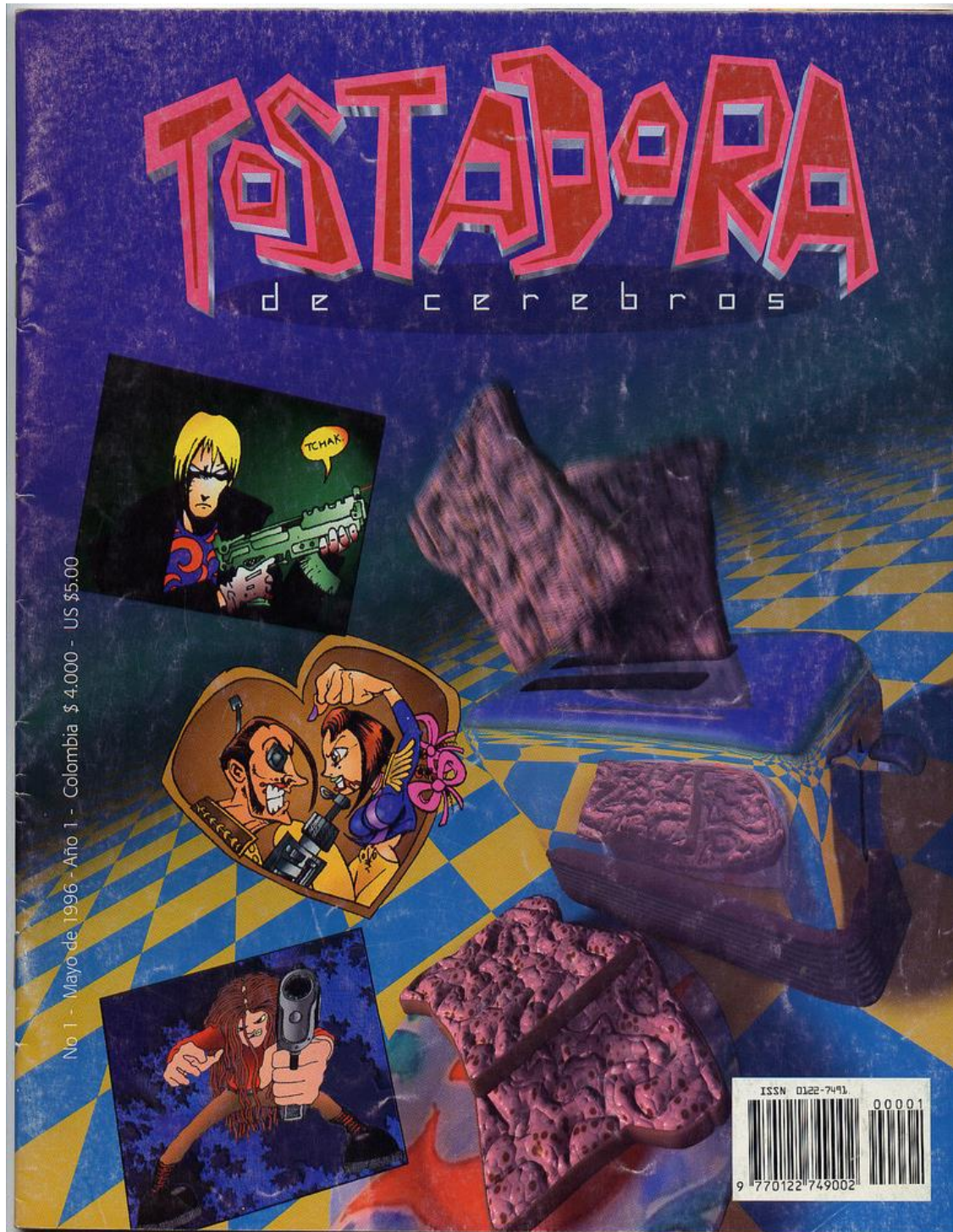
En 1996 paraît *Compact Comics*, magazine qui, comme son nom l'indique, est de petit format, avec les dessins de Evaristo Ramos. La même année, José Campos, Keco, Fernando Suárez, Charlie Draw et William Alzate Jurado publient *Klan Destinos*. Toujours en 1996, du 8 au 20 mai, a lieu dans le cadre de la *9a Feria Internacional del Libro de Bogotá* la parution du magazine *Tostadora de Cerebros* (figure 31). Rabanal mentionne ce projet comme le plus sophistiqué et coûteux des magazines consacrés aux bandes dessinées dans le pays, car il s'agit d'éditer une publication similaire à celles paraissant aux États-Unis. Parmi les dessinateurs, on retrouve Quiló, qui change son surnom en Jesuscristina, Margarita et Juan Carlos Ochoa. Rabanal ajoute que l'histoire la plus longue publiée dans ce magazine est *Reencuentros cercanos sin el tercer tipo*, de Jesuscristina. Comme pour d'autres magazines, cette publication sera unique à cause de son coût de production trop élevé.

Apparaissent à Cali, en 1998, le magazine *Arsenal* et à Manizales, le magazine *Kaboom*, de Alejandro Guzmán. Deux ans plus tard, La *13a Feria Internacional del Libro de Bogotá*, organisée du 26 avril au 8 mai, voit la reparution du magazine *Zape Pelele*, avec son numéro 15 (figure 32), et *Peleleman* pour son premier numéro. Plus tard, en 2003, un groupe d'étudiants de la *Corporación Universitaria Minuto de Dios*⁷⁴

⁷⁴ Institution éducative d'enseignement supérieur hors grandes écoles et universités.

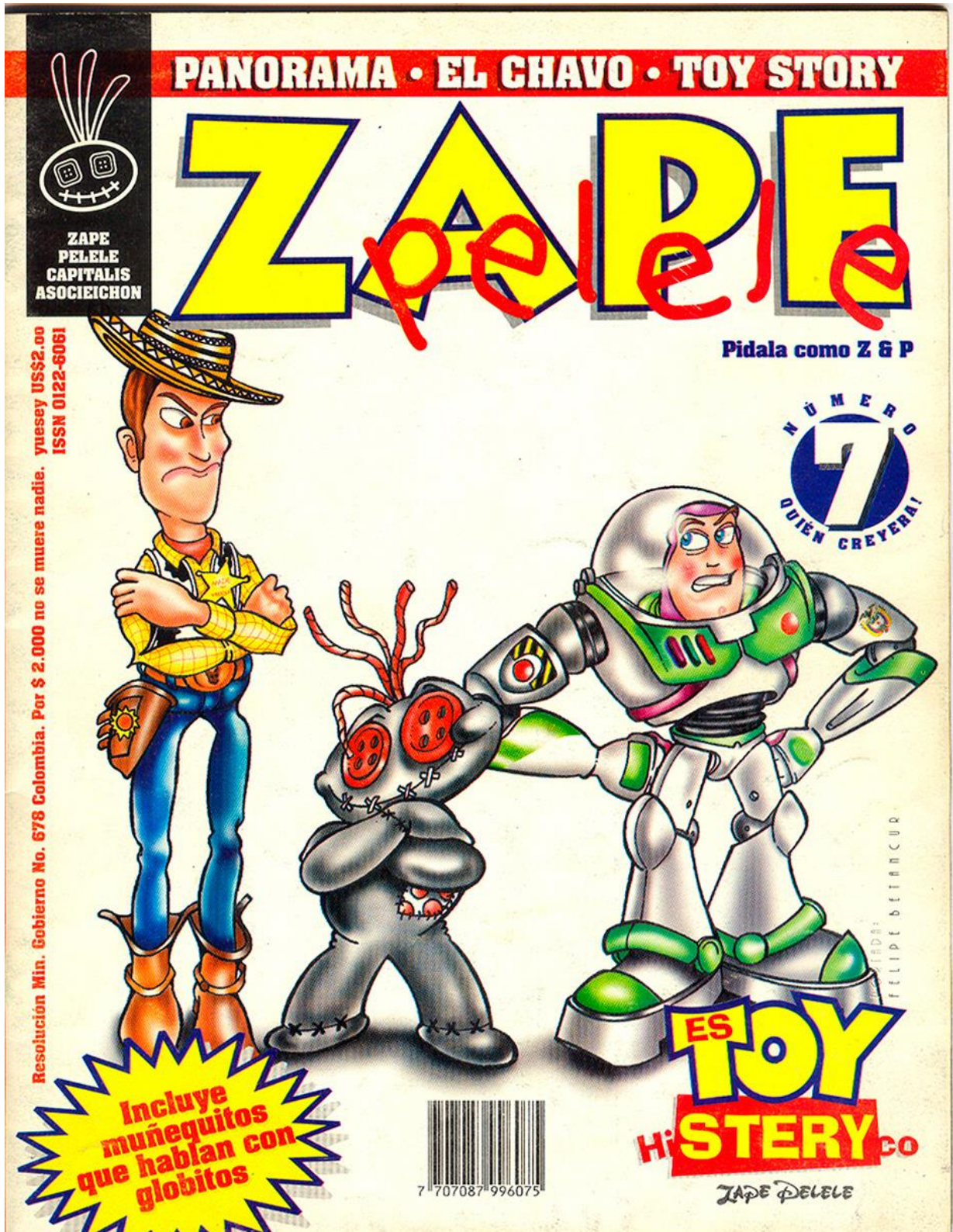
publient le magazine *Fikon* comme un exercice pratique du cours de théorie de l'image, cependant il ne reste qu'au stade d'exercice avec un seul numéro.

Figure 31. *Tostadora de Cerebros*, número 1, 1996.



Source : blog, Contra :: Publicaciones Colombia,
<https://www.flickr.com/photos/contrapublicaciones/4905105850/>

Figure 32. Zape Pelele, número 7, 1996.



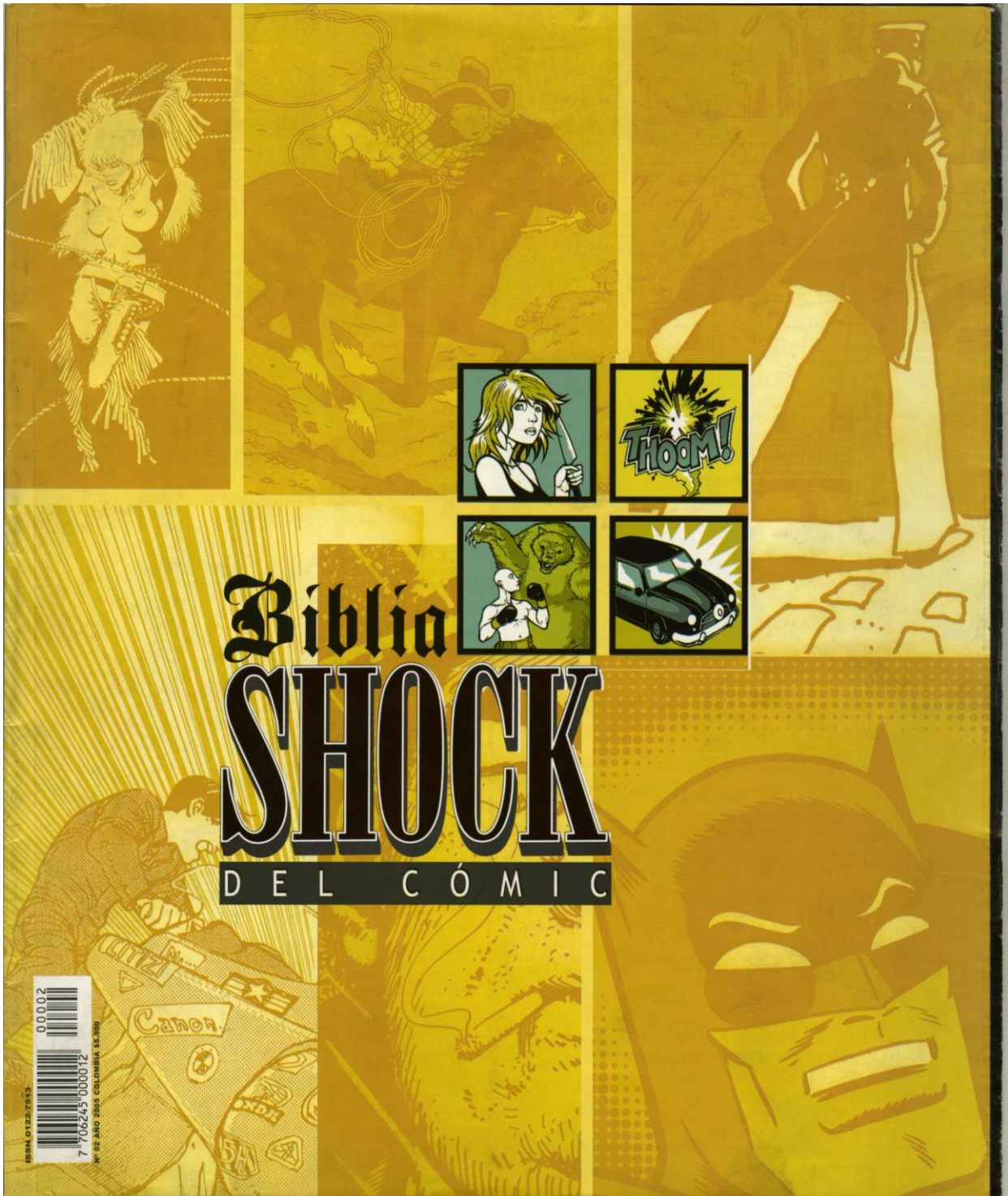
Source : Bernardo Rincón, archive personnelle.

L'année 2004 voit fleurir un peu partout dans le pays différentes initiatives de magazines comme *ComicBuk* à Cali ; *Leyenda* à Pereira par le collectif *Guardianes de la leyenda*, *Ciudad sin puertas* par le groupe *Leyenda*, toujours dans la même ville, ce dernier magazine a d'ailleurs été publié grâce au soutien de la Mairie de Pereira. Le magazine *Lunátika* de Constanza Espitia, Gaiden et Iván David ; *Steel Fire* du groupe formé par Asmed Espitia, Angelo López, Andrés Obregón, Rubén Chivita et William Barrera ; *Teléfono 4* de Andrés Montealegre et Pablo Guerra et enfin *Jefe O'hara* de Pablo Guerra et Jean Zapata.

L'année suivante le magazine de musique *Shock* publie un numéro spécial intitulé *La Biblia Shock del Comic* (figure 33), conçu par Pablo Guerra. Dans ce numéro sont présentés des articles sur l'histoire de la bande dessinée en Colombie, des strips de *Copetín* ainsi que des informations sur le monde de la bande dessinée et le *comic* en général, ainsi que des bandes dessinées originales comme *El Drake* par le même Pablo Guerra et Camilovsky. D'autre part, vers la fin de la décennie, en 2009 paraît le magazine *Folklor* de Johan García, David García et Alejandro Giraldo.

A l'issue de cette présentation, nous le comprenons aisément, les magazines ont contribué au développement de la bande dessinée en Colombie. Tout comme les journaux, ils ont aidé à propulser de nouveaux talents, en publiant de jeunes dessinateurs alors inconnus, en mettant en avant la bande dessinée nationale ou encore en encourageant des collectifs d'artistes, comme à Cali, à Medellin ou bien à Bogota. Néanmoins, la bande dessinée, dans son long chemin pour se constituer et se faire connaître en Colombie, s'est notamment appuyée sur un dernier support, non encore exploité, les fanzines.

Figure 33. 4e de couverture de *La Biblia Shock del Comic*, 2005.



Source : Bernardo Rincón, archive personnelle.

2.2.3 Bande dessinée et fanzines

Vers la fin des années 1970 les suppléments dominicaux de différents journaux laissent la place à des nouvelles publications qui vont jouer un rôle plus important dans le panorama de la bande dessinée dans le pays. Avec la formation de collectifs de dessinateurs inspirés des publications étrangères, naissent en Colombie les fanzines, inspirés des fanzines étrangers.

Un fanzine, considéré dans une définition large du terme, est une publication indépendante, généralement imprimée ou photocopiee donc précaire, conçue par des amateurs ou des spécialistes pour des amateurs ou comme l'indique Annie Baron-Carvais (p. 104), ils peuvent être définis comme « les magazines des fanatiques », différant en ce sens des publications classiques. En ce qui concerne la bande dessinée, les fanzines sont souvent créés à l'initiative de dessinateurs amateurs ou parfois de professionnels mais qui ne reposent pas sur le soutien financier d'un journal ou d'une maison d'édition, c'est-à-dire qu'ils sont les supports d'une création qui n'est pas soutenue par des moyens éditoriaux et de diffusion importante.

Dans ce sens, les fanzines sont ainsi un lieu d'érudition et de partage secondaire où les amateurs et les spécialistes se rencontrent. Sa distribution s'en voit donc réduite et sa diffusion limitée à un public de connaisseurs. Du fait de ses conditions de réalisation, un fanzine peut connaître une durée de vie très éphémère et sa périodicité être très aléatoire, à l'exception de quelques-uns que nous aborderons spécifiquement plus loin.

Rabanal note la parution en 1982 de ce qui est considéré comme le premier fanzine, *Humorún*. Créé par un groupe d'étudiants en arts de l'Universidad Nacional de Bogota, celui-ci est une publication d'humour graphique et la plupart de ses membres seront amenés à devenir des caricaturistes renommés et spécialistes en la matière tels Jorge Grosso ou Bernardo Rincón.

Un autre fanzine, publié à Cali, voit le jour en 1987. En effet, Ricardo Potes, connu pour ses travaux dans d'autres magazines que nous avons cités plus haut,

notamment *Click !*, associé à un groupe d'étudiants des Beaux-Arts de l'Universidad del Valle lancent *La Gazapera* que Rabanal (2001, p. 26) qualifie de fanzine « expérimental de bandes dessinées », lui aussi publié à une seule occasion.

Il faut cependant attendre 1992 pour que Bernardo Rincón, Leonardo Espinosa, connu comme Leo-Comix, et Pepe Peña publient le fanzine *Acme Comics* (figure 34). Rabanal (2001, p. 26) précise que s'il s'agit bien ici d'un fanzine du fait que les personnes qui participent sont bien des amateurs qui travaillent gratuitement, la présentation en revanche correspond à celle d'un magazine. Ce fanzine, publié à Bogota, a réussi à proposer douze numéros, démontrant ainsi son importance dans le paysage bédéesque de la capitale. Parmi les dessinateurs précédemment cités, certains tels Quiló (Néstor Guillot), Victor Hugo Velásquez, Diego Guerra, Giovanni Castro et José Sanabria ont également contribué à la démarche. Le fanzine publiait des informations sur le monde de la bande dessinée mais aussi sur le cinéma et la musique. Plus tard *Acme* connaîtra une scission et en 1994 paraît *TNT*, fanzine présentant des caractéristiques similaires à son initiateur. *TNT* ne sortira que trois numéros simplement.

D'autres fanzines ont vu le jour et ne sont pas restés longtemps dans le panorama de la bande dessinée colombienne. Citons *La Piquiña* (1993) de Mauricio Garcia, Eduard Herrera et Alex Cuervo ou *Magnético* (1994) de Giovanni Rozo et Alvaro Andrés Amaya. En 1995 paraissent 3 fanzines : *Arte aparte* avec Gova, Elliot Sabogal et Reimert, *Sudaka comix* (figure 35) avec Andrés Marco, Tebo et Johnny Lester et *Fanzín Fanzón* de Leonardo Gama Benzeno.

Le XX^e siècle s'achève avec la parution de quelques derniers fanzines comme *La Perrata* (1996), *Prozac* et *Limbo X* (1997) ou bien des fanzines universitaires tels *Maldita*, *Meduza*, *Deposición comic*, *Pscircopata*, *Mosca*, *Transhumantes*, *Metamorfobia*, *Paro Nacional*, *Septa comics* (1998) ou encore *Bendita*⁷⁵, *Deja-vu*, *Gaiden*, *Veins* et *Primiparo*, témoignant de l'effervescence de la démarche artistique des jeunes dessinateurs.

⁷⁵ Ce fanzine naît comme une réponse à la persécution que les auteurs de *Maldita* ont subie de la part du bureau du Procureur Général de la République. Museo Virtual de la Historieta, 2000.

Figure 34. ACME, número 1, novembre 1992.



Source : Museo Virtual de la Historieta Colombiana,
<http://artes.bogota.unal.edu.co/a/muvirt/cronologia/noventas.html>.

Les années 2000 vont connaître également une prolifération des fanzines, certains étant publiés à l'occasion de salons du livre ou conférences sur la bande dessinée : *Kamikase comix* à Medellin de Nitovic et Spawn en 2001 ; *Neura* de

Diego Alvarez et Karmao, *Dimensia* (proposé aussi en format CD) de Mauricio Pinzón et Nimrod ; *El Necio* à Medellin de Alvaro et P2 et *Guillotina* par l'atelier de Narración Gráfica de l'Universidad Nacional en 2002. L'année suivante, inspirées par les mangas, Diana María Medellín sort *Knight Arashi* et Valentina Ruiz, *Magical Love* que l'on peut considérer comme les premiers fanzines conçus, écrits et publiés par des femmes en Colombie.

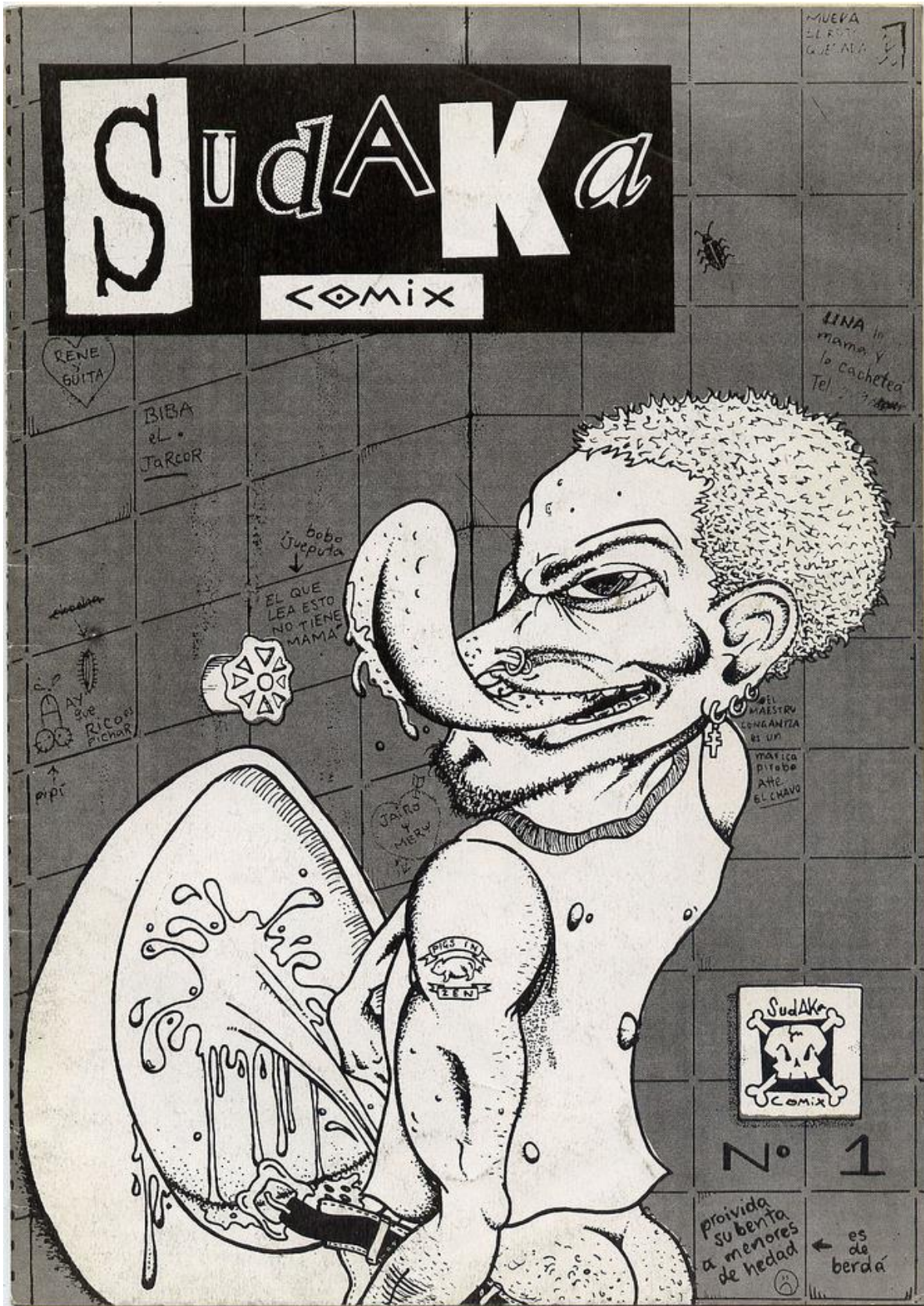
En 2008 pendant la *21e Feria del Libro de Bogotá*, organisée du 23 avril au 5 mai, paraissent *Kurraka* de Carlos Sterling, *Arquetipo*, par un groupe de la fondation japonaise en Colombie Nichisei, *AlyEN*, des frères Miguel et Martín Osorio, *El Piojo* de Antonio Villalobos, *Desde Barranquilla* de Carlos García, *El Ultimo aliento* de Jhonattan Balcázar et *Humoris* de Jorge Grosso. Depuis juin 2010 Boris Greiff, avec la participation de certains de ses amis, publie à Bogota de façon périodique le fanzine *Ficciorama* (figure 36). Celui-ci est également mis à disposition sur internet⁷⁶. Les contenus sont variés, allant de la bande dessinée jusqu'à l'analyse de la politique contemporaine en Colombie. La même année paraît le fanzine érotique *Pocholo el vacán* du dessinateur Arcadi dans la ville de Carthagène des Indes.

Ce court passage en revue des fanzines en Colombie est peut-être à la fois le témoignage et le résultat de l'intérêt que la bande dessinée a su produire avec le temps dans le pays au cours des dernières décennies. Qu'ils soient à l'initiative d'amateurs ou bien le fait de spécialistes de la question, les fanzines constituent à l'heure actuelle une source d'information précieuse en Colombie et le moyen de faire connaître les travaux des artistes indépendants des différentes régions du territoire comme l'affirme la journaliste Isabel Ramírez, pour qui actuellement « hay muchos artistas, diseñadores e ilustradores haciendo fanzines, y también más lugares para presentarlos »⁷⁷.

⁷⁶ <https://issuu.com/ficciorama>

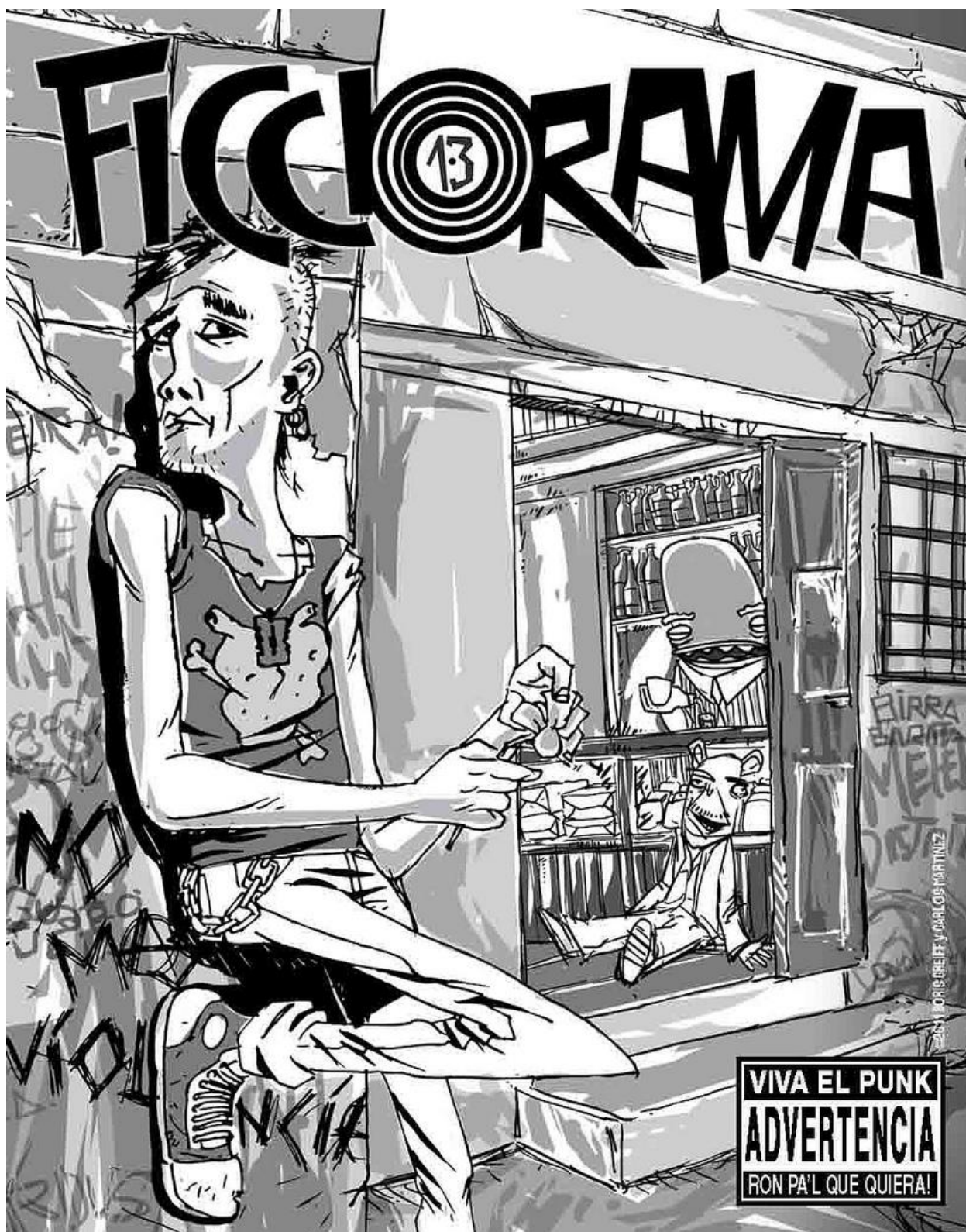
⁷⁷ « Il existe un grand nombre d'artistes, dessinateurs et illustrateurs qui produisent des fanzines, lesquels sont les meilleurs endroits pour les présenter ». Isabel Ramírez, *El Cartel Urbano*, 2016.

Figure 35. Sudaka comix, número 1, 1995.



Source : blog, Contra : Publicaciones Colombia,
<https://www.flickr.com/photos/contrapublicaciones/4905105128/>.

Figure 36. *Ficciorama*, número 13, juin 2011.



Source : Plateforme électronique Issuu, <https://issuu.com/ficciorama/docs/f13>.

2.2.4 Bandes dessinées dans d'autres supports

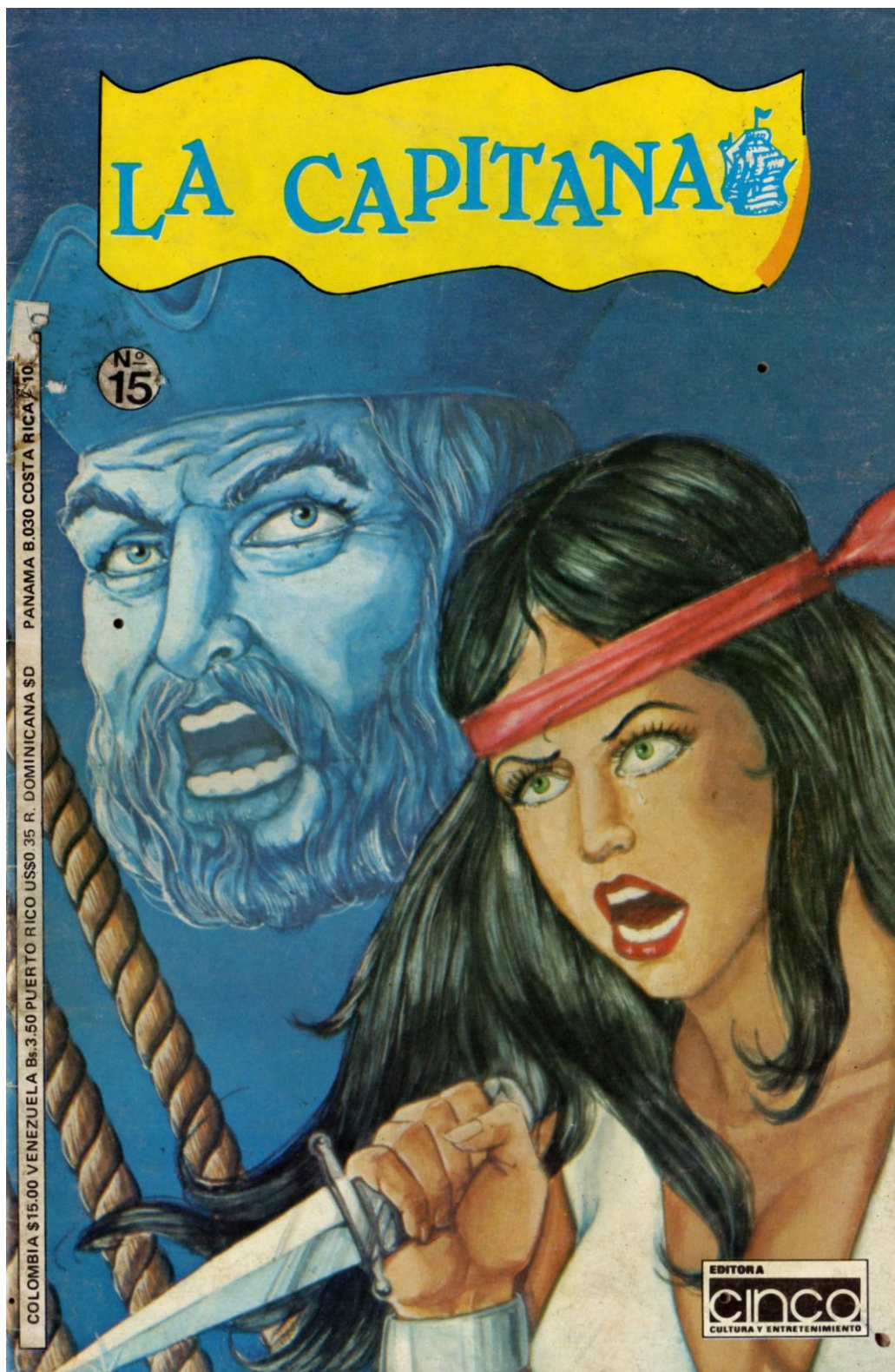
L'aide des journaux nationaux et locaux ainsi que celle des suppléments, magazines et fanzines a grandement contribué à la diffusion de la bande dessinée en Colombie, nous l'avons vu. Cependant, il nous paraît important de mentionner le soutien envers les dessinateurs que certaines maisons d'édition et organismes gouvernementaux, comme les mairies, ont pu afficher en prenant le parti de publier certaines histoires, mais aussi il nous semble essentiel de parler de ces créateurs de bandes dessinées qui ont recours à l'autoédition pour faire connaître leurs travaux. Ci-après, nous procéderons à une présentation de ceux qui ont marqué le plus l'histoire de la bande dessinée colombienne.

En 1981 Jorge Duarte publie *La Tomata de la Embajada* et *Un año espantoso*, ces deux bandes dessinées sont à caractère politique et racontent la prise de l'ambassade de la République Dominicaine en 1980 par la guérilla anti-impérialiste M-19 et d'autres événements liés au climat politique de l'époque en Colombie. Deux ans plus tard, les frères Sierra publient dans l'éditorial *Pluma Bolívar* une biographie du Libertador et dans l'éditorial *La Editora Cinco* les auteures Liliana Cadavid et Marta de la Rosa publient de façon hebdomadaire *La Capitana* (figure 37) avec les dessins de Valbuena, Bernardo Rincón et José Juliao entre autres. *La Capitana* raconte la vie de Matilde, une jeune fille qui devient capitaine d'un grand bateau et qui doit combattre les pirates et la flotte espagnole présents dans les Caraïbes. Grâce à sa maison d'édition, cette bande dessinée se voit publiée dans d'autres pays hispanophones comme le Venezuela, le Panama ou encore le Costa Rica. En 1985 José Juliao, qui avait participé à *La Capitana*, associé à Armando Rosales publient *Fuerzas Extrañas*, une bande dessinée de science-fiction.

En 1990, les frères Campo lancent à Cali *Historias de Indias* où ils racontent l'histoire de l'arrivée des conquistadors dans le Nouveau Monde. Dix années plus tard, la Mairie de la ville de Carthagène soutien la publication de deux magazines : *Seguridad Ciudadana* et *Pepito y Tilín, No estamos solos* de Fabián Tuñón Benzo qui traitent des droits des animaux. En 2003, à Bucaramanga, Junior Rodríguez et Laidier Mosquera publient *Mito de Creación* qui raconte les différents mythes de la

création pour les cultures indigènes de la Colombie comme chez les Muiscas, les Wayuus ou les Tukanos.

Figure 37. *La Capitana*, numéro 15, 1984.



Source : Bernardo Rincón, archive personnelle.

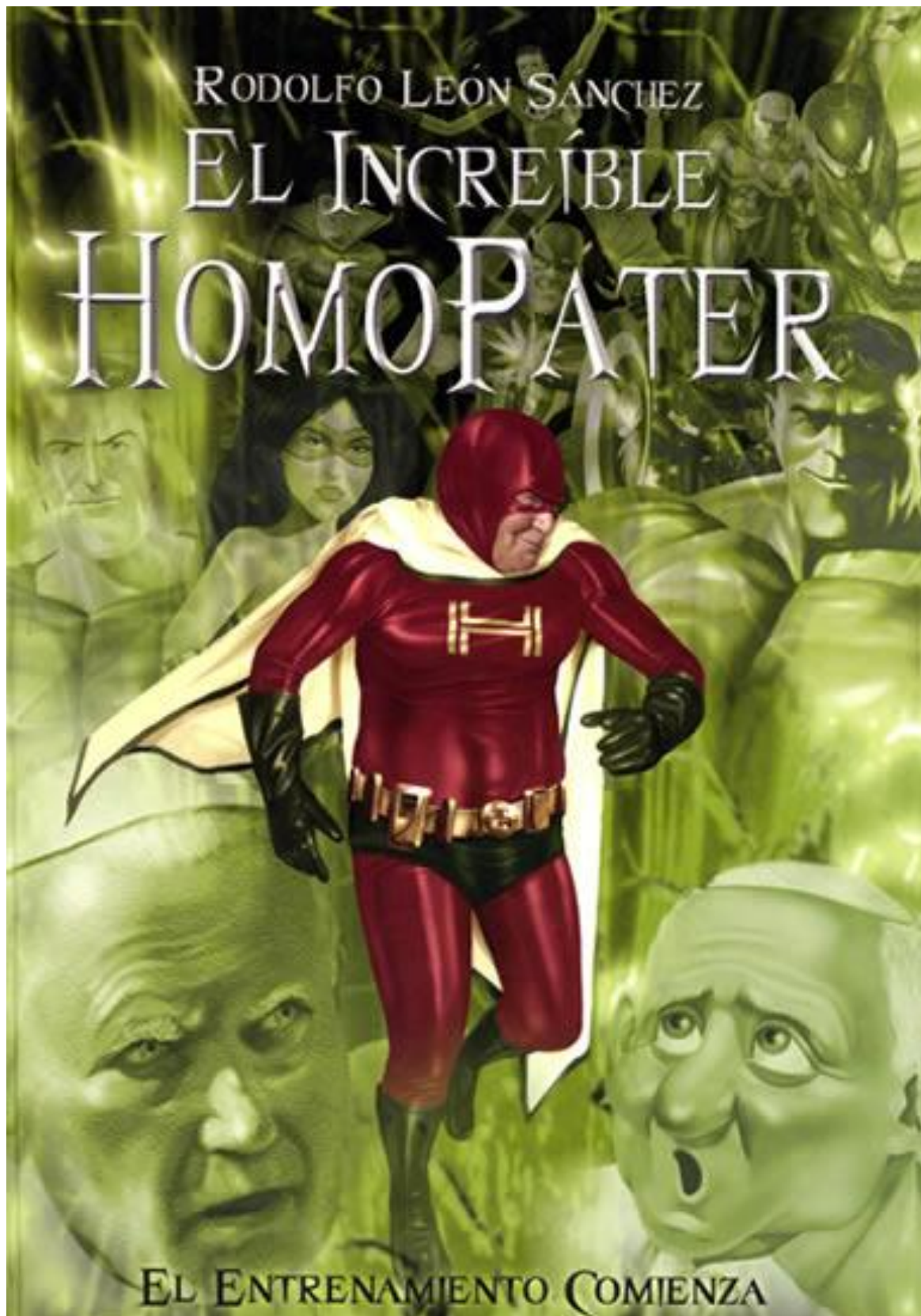
Plus tard, en 2005, lors de la 18e Feria Internacional del Libro de Bogotá, qui s'est déroulée du 20 avril au 2 mai, plusieurs nouvelles bandes dessinées paraissent comme : *El increíble Homo Pater* (figure 38) de Rodolfo León Sánchez, *Pimiento* de Lido Pimienta et *Infernalum* de Luis Suárez et Andrés Obregón. Enfin, la maison d'édition *Culturas* publie *4 Jinetes* de Jean Paul Zapata, Luciano López, Camilo Mora, Juan Castellanos et Alberto Motta.

En outre, le Conseil des étudiants de l'Universidad de los Andes commande en 2006 aux dessinateurs Pablo Guerra, Camilo Sánchez et Andrés Montealegre cinq numéros de revue à distribution gratuite sous le titre *Dejémonos de fraude* où les personnages abordent le sujet de la fraude à l'université.

En 2010, à l'occasion de la célébration des deux-cents ans de l'Indépendance du pays, le Préfet du Département de Bolívar passe commande à Fabian Tuñón Benzo pour une bande dessinée autour de la vie et l'œuvre de Simon Bolivar, intitulée *Bolívar* ainsi qu'une autre abordant l'histoire d'une ville des Caraïbes, intitulée *Santa Cruz de Mompox*.

Pour conclure cette partie, notons les parutions d'autres publications grâce au soutien de petites maisons d'éditions indépendantes telles que *Zambo Dendé* par Nicolas Rodríguez, Hugo Cuellar, Oscar Felipe Arciniegas, Carlos Moreno et Javier de la Pava (7G comics, 2011), *El gran Camaleón : Yo quiero ser el Guía* par Alberto Enrique Sierra (*Pluma de Mompox*, 2011), *Una nube de moscas* par MrZ (*Robot*, 2012), *El Cuy Jacobo y El Tesoro de Quillacinga* par Ivanquio (*Robot*, 2012), *Pecas* par Plukar (*Robot*, 2012), *La distancia entre extraños* par Mónica Naranjo Uribe (*Robot*, 2012), *Seis esclavos de las sombras* par Johan et David García (*Ave Negra*, 2012) et la mini-série *Bogotá Masacre Zombie* (*Go Up*, 2012). Le collectif *Globoscopio*, éditeur d'un blog sur la bande dessinée colombienne, a publié un certain nombre de travaux comme *Memoriaz* (2013) et *Señor P* (2017) de Henri Díaz, *Partículas V.1* de plusieurs auteurs (2016), *Pastel de yuca* de Camilo Vieco (2018), *La Palizúa, ustedes no saben cómo ha sido esta lucha* (2018) de Pablo Guerra et Camilo Aguirre et *Sin mascar palabra, por los caminos de Tulapas* (2018) de Pablo Guerra et Camilo Vieco.

Figure 38. Couverture du comic-book *El increíble Homopater*, 2012.



Sources : Escuela de Caricatura,
http://escueladecaricatura.com/website/index.php?view=detail&id=718&option=com_joomgallery&Itemid=85.

Avant de continuer, il est à noter que plusieurs bandes dessinées ou magazines ont été commandés, spécialement après 1960, par des groupes d'éditions, le gouvernement ou des groupes d'étudiants. Cela nous permet d'aborder le sujet de la mission ou de la propagande dans le neuvième art. Par exemple *Yarumoradas* d'Ernesto Franco conseille les paysans sur les cultures, les récoltes et la vie à la campagne ; *Copetín y su gallada*, du même auteur, sensibilise sur le gaminisme et dédiabolise les enfants des rues, de plus elle permet de lever des fonds pour l'aide à l'enfance ; *Policías en acción* de la Police Nationale Colombienne montre avec un ton moralisateur les actions de la force publique envers les criminels ou encore *Dejémonos de fraude* de Pablo Guerra, Camilo Sanchez et Andrés Montealegre dénonce l'évasion fiscale dans l'université privée. S'agit-il d'un vecteur de revendication en essayant d'aborder des sujets divers à partir d'un médium autre que la presse ou de dépliants d'information ? Il est difficile d'y répondre de manière générale, étant donné qu'il faudrait étudier ces bandes dessinées et d'autres encore au cas par cas et cela impliquerait un autre sujet de recherche ; en revanche, nous pouvons affirmer que le neuvième art, indépendamment de ses acteurs, remplit une mission autre que la diversion ; elle informe, montre et dénonce, selon certains cas, l'état du monde et de la société.

2.3 Bande dessinée et autres espaces

Dans les lignes précédentes, nous avons pu constater l'évolution de la bande dessinée en Colombie ; comment au fil des années elle a su trouver une place dans le panorama culturel du pays que cela soit avec le soutien des journaux, des maisons d'éditions, du gouvernement et d'un public qui s'est constitué petit à petit. Ce développement a eu pour conséquence le regroupement de plusieurs dessinateurs, soit du fait des travaux ou des études qu'ils ont réalisées ensemble ou de la création d'ateliers. Certains ont pu recevoir l'appui d'organisations culturelles. Grâce à ce mouvement de dessinateurs qui a émergé, *Colcultura* (l'Institut Colombien de Culture) a créé plusieurs bourses dont le premier Prix International de

Comics en 1997, ceci témoignant de l'impact de la bande dessinée en Colombie, jusque dans les instances officielles.

En 1967 a eu lieu la *Primera Muestra de Dibujantes de Historietas* dans le centre culturel *Colombo-Americano* à Bogota avec pour thème le travail de Ernesto Franco. Cette exposition organisée par des jeunes fans de bandes dessinées va donner lieu à la publication du magazine *Super Historietas* que nous avons cité plus haut. Quelques années plus tard, en 1991, dans le cadre de *4ta Feria Internacional del Libro*, se tient à Bogota la *Primera Feria y Fiestas de Cómic*⁷⁸, organisée du 1er au 15 mai. A partir de cette quatrième édition de la *Feria*, la bande dessinée obtient officiellement sa place dans cet événement culturel international en devenant une vitrine pour les nouveaux talents du neuvième art. L'événement devient également un espace de discussion et de dialogue entre les bédéistes et bandes dessinées de plusieurs pays.

En 1993 à l'Universidad Nacional, Bernardo Rincón commence à donner un cours de bande dessinée sous la forme d'un enseignement obligatoire pour les étudiants en dessin graphique et sous la forme optionnelle pour les autres. En 1994 a lieu l'exposition itinérante *Cómics : otra visión* et à Cali s'organise le *Primer Salón de Historieta y Caricatura* par le groupe *Tercer Milenio* et la *Cámara de Comercio* qui deviendra plus tard le *Salón de la Historieta* puis *Calicomix-Caricatura* (figure 39). Cinq années après, le fanzine *Maldita* organise la *Primera Convención Nacional del Cómic* où sont majoritairement réunis des fans de cette bande dessinée. L'année suivante, pour la deuxième édition, le fanzine *Bendita* est lancé, nous en avons fait mention auparavant.

Vers la fin de la décennie, quelques bandes dessinées fêtent leurs quinze ans de publication en continu comme *Magola* qui publie une édition intégrale ou *La familia Tarapues* du dessinateur Pedro Pablo Enríquez. Depuis 2017, la Biblioteca

⁷⁸ Depuis 1990 le terme anglais *comics* a gagné du terrain dans le panorama bédéiste colombien par rapport à *historieta*, celui-ci employé dans les débuts du neuvième art ; *comics* est très souvent utilisé pour les salons et expositions ces dernières années. Il est possible que son emploi soit récurrent par l'influence et la proximité des Etats-Unis devenant un terme générique pour désigner le neuvième art en Colombie.

Luis Ángel Arango a créé *El club de cómic* dirigé par Pablo Guerra⁷⁹ un espace de lecture, découverte d'auteurs et discussion autour de la bande dessinée.

Figure 39. Affiche 18 *Calicomix-Caricatura*, 2012.



Source : blog, Tiana Cartoon, <https://trianacartoon.blogspot.com/2012/03/mas-de-calicomix-caricaturas-2012.html>.

⁷⁹ Bernardo Rincón Martínez, 2009, Museo Virtual de la Historieta Colombiana.

Le 9 juin 2000, *Copetín* est proclamé selon le *Museo Virtual de la Historieta Colombiana*⁸⁰ symbole de la bande dessinée colombienne en hommage à son créateur, Ernesto Franco. A partir du 5 octobre de la même année a lieu une exposition hommage à Jorge Peña pour consacrer ses trente-trois ans de carrière dans le cadre du *X Salón de Diseño Gráfico* de la Universidad Nacional. A Pereira se tient aussi la *Primera Muestra de Cómic*. On assiste, ensuite, à l'inauguration du *Museo Virtual de la Historieta Colombiana* de la faculté de Dessin graphique de l'Universidad Nacional de Bogota dirigé par les professeurs Carlos Delgado et Bernardo Rincón.

Avec le soutien des organisations culturelles d'autres villes du pays, de nouveaux salons et expositions peuvent voir le jour, comme à Itagüi en 2002 avec la *1ra Muestra de Cómic y Caricatura de Medellín*, à Bucaramanga en 2006 avec *Expocomic* et enfin à Carthagène où a lieu la même année la *1ra Muestra de Caricatura y Cómic* avec l'appui de la mairie de la ville.

En 2008 une institution d'enseignement supérieur, *Escuela de Artes y Letras* de Bogota inaugure la *1ra Muestra de Cómic e Ilustración*. Dans celle-ci les étudiants rendent hommage aux dessinateurs Ernesto Franco pour son travail avec *Copetín*, Jorge Peña pour sa contribution au développement du neuvième art et Bernardo Rincón pour ses travaux pédagogiques autour de la bande dessinée.

De la même façon, des expositions autour de la bande dessinée sont organisées, majoritairement à Bogota en 2009, comme l'*Exhibición Comics, Cartoons & Graffiti* au mois de mars. Du 23 au 26 avril, s'inaugure au centre d'exposition Corferias l'événement *SOFA : Salón de ocio y fantasía*. Il est né dans le but de promouvoir de nouveaux espaces dédiés à la création du neuvième art. Ce salon, qui se tient encore aujourd'hui, est l'occasion d'exposer le travail des artistes contemporains appartenant au monde de la bande dessinée. Le salon intègre également désormais d'autres thématiques comme les jeux-vidéos, les sports extrêmes, organise des concerts et des concours de cosplayeurs. En novembre se

⁸⁰ Bernardo Rincón Martínez, *Op. cit.*

tient le *Primer Salón de la historieta universitaria* (figure 40), organisé par les étudiants de l'école de Dessin graphique de l'Universidad Nacional.

En 2012 naît à Bogota le *FICCO : Festival Independiente de Cómic Colombiano*. Pendant deux jours des artistes indépendants de la bande dessinée se réunissent dans la bibliothèque publique Julio Mario Santo Domingo dans le but d'ouvrir un espace de discussion autour du neuvième art et l'exposer les travaux des dessinateurs professionnels et amateurs.

Depuis 2013 se tient à Bogota, en juin, et à Medellin, en novembre, l'événement mondial le plus grand de la culture pop : *la Comic Con Colombia*⁸¹. Cette convention regroupe les admirateurs (professionnels et amateurs) de la bande dessinée mais également de musique, séries, cinéma, jeux vidéo, mangas et les romans de fantasy entre autres.

Cette courte partie de notre étude nous a permis de montrer comment la bande dessinée a pris une certaine ampleur en Colombie. Au fur et à mesure de notre recherche, nous avons trouvé et compilé nombre d'informations, certaines souvent incomplètes qui hélas montrent une image assez partielle du panorama bédéesque colombien.

⁸¹ Cet événement naît à San Diego, Californie en 1970 et est à l'origine la rencontre des fans de bande dessinée. Au fil des années, la thématique de la convention s'est élargie et inclut le manga, le cinéma et les séries de science-fiction, les jeux vidéo... Il s'agit aussi du moment où les professionnels du neuvième art reçoivent le prestigieux *Prix Eisner*. Cet événement a pris une place importante dans la culture pop et il existe des versions dans les grandes villes comme Paris, Londres, New York, Buenos Aires... Matthew J. Smith, dans Randy Duncan et Matthew J. Smith (dir.), 2013, p. 137.

Figure 40. Affiche *1^{er} Salón de la historieta universitaria*, novembre 2009.



Sources : Museo Virtual de la Historieta,
<http://artes.bogota.unal.edu.co/a/muvirt/cronologia/dosmil.html>.

3. Nouvelles perspectives de la bande dessinée

Nous avons retracé dans ce premier chapitre les grandes lignes de la bande dessinée en Colombie ; tout cela grâce à la caricature qui ouvre la voie à de nouvelles expressions graphiques venues d'ailleurs. Daniel Rabanal considère que les enjeux auxquels les nouvelles générations doivent faire face se trouvent dans le devoir de conquérir un public plus assidu, et ce à partir de la publication de bandes dessinées, d'études sur le sujet, de conférences et aussi de l'organisation de salons que cet objectif d'attirer l'attention des lecteurs pourra être atteint.

En outre, l'histoire de la bande dessinée au XX^e et XXI^e siècles en Colombie est assez dense : d'abord elle évolue dans la presse écrite, ensuite elle prépare le terrain à des publications spécialisées. Elle a laissé dans son sillage nombre de productions, parfois éphémères ; des productions qui ont pu avoir un succès plus grand mais du fait d'un public restreint, de subventions économiques réduites et d'un soutien de la presse et des organismes culturels assez limité, n'ont hélas pas connu la gloire qu'elles méritaient certainement. Le défi pour les illustrateurs et spécialistes contemporains est donc de poursuivre ce travail et d'expérimenter d'autres supports, comme les blogs sur internet, à l'image de Pablo Guerra qui en tient un, offrant ainsi une énorme source d'informations sur la bande dessinée nationale, El Globoscopio⁸².

Camilo Sanín, illustrateur et scénariste colombien, est persuadé pour sa part que la bande dessinée va continuer à évoluer⁸³. Selon lui, même si la presse écrite

⁸² Pablo Guerra, El Globoscopio, <http://www.elgloboscopio.com/>.

⁸³ Camilo Sanín, 2001, p. 183-186.

ne s'intéresse pas à cet art, il est sûr qu'il se transformera et c'est ce qu'on peut déjà observer actuellement. Grâce à la technologie et évidemment Internet, il existe d'ores et déjà de nouveaux espaces de discussion, de développement et de diffusion. Autrefois, la caricature et la bande dessinée étaient destinées à un milieu restreint. Désormais, elles se trouvent à la portée de tout un chacun. Voilà une opportunité pour faciliter et encourager l'exploration de cet art par les lecteurs, actuels et potentiels et les orienter vers un monde qui, imaginaire ou réaliste, constitue une ouverture culturelle incontestable.

Nous avons vu dans le chapitre précédent qu'il y a de plus en plus d'auteurs indépendants de bande dessinées qui, avec beaucoup d'efforts, se sont frayé un chemin dans le panorama culturel colombien atteignant une excellente qualité quant aux histoires et formes ; actuellement nous pouvons citer *Virus Tropical* de Paola Gaviria, *Bastonazos de ciego* de Andrezzinho ou *Parque del Poblado* de Joni b dont les traits nous rappellent l'œuvre de Marjane Satrapi, Joann Sfar ou Riad Sattouf.

De plus, pour voir l'expansion de la bande dessinée se faire dans le territoire et qu'elle puisse aller au-delà des frontières, il faut encore le soutien des institutions culturelles ; bien qu'il existe des aides, elles ne sont pas suffisantes pour couvrir la grande diversité de styles et dans certains cas les auteurs les plus indépendants et alternatifs doivent utiliser leurs propres ressources.

Etant donné que nous basons notre recherche sur Ernesto Franco et *Copetín* nous ne pouvons pas terminer cette partie sans mentionner les influences, l'importance et l'héritage du travail d'Ernesto Franco pour le panorama bédéiste colombien. Pour commencer, le dessinateur raconte au *Museo Virtual de la Historieta Colombiana* qu'il admirait le travail de caricaturistes surtout celui de José María López Prieto plus connu comme Pepón, qui a également travaillé pour *Minimonos*, de même que Hernán Merino Puerta, Héctor Osuna Gil, Enrique Carrizosa et Hernando Turriago Riaño *alias* Chapete⁸⁴ ; il se trouve que tous les cinq, en plus de leurs publications dans les journaux nationaux (*El Tiempo*, *El Espectador*, *El Colombiano*...), ont travaillé dans l'émission de télévision des années

⁸⁴ Carla Ricci, 2000, Museo Virtual de la Historieta Colombiana.

1950 *El Lápiz Mágico*, programme de divertissement transmis le jeudi soir, dans lequel les caricaturistes étaient invités pour dessiner en direct des images que les téléspectateurs devaient deviner, ainsi que commenter à travers leurs dessins les informations du pays où ils profitaient pour se moquer de la classe politique⁸⁵. Il s'agit ici d'une claire influence sur le jeune Franco, il hérite en quelque sorte du sarcasme et du mordant de la caricature pour l'adopter dans sa bande dessinée future.

En ce qui concerne ses autres travaux, le dessinateur a eu deux créations en plus de notre *gamín* : la première sont des rébus à succès, publiés depuis les années 1970 dans la même rubrique des bandes dessinées du journal *El Tiempo*, même pendant la période où *Copetín* apparaissait dans *Los Monos* du journal *El Espectador*, ils ont été publiés pendant trois décennies. Pour la deuxième, Ernesto Franco collabore au magazine agricole *Historias del Profesor Yarumo* avec la bande dessinée *Yarumoradas* (figure 41), tirée d'un personnage fictif de la télévision colombienne : *El profesor Yarumo*, un homme du terroir et expert en agronomie qui aidait les paysans à résoudre les problèmes récurrents de vie à la campagne. Cette bande dessinée montrait plutôt le personnage visitant différents endroits de la Colombie ; ensuite elle est reprise pour le supplément dominical de *El Tiempo*⁸⁶ au milieu des années 1990. De même, il n'a cessé de collaborer avec ses contemporains comme Jorge Peña (avec qui il a travaillé pour *Super historietas* et *Los Monos*), Carlos Garzón ou Ricardo Gonti, entre autres.

⁸⁵ Claudia Bautista, 2017.

⁸⁶ Pablo Guerra, 2017.

Figure 41. *Las Historietas del Profesor Yarumo*, No. 51, 1996.



Source : Pablo Guerra, blog El Globoscopio, Historieta colombiana de prensa – Ernesto Franco y Copetín.

En outre, nous avons cité précédemment Carlos Alberto Villegas qui signale comment le dessinateur a donné un élan aux plus jeunes ; à ce sujet, pour nous, la marque qu'a laissée Franco se trouve dans les bandes dessinées des années 1980 et 1990 comme *San Victorino* de Gámez et *Querubín* de Jorge Grosso (mentionnées plus haut) qui s'inspirent en quelque sorte du travail de Franco et du personnage Copetín : elles mettent en scènes des personnages marginaux et critiquent la société bogotanaise de leur époque avec un ton sarcastique. Il s'agit de bandes très courtes qui montrent la vie des personnages dans une ville qui mute avec les problématiques sociales que cela peut engendrer.

PARTIE II. COPETIN OU L'HISTOIRE DU FARCEUR

Copetín est un bande dessinée humoristique qui voit le jour le vendredi 13 avril 1962 dans le journal *El Tiempo*. La première publication, qui est très simple, car elle ne montre que le visage du personnage, donne déjà quelques informations quant à celui-ci et le ton que compte utiliser l'auteur. Cette image publiée ce jour-là n'est que l'annonce d'une bande dessinée qui deviendra le symbole d'une génération d'illustrateurs et scénaristes à travers la Colombie. Les lecteurs qui ont acheté le journal ce vendredi découvrent un jeune garçon à la mèche gonflée cachant ses yeux, des taches de rousseur et une phrase qui exprime la surprise et l'étonnement, la devise du peuple à qui il s'adresse *¡Y esa vaina!* (figure 42). La première véritable bande dessinée de *Copetín* paraît le lundi suivant, le 16 avril 1962.

Cette expression ; *¡Y esa vaina!*, employée tout au long de la bande dessinée, indique le registre de langage utilisé par son dessinateur Ernesto Franco pour rapprocher son personnage du lecteur et ainsi de la réalité colombienne. L'auteur savait que pour se rapprocher des lecteurs il fallait avoir recours au même langage qu'eux, à savoir intégrer et mélanger les expressions populaires, les dictons, les jeux de mots, faire usage des accents des différentes régions de Colombie pour que l'histoire de *Copetín* paraisse plus réelle, tout en affichant également un ton humoristique et sarcastique⁸⁷.

⁸⁷ Il est intéressant de voir qu'avec presque 40 ans d'écart *Copetín* et *Mojicón* (voir 2.1 de la première partie) partagent l'emploi du langage familier et un enfant comme personnage central. Franco, qui est né en 1928, a peut-être lu l'adaptation de Samper dans son enfance ; en tout cas ils se sont côtoyés lors des expositions et ont travaillé ensemble dans certains projets. De même, on peut observer une sorte de lien ou continuité dans le travail de Franco par rapport à celui de Samper, puisque les deux auteurs abordent avec humour des sujets d'actualité et montrent la société colombienne de leurs époques respectives.

Mais qui est ce personnage qui pendant trente ans a fait rire plusieurs générations avec ses aventures ? Quel est son caractère ? Quels sont ses pensées, rêves et idées ? Dans ce chapitre, consacré à la création et l'analyse de *Copetín*, nous allons d'abord exposer les conditions qui ont vu la naissance de cette bande dessinée. Nous aborderons ensuite le terme *gamín* dans une dimension sociologique, que nous considérons essentielle pour comprendre le ton et la manière de parler du personnage et sa bande de copains. Enfin nous discuterons du rôle de notre héros afin de déterminer s'il fait partie ou non de cette catégorie d'enfants identifiée sous le vocable de *gamines*, avant de mener une comparaison entre Copetín et d'autres personnages de la littérature et de la bande dessinée avec qui il affiche certains traits communs⁸⁸.

Figure 42. Première publication de *Copetín*. 13 avril 1962, *El Tiempo*.



Source : Journal *El Tiempo*, 1962.

⁸⁸ Nous avons utilisé une nomenclature particulière pour les bandes de *Copetín* selon la date de publication dans le journal : année, mois, jour, sans tiret ou autre symbole.

1. La conception et l'univers de Copetín

1.1 La genèse de Copetín

L'illustrateur Ernesto Franco a toujours eu l'idée de faire de la bande dessinée. Il rapporte dans l'interview au *Museo Virtual de la Historieta Colombiana* que travaillant dans son propre restaurant, dans le centre historique de Bogota, il a aperçu un garçon mendiant, grassouillet et blond qui lui a inspiré le personnage de Copetín⁸⁹. Au début, il a présenté la bande dessinée au journal *El Espectador* qui n'en voulait pas, et ensuite à *El Tiempo* qui a apprécié l'histoire et a décidé de sa publication à partir du 13 avril 1962 jusqu'au 29 octobre 1979 date à laquelle la bande dessinée cesse d'être publiée, d'après Franco le rédacteur en chef de l'époque, Enrique Santos Castillo, n'appréciait pas les histoires de *Copetín*⁹⁰. Cependant, le 9 février 1983 la bande dessinée revient dans le journal jusqu'au 15 juillet 1985⁹¹ ; il faut noter qu'au départ, *Copetín* était une bande dessinée quotidienne mais à partir du 26 avril 1970 et pendant trois ans, elle fut publiée dans le supplément dominical du journal, dans la rubrique « *Lecturas dominicales* » sous le titre de *Copetín feliz domingo* où elle a obtenu qu'une page entière lui soit consacrée. Après sa sortie définitive du journal *El Tiempo*, la bande dessinée est publiée dans le journal *El Espectador* (le même qui l'avait refusé quelques années auparavant), dans son supplément dominical *Los Monos*, ayant parfois même le droit à la première de couverture (figure 43) ainsi que dans le magazine *Veja* du même journal.

⁸⁹ Carla Ricci, 2000, Museo Virtual de la Historieta Colombiana.

⁹⁰ Julio César Guzmán, « El papá del gamín más famoso del país », (mardi 11 avril 2017), eltiempo.com.

⁹¹ Les personnages apparaissent parfois également dans les rébus que l'auteur dessinait pour le même journal jusque dans les années 90.

Au total, il existe 4807 bandes de *Copetín* apparues dans *El Tiempo* entre 1962 et 1985 à raison d'une bande (entre trois et quatre cases) par jour et d'une planche complète le dimanche entre 1970 et 1973.

Tableau 1. Récapitulatif de publications de Copetín dans le journal El Tiempo.

Année de publication	Hebdomadaire	Dominical
1962 - 1979	4229	175
1983 -1985	403	-
	4632	175
TOTAL	4807	

Alors qu'il gérait ce restaurant et observait les jeunes mendiants, Franco imaginait donc les aventures de Copetín et ultérieurement les dessinait chez lui⁹². Le dessinateur voyait défiler sous ses yeux la matière à inspiration pour ses personnages, ses scénarios et ainsi la création de ses histoires. Il s'inspirait également des faits divers lus dans les journaux et des anecdotes que ses amis pouvaient lui rapporter.

Le personnage de Copetín habite dans les rues du centre historique de Bogota, précisément dans le district 17 ou *La Candelaria*. C'est ici essentiellement que se déroulent les actions de la bande dessinée. Dans cette partie de la ville se trouvent d'importants centres culturels tels que la Biblioteca Nacional, le Museo Botero, Le Centro Cultural Gabriel García Márquez, la Casa de la Moneda et l'Instituto Caro y Cuervo ou encore les bâtiments publics comme le Palacio de Nariño et le Capitole National où siègent le Congrès et le Sénat. Le centre historique affiche en partie une architecture coloniale préservée malgré la vague de grands travaux qu'a connu la ville à partir des années 1960, menés dans un but de modernisation de la ville en tant que centre politique, économique et culturel du pays. La plupart de ces travaux ont été réalisés afin de rénover et maintenir l'image du centre historique et culturel

⁹² Sally Palomino, « El hombre detrás de 50 años de jeroglíficos », (vendredi 25 octobre 2013), eltiempo.com.

ancien, les autres ayant pour objectif de donner une image plus moderne de la capitale.

Figure 43. *Los Monos*, numéro 452, 10 juin 1990.



Source : Bernardo Rincón, archives personnelles.

Franco expose dans sa bande dessinée un secteur de la capitale en plein bouleversement, qui bouge, change. Nous pouvons y voir beaucoup de passants, d'hommes d'affaires et de touristes. Des endroits connus et fréquentés par les habitants de la ville comme les marchés, le Palacio et la Plaza de Nariño, des parcs et bien sûr la place fétiche de Copetín et sa *gallada*, où se trouve la fontaine de la Rebeca⁹³ (figure 44) où il a l'habitude de se rendre pour prendre un bain comme on peut l'apercevoir dans les bandes 650405, 700306, 730915, 740430 et 741211. De plus, parmi les transformations urbaines à l'œuvre à l'époque, on perçoit un accroissement du nombre de bâtiments, de grands immeubles, voire de gratte-ciels, des commerces qui s'ouvrent, le projet du métro y est évoqué (figure 45), Nous attirons l'attention du lecteur sur le fait que la bande dessinée évolue avec la ville qui lui sert de décor. Au fil des années, Franco représente les changements urbains qui ont donné une image plus cosmopolite de Bogota.

Copetín est donc une bande dessinée qui parle de la rue : elle joue un rôle important dans la vie des personnages et le déroulement des actions. A ce propos Pablo Guerra signale que l'une des particularités de cette bande dessinée réside dans les actions secondaires et les seconds plans, c'est-à-dire que pendant que l'action principale se déroule, on aperçoit des gens qui dialoguent, d'autres qui attendent un bus ou un taxi⁹⁴ ou des bulles de dialogues qui sortent parfois des bâtiments pour commenter l'action principale ou tout simplement faire un clin d'œil aux proches de l'auteur⁹⁵. De plus, la ville même constitue un autre élément essentiel pour la construction de l'histoire, surtout dans notre cas, comme l'affirme Antonio

⁹³ L'emplacement exact de la fontaine et la placette est *carreras* 12 et 13 et *calle* 25 dans le quartier de San Diego du district de Santafé, frontalier de La Candelaria. On peut dire ainsi que Copetín et sa bande d'amis poussent les limites de leur quartier pour se retrouver dans un endroit où ils peuvent s'amuser et se nettoyer, un peu loin du lieu où ils ont l'habitude d'être. En outre, il y a quelque chose d'irréel dans cette fontaine que la bande dessinée nous montre, car *La Rebeca* est un miroir d'eau mais dans la bande 730915 on voit Care'caucho y plonger comme s'il s'agissait d'une piscine ; de plus, la statue bouge et parle, dans les bandes 700306 et 740430 elle se montre agacée, parce que les enfants viennent se laver ce qui la fait fuir.

Au-delà de l'aspect de propreté que la fontaine peut donner aux enfants, il s'agit aussi de la représentation d'une femme nue dans une bande dessinée qui a comme personnages les enfants des rues ; cependant, Copetín et ses amis ne voient pas de connotation sexuelle dans cette figure, et aucune allusion n'est faite à ce sujet sans doute parce que les enfants sont encore innocents.

⁹⁴ Pablo Guerra, 2017. Globoscopio.com.

⁹⁵ Dans l'interview que Franco nous a donné et qui se trouve dans les annexes de cette recherche, il explique que parfois il faisait des blagues à ses proches ou avait comme défi de rajouter une phrase qui n'avait rien à voir avec l'histoire (voir annexe question 14).

1.2 Le pays à l'époque de Copetín

Au-delà des bouleversements urbains que connaît Bogota à partir des années 1960 : patrimoine colonial conforté, constructions contemporaines, développement universitaire et industriel, projets de transports en commun notamment celui du métro, notre bande dessinée présente également les changements politiques et sociaux qui touchent la capitale mais aussi l'ensemble du pays. C'est la période du *Frente Nacional* (alternance politique entre les partis Conservateur et Libéral de 1958 à 1978) qui fait suite à la dictature militaire de Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957), aux conséquences de la Réforme agraire de 1961, aux violences liées à l'apparition des guérillas quelques années auparavant et la pauvreté liée au trafic de drogue et les actions de groupuscules de voleurs et de tueurs à gages (figure 46).

Figure 46. 650612.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

L'une des principales caractéristiques de cette bande dessinée est qu'elle témoigne et met en scène la venue dans le pays de personnages politiques des années 1960 et 1970 tels que le Pape Paul VI, le Général Charles de Gaulle ou les astronautes Neil Armstrong et Richard Gordon⁹⁷ (figure 47). Elle nous montre aussi les différents styles vestimentaires arborés par les hommes et surtout les femmes ; talons aiguilles et mini-jupes qui font notamment le bonheur des personnages masculins de la bande dessinée. Tous ces éléments nous permettent de connaître

⁹⁷ Le 9 octobre 1966 les deux astronautes Armstrong et Gordon (participants des missions Apollon 11 et 12 respectivement) sont arrivés à Bogota pour une visite dans le cadre d'un programme aérospatial états-unien.

autrement que par l'intermédiaire des médias, des événements qui ont marqué l'époque et les conséquences en lien avec Bogota et le reste du pays.

Figure 47. 661018.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Les informations concernant l'urbanisme, l'architecture, l'histoire ou le contexte géopolitique international sont essentielles au même titre qu'un autre élément qui a tout autant influencé la bande dessinée, celui des migrations. En effet, suite à la période d'instabilité politique, économique et sociale qu'a connu le pays dans les premières décennies du XX^e siècle, l'industrialisation, qui accompagne la modernité des années 1960 et « qui prend son élan pendant la décennie 1940, se transforme pendant cette période en un puissant facteur d'attraction pour la population rurale vers les agglomérations urbaines »⁹⁸. Tout cela a provoqué un afflux migratoire interne au pays et une croissance démographique importante qui ont modifié la vie dans les grandes villes et surtout dans la capitale.

Ces migrations, parfois forcées, sont aussi l'une des causes de la grande pauvreté que connaît le contexte urbain croissant et de ce fait du *gaminisme* qui s'installe dans les plus grandes villes. Ce fait est attesté par les chiffres du DANE⁹⁹. L'architecte colombienne Lina María Sánchez Steiner, en se basant sur les statistiques sur la population, affirme en ce sens que : « Según los datos censales del DANE (2007), en 1973 la población alcanzó los 22,8 millones de habitantes de los cuales ya un 59% residía en centros urbanos; en 1985 Colombia llegaba a los 30

⁹⁸ Nubia Ruiz Ruiz et Adriana Parías Durán, 2007, p. 264.

⁹⁹ Departamento Administrativo Nacional de Estadísticas.

millones, con un 65% de población urbana. »¹⁰⁰. Cette croissance nous permet d'établir deux choses au vu de la situation économique instable de l'époque : la première est que la Colombie est passée rapidement d'un pays en majorité rural à un beaucoup plus urbain et la seconde que la pauvreté allait aussi en croissant, ce qui a donné naissance à ce phénomène social que sont les enfants abandonnés vivant dans la rue.

Ainsi dans les décennies 1960 et 1970, beaucoup d'enfants se retrouvent à la rue orphelins ou abandonnés, à cause de la violence en milieu rural du fait des guérillas, du déplacement forcé de paysans, de la démographie urbaine qui explose et de la pauvreté qui s'en suit. À cette époque, Ernesto Franco, qui commençait à connaître le succès grâce à sa bande dessinée, rencontre le prêtre Javier de Nicolo avec qui il se lie d'amitié. Le dessinateur lui propose une idée : la création du magazine *Copetín y su gallada* ; les bénéfices de sa vente étaient directement reversés à la fondation du prêtre *Bosconia-La Florida* dont le programme (du même nom que l'organisation) avait pour but d'aider les enfants des rues¹⁰¹. Le magazine était composé principalement des aventures de Copetín et de sa bande d'amis avec une phrase en bas de la page qui illustrait la réalité des enfants des rues, Franco voulait sensibiliser la population de la capitale à ce sujet (figures 48 et 49). On retrouve ici un engagement social de l'auteur qui va au-delà d'une simple commande, d'autant plus que l'origine de l'idée est de Franco ; ceci est à mettre en lien avec la mission du neuvième art outre que divertir abordée plus haut.

Ernesto Franco ne s'en doutait pas à l'époque mais grâce à ce fait social, il allait donner naissance au personnage le plus important de la bande dessinée colombienne. Ainsi, Copetín s'est fait le témoin de l'histoire moderne de la Colombie depuis 1962 et devient une source d'information pour ceux qui veulent découvrir, d'une manière comique, les événements les plus importants qu'a connu le pays, en particulier l'évolution urbaine des villes notamment Bogota.

¹⁰⁰ Lina María Sánchez Steiner, *Migración forzada, urbanización en Colombia*, p. 7 « Selon les données du recensement du DANE (2007), en 1973 la population a atteint les 22,8 millions d'habitants dont 59% résidaient déjà dans les centres urbains ; en 1985 la Colombie atteignait les 30 millions avec 65% de population urbaine ».

¹⁰¹ Carla Ricci, 2000, Museo Virtual de la Historieta Colombiana.

Figure 48. Couverture du magazine *Copetín y su gallada*, número 1.



Source : Bernardo Rincón, archive personnelle.

Figure 49. Copetín y su gallada, número 1.



Source : Bernardo Rincón, archive personnelle.

1.3 *Gamines* : Les enfants des rues

Avant de nous pencher plus exhaustivement sur la vie de notre protagoniste, il nous faut d'abord préciser cette notion de *gamín*, savoir à quelle signification elle renvoie dans la culture populaire colombienne. Pour ce faire, nous procéderons à une description des traits physiques et des comportements des enfants des rues et nous pencherons sur les problèmes sociaux que le *gaminisme* a engendré.

Le terme *gamín* est un mot dialectal de l'Est de la France, d'origine inconnue (Robert 2017), il désigne un garçon ou une fille jeune et espiègle ; dans la variation de l'espagnol de Colombie, il désigne évidemment un enfant mais ici spécifiquement celui qui vit dans la rue¹⁰². Pour le journaliste colombien Gustavo Páez Escobar, le *gamín* est un « personaje tan colombiano como la violencia o la miseria »¹⁰³, il est une représentation d'une société entrée en décadence et qui pense plus au pouvoir politique et économique qu'à la préservation de la famille et de la société.

Par ailleurs, la philosophe colombienne Carmen Ortega Ricaurte, dans un travail intitulé *Aspectos históricos y lingüísticos del Gamín bogotano* (1971), aborde le sujet et lui confère une dimension historique qui remonterait jusqu'au XVIII^e siècle. Ce phénomène semblait déjà poser problème à l'époque de la vice-royauté de la Nouvelle-Grenade comme elle l'explique en citant l'ancien Vice-roi de la Nouvelle Grenade Antonio Caballero y Góngora qui écrit en 1789 à son successeur Don Francisco Gil y Lamus : « Yo numero entre las plagas que impiden el aumento de la población de este Reino los enjambres de mendigos que llenan las calles de las principales ciudades, exigiendo del público su subsistencia con clamores y lamentaciones irresistibles »¹⁰⁴. D'après la philosophe, la mendicité représentait à l'époque une affaire lucrative importante, car des femmes louaient des enfants qui

¹⁰² Le premier à utiliser le gallicisme *gamin* pour désigner les enfants de la rue fut le général Urdaneta dans une note publiée le 15 octobre 1884 dans *Papel Periódico Ilustrado*, (page consultée le 20 août 2014) < http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/lablaa/historia/paperi/v4/v4_77.pdf>

¹⁰³ Gustavo Páez Escobar, 2011 [1978], gustavopaezescobar.com. « personnage aussi colombien que la violence ou la misère ».

¹⁰⁴ Antonio Caballero y Góngora, 1789. Dans Carmen Ortega Ricaurte, 1971. « Je compte parmi les fléaux qui empêchent la croissance de la population de ce Royaume, les nuées de mendiants qui remplissent les rues des principales villes, en quémendant au public leur survie avec des cris et lamentations intolérables ».

mendiaient de l'argent à leur place. Ces faits sont également présents dans la bande dessinée (figure 50). De plus, les enfants subissaient aussi des maltraitances, allant jusqu'à l'amputation de membres, pour entraîner plus de charité de la part de la population et ainsi ramasser plus d'argent. Ce sujet est également abordé dans la bande dessinée.

Figure 50. 790213.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

En 1860, lors des premières années de la République, Januario Salgar dresse un portrait des enfants des rues, appelés à cette époque *chinos de la calle*¹⁰⁵. Ils sont soit orphelins ou abandonnés, dorment n'importe où et se nourrissent des restes de la population. Ils ont pour habitude de traîner dans les quartiers du centre-ville, de duper les autres enfants et de se moquer des adultes. Ils volent dans les marchés, font du tapage pour un oui pour un non. Ils portent des vêtements déchirés, font tenir leurs pantalons avec une ficelle et sont sales. Ils peuvent se comporter de façon aussi bien gentille que méchante, selon la situation et la personne qu'ils ont en face d'eux. Toujours d'après Salgar, tous ces éléments participent à faire leur charme et pour cela il les surnomme « el ángel de la picardía »¹⁰⁶. Cette description des enfants des rues, du XIX^e siècle, est étonnamment semblable à celle que l'on peut faire aujourd'hui des *gamins*, comme nous le verrons plus bas en abordant les traits des personnages de l'œuvre de Franco.

¹⁰⁵ Au XIX^e siècle on emploie le terme quechua *chino* (enfant) et le terme castillan *calle* pour parler des enfants mendiants ou « gosses de la rue ».

¹⁰⁶ Januario Salgar, 1884, p. 17. « Les anges de l'espièglerie ».

En 1981, le prêtre Javier de Nicolo sort une revue intitulée cette fois *Musarañas*, différente de celle publiée en commun avec Ernesto Franco. Celle-ci traite de la question des enfants des rues et des raisons pour lesquelles ils y habitent. D'après De Nicolo, les *gamines* passent toute la journée dans la rue à vagabonder, mendier ou voler¹⁰⁷. Ils se déplacent en groupe et ils ont la particularité d'avoir recours à un langage argotique propre pour communiquer¹⁰⁸. Ce phénomène social serait la conséquence de la décomposition de la cellule familiale. En effet, il affirme que la cause principale de ce phénomène est la « *estructura social* » faible, c'est-à-dire la décomposition de la famille, du fait de la pauvreté, avec des répercussions en termes de chômage, d'éducation, de malnutrition, d'insalubrité et de mal logement. Les *gamines* sont le fait d'une pauvreté croissante, d'un climat de violence que le pays connaît depuis la fin des années 1940, des migrations forcées ou volontaires et ils prennent place dans le cadre du développement urbain comme nous l'avons mentionné plus haut.

Selon De Nicolo, dans sa revue, et si l'on se réfère aux informations précitées, un enfant peut devenir un *gamín* et, en ce cas, celui-ci subit un processus qui comporte quatre étapes : *Pregamín*, *gamín de barrio*, *gamín de olla* et *predelincente*¹⁰⁹. Nous ne pouvons que supposer que De Nicolo a identifié ces quatre étapes en menant des observations sur des enfants et leurs comportements, et ce au sein d'un groupe. En ce qui concerne Copetín, nous pensons pouvoir le qualifier de *gamín de olla*. Il a quitté sa maison ou a été abandonné, il est malin, rusé, intrépide et insolent. Mais comme nous allons le voir, notre protagoniste ne devient pas pour autant un délinquant, on ne le voit vraiment pas voler ou racketter les gens ; il fait plutôt de la rue son univers, un lieu dans lequel il est à l'aise malgré les difficultés de nourriture, logement et confort, le terrain idéal pour commettre ses bêtises.

¹⁰⁷ Javier De Nicolo, 2009 [1981], p. 24.

¹⁰⁸ Cet argot employé par les enfants est celui de Bogota ; nous le décrirons plus amplement dans la troisième partie de cette recherche.

¹⁰⁹ Le premier (prégamin) est celui qui va à l'école mais qui traîne dans la rue le reste du temps avec ses amis, il quitte de temps en temps sa maison mais il y retourne pour se nourrir et être au chaud. Le deuxième (gamin de quartier) est celui qui a quitté la maison familiale mais pas le quartier, il rend visite à ses parents et plus la relation se dégrade avec eux, moins revient l'enfant. Le troisième (gamin de cloche) vit déjà dans la rue et a laissé son quartier ou tout simplement a été abandonné, il commet de petites infractions et s'en sort grâce à son intelligence. Enfin, le quatrième (prédélinquant) est un voleur qui peut se payer des vêtements, un loyer de temps en temps et de la nourriture, il est plus autonome. Javier De Nicolo, *Op. cit.*, pp. 26-27.

D'autre part, psychiatres et anthropologues se sont aussi interrogés sur ce phénomène du *gaminisme* au XX^e siècle ; notamment les colombiens José Gutiérrez et Alvaro López Pardo ou encore le français Jacques Meunier, qui ont fait le choix d'aller à la rencontre de ces enfants pour constater sur le terrain ce qui se passe dans les rues de Bogota, tout en sachant la démarche difficile à mener, car les *gamines* mentent régulièrement, ont peur de la figure de l'adulte, particulièrement celui qui tente de les approcher pour leur poser des questions. Les conclusions de ces enquêtes convergent : ces enfants sont fragiles et vivent au jour le jour. Se retrouvant à vivre dans la rue, ils n'ont d'autre choix que de l'assumer, ce qui peut apparaître contradictoire, être fragilisés et devoir sans cesse tricher. Ce ressenti est clairement exprimé dans la bande dessinée *Copetín*. Le petit garçon et sa bande d'amis expriment l'envie de changer leur destin, de devenir des personnes connues ou importantes, comme nous le verrons plus loin, mais ils sont présentés comme ayant fait ce choix de s'assumer en tant que *gamines* et ce malgré les difficultés rencontrées. Ils affichent également une grande solidarité les uns envers les autres.

Quant aux statistiques officielles concernant les enfants sans-abri, les données que nous avons trouvées demeurent approximatives voire sans doute inexactes. En effet, en 1974, Marco Granados révèle dans son étude *Gamines* que le nombre d'enfants dans les rues de Bogota s'élève à 4790, soit 2549 dans les centres d'accueil et 2241 dans les rues. Néanmoins ce chiffre semble poser question à Jacques Meunier qui pense que ce recensement est excessif et fait remarquer dans ses recherches que les *gamines* peuvent bien aller d'un centre d'accueil à la rue sans que les autorités ne s'en aperçoivent¹¹⁰, ce public étant extrêmement volatile. Il mène pour sa part son enquête en interrogeant les chauffeurs de taxi de la ville, ceux-ci connaissant bien les recoins de Bogota. Les résultats s'avèrent différents, le nombre de *gamines* se trouvant être situé entre 300 et 500¹¹¹. En 1989, Le prêtre De Nicolo estime pour sa part selon ses observations, reprises dans un article du journal

¹¹⁰Jacques Meunier, 1977, p. 72.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 73.

El Tiempo d'avril 1989, que ces enfants sont au nombre de 900 individus, répartis entre onze centres¹¹².

Le même journal a une nouvelle fois publié un article sur le sujet, en 2008, qui reprend les statistiques de la Secretaría de Integración Social¹¹³. D'après le rapport mentionné, 8385 mendiants habitent dans les rues de Bogota dont 74 mineurs. A première vue, le nombre d'enfants aurait considérablement diminué en trente ans si l'on tient compte des programmes comme celui du prêtre De Nicolo précité ; *Bosconia-La Florida*, mais aussi des associations telles que la *Fundación Niños de los Andes* de Jaime Jaramillo et la *Fundación Canaria Aurora* (centre de réception des enfants des rues) qui depuis les années 1980 aident à la réinsertion de ces jeunes.

Quelques années plus tard, dans un article du journal *El Espectador* de mars 2019, la question des *gamines* est soulevée à nouveau. Il existe encore des enfants qui vivent dans la rue mais le nombre a augmenté si l'on tient compte des informations données dans *El Tiempo* ; ainsi 133 enfants¹¹⁴ sont recensés dans la capitale colombienne. Cependant, aucune mention d'études n'est faite par le journal concernant les sources de cette information. Si ce chiffre est vrai, il est révélateur d'une violence urbaine et d'une pauvreté toujours présentes à Bogota.

A la pauvreté et à la violence s'ajoute le fait que le *gaminisme* a pour principale conséquence le vandalisme. Nous l'avons indiqué, les enfants des rues ont recours au vol et à l'effraction pour pouvoir assurer leur subsistance. Ils cassent des vitres de voitures, intimident les gens, ont également recours à des activités illicites comme le trafic de stupéfiants à petite échelle ou encore la prostitution. Ces comportements et activités font que ces enfants sont encore un peu plus relégués au ban de la société. Dans *Copetín*, on peut d'ailleurs être témoin de l'attitude de rejet de certaines personnes envers le petit garçon et sa bande. Certains manifestent de la peur vis-à-vis d'eux et pensent d'instinct qu'ils vont se faire voler. Ernesto Franco montre cet

¹¹² La indigencia en Bogotá: Locos, mendigos y gamines. (dimanche 2 avril 1989), *El Tiempo* dans *Google News*. Consulté le 8 juillet 2013.

¹¹³ 8.385 indigentes habitan las calles de Bogotá, reveló Secretaría de Integración Social e Idiprón, (mercredi 27 août 2008) *eltiempo.com*.

¹¹⁴ Felipe García Altamar, « 'Gamines': los niños de la miseria en Bogotá » (vendredi 1^{er} mars 2019), *elespectador.com*.

aspect de nécessité quant aux délits. Ainsi, on peut voir dans son œuvre les enfants voler dans l'unique but d'avoir de quoi se nourrir mais également y voir des images de la violence et du vandalisme que les enfants commettent. Il n'est toutefois pas fait mention de la prostitution.

En résumé, le phénomène du *gaminisme* semble remonter en Colombie à l'époque de la vice-royauté de la Nouvelle-Grenade, connaissant des évolutions ces dernières décennies quant au trafic de drogue, de la prostitution et du vandalisme, ce que s'attachent à démontrer les études menées en sciences humaines, notamment par certains anthropologues. De même, bien que le nombre des *gamines* actuellement identifié demeure approximatif et probablement inexact, les enfants des rues conservent cette tendance au regroupement au sein d'une *gallada*, une bande d'enfants, à des fins de protection et d'entraide mutuelles. Il existe en parallèle des associations qui œuvrent pour la réinsertion de ces enfants malgré les réticences que ceux-ci affichent envers les adultes.

2. Les personnages

2.1 Copetín

Copetín est né à Bogota et toute sa famille est originaire de cette ville (bande 841213). Dans la bande 631106, on découvre qu'il a huit ans et vit désormais dans les rues du quartier *La Candelaria*. En ce qui concerne sa famille, il mentionne par moments ses parents mais on ne les voit jamais à l'exception d'un homme qu'on aperçoit dans la bande 730112 et qui lui ressemble beaucoup, nous en parlerons plus en détail plus loin. D'après Copetín, son père l'a abandonné quand il était plus petit.

Le petit garçon est blanc et blond, sa chevelure est abondante, dont une mèche cache ses yeux. Il semble avoir une taille moyenne pour un garçon de 8 ans et arbore un ventre gonflé, peut-être à cause de la malnutrition voire d'une maladie¹¹⁵. Il porte des vêtements déchirés ; une chemise blanche et un pantalon noir attaché avec une ficelle, marche pieds nus la plupart du temps. Il parle également anglais (690403), dans le but d'interpeller les touristes étrangers et leur demander de l'argent.

Pour un garçon qui vit dans la rue, Copetín ne semble pas mal se débrouiller. S'il n'a pas de travail fixe on peut le voir, pour gagner quelques pesos, en train de cirer des chaussures (620427, 740415, 740416, 790206), vendre des

¹¹⁵ En effet, les enfants des rues souffrent des problèmes de nutrition et leurs conditions de santé ne sont pas bonnes. Ils sont, par conséquent, plus sensibles à des maladies de type intestinal comme l'amébose ou amibiase colique ; elle provoque ce qu'on appelle le météorisme (ventre gonflé). Professeur Pierre Aubry, Docteur Bernard-Alex Gaüzère, 2017, <http://medecinetropicale.free.fr/>. On peut donc imaginer que Copetín et quelques-uns de ses amis souffrent de cette maladie.

disques (790127, 790129, 790131, 790205), peindre (710120, 710913, 711001) ou encore écrire des poèmes (660323). Néanmoins, il préfère faire la manche pour se faire de l'argent facile (831202). Comme l'affirme le spécialiste du neuvième art Antonio Altarriba, en parlant des protagonistes de séries dessinées, Copetín est « motivado por las mismas razones de peso : obtener comida, vestido o habitación, en definitiva resolver sus necesidades básicas »¹¹⁶, ce que l'on perçoit tout au long de l'histoire, d'autant plus qu'il vit dans la rue, qui est un endroit dangereux et inadapté pour un enfant comme nous l'avons dit auparavant. En ce qui concerne les désirs de Copetín, ils diffèrent des rêves de ses camarades, d'un côté le jeune garçon souhaite devenir quelqu'un de célèbre (figure 51), une vedette du cinéma et de la télévision, pourtant il ne fait rien pour y parvenir. Bien qu'il sache qu'il est un personnage de bande dessinée et par conséquent quelqu'un de connu ceci ne l'empêche de fantasmer sur cela. D'un autre côté, les autres désirs de Copetín sont simples : avoir une maison, un travail, une famille, en somme, le confort et la tranquillité qu'il n'a pas dans la rue.

Figure 51. 700606.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Copetín est par ailleurs un garçon joyeux, souriant et croyant (à plusieurs reprises on peut le voir prier ou demander quelque chose à Dieu). Comme nous l'avons déjà mentionné concernant les enfants des rues, il peut être aussi égoïste, narcissique, rusé, espiègle et prétentieux. Il croit ainsi tout savoir et de ce fait se permet de faire régulièrement des réflexions à ses camarades. Souvent, il ment ou fait également semblant d'être malheureux afin d'obtenir la pitié et l'aide des gens.

¹¹⁶ Antonio Altarriba, 2001, p. 44. « Motivé par les raisons impératives : obtenir de la nourriture, vêtements ou logement, en somme résoudre ses besoins basiques ».

Comme tant d'autres personnages de bandes dessinées, Susanita, Mortadelo, Gaston Lagaffe etc., Copetín est un personnage extrêmement bavard. Il raconte nombre d'histoires à ses camarades, pour les amuser, les terrifier... Fresnault-Deruelle souligne que « cette débauche de paroles est un phénomène capital dans l'univers de la bande dessinée »¹¹⁷, ceci revenant, en ayant recours à une expression constante et sur tous les sujets, à communiquer le plus d'informations possibles sur le personnage, à savoir ses envies, ses rêves, ses échecs, etc. et ainsi grandement enrichir le récit. Ceci fait qu'il est au centre de l'attention et que certains des autres personnages le respectent. L'avantage qu'il affiche tient au fait qu'il est le personnage de la bande qui s'exprime le mieux ; même si son registre reste toujours argotique, il fait moins de fautes que les autres et sa façon de parler est aussi moins vulgaire¹¹⁸. Il interpelle ainsi ses camarades régulièrement pour qu'ils parlent différemment, comme il le fait notamment avec Missuniverso à qui il reproche d'avoir un langage vulgaire. Copetín est de ce fait celui qui est porteur d'une certaine norme linguistique, celui qui dit aux autres de bien s'exprimer, car bien qu'ils vivent dans la misère cela ne les contraint pas à avoir une forme d'expression vulgaire. Justement, le garçon n'apprécie pas ni la vulgarité ni la grossièreté, car il est en quelque sorte le chef de la bande et il veut donner une image autre des enfants des rues. Il est de ce fait aussi porteur d'une certaine morale ; il fait des réflexions à ses camarades concernant la façon d'agir : ne pas fumer, ne pas boire, ne pas voler, être bienveillant envers les personnes âgées, se protéger les uns des autres...

Justement, chez *Copetín* il existe un discours métalinguistique et dans ce discours il y a encore une sous-catégorie qui est la formulation du positionnement : « il faut bien parler », bien que Copetín ne le fasse pas ou qu'il ne le fasse guère mieux que ses camarades. D'une certaine façon cet enfant se trouve entre les autres membres de son groupe et le monde dominant de la bourgeoisie, au milieu de laquelle les enfants se sont installés, Copetín est donc l'intermédiaire entre ces deux univers. Quoi qu'il fasse ou dise quant au respect de la norme (comportement, langue...), Copetín est le seul qui est capable de la formuler en essayant d'implanter

¹¹⁷ Pierre Fresnault-Deruelle, 1970, p.152.

¹¹⁸ Par ailleurs, quant au langage il est capable de se maîtriser quand il le faut : d'un certain point de vue il est moins marginal que ses camarades et cela se mesure à l'emploi de la langue.

un certain ordre qui rappelle l'idéal d'intégration sociale qui est son fantasme : devenir riche et célèbre et avoir une place dans l'ordre bourgeois.

Quant aux rapports qu'il entretient aux autres, l'amitié apparaît comme une chose essentielle à ses yeux, surtout en rapport avec le fait de vivre dans la rue. Copetín est ainsi toujours accompagné de ses copains d'aventures ; Car'ecaicho¹¹⁹, Missuniverso, Querubina, Pesadilla, même s'il se moque d'eux et les ridiculise la plupart du temps ou encore se sert d'eux pour obtenir de l'argent. D'après la bande dessinée, il a été deux fois amoureux : d'abord de La Pecosá, une petite fille qui a des traits de caractère similaires aux siens et qui est très douce et romantique, et ensuite de Querubina, une jeune fille plus jolie, sensible et qui cherche en lui un protecteur.

Toujours s'agissant de ses copains, son grand ami est Car'ecaicho, qui l'accompagne toujours dans ses bêtises. Comme nous l'avons signalé quelques lignes plus haut, Copetín se dispute souvent avec son autre compère Missuniverso à cause de son langage vulgaire et de son manque de propreté. Son ennemi juré est Car'elápida ; un garçon que l'on ne voit jamais, qui est mentionné comme un vilain vagabond, un peu plus âgé que notre protagoniste. Il poursuit, martyrise et ridiculise Copetín et ses amis. Ainsi, Copetín essaie d'être meilleur que son adversaire et il n'hésite pas à lui jouer des tours bien qu'il ne réussisse pas à chaque fois et qu'il doive souvent partir en courant pour éviter une catastrophe.

Concernant ses goûts, le petit garçon manifeste une affection pour les personnages du cinéma, de la chanson et de la télévision nationale ; il voit en eux une source d'inspiration, un modèle à suivre et un but à obtenir. Comme nous l'avons mentionné, son rêve est de devenir une vedette dans son pays. Ainsi il s'évanouit (700611) au moment où un truand lui dit qu'il pourrait avoir sa propre émission à la télévision et devenir acteur de cinéma (figure 52). Il témoigne également de l'admiration vis-à-vis de certains hommes politiques tels que le président états-unien John F. Kennedy ou le Général Charles De Gaulle (640923),

¹¹⁹ Nous avons adopté la graphie de Franco pour trois surnoms : Car'ecaicho, Car'elápida et Pep'eguama. Comme nous l'expliquerons plus tard ceci correspond à la formation de mots qui utilisent l'apostrophe.

mais aussi pour des personnages publics comme le présentateur de télévision colombo-espagnol Fernando González Pacheco (790202), l'athlète Alvaro Mejía (670112) et les astronautes Neil Armstrong et Richard Gordon (661018) que nous avons déjà mentionnés auparavant et qui sont apparus dans une bande dessinée qui leur est dédiée. D'autres personnalités du spectacle et de la vie politique colombienne sont mentionnées mais ils n'apparaissent jamais.

Figure 52. 700611.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Pendant un temps de son histoire, on voit que Copetín veut devenir paysan et cultiver la terre. Il attend d'avoir une parcelle à la campagne pour semer les graines « améliorées » que la *Caja Agraria*¹²⁰ lui a offertes, mais ses amis se moquent de lui et ne croient pas qu'il réussira son projet (690409, 690410, 690419, 690424 et 690425)¹²¹. D'autres rêves professionnels qu'il porte sont de devenir expert en économie (710927) ou encore producteur d'émissions de télévision (650904), en lien avec son rêve. On constate ainsi un changement voire une évolution dans ses rêves, comme s'il se rendait compte qu'il est possible de tout faire.

D'un autre côté, Copetín pose un regard critique sur la société colombienne et sur la ville de Bogota qu'il trouve sale, mal organisée et pleine de malfaiteurs. Il souhaite que cette situation change et pour cela n'hésite pas à interpeller les personnages politiques de la Colombie ou encore à adhérer aux idées d'un candidat à la présidence de la république et à faire un peu de propagande. Il va même

¹²⁰ Institution publique qui finançait les projets des paysans jusqu'en 1999.

¹²¹ Rappelons-nous que quelques années plus tard, Franco reprend le sujet de la vie à la campagne avec la bande dessinée *Yarumoradas* (voir première partie, chapitre 3).

jusqu'au Palais Présidentiel pour demander de l'aide pour son créateur qui ne disposait pas de son propre logement à ce moment-là (830817, figure 53). On aperçoit ainsi dans la dernière case Ernesto Franco qui remercie Copetín pour sa démarche auprès du président. L'auteur se sert donc de sa bande dessinée pour commenter et faire passer un message au gouvernement qui prévoyait dans son programme de l'époque d'améliorer la problématique du logement. Le président Belisario Betancourt ira jusqu'à écrire une lettre au dessinateur, en réponse, où il indique que cette problématique est un axe important de son programme et qu'il compte y remédier au plus vite (voire la lettre en annexe).

Figure 53. 830817.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Cependant ce regard porté sur le pays change avec le temps et devient parfois plus ou moins sévère selon le gouvernement en place. Ernesto Franco raconte ainsi dans son interview, menée dans le cadre de cette étude, que suite à une bande où il abordait la situation des enfants des rues le président de l'époque, Misael Pastrana Borrero, lui a adressé une lettre dans laquelle il lui annonçait la mise au point de programmes concernant la protection de l'enfance¹²².

En outre, bien que nous ne soyons pas absolument certains de ses préférences politiques, à savoir s'il est de droite ou de gauche, Copetín n'aime pas le communisme et se bat contre son ami Missuniverso qui est un adepte des idées de Marx, Lénine et Staline. Il critique également le régime cubain et est contre la dictature au Chili. Ce qui nous amène à croire qu'il est antitotalitaire ou libéral dans le

¹²² Malheureusement, le dessinateur lors de notre entretien nous a confié qu'il a égaré cette lettre, Q 17 et 18.

sens anglais du terme, il s'oppose aux régimes qui restreignent la liberté de l'individu.

Enfin, notons que Copetín a conscience qu'il est un personnage de bande dessinée (720831 [figure 54], 640905) et que son créateur est Ernesto Franco, qui est d'ailleurs mentionné et apparaît également (620510, 620718, 651001 et 830817). Il l'évoque à plusieurs reprises et profite de cela pour se moquer de ses camarades en disant que de toute façon leurs mésaventures ne sont pas réelles, car ils sont des personnages de bande dessinée et que donc tout est possible dans leur univers.

Figure 54. 720831.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Les péripéties de Copetín sont diverses, elles peuvent témoigner de la réalité parfois crue de Bogota et de la Colombie, le côté drôle de la vie des gens de la rue ou les rêves pas tout à fait réalisables de notre héros et de sa bande¹²³. Cette bande dessinée est un miroir du pays à tous les niveaux, c'est pourquoi elle reste aujourd'hui dans la mémoire de tant de gens que nous avons pu rencontrer tout au long de cette recherche et qui n'ont pas forcément baigné, notons-le, dans le milieu du neuvième art.

¹²³ Ernesto Franco s'est amusé une fois à penser la vie de Copetín et de ses amis quinze ans après dans les numéros du journal du 19/04/1977 et du 20/04/1977, cela montrait que chacun avait pris un parcours différent mais qu'ils continuaient peut-être à se côtoyer, nous en parlerons en détail plus tard.

2.2 La *gallada* de Copetín

Nous avons parlé plus haut du *gamín* ; de son histoire et de son caractère, mais nous n'avons que rapidement cité la particularité de ces jeunes : la *gallada*, c'est-à-dire le principe de groupes d'enfants des rues. Il est important, avant de décrire chacun de personnages qui font partie de l'univers de *Copetín*, d'explicitier cette notion, car elle représente évidemment un élément fondamental de la survie de ces jeunes.

D'après Meunier, la *gallada* est qualifiable « d'organisation sociale »¹²⁴. Ses membres jouent chacun un rôle différent et ils peuvent être classés selon l'ancienneté. Pour intégrer le groupe, il est nécessaire de renoncer à leurs vrais noms et d'apprendre une nouvelle langue, autrement dit, ils adoptent des surnoms liés à leur apparence physique ou leur caractère et ils assimilent les codes linguistiques de la rue. Ils ont à leur tête un chef qui doit faire preuve de courage et d'autorité, il doit savoir parler aux autres et trouver rapidement des solutions aux problèmes. Les autres membres jouent des rôles liés à leurs capacités et leurs âges. En effet, les plus petits mendient et les plus grands se consacrent à des activités délinquantes : vols, bagarres, casse... Au sein de ces gangs, les relations sont étroites, car n'ayant plus de famille, les enfants deviennent comme frères et sœurs. Mais comme dans une famille, il peut exister évidemment des rivalités entre eux, des rapports de force qui vont modeler leurs relations, comme c'est le cas dans *Copetín*.

Dans les observations de l'anthropologue français, chaque gang a son propre style qui le différencie des autres, c'est-à-dire un secteur de « travail » spécifique ou encore des gestes et des expressions pour communiquer sans se faire repérer par les adultes. Il faut préciser aussi que chaque *gallada* constitue « [...] un territoire. Une zone de travail »¹²⁵. En d'autres termes, une bande de *gamines* possède et agit dans un endroit bien contrôlé par les enfants, leur permettant d'assurer leur gagne-pain. Ainsi, plus le groupe est bien organisé, plus la productivité s'élève, ce qu'on peut retrouver dans notre bande dessinée, les enfants s'étant appropriés le quartier

¹²⁴ Jacques Meunier, 1997, p. 64.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 147.

La Candelaria en plein centre-ville et la fontaine de *La Rebeca* dans le district voisin comme nous l'avons expliqué avant, ils trouvent des gens qui vont leur donner de l'argent ou de la nourriture.

Dans *Copetín*, nous constatons que chaque personnage joue un rôle important, non seulement pour l'histoire de la bande dessinée mais aussi pour la survie du groupe. Ces personnages travaillent parfois en groupe, en binôme ou seuls. Ils partagent aussi par moments la nourriture, se bagarrent ou cherchent un endroit où dormir ensemble. Même s'il n'existe pas officiellement ici de chef de bande, nous pouvons considérer que ce titre revient à Copetín. En effet, étant celui qui détient une certaine norme, il est le personnage qui rassemble les enfants, les mène vers des nouvelles aventures ou les réprimande sans peur de perdre sa place. Nous retrouvons ici des aspects décrits par les chercheurs Meunier et Gutiérrez, mais nous pouvons noter qu'à la différence des vrais *gamines*, la *gallada* de Copetín va à la rencontre des adultes. Ils affichent même des liens avec, par exemple, un agent de police ou un homme cul-de-jatte, ainsi que de la compassion envers ceux qui sont aussi dans le malheur. Une autre divergence entre la réalité et la fiction, le passage par une épreuve d'initiation. Meunier explique que dans certains groupes les enfants doivent passer par une sorte de test pour intégrer le groupe, aspect que notre bande dessinée ne nous montre pas, puisque à chaque arrivée d'un enfant il est tout juste présenté aux autres et dans le strip du lendemain il se retrouve à discuter, rigoler ou se bagarrer avec ses compères. Tous ces aspects cités nous mènent à conclure que la *gallada* de notre protagoniste, tout en gardant une approche réaliste, reste atypique. Par ailleurs, en parlant des limites, Ernesto Franco dans son interview affirme qu'il raconte l'histoire de ces gamins de rue qu'il voit passer devant son restaurant tous les jours sauf qu'il les connaît très peu et n'a aucun contact avec eux à part quelques échanges quand ils viennent demander un peu de nourriture (questions 19 et 20) ; il est dessinateur et pas anthropologue donc ce qu'il nous montre est un point de vue partiel de la problématique du *gaminisme* à Bogota ; son projet n'étant pas les *gamines* en soit mais plutôt une critique de la situation sociale et politique du pays à travers les enfants des rues.

Au cours de ces trente années de parution, Copetín a vu arriver et partir des compères autour de lui, chose naturelle dans une *gallada* en raison des âges et des

motivations diverses de leurs membres. Nous avons choisi de présenter ici ceux qui ont le plus marqué la vie de notre héros et qui ont le plus interagi avec lui. Nous considérons que parler d'eux est tout à fait indispensable, puisque notre étude est la première consacrée à cette bande dessinée et que nous ne possédons d'autres éléments sur les personnages que ceux que nous pouvons interpréter à travers sa lecture. Ces personnages ont également pimenté les pages du journal *El Tiempo*. De cette façon nous espérons pouvoir mieux comprendre et analyser notre bande dessinée. Nous les présenterons ici par ordre d'apparition.

Car'ecaicho (figure 55) : meilleur ami de Copetín, il apparaît pour la première fois le 18 avril 1962 et sera présent jusqu'à la fin de la publication de la bande dessinée. Il a sept ans (620625), fait la même taille que Copetín et a les cheveux bouclés. Il porte un débardeur clair et un pantalon noir et marche pieds nus. Il est aimable et patient avec son camarade bien qu'il ait parfois ses limites, auquel cas il n'hésite pas à se rebeller et à montrer son désaccord. Il est aussi ambitieux que paresseux, il n'aime pas le travail mais il aime l'argent facile et devenir milliardaire est certainement son plus grand rêve ; d'ailleurs, c'est un enfant qui a beaucoup de rêves comme nous le verrons plus bas. Il fume également, chose qui ne plaît pas forcément à son ami Copetín, pour rappel détenteur de l'ordre et de la bonne image du groupe, qui essaie de le dissuader sans résultat ; cependant Car'ecaicho arrêtera la cigarette, car depuis les bandes des années 1980 le lecteur ne le verra plus jamais fumer.

En 1977, quand Ernesto Franco nous montre la vie des personnages quinze ans après, Car'ecaicho est devenu étudiant à l'Universidad Nacional de Bogota, un de ses rêves : pouvoir étudier, mais ce qu'il aime surtout c'est l'ambiance de l'université et les révoltes permanentes des étudiants très régulières dans les années 1970. Car'ecaicho rêve aussi en d'autres occasions de devenir ingénieur en électronique (630822), dessinateur de bandes dessinées (660423) ou encore avocat (660817).

D'après le personnage lui-même, il aurait quitté la maison de ses parents, parce que son père le battait ; cela se confirme dans la bande 740326 quand on voit un personnage qui lui ressemble mais plus âgé et qui parle de son fils qui est parti.

Copetín est le seul personnage de la *gallada* à assister à la scène et reste perplexe face à cette nouvelle, cependant il ne dit rien à Car'ecaicho et cette intrigue reste irrésolue. Une autre raison ayant motivé son départ est le fait que ses parents se disputaient tout le temps (690417). Concernant le nom du personnage, Ernesto Franco explique au cours de l'interview qu'il nous a accordé que ce nom est un clin d'œil à son frère qui avait le surnom de Car'ecaicho lorsqu'il était élève au collège à Bogota (question 5). On apprend également dans la bande dessinée (620802) l'explication de ce surnom ; en effet son visage est très élastique et on voit l'enfant en train de l'étirer comme s'il était en caoutchouc à la fin quand quelqu'un l'appelle par son surnom il se demande d'où les gens sortent des sobriquets pareils.

Quant à la langue utilisée par Car'ecaicho elle est similaire à celle de Copetín, c'est-à-dire qu'il emploie beaucoup d'expressions populaires et des *cachaquismos* quand il parle ; il utilise souvent l'expression *Ala Copetín* ou *Ala Cope* pour s'adresser à son camarade.

Figure 55. 640613.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Missuniverso (figure 56) : il est le troisième personnage le plus récurrent de la bande dessinée. On le voit pour la première fois le 19 avril 1963. Il est petit, chauve, porte toujours un vieux manteau noir déchiré. Il est toujours malodorant, ceci dérangeant ses copains et son entourage et dès qu'il le peut, il mange de l'ail. Il est laid et à maintes reprises Copetín le surnomme « *car'e sapo* », à savoir « tête de crapaud » pour se moquer de lui ; cependant, son vrai prénom est Gervasio (751224). Il est odieux avec ses camarades et très vulgaire.

Quant à sa façon de parler, celle-ci est tellement particulière, voire bizarre, que le dessinateur a décidé de la représenter en transcrivant les mots à l'envers (comme dans la bande de la figure 56), contenant des « fautes » ou en inversant graphiquement des lettres pour matérialiser ce langage atypique. Sa façon de s'exprimer se trouve au-delà de toute normativité de la langue pour plusieurs raisons : cette représentation graphique peut relever d'un désordre de la matérialité du signifiant le rendant inintelligible par moments, car la pensée de Missuniverso le serait également, ce qui le rend marginal par rapport à la norme. En effet, Missuniverso n'a jamais eu accès à l'éducation et méconnaît les règles de la langue, il parle à partir des connaissances qu'il a apprises en côtoyant des adultes et d'autres enfants de la rue mais cela ne reste pas formel ; il est donc en décalage par rapport à ses camarades et bien qu'il traîne avec Copetín, Car'ecaicho et les autres, le lecteur perçoit qu'il est mis à l'écart. En outre, Missuniverso est vulgaire et utilise très souvent des gros mots pour s'exprimer ce qui peut agacer ses camarades et surprendre les adultes qui le croisent, cette remarque le lui est souvent faite par Copetín mais il n'y prête pas attention ; pour représenter ces gros mots l'auteur utilise des symboles conventionnels propres à la bande dessinée que nous verrons en profondeur dans la troisième partie de cette étude. En résumé, il s'agit ici d'un jugement épilinguistique à l'encontre de Missuniverso, : il « parle mal », « c'est incompréhensible », « il est bizarre », les gens autour de lui ne comprennent pas pourquoi il s'exprime ainsi et vont jusqu'à le mépriser. Par ailleurs, notons que Missuniverso partage avec les autres membres du groupe, Copetín y compris, un certain degré d'« incorrection linguistique », sauf que pour lui c'est pire en plus d'être grossier ; de ce fait il est la cible préférée de Copetín lorsqu'il a son discours normatif. De plus, un certain nombre de faits linguistiques de son parler sont marqués graphiquement par l'inversion des caractères, ce qui manifestement dénote un dérèglement d'un autre type qui est vraisemblablement pathologique, c'est-à-dire qu'il a un rapport dérégulé aux structures mêmes de la langue.

Copetín se moque également de lui parce qu'il est communiste-marxiste (721117) et pense que la « *regolución* » est nécessaire, voire le seul moyen pour sortir de la crise. Parmi les absurdités qu'il peut faire pour gagner un peu d'argent se trouve la création de son entreprise d'insultes où il est payé pour donner des injures aux gens, par écrit ou pour vilipender sur commande (770927, 770928,

771005). A un autre moment, il travaille également avec une vieille dame, supposément une sans-abri, qui le prend pour son fils. Il est chargé de faire la manche pour eux deux mais réussit à s'en libérer (751023 – 751029)¹²⁶.

Figure 56. 720613.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Angelito (figure 57) : ce nouveau personnage apparaît pour la première fois le 15 janvier 1965. Il est originaire de la ville de Medellin (650313). Il est gros, il a des longs cheveux, raides et hérissés. Il ne porte ni chemise ni chaussures, juste un pantalon noir attaché avec une ficelle et marche pieds nus comme ses camarades. C'est un jeune garçon très simple, un peu timide, peureux et anxieux. Angelito est le moins intelligent et le plus naïf de la bande, pour cette raison il est parfois la risée du groupe. Il pose régulièrement des questions, le plus souvent ingénues, et se fait souvent avoir par ses camarades qui en profitent pour se moquer de lui. Il aime manger et cela se constate à sa forte complexion. On apprend également qu'il sait jouer du violon (670622) et qu'il a même une sœur pianiste (650924) ce qui nous mène à penser qu'il vient d'un certain milieu aisé. Ceci est peut-être contradictoire avec le fait qu'il utilise un registre familier pour s'exprimer comme on le voit dans la figure plus bas notamment en raison des changements phonétiques qui y sont appréciables.

Son passage dans la bande dessinée ne durera que quelques années en comparaison d'autres personnages. Angelito restera pendant plusieurs années un

¹²⁶ Cette pratique se trouve déjà dans le texte que nous avons cité de Caballero y Góngora. En effet, les enfants sont loués par des mendiants dans le seul but d'avoir plus d'argent en provoquant la pitié de gens.

personnage important mais les raisons et les circonstances de son départ demeureront inconnues.

Figure 57. 650222.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Pesadilla (figure 58) : le cinquième personnage de cette bande dessinée apparaît le 14 avril 1966 aux côtés de Car'ecaicho. Pesadilla est un peu boudiné, il a les cheveux hérissés, des grandes oreilles et des taches sur le crâne. Il porte un gilet et un pantalon déchirés. C'est un garçon drôle et très sensible mais quand il s'énerve il peut devenir très violent. On le voit souvent raconter des blagues à Copetín. Il a un visage terrifiant et même la Mort a peur de lui quand ils se croisent. Copetín se moque de lui à cause de ses yeux vides et tristes, l'appelant le garçon « aux yeux romantiques » (700526).

Figure 58. 660617.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Il est souvent accompagné par Angelito. Il aime faire un tour au cimetière et dormir dans les tombeaux vides (660819). Il a lui aussi une façon particulière de

s'exprimer, surtout pour la prononciation de la consonne s qu'il aspire en faisant un [x] graphié j comme on peut l'observer dans la bande du haut. Pendant un temps il est absent de la série, car il est en voyage à Pereira, information que nous apprenons dans le strip 670311. Tout comme Angelito, il disparaît de la bande dessinée sans que l'on ne sache ni comment ni pourquoi.

Mabel (figure 59) : elle est la première fille de la *gallada* à apparaître dans la bande dessinée mais ce de façon sporadique. Elle est aussi grande que Copetín, a une grosse tête, une coupe au carré avec une frange qui cache ses yeux, des taches de rousseur. Elle arbore un petit ventre. Elle est vêtue d'une chemise attachée d'un seul bouton et d'une jupe très courte. Elle marche aussi pieds nus. Dans son court passage on la voit demander de l'argent aux adultes, comme les autres enfants. Malheureusement, la bande dessinée ne nous donne pas beaucoup d'éléments supplémentaires pour en apprendre plus sur elle.

Figure 59. 691003.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Joaquito (figure 60) : ce garçon fait également un court passage dans la bande dessinée. On le voit pour la première fois aux côtés de Copetín le 24 novembre 1970. Il a une grosse tête avec quelques taches ou boutons, une énorme bouche avec de grosses dents que l'on voit tout le temps, des grosses oreilles et il a très peu de cheveux comme s'il était rasé. Il porte un costume à carreaux sans chemise. Il aime bien contrarier Copetín et lui jouer des tours, mais parfois il a droit à un retour de bâton et notre héros ne l'épargne pas. Ils commettent pas mal de bêtises ensemble, même s'ils se querellent fréquemment.

Figure 60. 701124.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Pecosita (figure 61) : cette jeune fille fait son apparition la première fois le 25 novembre 1970. Elle a des grandes oreilles, des cheveux mi-longs et des taches de rousseur, d'où son surnom. Elle porte une chemise déchirée et une jupe. Elle est très romantique et est amoureuse de Copetín mais cela rend jaloux Car'ecauchó qui est amoureux d'elle au point de lui écrire des poèmes (710223). Elle se dispute souvent avec Joaquito ; 701217, 701209, 701229 et 710523. Comme d'autres personnages, elle disparaît un jour de la bande dessinée. Par ses habits elle ressemble à Mabel mais d'après la bande dessinée elle ne se sont jamais rencontrées ou côtoyées.

Figure 61. 701204.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Bombardina (figure 62) : elle est la première petite amie de Copetín. Elle apparaît le 1^{er} juillet 1973. Elle est très amoureuse de Copetín qui, lui, semble quelque peu indifférent à cela. Très petite de taille, raison pour laquelle ses camarades se moquent régulièrement d'elle. Bombardina arbore des taches de

rousseur et a les cheveux décoiffés. Elle porte un débardeur blanc et une jupe noire. Elle a son franc-parler, est calculatrice et se met en colère facilement. Elle est féministe et on la voit à plusieurs reprises manifestant avec des panneaux pour défendre la liberté des femmes. Dans la bande 750612 le lecteur apprend qu'elle s'appelle Anacleta Pulgarín : peut-être son nom est-il un clin d'œil au Petit Poucet (Pulgarcito en espagnol) dû à sa petite taille.

À un moment donné elle devient riche après avoir gagné au loto (750604) et en profite pour humilier ses camarades sauf Missuniverso qui a toujours été le plus gentil avec elle (750611). Quand celui-ci crée son entreprise d'insultes, il embauche même Bombardina comme secrétaire. À la fin des années 1970, elle lit l'avenir dans la main des gens pour gagner un peu d'argent (781221, 781222, 781226 et 781228). Elle voudrait en outre devenir dompteuse de lions (730804). On peut aussi la voir se balader dans les rues de Bogota avec *Calavera* (une *calavera* est une tête de mort), qu'elle traîne derrière elle comme une petite voiture (750125, 750127 – 750131, 750201 750208). Quant à son registre de langue il est similaire à celui de Copetín : quelques changements phonétiques, un emploi d'expressions populaires récurrent et des *cachaquismos*.

Figure 62. 730717.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Querubina (figure 63) : la nouvelle petite amie de Copetín apparaît pour la première fois dans la bande dessinée le 19 novembre 1974. On découvre que ses parents sont décédés (760609). On la voit assise sur un trottoir quand un photographe lui demande de poser pour faire quelques clichés. Elle a les cheveux

foncés et arbore un grand sourire charmeur. Elle s'habille d'une robe noire. Querubina est sans doute la plus mignonne des quatre filles de la bande et Copetín tombe rapidement amoureux d'elle et le fait savoir à tout le monde (même à Bombardina). Physiquement elle présente une ressemblance avec un personnage de dessin animé : Betty Boop, un visage assez rond, des cheveux noirs, robe noire, jouant de ses charmes ; néanmoins l'auteur n'a jamais dit s'il s'était inspiré du dessin états-unien pour la création de cette petite fille. Elle sait qu'elle est jolie et s'en sert pour obtenir de l'argent, car elle attendrit les passants avec son regard et son sourire. Elle est un peu écervelée, superficielle et matérialiste (850420). Pendant quelques temps elle va avoir pour animal de compagnie un mouton qu'elle appelle *Azabache* (780930). Elle et Bombardina ne s'entendent pas du tout, sont même ennemies et se disputent très régulièrement, entre autres, au sujet de l'amour qu'elles vouent à Copetín.

Figure 63. 850110.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Querubina vient du département de Santander et son personnage est linguistiquement riche en expressions argotiques (que nous analyserons en profondeur plus loin), cependant une différence dans le traitement entre elle et les autres personnages est visible : dans la région de Santander l'emploi du pronom *usted* est une caractéristique linguistique mais dans la bande dessinée Querubina utilise *tú* comme les habitants de la capitale le feraient, cela peut montrer une adaptation et assimilation de la part du personnage de la variante de l'espagnol de Bogota.

Pep'eguama (figure 64) : le dernier des enfants de la *gallada* apparaît le 21 décembre 1977 ; il est le seul personnage de la bande dessinée d'origine afro-amérindienne. Son vrai nom est José María Negrete Carbonel Moreno Cuervo (780103). Nous avons deux hypothèses pour expliquer son nom de *gamín* : d'abord, *Pep'eguama* est le résultat de l'amuïssement du *d* intervocalique et la résolution de la synalèphe par crase vocalique. Ensuite, le premier élément peut être *Pepe*, hypocoristique de José, ou *Pepa* 'pépin' faisant référence au petit noyau du fruit tropical *guama* 'inga edulis' qui est de couleur foncée, ce dernier évoquerait la petite taille du personnage. Il a des cheveux frisés, coiffés à l'afro et porte seulement un short blanc. Il est originaire des Caraïbes et apporte dans le récit, du point de vue linguistique, l'accent et les expressions de sa région qui nourrissent encore plus la façon de parler de la bande. Ses apparitions sont sporadiques, pendant quelques mois seulement. Son rêve est de devenir champion de boxe, comme son idole le champion colombien Antonio Cervantes surnommé Kid Pambelé, boxeur afro-américain originaire de Palenque de San Basilio (dans les Caraïbes) très connu dans le pays dans les années 1970.

Figure 64. 780404.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

D'après Ernesto Franco, le noyau dur de la bande est formé par Copetín, Missuniverso, Querubina, Car'ecaucho et Bombardina¹²⁷. Ce sont les personnages les plus récurrents. Ce nombre d'individus est en correspondance avec la réalité des groupes d'enfants des rues et est confirmé par Meunier dans ses études, pour qui

¹²⁷ Carla Ricci, 2001, Museo Virtual de la Historieta Colombiana.

les *galladas* sont caractérisées par un nombre d'enfants allant de cinq à dix membres¹²⁸.

Cette configuration par groupe régulièrement utilisée dans nombre de récits narratifs est une notion évidemment utilisée aussi dans la bande dessinée. Citons quelques exemples en lien pour montrer où et comment ce schéma narratif régulier est employé. On le retrouve ainsi dans les comics et/ou bandes dessinées états-uniennes *Archie* (1941) et *Peanuts* (1950), l'argentine *Mafalda* (1964) ou encore la française *Seuls* (2006). Le groupe au centre du récit suit toujours la même configuration, à savoir un personnage central, le héros, et ses fidèles amis qui composent sa bande. Ces amis affichent chacun leur particularité, modèle que l'on retrouve bien sûr dans tous les cas mentionnés ci-avant. Ainsi d'une bande dessinée à l'autre, on peut identifier les archétypes suivants : l'intellectuel, le perturbateur, le réservé, l'enquiquineur, l'idéaliste ou encore le superficiel. Cette diversité de personnages est l'une des particularités des récits à points de vue multiples, à savoir des caractères opposés et en même temps complémentaires, évoluant au sein d'un même groupe, cette configuration offrant l'opportunité de multiples interactions et rebondissements qui nourrissent et/ou complètent l'histoire centrale. Notons que la bande dessinée (et le dessin animé) dévoile l'autre particularité de ces archétypes de personnages : la relative stabilité du caractère dans la durée, à savoir ils affichent la même personnalité et les mêmes points de vue et/ou réactions tout au long du récit, même sur plusieurs livres (ou épisodes).

Ces personnages sont aussi importants que le héros, car ils l'accompagnent dans ses péripéties évidemment, mais permettent aussi de percevoir une situation de différents points de vue. Ils interviennent aussi pour persuader ou dissuader le héros de réagir d'une manière ou d'une autre face à un problème. Le développement de ces personnages secondaires est important dans la mesure où il peut constituer la motivation première pour une partie du lectorat à accrocher et suivre leurs aventures et ce avec autant d'enthousiasme que d'autres pour le personnage central. Les exemples de bandes dessinées que nous avons citées plus haut portent certes pour titre le nom d'un héros, mais sont aussi les histoires d'un groupe d'amis.

¹²⁸ Jacques Meunier, 1977, p.148.

2.3 Autres personnages

Pendant les trente ans de publication de *Copetín*, plusieurs personnages ont été présentés. Quelques-uns ont marqué la vie de Copetín et de sa *gallada* soit par l'attachement et les expériences vécues ensemble, soit par leurs traits de caractère (drôle, pingre...). Nous avons pu constater que les noms attribués aux personnages sont des clin d'œil à leur caractère ou à leur physique, renforçant l'idée que chaque personnage a également une histoire et une personnalité propres. Nous rendrons donc compte ci-après de personnages secondaires qui par leurs spécificités ont apporté un peu d'absurde et de comique à la bande dessinée.

Don Vagonio (figure 65) : il est le plus âgé des mendiants qui côtoient Copetín. Sa première apparition date du 13 mars 1968. Il a les cheveux ébouriffés, un gros ventre et les yeux fermés comme s'il venait de se réveiller. Il porte un costume cravate déchiré, sans chemise et avec le pantalon tenant grâce à un bout de corde. Comme son nom l'indique : *vago* 'personne paresseuse, qui n'a pas de métier particulier et qui va d'un endroit à un autre sans s'arrêter' (DRAE, 2014). Il est le plus fainéant des adultes qui côtoient la *gallada* de Copetín et déteste travailler ou faire un quelconque effort, ce qui est remarqué par les enfants, mais aussi par des passant qu'il interpelle pour leur demander de l'argent. Sa particularité est qu'il aime les jolies femmes et il essaie à plusieurs reprises de les draguer sans succès. Les raisons qui l'ont conduit à la rue restent inconnues, de même que son avenir, car comme d'autres personnages, Don Vagonio disparaît sans que le lecteur sache pourquoi. Son passage dans la bande dessinée est très court.

Figure 65. 681016.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Calavera ou Cala Vera¹²⁹ (figure 66) justement, apparaît le 2 juillet 1974. C'est un personnage étrange qui va accompagner la bande jusqu'à la fin. Il s'agit nous l'avons dit d'une tête de mort. On peut la voir assez régulièrement aux côtés des enfants de la bande, pour faire la plupart du temps des réflexions sur la vie, la mort ou la politique. Elle est porteuse d'un regard critique, philosophique et poétique à chaque fois qu'elle intervient. Elle témoigne et représente également la violence que la société colombienne connaît à partir des années 1970 et la commente dès qu'elle en a l'occasion.

Cette représentation de la mort renvoie à maintes origines ; le suicide, le meurtre par la guérilla ou les narcotrafiquants. Nous supposons qu'elle n'est évidemment pas un seul personnage mais de multiples représentés dans une unique créature. Elle discute également par moments avec d'autres têtes de mort de Bogota, présentes elles aussi pour de multiples raisons et chacune avec leur histoire dramatique ou comique, noircissant quelque peu le ton de la bande dessinée.

Un tel personnage attire notre attention car en Colombie il n'existe pas de tradition liée à la tête de mort comme au Mexique ; les quelques représentations qu'on peut en voir sont celles de personnes déguisées en squelette avec une faux lors du carnaval de Barranquilla¹³⁰. Néanmoins, *Calavera* nous fait penser d'abord à la *vanité*, cette représentation allégorique de la mort apparue au XVII^e siècle en Europe, évoquant la vacuité « des occupations humaines et la précarité de l'existence » (Petit Robert, 2017). Ensuite aux *calaveras literarias*, des courts poèmes d'un ton ironique et blagueur propres à la tradition mexicaine utilisés pendant la fête des Morts ; dans ces textes on se moque des gens (famille, amis, collègues, chefs...), on met en scène les humains et la Mort et on parle des sujets légers¹³¹. Nous retrouvons chez *Calavera* ces deux aspects : un ton moqueur et pince-sans-rire qui est employé pour parler de la vie et de la mort ; il interagit avec

¹²⁹ Il est possible de trouver le nom du personnage écrit de deux manières ; nous n'avons pas d'explication par rapport à cela.

¹³⁰ Pour le Carnaval de Barranquilla, ce personnage est associé à la figure centrale des festivités : *Joselito Carnaval* qui représente l'esprit de la fête ; le dernier jour les participants jouent le décès et l'enterrement de Joselito et la mort hante les défilés à sa recherche.

¹³¹ ¿ *Qué es una calavera literaria?*, calaveras-literarias.com.

les enfants et il s'adresse au lecteur ; avec ses interventions questionne le quotidien, il dénonce la violence.

Quant au registre utilisé par Calavera, nous constatons qu'il s'agit du familier, il utilise beaucoup d'expressions populaires et sa caractérisation linguistique se perçoit par l'emploi des synalèphes poussant jusqu'à l'éliision comme on le voit dans la bande ci-dessous.

Figure 66. 750124.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Doña Caridá (figure 67) : sa première apparition date du 21 janvier 1976. De son vrai nom : Caridad Plata de Rico, comme son nom l'indique, elle est une femme très riche de Bogota qui apparaît souvent pour se plaindre de la pauvreté de la ville et de la misère que doivent vivre Copetín et ses amis. Elle est toujours habillée d'un manteau long, des talons aiguilles et d'un collier de perles. Elle porte un nom qui est une sorte d'antiphrase : l'idée que les riches devraient être charitables ; or elle ne débourse jamais un seul centime pour aider les enfants (elle fait pareil avec son chauffeur qui travaille pour elle sans être payé depuis plusieurs mois : 760301).

Elle est pingre et ne pense qu'à son argent et à son confort. Doña Caridá est la personnification de la bourgeoisie de la capitale, qui affiche de bonnes intentions sans pour autant aider ceux qui sont dans le besoin. À travers ce personnage, Ernesto Franco dénonce la différence criante entre classes sociales dans le pays et met en porte-à-faux celle la plus favorisée de la capitale qui a pour habitude de se plaindre des problèmes de la ville et de la société sans pour autant agir.

Figure 67. 760204.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Don Aniseto ou Aniceto (figure 68) : il apparaît la même année et rejoint la troupe le 10 avril 1976. C'est un ivrogne qui passe ses journées à boire de l'eau de vie élaborée à partir d'anis, par ailleurs ceci fait écho par calembour avec le nom du personnage. Il passe également une partie de son temps à vagabonder avec Copetín et ses camarades et va même jusqu'à leur demander de l'argent pour pouvoir boire (770208). Il est marié, mais sa femme, qui n'apparaît jamais, ne supporte pas son addiction à l'alcool. Parfois, il apparaît ainsi avec des contusions au niveau du visage, signant une dispute avec elle. Il essaie à maintes reprises d'arrêter de boire mais il n'y arrive jamais malgré l'aide et les conseils que lui apportent les enfants (770216). En ce sens, la *gallada* de Copetín veille sur lui, mais l'interroge aussi sur la relation qu'il a avec l'alcool, ne s'agissant pas de jugement de la part des enfants, plutôt d'un souhait de comprendre sa situation.

Figure 68. 760410.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Don Casiano (figure 69) : le 8 mars 1977, cet autre personnage intervient dans la bande dessinée. Il s'agit d'un cul-de-jatte qui apparaît le plus souvent sur une planche à roulettes qu'il customise parfois et nomme « sa voiture » pour avoir plus d'attrait auprès des femmes. Cet homme s'avère être le personnage secondaire le plus sympathique à l'égard du groupe de Copetín. Les enfants prennent ainsi soin de lui, mais parfois aussi abusent de sa bonté en le prenant pour un moyen de transport.

Figure 69. 770520.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Ce qu'on connaît de sa vie est assez surprenant. D'abord, c'est un coureur de jupons qui a été marié à cinq reprises (840614) ; pendant une période, il s'est fait battre par l'une de ses femmes qui l'enfermait dans la maison pour éviter qu'il aille draguer dans les rues de Bogota. De plus, grâce à une opération, il retrouve des jambes (en bois) mais cela ne durera malheureusement pas longtemps (781024, 781030), car des petites branches commencent à pousser. Il décide donc de continuer à parcourir la ville sur sa planche à roulettes, résigné à l'idée de ne plus remarquer.

Plácido Concha (figure 70) : personnage passant pour le plus intellectuel de l'œuvre. On peut le constater à chaque fois qu'on le voit échafauder ses réflexions savantes et philosophiques, il est très moqueur également et sourit lorsqu'on s'adresse à lui. Il apparaît la première fois le 31 janvier 1978. On apprend qu'il doit de l'argent au propriétaire, d'origine galicienne, d'un bar dans lequel il a l'habitude d'aller boire. Ce dernier apparaît souvent pour lui demander de payer sa dette mais Plácido trouve toujours le moyen de ne pas le faire en trompant son créancier par

des propos rusés et intelligents. Nous savons qu'il ne paie jamais rien, bien qu'il se vante régulièrement de posséder de l'argent. Malgré tout, il en donne de temps en temps aux enfants et n'hésite pas à jouer avec eux, ce que les enfants apprécient.

Figure 70. 780215.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Pataconcito Plancho (figure 71) : c'est le personnage le plus petit de la bande dessinée, ce qui peut présenter un avantage ou un inconvénient selon la situation (780321). Il apparaît le 20 mars 1978. Dans les années 1970, avec l'apparition de la mini-jupe, il réussit à apprécier de près les longues et sculptées jambes des filles de la capitale, ce qui peut s'avérer dangereux pour sa santé, car il a des problèmes cardiaques et pourrait subir un infarctus (850228). Comme Don Casiano, il apprécie les jolies filles et c'est un coureur de jupons. Il est toujours habillé d'un costume et porte un chapeau arborant une longue plume.

Figure 71. 780415.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

D'après ses vêtements on peut déduire qu'il occupe un poste important dans une entreprise. En effet, il est inspecteur de salaire dans une Commission de Contrôle de la capitale ; il serait chargé de vérifier le salaire des employés municipaux de la capitale, cependant ce travail n'existe pas vraiment en Colombie donc nous pouvons déduire qu'il s'agit d'une occupation fictive que le dessinateur a créé pour ce personnage. Son prénom et son nom font allusion au fait qu'il soit petit et aplati comme les galettes de banane plantain, mets que l'on mange partout en Colombie (*patacón pisao*). Malgré sa petite taille, il est fort et se bat souvent contre les délinquants qui rôdent dans les rues de Bogota les laissant blessés et par terre.

Agente Mediavida (figure 72) : il apparaît pour la première fois le 30 janvier 1978. C'est un agent de police et un ami de la bande de Copetín. Il est à moitié sourd et aveugle, quand cela l'arrange à vrai dire ; il est lent dans son déplacement, il est fin et ne semble pas avoir beaucoup de force. L'Agente Mediavida est la représentation de l'incompétence des forces de l'ordre fortement critiquées dans le pays surtout en cette époque de violence et de là viennent les caractéristiques physiques du personnage. Il ne se rend jamais compte de ce qui se passe autour de lui et détourne souvent les propos d'autres personnages. Nous ne savons pas d'où vient son nom, mais nous pouvons déduire qu'il s'agit du fait qu'il a une santé fragile. Son passage dans la bande dessinée est très court et ne nous communique guère d'informations le concernant.

Figure 72. 780202.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Don Esperpento (figure 73) : personnage le plus lugubre et triste de la bande dessinée, il apparaît le 12 février 1979. Le surnom indique quelqu'un de grotesque

ou bizarre selon la définition du DRAE de 2014, de plus dans la version de 2001 du même dictionnaire il est indiqué que *esperpento*, dans un registre argotique, désigne une personne remarquable à cause de sa laideur et son apparence négligée¹³². Le nom et les caractéristiques de ce personnage nous rappellent le genre littéraire créé par l'écrivain espagnol Ramón María del Valle-Inclán où le grotesque, la déformation de la réalité et la présence de la mort (le personnage a une allure cadavérique) sont ses éléments essentiels. En effet, il est chauve et son crâne est déformé. Il a une seule dent et est très maigre, à tel point qu'on peut apercevoir ses côtes. Il vit dans la rue, car après un passage de quelques jours à l'hôpital, à sa sortie, il ne savait pas où aller ; il n'a pas de famille ou en tout cas il ne la mentionne jamais. Depuis ce séjour, Don Esperpento n'a rien mangé et demande de l'argent pour se rassasier mais personne ne lui en donne. Parfois il lui arrive de vouloir mordre les enfants et certains adultes juste pour avoir la sensation de goûter à la viande. Il déambule dans les rues de Bogota à la recherche de quelqu'un qui veuille bien le plaindre mais, à son plus grand regret, les gens ont l'habitude de le prendre en exemple auprès des enfants pour leur faire peur ou parler des conséquences que cela produit de ne pas manger. Quant à la langue, nous constatons l'emploi d'élisions et l'usage du registre argotique.

Figure 73. 790217.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Don Severo et Don Cantalicio Bezacas (figure 74) : il s'agit d'un personnage de monstre siamois à deux têtes présentant chacune une personnalité distincte, opposées l'une à l'autre mais complémentaires. On sait qu'ils sont du signe

¹³² *Diccionario de la Real Academia Española*, 22^a ed., 2001, p. 978.

astrologique du gémeaux (840312). Don Severo est quelqu'un de cultivé qui aime les sorties au restaurant, se rendre à des conférences, lire ou rester tranquille à la maison. Il est très conservateur et pieux, assiste souvent aux réunions du Parti Conservateur alors que son frère Don Cantalicio, lui, n'a pas fait d'études, est un tombeur, moqueur et aime la fête, danser et boire. Ce dernier est même communiste, et le revendique. Don Severo est un homme marié et très fidèle alors que Don Cantalicio est toujours célibataire et à la recherche de sa future épouse. Ils se disputent régulièrement à cause de leurs différences, surtout politiques (830121).

Figure 74. 830611.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Malgré le fait qu'ils soient unis par le même corps, il est dit qu'ils ont vécu des vies différentes sans que l'on sache comment cela a pu se produire. Ce(s) personnage(s) apporte(nt) une dose d'humour avec leurs histoires absurdes, loufoques et hors du commun. Avec leurs querelles, ils sont également la personnification de l'opposition entre courants et partis politiques en Colombie.

Don Alambrito Calambres (figure 75) : l'homme le plus maigre du monde, comme il dit ; il est souriant et très sympathique avec les enfants. Ce personnage apparaît le 1^{er} mars 1983. Sa petite amie est un squelette et son projet est de créer un restaurant où la spécialité sera les spaghettis. Son passage apparaît très furtivement, les informations le concernant sont donc peu nombreuses.

D'abord, il faut retenir le fait que, s'agissant d'une bande dessinée, les histoires sont courtes et seulement quelques-unes suivent une même aventure sur plusieurs jours ; donc les notions de fonction narrative et de quête, par exemple, changent et se renouvellent souvent. D'une part, un exemple de quête serait le désir d'ascension sociale (que nous traiterons plus amplement dans le chapitre suivant) ; elle revient souvent dans la bande dessinée et, même si elle n'est pas énoncée explicitement, le lecteur déduit que Copetín cherche à devenir quelqu'un d'autre que cela soit par la célébrité ou la richesse ; cependant il ne fait pas le nécessaire pour y parvenir laissant plutôt à la chance de faire son œuvre. D'autre part, un leitmotiv serait de combler la faim, et à cela Copetín et son groupe d'amis s'attèlent en demandant de l'argent ou de la nourriture aux adultes ou en faisant des petits boulots qui vont leur permettre de s'acheter à manger.

Ensuite, quant au rôle de méchant ou agresseur, nous avons mentionné Car'elápida, un personnage qui n'est pas physiquement représenté dans la bande dessinée mais qui apparaît dans les dialogues des enfants ; il intervient pour les empêcher de trouver de la nourriture ou pour la leur prendre voire pour les brutaliser ou se moquer sans une raison valable. D'autres personnages avec des caractéristiques de méchant peuvent être certains adultes comme les policiers qui coursent les enfants, les passants qui les méprisent ou qui leur font des réflexions sur leur condition de vie, par exemple Doña Caridá.

Enfin, *Copetín* mélange tous les moments de narration. Gérard Genette (1972) présente quatre types de narration : ultérieure, antérieure, simultanée et intercalée¹³⁴. Le lecteur peut apercevoir chacun de ces types dans l'œuvre de Franco. Par exemple, Copetín raconte à ses amis une bagarre qu'il a eu avec Car'elápida ; il parle de ses plans d'avenir comme vedette de la télévision ; il demande à la personne qu'il a en face de prendre une certaine posture pendant qu'il fait son portrait et il retrace son passé pour expliquer la raison de sa vie dans la rue. Une remarque quant à la vitesse narrative, toujours chez Genette : l'ellipse représente une partie de l'histoire qui est gardée sous silence ou un saut dans le

¹³⁴ Pour rappel : *ultérieure*, le narrateur raconte un événement plus ou moins éloigné ; *antérieure*, il raconte ce qui va arriver dans un futur plus ou moins proche ; *simultanée*, il raconte une action au même moment où elle se produit ; *intercalée*, le narrateur raconte une action passée et son impression du moment sur celle-ci. Genette, 1972, p. 228.

temps¹³⁵ ; ce terme est également employé dans le neuvième art pour désigner le temps qui passe entre deux cases ou deux scènes et est représentée par la ligne qui sépare les deux moments ; elle a pour fonction de sauter des événements qui ne sont pas essentiels dans la compréhension du récit afin de garder le rythme de l'action ; ou, au contraire, elle cache un événement clé pour accentuer l'intrigue ou le suspense. Par exemple, dans la bande suivante (figure 76) dans la première case Copetín et Car'ecaicho invitent Missuniverso à prendre un bain dans la fontaine de *La Rebeca* ; dans la case suivante, les enfants sont déjà arrivés : donc entre la première et la deuxième case le trajet emprunté n'est pas montré, celui-ci n'étant pas essentiel pour l'histoire qui se concentre sur la fuite de la statue à la vue des *gamines*

Figure 76. 740430



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Ces quelques lignes nous apprennent un peu plus sur le travail d'écriture de Franco, spécialement quant à la création et développement des personnages, l'endroit où ils évoluent et les temps des événements mais il reste encore plusieurs axes à approfondir. Toutefois cela nous sert de pont pour la question traitée dans le chapitre suivant.

¹³⁵ Genette, *Ibid.*, p. 129.

3. Copetín : héros ou anti-héros ?

Cette partie de notre recherche a pour but d'élargir l'analyse du personnage de Copetín à l'aspect littéraire. Le lecteur ne manquera pas de se demander pourquoi nous abordons ici la dimension littéraire, alors que notre recherche s'inscrit évidemment plus dans un registre linguistique. Ne pouvant oublier que cette analyse est la première menée en son genre, nous nous devons de décortiquer tous les éléments qui vont nous permettre d'étudier en profondeur le langage employé dans *Copetín* ; et puisqu'il est au centre de l'histoire, nous nous devons aussi de parler de ses particularités qui ont une influence et modèlent sa façon de parler.

Pour ce faire, nous parlerons d'abord des notions et caractéristiques du héros et de l'anti-héros à partir de la théorie littéraire de Campbell. Ensuite nous présenterons d'autres personnages de la littérature et de la bande dessinée qui possèdent des caractéristiques similaires à celles de Copetín pour enfin répondre à la question suivante : Copetín est-il un héros ou un anti-héros ? L'enjeu du questionnement est de situer notre personnage par rapport aux autres personnages qui y sont présentés et, dans un sens plus large, par rapport aux héros des bandes dessinées ; en d'autres termes, en nous appuyant sur les recherches de Campbell plus celles de Francisco Rico et Antonio Rey Hazas, qui travaillent sur la littérature picaresque, nous essayerons de montrer les particularités du héros qui sont apparentées à celles de Copetín.

3.1 Le héros et l'anti-héros

On se réfère souvent à un héros comme étant une figure de courage aux exploits remarquables (Robert 2017), de discernement, de bonté et de force (CNRTL, 2012)¹³⁶. Il ne ferait usage de toutes ces caractéristiques que dans un seul but : celui de secourir autrui. N'importe quelle personne qui se fait remarquer grâce à une action surprenante, positive, parfois médiatisée, semble pouvoir devenir un héros. Cette figure est une source d'inspiration depuis toujours et elle sert à donner de l'espoir aux hommes qui attendent d'être sauvés des malheurs qui les frappent et/ou les habitent.

L'interprétation du héros, comme toute figure, a connu depuis son origine des évolutions, semblant toujours s'adapter au contexte de l'époque vécue. En ce sens, l'image du héros répond à des besoins que nous exprimons et qui évoluent. Si la figure actuelle n'est plus celle d'un être choisi par les dieux pour accomplir une mission qui lui est confiée, elle ne demeure pas moins vivante. Le héros actuel, à l'image de la société contemporaine, semble être plus maître de son destin mais également plus individualiste, choisissant par lui-même et pour lui-même son propre chemin : celui qui le mènera vers une forme d'accomplissement personnel voire vers la rédemption.

Dans l'Antiquité européenne, l'idée de héros s'ancre essentiellement dans la mythologie grecque. Nous les retrouvons ainsi dans les représentations de l'époque, littéraires entre autres, à mi-chemin entre les dieux et les hommes. Les divinités possèdent des facultés surnaturelles, sont vénérées, gouvernent et dominent les hommes en leur donnant des défis à réaliser. Les humains, hommes et femmes confondus, ne présentent pas de capacités particulières ; ils forment néanmoins le peuple et sont eux mortels. Les héros présentent pour leur part quelques particularités : ils peuvent être apparentés ou non aux divinités, montrent nécessairement des qualités et capacités particulières (force physique, ruse, astuce, qualités intellectuelles supérieures,) et ont réussi à accomplir de grandes actions (défis lancés par les dieux ou faits d'armes notoires). Ce faisant il se trouve

¹³⁶ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. <https://www.cnrtl.fr/>

établi un lien entre eux et les divinités. Ils font ainsi la liaison entre celles-ci et les mortels, sorte de chaînon manquant, c'est pourquoi ils sont qualifiés de demi-dieux.

Les héros, grâce à leurs exploits, se trouvant à mi-chemin entre la divinité et l'humanité, la question de leur avènement est sujet à mythes et légendes : Jason, Achille, Thésée, Ulysse sont des exemples de héros ; essentiellement des hommes, forts, courageux, apparentés pour certains aux Dieux de l'Olympe. Ils se sont confrontés aux forces de la nature à travers un voyage épique et une grande action à réaliser. Selon Joseph Campbell, cette *aventure* est structurée selon trois étapes : *séparation, initiation* et *retour*. Ainsi, le héros quitte son lieu de résidence, se défait de ses proches, ses biens et sa vie. Ensuite, il affronte un obstacle et doit nécessairement en triompher en se servant des talents ou qualités parfois surnaturelles qu'il possède. Enfin, le héros victorieux retourne chez lui pour faire part de sa victoire à ses semblables¹³⁷.

Depuis le bas Moyen-Age et encore après, l'image du héros s'est attachée aux figures des chevaliers ou des princes, toujours en charge d'une mission. Le Cid, mis en écrit par Per Abad, Roland, dans la célèbre chanson du même nom ou encore la légende du Graal et les Chevaliers de la Table Ronde relèvent de cette définition. Ces exemples de héros de la littérature correspondent à la description donnée par Campbell (p. 26) : des hommes et des femmes qui, via leurs missions, voulaient contribuer à changer le monde même parfois au prix de leur vie. Ils sont passés à la postérité et ont incarné ou incarnent encore des modèles à suivre. Nombreux sont les récits qui continuent aujourd'hui de raconter leurs aventures. Notons ici une particularité concernant Les Chevaliers de la Table Ronde, à savoir l'absence de noblesse obligatoire pour être en charge d'une mission et ce contrairement à la figure du Prince qui renvoyait à la royauté et l'essence divine. Ici apparaît un exemple d'évolution et d'adaptation de la figure du héros.

Plus tard, avec les grandes découvertes arrive la Modernité et un nouveau type de héros : l'aventurier. Les personnages fictifs comme Robinson Crusoé ou réels comme les pirates et corsaires. Le trait qu'ils ont en commun est le fait d'être plongés

¹³⁷ Joseph Campbell, 1972, p. 41.

dans des situations aventureuse ; de plus, on abandonne l'idée d'être un pont entre les dieux et les hommes et les gestes accomplis sont plus une gloire personnelle qu'un événement qui peut changer la vie des gens. Par conséquent, s'ils sont reconnus comme des héros c'est grâce à leurs entreprises et voyages.

Avec les différentes révolutions qui ont commencé au XVIII^e siècle et par conséquence l'essor de nationalité qui marche en Europe et dans les colonies des empires espagnols et portugais, un nouveau type de héros fait son apparition se rajoutant aux autres : le héros national, une figure réelle, historique et patriotique. Ces personnages sont plus proches des gens car ils font partie du peuple, peu importe leur statut social. Nous touchons d'ailleurs en ce sens un point important. Le héros d'aujourd'hui est encore autrement différent : Il ne se bat plus contre des monstres, pour ou contre des empires ou encore pour une quête ; il se bat pour des idées d'harmonie entre les peuples, d'égalité entre les membres de la société ou de justice. Aussi, de nos jours le héros incarne la liberté, la résistance ou le patriotisme : Martin Luther King, les héros de la résistance en France comme Jean Moulin ou encore Simon Bolivar sont quelques exemples plus contemporains de l'archétype du héros.

Cela étant dit, le héros évolue également dans sa constitution. Il est encore et toujours une figure de sauveur mais il ne possède pas ou plus nécessairement de force surhumaine ou de supers-pouvoirs, le cas contraire on le trouve dans le *comics* avec certains super-héros tels *Superman* ou *Spiderman*. Il n'est pas ou plus d'essence divine tels Hercule, Thésée ou Achille. Il est le plus souvent mortel et mène une vie normale, faisant cohabiter son existence personnelle avec sa mission : faire ou contribuer au bien général, en défendant les valeurs qui sont au cœur de la société. D'un point de vue littéraire, il conserve quand même certaines caractéristiques telles que la générosité, le sens de la justice ou le courage. Parmi les héros de *comics* et de bandes dessinées avec des traits semblables nous pouvons citer Archie, Mafalda, Tarzan et Adèle Blanc-Sec avec lesquels Copetín partage quelques-uns de ces traits.

La figure de l'anti-héros présente évidemment des caractéristiques opposées à celles du héros. Il peut ainsi être asocial, égoïste, cruel et brutal. Son comportement

se voit justifié par une vie difficile et il ne cherche pas le bonheur ou l'harmonie mais il préfère le chaos, la confusion et s'en divertit. Toutefois, comme pour la figure précédente, une évolution de l'anti-héros est à noter avec le temps. Ainsi l'anti-héros n'est plus pour autant dénué de qualités bien au contraire. Il est dépeint comme un personnage en souffrance, pour lequel on peut même être amené à ressentir de l'empathie. Selon José Belmonte (2002), il s'agit de héros fatigués, marqués par une vision sceptique voire cynique du monde. Néanmoins, cette figure n'est pas à confondre naïvement avec celle que l'on a de l'antagoniste, personnage qui « s'oppose à un autre dans un conflit d'ordre moral, idéologique, etc. » (CNRTL 2012) ou « le rival et concurrent » du protagoniste (Robert 2017). L'anti-héros n'est pas le « méchant », pour parler clairement, mais une figure qui peut parfois se confondre avec celle du héros, ce procédé relevant de l'inversion des valeurs, adaptation certaine à la société actuelle.

Nous retrouvons ainsi quelques particularités similaires chez les personnages farceurs de la littérature et plus sûrement dans ceux du roman picaresque qui exploitent la dimension marginale d'un personnage, opposé donc au héros de nature plus intégrée. Reprenons ici les propos de Francisco Rico et Antonio Rey Hazas sur ce style de récit et les traits des protagonistes que l'on retrouve chez notre personnage Copetín.

Francisco Rico (1970, p. 102) dit à ce propos ; « El pícaro se ha criado en la calle »¹³⁸ et il doit à ce titre s'en sortir tout seul. Ceci est évidemment le cas de Copetín, bien que son cas apparaisse encore plus difficile du fait qu'il est un enfant. Il vit dans la rue suite à un abandon de la part de son père. Même s'il mentionne sa famille, on peut apercevoir ce père à une seule occasion, nous n'en savons pas plus. La rue est donc son espace, son terrain et sa maison. C'est donc le lieu de toutes les rencontres, celles des truands, de touristes, de bourgeois citadins, etc... Copetín doit y faire face, jouer avec et/ou les affronter, seul ou dans son cas avec l'aide de ses amis. Il s'est adapté à ces différents publics, interagit avec pour mieux échapper aux éventuels dangers et il sait saisir les opportunités que représente cet espace qu'est

¹³⁸ « Le *pícaro* a grandi dans la rue ».

la rue. Il ne possède pas de lieu de refuge comme une maison au sens classique du terme mais élevé dans la rue, il sait faire avec, elle l'y a préparé.

Pour Antonio Rey Hazas (1990), le personnage de la littérature picaresque a des comportements que l'on peut considérer comme antihéroïques et il met en avant des caractéristiques qui y sont liées. Nous en retenons cinq qui selon nous se rapprochent de l'attitude de Copetín et les détaillons ici pour notre argumentaire.

L'attitude antihéroïque ; elle est à l'opposé de celle du héros traditionnel et le système de valeurs mis en scène n'est pas le même. Le personnage central a recours au vol, à l'arnaque, au mensonge et parfois est lâche. Notre personnage porte ces défauts bien que son créateur Ernesto Franco affirme que Copetín n'a jamais volé vraiment, c'est-à-dire que Copetín ne vole pas dans le but de se faire de l'argent, il le fait par un besoin primaire qui est de se nourrir. Il agit et/ou réagit d'une façon ou d'une autre afin de survivre dans la rue, à l'image de la société changeante à son époque. Il a donc recours à sa ruse et sa fourberie, par nécessité, bien ceci soit joyeusement mis en scène. Pour cet état de fait, nous considérons Copetín ou son attitude comme relevant de celle de l'anti- héros.

Le désir d'ascendance sociale, qui se traduit chez Copetín par une imitation des comportements observables chez les personnes appartenant aux classes sociales supérieures ainsi qu'une ambition régulièrement affirmée, la quête dont nous parlions plus haut. Lors de ses imitations, il peut notamment avoir recours à la mimétique ou encore à l'exagération vis-à-vis des manières empruntées qu'il reproduit, et bien souvent il se prête à fantasmer sa réussite future. Notre personnage aime à se considérer comme une personne importante et souhaite ainsi une fois adulte accéder à la célébrité, son but ultime et cela coûte que coûte. Nous l'avons déjà précédemment mentionné, Copetín souhaite devenir une star en Colombie ; faire de la télévision, du cinéma et gagner des prix. Plaçant ses ambitions dans cet objectif, il pense ainsi accéder à un statut social plus élevé et privilégié. Il y fait d'ailleurs régulièrement allusion, se vante, passe par nombre d'occasions, toutes manquées, tout cela relevant finalement plus du fantasme qu'autre chose. Copetín ne fait pas véritablement d'efforts pour parvenir à son objectif. Il se contente de rêver tout

simplement à un autre avenir que celui que lui offre la rue et pense qu'en un claquement de doigts il l'obtiendra.

La généalogie vile ; l'anti-héros affiche un lien de parenté avec un truand, chose qui lui est le plus reprochée, devenant un stigmaté. Bien que nous ne sachions que peu de chose sur les origines de Copetín, nous pouvons percevoir dans la bande 730112 (figure 77) un personnage adulte, vêtu d'un costume cravate, qui lui ressemble beaucoup et qui a une réaction étonnée de voir le garçon dans la rue. Bien que l'homme en question ne soit pas formellement identifié, nous savons que le père de Copetín est responsable de la vie dans la rue de celui-ci. Le parallèle est évidemment aisé à établir et bien que de ce père, sa vie et sa profession par exemple, nous ne sachions rien, était-il un truand ou malfaiteur ? Il est de facto assimilé à un personnage négatif du fait de l'abandon de son enfant, de la non-recherche ultérieure de celui-ci, de l'absence de prise de contact, etc. Ceci nous est en quelque sorte confirmé par la gêne mise en scène à la vue du garçon par cet homme. Les gens assistant à la scène sont surpris, notamment la femme accompagnant l'homme. D'elle ne nous savons guère plus de chose si ce n'est qu'elle semble intime avec l'homme ; elle n'est visiblement pas la mère de Copetín et est très étonnée de croiser cet enfant. Comment expliquer donc ceci ? Deux options se présentent à nous : soit le père a abandonné la mère de Copetín et s'en est sorti socialement au point de refaire sa vie tout en oubliant son passé ; soit l'enfant est le fruit d'une aventure que cet homme a eu avec une femme de mœurs légères. Néanmoins, nous ne pouvons pas affirmer complètement que la généalogie de Copetín soit vile car les informations que nous avons concernant sa famille sont partiels.

La loi de la faim et le génie picaresque. D'après Rey Hazas, la faim est le moteur principal du personnage picaresque ou de type anti-héros. Le personnage de la picaresque a toujours faim, il n'est jamais rassasié. Il est ainsi vrai que le but premier de Copetín est de se nourrir et pour ce faire il a recours à la mendicité. Mais il lui arrive également de quémander directement de la nourriture auprès des commerçants ou de prendre celle de ses camarades, voire la chercher dans les poubelles des restaurants. Ce besoin primaire, rappelons-le, l'amène donc à chercher tous les moyens pour s'en procurer, les plus directs et faciles comme les

plus bizarres, toujours de façon pensée. D'autre part, le personnage de la picaresque développe son génie et devient plus débrouillard ; cette capacité s'avérant utile pour palier à sa faim et pour bien d'autres objectif. Il est ainsi plus malin, rusé, fait preuve de finesse et de subtilité s'il veut réussir à survivre, ce que l'on voit également chez Copetín. Etant le plus futé, il arrive toujours à trouver un moyen de manger, trouver de l'argent, un lieu où dormir, entre autres.

Figure 77. 730112.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Le pícaro bavard : puisqu'il est le personnage central de l'histoire et qu'il raconte sa vie, celui-ci se doit d'être un bon orateur. Il doit ainsi savoir capter l'attention des gens qui l'entourent. Nous avons mentionné plus haut que Copetín était le personnage de la *gallada* qui s'exprimait le mieux. Nous pensons que cela est évidemment dû à son caractère de personnage principal mais aussi à son statut de chef de groupe, détenteur d'une certaine norme, et le fait qu'il soit le plus débrouillard de tous. Copetín parle ainsi énormément. Il monopolise la parole pour raconter ses anecdotes, ses farces mais aussi ses malheurs, ce pour susciter l'admiration et la sympathie des membres de la *gallada*, au point d'en fasciner certains tels que Querubina, Angelito ou Don Casiano. Rey Hazas et Fresnault-Deruelle, que nous avons cités plus haut, se retrouvent ici quant à la caractéristique commune entre le *pícaro* et le personnage de bande dessinée : être bavard. Il s'agit d'une qualité matérielle essentielle de la vie du personnage, une vie linguistique, discursive, où tous ces paroles, ces récits, nous racontent et nous décrivent celui que nous avons en face ; donc la question du langage ne peut qu'être particulièrement importante de lorsqu'on a un personnage picaresque ou de bande dessinée.

Nous avons établi précédemment une comparaison entre la figure du héros picaresque et Copetín. Si effectivement ils partagent certaines qualités, l'ambition étant celle qui nous intéresse ici¹³⁹, dans la réalisation de celle-ci nos figures divergent. Il faut ainsi noter que l'ascension sociale est effective dans la littérature picaresque. Elle se réalise au fur et à mesure que le héros avance dans ses aventures, cela traduisant une évolution. Cependant chez *Copetín* cette caractéristique est moins évidente. Tant que la bande dessinée est publiée nous ne voyons de progression sociale du statut ni du personnage principal ni de ses camarades. De plus, même si ses aventures suivent également une chronologie certaine, Copetín ne vieillit pas, comme tout personnage de bande dessinée et non de roman ; il ne présente pas d'évolution physique, ni psychologique tout au long de ses aventures. Il existe donc un lien entre la réalisation de ses ambitions et sa non évolution, c'est-à-dire qu'elles demeurent non achevées tout au long de l'œuvre de Franco.

De la même manière, dans la tradition du neuvième art nous pouvons rencontrer des personnages que l'on peut rattacher à l'archétype de l'anti-héros, par exemple les espagnols Mortadelo et Filemón, le chilien Condorito ou le belge Gaston Lagaffe entre autres, mais ils diffèrent de Copetín en ce sens qu'aucun n'affiche les caractères propres à la littérature picaresque, caractères que l'on retrouve chez le petit garçon. Contrairement à Copetín, ils n'ont pas été abandonnés ou maltraités dans leur enfance. Ils affichent une apparence ordinaire, sont certes malins et rustres comme lui, mais eux ont un travail et vivent une vie presque normale. Ils ne sont pas en quête du Graal et n'affichent pas, à la différence de notre *gamín*, les mêmes ambitions mais aspirent plutôt à vivre au jour le jour. Bien sûr ils sont drôles également et se trouvent aussi constamment confrontés à des situations cocasses et ce dans le but de divertir les lecteurs.

¹³⁹ Et la langue que nous verrons plus tard.

3.2 L'espièglerie : récurrence dans la littérature et la bande dessinée

Nombreux sont les exemples d'enfants et jeunes farceurs dans la littérature et la bande dessinée en générale. Ils peuvent être considérés comme héros ou anti-héros en fonction de leurs attitudes et parcours, et des sociétés dans lesquelles ils évoluent. Toujours dans l'optique de déterminer dans quelle mesure nous pouvons considérer Copetín comme un héros ou un anti-héros, mais également de montrer que l'espièglerie est une caractéristique récurrente et fonctionnant encore aujourd'hui dans la bande dessinée, nous nous attacherons ici à mentionner six personnages, par ordre chronologique d'apparition, qui présentent des caractéristiques similaires à celles de Copetín.

Le premier est *Till l'Espiègle* ; un personnage malicieux et très farceur de la littérature populaire de l'Allemagne du Nord. Les histoires du personnage datent du Moyen Âge bien que le premier recueil de ses aventures n'ait été publié que vers 1510. Son auteur est Hermann Bote. La particularité de Till est qu'il prend toujours les expressions figuratives au pied de la lettre dans le but de se moquer de la société de son époque. Il critique ainsi les gens, sans aucune distinction d'âge, de genre ou de rang social. Le personnage est vif, malicieux, marginal et asocial ; il ne cherche pas à devenir quelqu'un de bien, il veut juste se divertir et s'amuser. Concernant ce personnage, Roberto Eduardo García (2007, p. 33) affirme que Till « es un pícaro, no por deformación o corrupción, sino por naturaleza »¹⁴⁰. Till est en ce sens un genre de fripouille qui prend plaisir à plaisanter et à narguer les gens mais sans esprit revancharde. Il n'agit qu'en réponse aux vices et à la cruauté de la société mais n'affiche aucunement une facette moraliste. Le garçon agit comme bon lui semble, n'obéit à personne et ne fait que suivre ce que son instinct semble lui indiquer. Till est ainsi détesté par les gens qui l'entourent, ceux-ci n'apprécient que peu son attitude. Comme le montre García, ce garçon est parfaitement conscient des sentiments que lui portent les autres et cela ne semble lui causer aucun regret, au contraire cela semble le stimuler.

¹⁴⁰ « [Till] est un *pícaro* non par déformation ou corruption mais par nature »

En ce qui concerne l'usage linguistique dans les aventures de Till, García Fernández affirme (p. 27) que l'emploi des dictons, d'expressions populaires, d'insultes et le recours à un langage argotique sont fortement présents dans le récit sans que cela ne pose problème car ce parler est similaire à celui populaire et folklorique de l'époque, ceci donnant à notre avis une particularité spéciale au personnage, celui de s'articuler parfaitement avec son temps et de faire sens pour la population. García ajoute (p. 67) que pour Till le langage n'est pas fixe, c'est-à-dire que pour lui toutes les interprétations de langage sont possibles comme nous avons souligné sa tendance à détourner les expressions figuratives. Soulignons le fait que chez Till il y a une pratique particulière de la langue par le personnage sous la plume de l'auteur, il s'agit d'une pratique de manipulation formelle, une poétique : autrement dit, par le jeu de mots, la langue (que le personnage utilise et détourne pour son profit) progresse dans la connaissance, l'interprétation et le dévoilement du monde.

Le deuxième personnage est le très connu *Lazarillo de Tormes*, personnage d'une œuvre anonyme de la littérature espagnole du XVI^e siècle et précurseur du roman picaresque. Le protagoniste de ce récit est issu d'un milieu modeste. Suite au décès de son père, sa mère décide de le placer au service d'un aveugle ; il développe ainsi un fort instinct de survie en raison de la façon peu orthodoxe dont l'aveugle le traite. Il se retrouve ainsi au service de plusieurs personnages qui incarnent les vices de la société espagnole de l'époque¹⁴¹. Lazarillo se doit ainsi de devenir malin pour s'en sortir et se construire un avenir plus convenable pour échapper à tout bourreau potentiel. Son but devient ainsi d'accéder à une position sociale plus confortable et de ce fait de ne plus avoir à dépendre de qui que ce soit, chose à laquelle il parviendra une fois adulte. Arrivé à ce stade, il se marie et trouve un travail de crieur public, ceci démontrant cette ascension sociale. Notons cependant une différence avec Copetín ; ici le roman est chronologique, à savoir que nous suivons Lázaro dans son ascension sociale dans le temps là où notre *gamín* lui ne grandit jamais, ses aventures relevant du registre de la bande dessinée¹⁴².

De la même façon, ceci dit, que Till en Allemagne, Lázaro critique avec une ironie constante la société espagnole de son époque à travers les traits des

¹⁴¹Antonio Rey Hazas, 1990, p. 18.

¹⁴² Comme nous l'avons évoqué plus haut.

personnages qui incarnent les vices sociaux. Quant à la langue employée par Lázaro, il est pertinent de reprendre ce que Sebastián de Covarrubias indique dans son *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1943 [1611], p. 637). En effet, le lexicographe parle de jargon pour l'argot employé à l'époque par les aveugles. Il associe ce jargon à *germanía* qu'il définit comme le langage des voleurs et des truands¹⁴³. De cette façon on comprend que les aveugles que Lázaro côtoie font usage de ce type de parler et qu'il va l'apprendre avec son premier maître : « Comenzamos nuestro camino, y en muy pocos días me mostró jerigonza ; y como me viese de buen genio, holgábase mucho y decía: -Yo oro ni plata no te puedo dar; más avisos para vivir muchos te mostraré »¹⁴⁴. Lázaro va donc mettre à profit cet apprentissage notamment linguistique pour mieux se débrouiller, au moins le temps qu'il restera avec son maître.

Copetín partage plusieurs traits de personnalité avec ces deux personnages de la littérature, nous le comprenons. Il est lui aussi marginal et rusé. Comme Till, il aime à se moquer des autres et comme on peut le lire dans la bande dessinée, à travers ses farces, il critique la société de son époque à tous les niveaux en caricaturant parfois les personnages qui y apparaissent, même si cela peut lui occasionner des problèmes ou mécontenter les autres. Comme Lazarillo, il a recours à un langage distinctif et fait preuve de capacité d'adaptation ; d'ailleurs, de la même manière que *El Lazarillo* constitue une source pour connaître la langue et le jargon des truands du XVI^e siècle, *Copetín* est d'une certaine façon un trésor de la langue parlée à Bogota et particulièrement des *gamines* au XX^e siècle.

Autre personnage avec qui Copetín peut afficher certaines ressemblances est Gavroche. Certainement le gamin le plus célèbre de Paris, ce personnage de Victor Hugo, d'à peu près 11 ans, vit dans la rue, ses parents l'ayant mis à la porte faute de moyens pour nourrir toute la famille. Cet enfant abandonné, préférant cette vie plutôt que de subir la haine de sa mère et l'indifférence de son père, se sent plus libre dehors : « Cet enfant ne se sentait jamais si bien que dans la rue. Le pavé lui était

¹⁴³ « Un cierto lenguaje particular que usan los ciegos con que se entienden entre sí. Lo mesmo tienen los gitanos, y también forman lengua los rufianes y los ladrones que llaman germanía. »

¹⁴⁴ Anonyme, 2006 [1987], p. 23. « Nous commençâmes notre route, et en peu de jours il m'enseignait le jargon et me voyant intelligent, il s'en réjouissait beaucoup et me disait : " Je ne puis te donner ni or ni argent, mais certainement beaucoup d'avis qui t'apprendront à vivre. " »

moins dur que le cœur de sa mère. »¹⁴⁵. Il est vif, curieux, joyeux, n'hésite pas à se moquer de la bourgeoisie et de la police. Il loge dans le ventre de l'éléphant de la place de la Bastille, et ce n'est pas un endroit anodin, puisque ce lieu incarne la révolte et la liberté retrouvée. Gavroche est également un personnage héroïque dans la mesure où il prend parti pour l'Insurrection Républicaine de 1832 face à la Monarchie de Juillet et où il mourra en chantant. Certes, Copetín ne connaît pas une fin tragique comme Gavroche mais partage avec lui le goût de la liberté, le caractère joyeux, le côté astucieux du personnage et ses moqueries sont similaires, ainsi qu'évidemment le fait que tous deux vivent dans la rue. Ce personnage de Gavroche nous fait penser également aux *poulbots* du célèbre illustrateur Francisque Poulbot. Ces enfants des rues appelés *titis parisiens* : des garçons débrouillards, avisés et farceurs, qui eux aussi affichent les mêmes caractéristiques que Copetín ; la pauvreté, le vagabondage, le comique de leurs aventures et leurs origines mal connues. Pour ce qui est de la langue, Victor Hugo expose dans le tome IV, livre 7, du même roman ce qu'est selon lui l'argot ; « l'argot, c'est la langue des ténébreux ». Par ténébreux, l'auteur entend ce qui est mal connu, mystérieux et qui, dans cette mesure nous échappe. Hugo en fait don à Gavroche qui se délecte, chante, ricane, est toujours espiègle. Certains saisissent ce qu'il dit, d'autres ne font pas attention, mais pour l'enfant, ce parler, comme la rue, est un refuge, une forme de liberté. C'est là qu'il existe, où il se sent en sécurité, à travers cette « langue dans la langue » comme dit l'écrivain. Gavroche personnifie aussi en ce sens la parole du peuple libéré, partageant son parler.

Le quatrième personnage vient des Etats-Unis : Huckleberry Finn. Personnage de l'univers de Mark Twain, ce jeune garçon apparaît d'abord dans *Les aventures de Tom Sawyer* (1876). Huckleberry, ou simplement Huck, est le meilleur ami de Tom. Le deuxième roman de la série se centre sur l'histoire de cet enfant et l'on découvre une vie que n'est pas facile : orphelin de mère, vivant de la charité des autres, résidant dans un tonneau. Adopté par une veuve, Mme Douglas, il voit ensuite son père, ivrogne et cupide, réapparaître et le brutaliser. Huck fini par s'enfuir pour éviter le pire. Il fuit sur un radeau avec Jim, un autre personnage de la série.

¹⁴⁵ Victor Hugo, 2002 [1862] Tome III, p. 42.

La langue employée par Twain dans ce roman relève d'une appropriation des dialectes de la vallée du Mississippi du XIX^e siècle. Elle sert évidemment à situer l'époque et socialement les personnages pour rendre l'ensemble plus réaliste. Néanmoins, Corinne Wecksteen (2011) affirme que cette transcription des dialectes « n'est jamais rigoureusement exacte et qu'il s'agit bien plus d'une représentation littéraire que d'une réalité linguistique, qui permet de donner l'illusion de la réalité »¹⁴⁶. De même que Ernesto Franco nous invite dans le monde de la rue avec le langage qui lui est propre, Twain procède également avec cette imitation de la langue qu'est le langage parlé par Huck et les autres personnages. Les auteurs nous rapprochent ainsi du vécu des personnages.

Cinquième personnage et autre enfant similaire à Copetín ; The Yellow Kid, créé par Richard Felton Outcault en 1894 pour le journal *New York World*. Cet enfant issu d'un taudis de New York arbore un crâne rasé, pratique courante à l'époque pour éviter les poux, et une chemise de nuit jaune. Lui aussi évolue au sein d'une bande de camarades aux origines diverses. Ensemble ils traînent toujours dans la ruelle Hogan. Comme Gavroche, Till, Lazarillo et évidemment Copetín, il est sarcastique et moqueur. Il critique les faits de son époque avec beaucoup de satire et comme l'exprime Jerry Robinson (2015) « The Yellow Kid est un témoignage de la vie de New York à la fin du XIX^e siècle »¹⁴⁷. A travers les planches et les commentaires sur les images, on voit la vie des habitants de tous milieux sociaux et culturels de l'époque mais surtout de ceux des bas quartiers qui se font critique de la bourgeoisie. The Yellow Kid, qui a connu une brève vie dans le journal, a réussi à marquer les esprits de plusieurs générations de dessinateurs de comics aux Etats-Unis¹⁴⁸, tout comme Franco l'a fait avec Copetín en Colombie¹⁴⁹.

¹⁴⁶ Corine Wecksteen, 2011, p. 470.

¹⁴⁷ Jerry Robinson, 2015, p. 21.

¹⁴⁸ D'autres informations à retenir sur l'héritage de ce comic : The Yellow Kid a donné naissance au terme *yellow journalism* 'presse à sensation', Oscar Massota, 1982 [1970], p. 23. Et les *Premi Yellow Kid* sont un prix de bande dessinée décernés en Italie entre 1970 et 1992 et ensuite de 1994 à 2005 au Salone Internazionale Dei Comics, Alberich el Negro, 2013, <https://desdeelnibelheim2.blogspot.com/2013/11/breve-historia-del-salon-de-lucca-1.html>.

¹⁴⁹ Rappelons l'influence du travail de Franco d'un côté, dans des bandes dessinées comme Querubin ou San Victorino, d'autre côté comme le signale Guerra, le succès de Copetín a inspiré une tentative collective pour rendre visible le neuvième art en Colombie. Pablo Guerra, 2017, globoscopio.com.

Figure 78. *The Yellow Kid*. Couverture du recueil, 1897.

NOW IN BOOK FORM
WITH MORE THAN 100 ILLUSTRATIONS.
PRICE 50 CENTS

THE YELLOW KID

IN
M^CFADDEN'S
FLATS

BY
E.W. TOWNSEND
AUTHOR OF
"CHIMMIE FADDEN"

AND
R.F. FOUTCAULT
CREATOR OF
"THE YELLOW KID"

DIS
BOOK IS
DE STORY
OF ME
SWEET
YOUNG
LIFE

G.W. DILLINGHAM Co.
PUBLISHERS
NEW YORK

FOR SALE HERE.

Source : Jerry Robinson, *Comics trips une histoire illustrée*, 2015.

Robinson affirme qu'en 1890 la population immigrée de New York comptait pour 30% de la population totale et qu'une bonne partie de ces habitants était d'origine irlandaise, sans éducation. Le quartier populaire imaginaire de *Hogan's Alley* reprend cette caractéristique et The Yellow Kid en est le reflet, ce qui s'exprime à travers son langage. Il a ainsi une façon assez particulière de parler, propre aux ghettos de l'époque et donc assez marginale bien que répandue. Ses dires apparaissent uniquement sur sa chemise de nuit, aucune bulle n'est présente pour formaliser sa parole. On peut apercevoir ceci à suivre, (figure 78) où le titre du recueil d'histoires du petit garçon apparaît ; « *Dis book is de story of me sweet young life* »¹⁵⁰.

Pour terminer, un dernier personnage, issu d'une bande dessinée : *Dennis the menace*. Son auteur, Hank Ketcham, publie ses histoires à partir de 1951. Son héros est un garçon âgé de cinq ans, très malicieux et farceur, qui dérange constamment et énormément son voisin retraité, Georges Wilson. Il est fan de *comics* et de *cow-boys*. Malgré son jeune âge, il est très actif, agile, infatigable et comme l'indique le site internet officiel, « il livre des observations, parfois grossières, de la vérité »¹⁵¹. À la différence des personnages précédents, Denis grandit dans une famille et possède même un chien, Ruff, qui participe aussi à ses plaisanteries. Il ne représente aucune forme de marginalité. Cependant, *Denis la malice* présente une ressemblance physique incontestable avec Copetín : il porte une mèche blonde qui lui tombe devant les yeux et arbore des taches de rousseur. Ernesto Franco indique d'ailleurs que celui-ci a influencé la physionomie de Copetín¹⁵². De plus, Denis ou *Daniel el travieso*, en espagnol, est publié à partir du 29 janvier 1989 dans le supplément dominical *Lecturas Dominicales* du journal *El Tiempo* où Copetín avait l'habitude de paraître ; depuis il a été publié dans des journaux régionaux comme *La Vanguardia* de Bucaramanga ou *El Colombiano* de Medellin. Denis était loin d'être un héros ni même un anti-héros selon les caractéristiques énoncées plus haut mais

¹⁵⁰ « Ce livre est l'histoire de ma douce jeunesse ».

¹⁵¹ Comics Kingdom, < <https://www.comicskingdom.com/dennis-the-menace/about> > consulté le 8 mars 2020.

¹⁵² Ernesto Franco en parlant du physique de deux personnages : Tal vez "Daniel el travieso", tiene más parecido, incluso el peinado es muy similar, pero a Copetín no se le ven los ojos. Carla Ricci, 2000, Museo Virtual de la Historieta Colombiana. « Peut-être 'Denis la malice' a-t-il plus de ressemblance, même la coiffure est très similaire, en revanche on ne voit pas les yeux de Copetín ».

représente plutôt ce genre de personnage redoutable qui suscite une certaine sympathie du fait de ses bêtises, faisant rire les petits comme les adultes.

Copetín partage ainsi donc beaucoup de similitudes avec ces personnages issus de la littérature et de la bande dessinée. Tous sont malins, farceurs, égoïstes, rusés, souvent redoutés et parfois méprisés par les autres. Ils commentent la société dans laquelle ils évoluent et en critiquent les vices. Leurs visions et réflexions sont parfois dures pour mieux faire émerger une même dureté de la réalité de leur époque, époque et réalité vécues inégalement par la population. Ces personnages sont ainsi clivants, appréciés comme régulièrement dépréciés, se faisant ainsi quelques ennemis au rythme de leurs aventures. Ces cinq personnages (Till, Lázaro, Gavroche, Huck et The Yellow Kid) aspirent à devenir de meilleures personnes, devenir ou demeurer libres, populaires et tous partagent le sens de l'amitié, même s'il faut bien le dire, leurs camarades sont souvent les premiers à souffrir de leur comportement, sûrement un reflet supplémentaire de la dureté du vécu de nos personnages.

En ce qui concerne l'axe centrale de cette recherche, ces cinq personnages ont en commun avec Copetín un usage particulier de la langue, marqué par des caractéristiques non seulement sociolectales de la langue mais également phonétiques et syntaxiques. Autrement dit, les auteurs à travers ces personnages, manient la langue d'une façon singulière soit par des traits sociolectaux et sociolinguistiques soit phonétiquement, à savoir avec de jeux de mots et la manipulation linguistique ; ceci menant chacun de personnages vers une connaissance et interprétation du monde et de leur réalité.

3.3 Le héros Copetín

Nous avons passé en revue les caractéristiques des archétypes du héros et de l'anti-héros, et présenté quelques exemples de personnages que l'on peut rapprocher de Copetín et qui pourraient être considérés comme des précédents. Alors, dans quel camp joue ce dernier ? Nous pensons qu'il peut être considéré comme un héros dans la mesure où il appartient à une catégorie spécifique que Northrop Frye décrit, celle du « héros ironique »¹⁵³.

Selon ce critique littéraire, ce héros est un personnage d'une provenance marginale, qui réussit à survivre à toutes les épreuves de la vie. Effectivement, même si les origines sociales du petit garçon ne sont pas exactement connues, nous pouvons tout de même déduire que celui-ci fait face avec un certain brio à la dureté sociale que connaissait la Colombie à l'époque. Il vit et parvient à survivre dans la rue. De plus et sans forcément pouvoir affirmer qu'il vient d'un milieu social inférieur, son parcours fut pour sûr difficile, car il a été abandonné très jeune par son père. Son principal besoin à assouvir est évidemment celui de se nourrir pour subsister. Cette tâche n'est pas évidente et il n'y parvient qu'en partie, du fait du non-intérêt qu'il suscite en tant que marginal auprès de la population de Bogota. Mais il peut compter sur l'entraide et l'amitié et composer avec ses camarades pour trouver des manières de se débrouiller et survivre. C'est même précisément cet esprit de conservation qui le mène vers des aventures pittoresques et farfelues que construisent le récit de la bande dessinée.

Autre raison et nous l'avons dit, Copetín vit dans la rue. Il est donc contraint de vivre dans un milieu urbain, par définition dangereux, plus encore quand il s'agit ici d'un enfant de moins de dix ans. Il y est confronté à tout type de violences, entre autres, aux agressions et doit y survivre. La mise en scène du personnage fait qu'il doit passer par des difficultés, triompher de ces obstacles s'il veut s'en sortir et continuer son chemin. Nous pouvons voir au fil des strips que notre protagoniste ne sera ni célèbre ni riche, ambitions personnelles qu'il affiche pourtant tout au long de ses aventures, mais néanmoins, grâce à son intelligence et à l'aide de ses

¹⁵³ Northrop Frye, 1969, p. 49.

camarades, et même s'il ne parvient pas à ses buts, illusoire en rapport avec la réalité des *gamines*, il affronte toutes les difficultés et obstacles qui se présentent et en triomphe toujours.

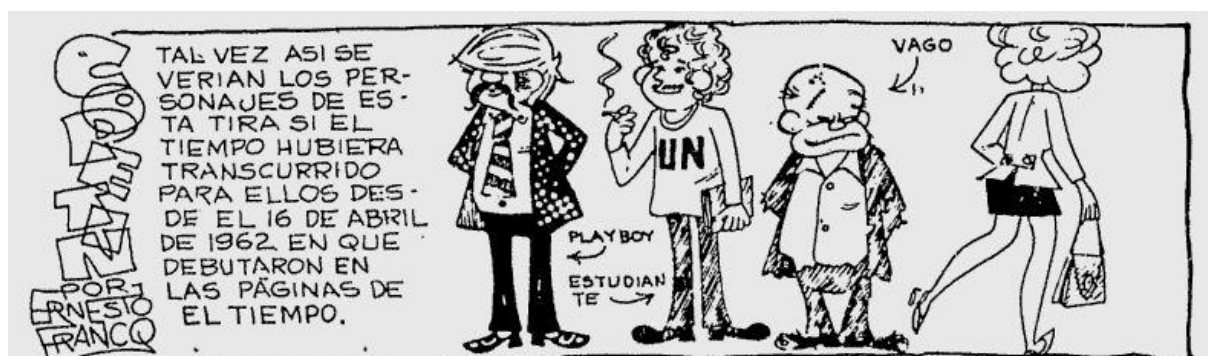
Notre personnage survit, et ce avec énormément d'humour, autre qualité de la figure du héros ironique, car rejeté par la société, il offre un regard satirique comme moyen de protection contre une certaine hostilité qu'il ressent. Nombreux sont les exemples qui le montrent : il se moque de la lenteur que prennent les travaux de rénovation dans la ville ou le projet du métro, les problèmes de transport, il ironise sur la violence urbaine, les riches et les hippies, entre autres. Toute situation est une occasion de rigolade car c'est la seule chose que personne ne pourra lui prendre, étant donné qu'il ne possède rien matériellement parlant.

Le dernier argument en faveur de cette figure de héros : son non-vieillessement, comme la plupart des héros de bandes dessinées. Pendant les trente ans que dure sa publication, Copetín ne grandit pas. Certes ses traits changent quelque peu puisque son dessinateur épure sa technique, ce qui est normal. Il est et restera à jamais ce petit garçon qui se balade dans les rues de Bogota et sera toujours le même. Il s'inscrit ainsi dans la même catégorie que d'autres héros éternels : Superman, Astérix, Mafalda, sur lesquels le temps ne semble pas peser.

À ce propos, Ernesto Franco, dans la bande 770419 (figure 79), s'amuse à projeter ses personnages dans le futur, imaginant, si le temps avait passé, ce qu'ils seraient devenus. On peut ainsi voir Copetín, à l'allure modifiée : moustache, portant un costume cravate et menant la profession de play-boy. Il serait donc devenu riche et séduisant. Dans l'interview que le dessinateur a accordée au *Museo Virtual de la Historieta*, quand Carla Ricci lui demande « Si Copetín avait grandi, se serait-il régénéré ou serait-il toujours un mendiant ? » le dessinateur répond : « Je crois que oui, il se serait régénéré, il se serait marié et aurait eu de petits Copétines et de petites Querubinas »¹⁵⁴.

¹⁵⁴ « Yo creo que sí se hubiera regenerado, se hubiera casado y tendría copeticitos y querubinitas ».

Figure 79. 770419.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Néanmoins Copetín affiche quelques traits de l'anti-héros. Tout d'abord il se retrouve dans la rue, à y survivre avec des amis. Tous sont sales, commettent des larcins et Copetín peut être désagréable et égoïste car il pense d'abord à son bonheur et son confort, avant celui des autres. Cependant cela est aisément justifiable du fait de son histoire personnelle difficile et de l'adversité quotidienne à laquelle il doit faire face.

En même temps, Copetín affiche des ressemblances avec d'autres personnages farceurs de la littérature ; Lázaro, Till, Huck. Il représente ainsi les vices d'une société, ses impairs et paradoxalement ce qu'elle méprise le plus, alors qu'il est finalement espiègle, menteur, profiteur, en réponse à la société, en définitive, comme certains membres de celle-ci. Tous partagent le même goût pour l'argent et la réussite et sont prêts à tout pour en avoir, même si cela implique de fréquenter des gens justement peu fréquentables et de céder à des formes de compromis ou des actes peu avouables.

Si Copetín est incontestablement un héros, nous l'avons vu, ce qui le caractérise le plus en tant que tel est sa composante ironique. Si la description faite du personnage tout au long de la bande dessinée nous dépeint un enfant vivant en marge de la société ; cette existence marginale n'est en aucun cas un choix mais est malgré tout toujours mise en scène et abordée par le biais de l'humour. Plus précisément Copetín en tant qu'enfant des rues s'avère être une victime de la société, société à la réalité cruelle dont il est le témoin. Mais jamais notre personnage ne se départit d'un sens de l'humour certain pour la dépeindre, la

caricaturer, se faisant ainsi le miroir déformant ou reformant de celle-ci, comme un témoin plus réaliste de son époque bouleversée par la modernité.

PARTIE III. LA LANGUE PRETEE A COPETIN

Figure 80. 710117.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Nous souhaitons introduire cette partie consacrée à l'analyse de la langue dans *Copetín* en nous appuyant sur la planche publiée dans le supplément dominical du journal *El Tiempo* paru le 17 janvier 1971 (figure 80). Le commentaire de cette planche nous permettra d'entrer dans le vif du sujet. Le lecteur peut y constater que Copetín et un touriste anglophone sont les protagonistes de l'histoire. Ce qui nous interpelle sur cette planche, en comparaison des autres bandes, c'est le recours à plusieurs expressions et mots appartenant au registre argotique. Copetín se trouve dans cette scène à devoir exécuter le portrait d'un touriste et lui indique à cette fin les gestes qu'il faut faire. Le « modèle » se trouve dans une situation difficile, puisqu'il ne comprend absolument rien à ce que raconte notre jeune héros. Nous avons à faire ici à une incommunication entre deux personnages et celle-ci naît de deux usages linguistiques non conventionnels. Ceux-ci s'appuient sur une caractérisation différenciée propre à chaque personnage et sous la forme d'un écart linguistique par rapport à une norme établie, un standard.

Tout d'abord, voyons ce qui se passe avec le touriste. Son parler indique qu'il est étranger et sa façon de parler se définit par trois éléments caractéristiques. Le premier élément est phonétique, il y a une distance en ce qui concerne la norme standard que l'on retrouve dans le mot *turistas*, qu'il prononce « *toristas* », il s'agit d'une restitution du timbre vocalique du terme anglais *tourist* /'tʊərɪst/. Le deuxième élément se trouve dans son expression « *yo no entender ni water* »¹⁵⁵, où on peut percevoir d'un côté un calque d'expression figurée de Bogota et de l'autre une manifestation endophasique de ses propos : le personnage se parle à lui-même en espagnol en s'appropriant un *cachaquismo*. Le troisième élément est de niveau

¹⁵⁵ L'expression *no entender ni agua* est un *cachaquismo* et une variante d'une autre expression populaire *no entender ni papa* qui pourrait se traduire par « ne rien piger ».

syntactique, l'étranger parle « petit-nègre » : dans notre cas précis, cela revient à ne pas fléchir les verbes et les garder à la forme infinitive comme « *tu hacer* », « *estar listo* » ou « *yo no entender...* ».

De son côté, Copetín présente un langage dans lequel certains traits phonétiques : « *doptor* », « *inmortalizao* » ; morphologiques : « *reidita* » ; lexicaux : « *pisco* », « *bacano* » ou parémiologiques : « *un mugre dólar* », « *pel'esos dientes* » sont éloignés des standards caractéristiques des manuels d'apprentissage d'espagnol, notamment à destination des étrangers. Ce registre de langue utilisé par notre héros se trouve loin de la norme dictée par la *Real Academia*. Néanmoins, sa performance linguistique dans cette planche est exemplaire tant elle est représentative de cette distance parce qu'elle rassemble et illustre toutes les dimensions saillantes de la langue de Copetín comme un écart au standard. Cet écart est manifeste à travers la mauvaise surprise que rencontre le touriste. Il est en effet étonné de ne pas comprendre ce qui dit l'enfant malgré une tentative évidente de maîtrise de l'espagnol. Par ailleurs, aussi bien l'étranger que Copetín s'écartent d'un standard implicite qui n'apparaît pas dans la planche et ces écarts rendent la communication impossible mais si chacun commet un écart, le problème de communication est en réalité asymétrique, car Copetín comprend manifestement le touriste mais pas l'inverse. Il comprend le « petit-nègre » mais celui qui l'emploie ne comprend pas la langue maniée par notre héros. Copetín affiche de ce fait une compétence élargie de la langue, mais bien qu'il se rende compte que l'adulte ne le comprend pas, il ne peut avoir conscience qu'il est en partie responsable de cette incompréhension dans l'interaction. Le registre que l'enfant emploie est représentatif de son histoire et de ce qu'il est, sa façon de parler et de s'exprimer est propre à lui, il est donc spontané et inconscient et, sauf maniement différencié de la langue dans le but volontaire de piéger le touriste, ce qui n'est pas le cas ici, Copetín ne peut évidemment pas se poser la question quant à son propre parler ni encore moins changer sa manière de communiquer. Copetín s'exprime ainsi comme tous les enfants sans abri le font, il s'agit de leur réalité sociolinguistique, en lien également avec leur origine sociale, pour reprendre l'idée d'Henri Boyer¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Henry Boyer, 2001, p. 27.

Toujours dans notre planche, Copetín s'apercevant de la difficulté qu'a le touriste à le comprendre, il n'hésite pas à prendre les choses en main, ceci rendant l'histoire encore plus comique. Copetín, en plus d'avoir l'ascendant linguistique ici, est également le plus pragmatique. Pour régler le problème de communication, il a recours à une solution extralinguistique : il décide en effet d'avoir recours à une solution graphique voire métagraphique où se confondent délibérément le réel et sa représentation. Leurs ressources de langue ne sont pas les mêmes mais le graphisme présente supposément une universalité que la langue n'offre pas. D'ailleurs l'enfant s'écrie à la fin « une image vaut mille mots », tout en dessinant un sourire sur le visage du touriste, ce qui revient à dire que quel que soit leur rapport respectif à la langue et où ils se situent, ils arriveront de toute façon à échanger.

Au-delà de la dimension évidemment drolatique et légère de la scène et de l'empathie que le lecteur pourrait ressentir vis à vis de ce touriste en difficulté qui demandait simplement qu'on exécute un portrait de lui, nous voulons attirer l'attention sur le fait que cette planche constitue un exemple concret de la langue parlée par Copetín et sa bande d'amis, à savoir le langage de la rue, fait de beaucoup d'expressions imagées, propres à l'argot, parfois peu aisées à comprendre, car elles contiennent aussi des mots, des prononciations ou une syntaxe qui lui sont propres. Dans cet œuvre de Franco il est question d'une identité, d'une solidarité et d'une cohésion de groupe par rapport au reste de la société et de la fonction cryptique caractéristique de l'argot. Même si la recherche en question est inconsciente, les enfants affirment à travers la langue leur appartenance à un groupe, ici les *gamines*, ou un lieu, la rue ; une appartenance qui les distingue mais aussi les protège, car eux seuls maîtrisent leur façon de parler. Ensemble, et par leurs pratiques linguistiques, ils créent leur propre identité ; c'est la langue et ses codes qui vont révéler et représenter leur différenciation d'avec les autres et ainsi leur particularité.

Cette appropriation de la langue et tout ce que nous venons d'exposer indiquent également autre chose, cela permet au lecteur de se situer par rapport à sa langue. Didier Quella-Guyot, citant Gilbert Lascault, indique « Aujourd'hui, c'est dans les bandes dessinées [...] que chacun rencontrera ses phrases, liées à une image,

coupées de tout récit. »¹⁵⁷, c'est-à-dire qu'à travers la bande dessinée le lecteur va se retrouver face à lui-même, à sa réalité et à son propre langage. Et c'est effectivement l'effet produit en parcourant cette bande dessinée ; on y retrouve dans la bouche de tous les personnages, quels qu'ils soient, des phrases entendues ou émises au quotidien, en fonction de son propre usage de la langue. Les lecteurs peuvent ainsi s'identifier aux personnages, y retrouver quelque chose d'eux-mêmes à travers le langage convoqué mais aussi à travers les histoires mises en scène.

Et d'ailleurs, qui est le lecteur type de *Copetín* et qu'espère-t-il trouver dans cette bande dessinée ? Faisons ici une parenthèse pour en parler. La bande dessinée de Franco ne cible pas un public spécifique ; elle se doit de pouvoir parler à l'ensemble du lectorat du journal *El Tiempo* qui est, pour rappel, un journal national à grand tirage. Le lectorat va de la jeunesse étudiante aux cadres en passant par les classes moyennes : employés de bureau, commerçants ou encore mères au foyer. L'âge, la profession et le milieu social sont diversifiés et le rapport à la langue et la façon de parler s'en trouve différent à chaque situation. Le lecteur de *Copetín* peut ainsi supposément trouver matière à identification dans cette bande dessinée, car Franco prend soin de mettre en scène différents personnages représentatifs de ces différentes origines sociales. Il y a évidemment les *gamines* mais aussi tous ceux qui leur font face dans la bande dessinée, à l'image des colombiens qui connaissent l'existence de ces enfants pour les avoir croisés, entendus, parfois fréquentés. Les lecteurs reconnaissent dans la bouche des différents personnages des *cachaquismos*, des expressions populaires et des mots argotiques certainement utilisés par eux-mêmes. S'agissant de ces mots et expressions particuliers, deux points de reconnaissance dans la bande dessinée pour le lecteur ont attiré notre attention. Premièrement, chaque lecteur manie plusieurs usages de sa langue, comme tout un chacun, car il existe un espace de variation linguistique chez tout locuteur. Ainsi nous partons du principe que le lecteur partage avec *Copetín* des éléments linguistiques et un espace de compréhension même si sociolinguistiquement il ne partage pas le même profil. En réalité, il y a dans la variété des compétences linguistiques diaphasiques du lecteur un éventail qui est relativement commun avec celui de la pratique linguistique de *Copetín*. N'importe qui

¹⁵⁷ Didier Quella-Guyot, 1990, p. 81.

partage cet espace ne serait-ce qu'au niveau de la compréhension. En d'autres termes, même s'il y a des choses qui lui échappent dans le parler des *gamines*, celui-ci les comprend. Il s'agit ici d'une compétence passive qui permet de les saisir et donc de se reconnaître quelque peu en eux. De ce fait, malgré une certaine asymétrie entre le lecteur et Copetín, appréciable au niveau social et économique, il peut y avoir intercompréhension et identification. Le deuxième point de reconnaissance porte sur des raisons psycho-sociales. En effet, ce que le lecteur, qui est pourtant si différent de Copetín, retrouve dans la bande dessinée de lui-même est à mettre en rapport avec ce qu'il projette sur Copetín, des attentes et des clichés qui, produit de son imaginaire, font que l'enfant ressemble à ce qu'il croit que Copetín doit-être. Autrement dit, le lecteur interprète la bande dessinée et son langage selon les représentations sociales qui sont les siennes et se positionne par rapport à elle et ses personnages en fonction de là où il se situe dans ces représentations. En fonction de son profil social et quel qu'il soit, le lecteur de Copetín se verra ainsi soit en convergence, soit en opposition mais en tout cas pourra trouver matière à se reconnaître dans la bande dessinée car celle-ci est, dans son rapport et son usage à la langue, conçue comme telle. Elle parle ainsi potentiellement à tous.

Le langage est l'une des portes d'entrée d'une bande dessinée, et dans celle-ci il a l'avantage de l'oralité, ou comme l'affirme Fresnault-Deruelle : « *le langage du ballon est le langage des hommes en situation* »¹⁵⁸ ; c'est-à-dire que la dimension spontanée de la langue y prend une place prépondérante et vitale. Les personnages qui y participent s'expriment en même temps que l'action se déroule. Un auteur fait ainsi parler ses personnages comme nous entendons discuter des gens dans la rue. Cette bande dessinée, tout de même classique, nous donne à lire et à entendre une langue essentiellement dialoguée qui joue un rôle similaire, par exemple, à celui du théâtre pendant des siècles. Franco affirme lors de l'interview qu'il nous a concédée que, pour créer certains des dialogues de Copetín, il écoutait les enfants des rues, les passants, ses amis et tout ce qui est vivant, et qu'il incorporait tout cela à sa bande dessinée (Question 14). Faisant cela, l'auteur s'est en partie appuyé sur la réalité vécue, la réalité quotidienne de l'oralité. En outre, dans *Copetín* Ernesto

¹⁵⁸ Pierre Fresnault-Deruelle, 1970, p. 152.

Franco raconte l'histoire d'un enfant des rues, enfant qu'il a pu observer dans la réalité à Bogota et qui venait de temps en temps dans le restaurant qu'il gérait à l'époque pour demander de la nourriture ou de l'argent. La création du personnage de Copetín est doublement réelle, à travers la langue orale entendue à Bogota mais aussi à travers la figure type d'un enfant des rues. L'enfant, avec ses caractéristiques particulières, trouve, par son profil et son rapport à la langue, une assise réelle, sociale, devenant ainsi un personnage d'identification potentiellement pour tous. Au-delà, la langue dans la bande dessinée s'ajuste évidemment en fonction des réalités et des personnages divers, de la même façon qu'un locuteur s'adapte à un autre afin de rendre une discussion plus intelligible si nécessaire et ainsi efficiente. Franco a recours à plusieurs registres et réalités pour diversifier son discours et le rendre un peu plus parlant de tous et pour tous.

La langue de la bande dessinée peut aussi être utilisée comme une vitrine ou une passerelle pour que le lexique employé par un groupe déterminé de locuteurs soit entendu et réutilisé par d'autres, comme un principe d'échange culturel. Cela est néanmoins le plus souvent une conséquence de la réussite d'un auteur à communiquer une idée qu'une volonté initiale dans sa création.

Cette introduction faite, nous pouvons dès à présent nous concentrer sur l'analyse de la langue prêtée à *Copetín* au fil de ses trente années de publication. Mais il faut avant tout rappeler ce que nous avons mentionné en introduction et sur quoi nous allons appuyer notre analyse, à savoir que nous traiterons la langue de *Copetín* comme un écart par rapport à la norme, il s'agira donc ici d'adaptations et de modifications de celle-ci. C'est pourquoi la méthodologie adoptée s'éloignera un peu de la linguistique variationniste ; nous ne tiendrons ainsi pas compte de la relation existante entre les variables linguistiques et les variables extralinguistiques qui supposeraient qu'on décrive une variété sans préjugés de norme ou de rapport à une norme quelconque. Ce que nous ferons dans les pages qui suivent sera une analyse d'un point de vue interne de la mécanique de Franco, un point de vue porteur de la norme, norme qui est décrite par la *Real Academia*, qui a été étudiée par Rufino José Cuervo à son époque et que la plupart de lecteurs de *Copetín* connaissent. Pour expliquer notre choix nous présenterons les arguments suivants :

Tout d'abord la norme sociolinguistique est ce dans quoi tous les membres d'une communauté linguistique se retrouvent même si leur pratique linguistique n'est pas la même. Cela veut dire que quelqu'un qui parle une variante d'une langue sait où et quelle est la norme. Dans le cas d'une variante dite dominée de la langue, pour reprendre les termes de Bourdieu (1982), le locuteur lui-même peut endosser une logique représentative qui consiste à dire « je parle mal » et ainsi à émettre un jugement sur son propre usage de la langue. La communauté linguistique toute entière, et quelle que soit la variété linguistique dans laquelle il se reconnaît, identifie la norme de sa langue et par conséquent sait se situer par rapport à elle, en tant que dominant ou dominé. Nous partons donc de ce principe d'identification de la norme par chacun et à partir de laquelle, il se fait une image de la langue ou formule un jugement à son propos.

De la même manière, un individu communique à partir de l'image qu'il se fait du monde et de lui-même. Les mots, les expressions et le ton qu'il emploie sont liés à sa façon de vivre. La façon dont l'auteur a réussi à s'imprégner du registre populaire ou argotique pour décrire la société de l'époque a retenu notre attention. Ernesto Franco n'est pas linguiste et ne fait pas œuvre de linguiste dans sa bande dessinée, il est un locuteur parmi d'autres et il crée à partir de ses observations. Ainsi, il restitue graphiquement la langue qu'il entend. Par ailleurs il laisse deviner la norme derrière la forme linguistique qu'il crée pour que cela soit lisible et interprétable à partir de la norme même. De plus, certaines pratiques graphiques de Franco comme les guillemets, qu'il utilise très souvent, sont l'un des exemples de la mise en scène que l'on appelle autonymique¹⁵⁹ ; c'est-à-dire qu'au fond, le lecteur est obligé de s'arrêter sur la forme du mot qui dans la bande dessinée n'apparaît pas, non seulement en usage mais en mention. Pour ainsi dire, nous sommes donc face à un geste métalinguistique qui nous dit « regardez ce mot ! ». En somme, Franco met en scène le désordre linguistique des *gamins* de façon à ce que le lecteur puisse l'ordonner grâce aux outils normés dont il dispose.

¹⁵⁹ « Signe métalinguistique ou métasémiotique qui pour désigner un autre signe lui emprunte son signifiant » Josette Rey-Debove, dans atilf.fr
A travers ce procédé, Franco souligne un mot ou un groupe de mots qui comportent une modification par rapport à la norme ou qui renvoie au registre argotique des personnages dans le but que le lecteur le repère, l'identifie et essaie de le comprendre.

Ainsi Franco a bien dû s'approprier le registre argotique des gamins de Bogota pour le concrétiser à l'écrit, cela a, à l'époque, soulevé quelques critiques¹⁶⁰. Néanmoins nous considérons que l'emploi de cet argot est tout simplement l'application d'une représentation langagière que les enfants des rues parlaient et parlent encore actuellement en Colombie. Cela constitue une réalité retranscrite. Mais cet argot est également un recueil d'expressions populaires, de changements phonétiques, de morphosyntaxe et de lexique corrélés aux particularités propres de chaque personnage et en ce sens il s'agit d'une mise en scène riche d'un langage. Tous ces éléments ne devraient pas être négligés par le lecteur car ils font partie d'un discours, d'un registre auxquels il peut s'identifier.

De plus, et nous le verrons plus loin pour cette dernière partie, le point de vue de Cuervo et de la *Real Academia* est pertinent. Rufino José Cuervo, notable autodidacte en matière de linguistique, a passé une grande partie de sa vie à étudier et analyser la langue bogotanaise et générale et certains écarts par rapport à celle-ci en ayant comme point de départ la norme dictée par la RAE. Autrement dit, les recherches du linguiste colombien se placent du point de vue de la norme, d'un point de vue dit dominant de la langue et à partir de là il décrit les différents phénomènes ou variantes phonétiques, morphologiques, lexicaux, syntaxiques de l'espagnol de Bogota. Néanmoins il faut savoir que les travaux de Cuervo ont évolué au fil du temps et, dans le prologue de sa dernière version, le linguiste explique qu'il s'appuie entre autres sur l'étymologie pour corriger certaines anomalies de la langue dans le but de rajouter un caractère encore plus sérieux à sa recherche, mais cela démontre que notre pensée est elle aussi associée à une critique grammaticale faite à partir d'un point de vue dominant de la langue¹⁶¹. Cuervo tente de décrire des phénomènes linguistiques comme des variations de la norme dictée par l'*Academia*. C'est ce dernier élément qui aide à nuancer notre analyse, puisqu'il n'est aucunement question pour nous de formuler un jugement négatif quant à la langue

¹⁶⁰ En effet, lors de l'entretien d'Ernesto Franco au Museo Virtual de la Historieta Colombiana, il explique que l'écrivaine Blanca Isaza de Jaramillo a critiqué *Copetín*, car elle ne trouvait pas la bande dessinée représentative des *gamines* et leur parler était 'grossier'. Il ajoute avoir répondu par une bande dessinée où les enfants échangent au sujet du périple de Dix-Mille, histoire faisant parti du récit de Xénophon *Anabase*. Nous n'avons pas retrouvé dans les éditions numérisées de *El Tiempo* le strip qui raconte cette anecdote.

¹⁶¹ Rufino José Cuervo, 2012 [1867] p. 79

parlée par Copetín mais simplement de la comprendre et l'expliquer à la lumière de la règle académique.

Toujours dans cette idée d'un écart par rapport à la norme et à une image, mentionnons ici l'existence d'un vieux mythe faisant de Bogota une « Athènes sud-américaine ». En 2004 Carmen Neira Fernández explique que cette appellation apparaît dans une chronique du journal *The Evening Post* (journal de Charleston, Caroline du Sud entre 1894 et 1991) en 1920 indiquant la remarquable production de poètes, épigraphistes, orateurs, philologues (dont Cuervo) et journalistes de la capitale¹⁶² ; elle rajoute que d'autres chroniques admirent et soulignent différents aspects de la vie culturelle de la ville à la même époque grâce aux étrangers qui s'y rendent. Le journaliste Fernando Medina signale également que ce surnom est dû à l'existence à Bogota d'une grande production culturelle à la fin du XIX^e siècle¹⁶³. Ceci nous amène à souligner ou corroborer le sentiment que d'un point de vue linguistique l'espagnol de Bogota, étant l'épicentre culturel du pays, est considéré comme le plus châtié d'Amérique. Cela est également à mettre en rapport avec le fait qu'il aurait gardé une grande proximité avec l'espagnol de la péninsule, lui conférant une image pure. Il est possible que cette image de la capitale soit restée dans l'imaginaire collectif des bogotanis et de ce fait on constate de la part de ses habitants une grande fierté quant à la variante linguistique qu'ils utilisent, car elle est malgré tout une variante elle aussi. Nous mentionnons ce mythe ancien, car il pourrait avoir une incidence dans l'analyse que nous mènerons, notamment quant à un éventuel statut dit dominant de la variante linguistique que nous mettons à contribution et ce par rapport à celle de Copetín.

Avec l'affirmation dominante des classes sociales supérieures, l'argot a été dénigré par celles-ci, puisque qu'il correspondait à la façon de parler du peuple et notamment des personnes qui vivaient de vol et de mendicité et qu'il fallait s'en différencier. L'argot a connu avec le temps une marginalisation. Néanmoins il a fait l'objet de diverses études linguistiques et ce dans plusieurs pays ; P. Guiraud, A. Dauzat, J-L. Calvet, J. Coleman pour n'en citer que quelques-uns. Cet ensemble de recherches a conduit à une évolution de la signification de l'argot, celle-ci étant

¹⁶² Carmen Neira Fernández, 2004, p. 21.

¹⁶³ Luis Fernando Medina, 2015.

relativement stricte mais surtout restreinte initialement. Pour mieux comprendre ce dont nous parlons, référons-nous à Pierre Guiraud, qui définit l'argot comme « la langue spéciale de la pègre, c'est-à-dire l'ensemble des mots propres aux truands, et des malfaiteurs, créés par eux et employés par eux à l'exclusion des autres groupes sociaux qui les ignorent ou ne les utilisent pas [...] »¹⁶⁴. L'argot est ici réservé à un groupe identifié et restreint.

Un argot est évidemment présent dans la littérature, bien que Guiraud affirme que « l'argot n'a pas de littérature propre » (p.108). En conséquence les auteurs qui y ont recours en font un usage dans le but de reproduire la variété linguistique pratiquée par un groupe spécifique d'individus, dans une optique de rendre compte de leur réalité. Romans, poèmes, pièces de théâtre... se sont ainsi appropriés cette langue pour illustrer le quotidien de ces groupes : V. Hugo, E.-F. Vidocq, E. Sue, H. de Balzac, A. Simonin, T. Carrasquilla, J. Rulfo, J. Franco...

Si nous prenons appui sur la définition de Guiraud, notamment sur l'ignorance de la langue employée par les gens extérieurs au groupe l'employant, on retrouve alors cette représentation de l'argot comme langue employée par des marginaux voire méprisés par la société. En ce même sens, Victor Hugo affirmait même un siècle plus tôt que « l'argot est la langue de la misère »¹⁶⁵ et par misère il fallait également entendre le monde de la pègre et des trafics mais aussi celui de la pauvreté, des hommes, femmes et enfants mis à l'écart à cause de leur infortune. Hugo va jusqu'à établir un lien, une corrélation entre misère et langage. Ainsi pour lui l'argot constitue l'arme langagière que la misère (entendre les miséreux) a créé pour se défendre. Grâce à son usage déjà, ce monde survit mais a la possibilité d'exister en lui-même voire aussi de se révolter. C'est à travers l'argot que cette population existe, occupe sa place sociale et se rappelle au reste de la société.

Après de nombreuses analyses, comme nous l'avons donc écrit plus haut, l'argot changea de signification et son sens se fit plus étendu et large. Le Larousse en ligne le définit, désormais, comme « l'ensemble des mots particuliers qu'adopte un groupe social vivant replié sur lui-même et qui veut se distinguer et/ou se protéger

¹⁶⁴ Pierre Guiraud, 1980, p. 7.

¹⁶⁵ Pour voir en détail la description de l'argot selon Victor Hugo *Les Misérables* 4^e partie, livre 7.

du reste de la société »¹⁶⁶. Nous retrouvons ici la notion de groupe social mais qui n'est plus limité à celui de la pègre. De la même manière, si nous remarquons le fait que l'argot est un ensemble de mots adoptés par un groupe social, apparaît ici l'idée que celui-ci veut encore plus clairement se distinguer et/ou se protéger. Cette distinction exprime plus encore une forme de volonté de la part du dit groupe, une forme active qui recoupe en plus dans sa dimension protectrice le caractère secret, du moins restreint, dont Guiraud fait mention. C'est alors ici le groupe qui emploie l'argot qui exprime la volonté de se distinguer et non plus seulement les classes dominantes qui lui laisseraient la langue populaire.

Le dictionnaire en ligne de la RAE quant à lui, dans sa version de 2018, désigne l'argot comme « lenguaje especial entre personas de un mismo oficio o actividad »¹⁶⁷. Ce qui attire notre attention dans cette acception de l'argot en espagnol est la délimitation de la langue à un métier ; on parlera donc des termes spécialisés d'une profession, ce qui ressemble fortement à la définition du jargon selon le Larousse, en ligne également : « vocabulaire propre à une profession, une discipline ou une activité quelconque, généralement inconnu du profane, argot de métier » et semble encore correspondre à une idée de langage et groupe à part.

En ce qui concerne cette recherche, si nous sommes attachés à l'idée de considérer toutes les approches que nous venons de mettre en avant, nous prenons le parti de l'interprétation de l'argot qu'en font les points de vue français de Hugo et de Guiraud, à savoir un outil de distinction et de différenciation sociales. Car si l'on tient compte du fait que nous analysons ici la variété de la langue espagnole propre aux enfants des rues, il nous faut, bien entendu, prendre également en considération le contexte social qui fait ces enfants, la rue, l'époque, mais aussi leurs âges, leurs histoires et trajectoires personnelles.

En somme, l'argot est une variété lexicale d'une langue partagée par un groupe social dans un usage communicatif et qui matérialise une certaine réalité vécue si ce n'est une vision. Il se peut aussi que l'argot connaisse également une utilisation dans

¹⁶⁶ Argot. *Larousse* [en ligne]. [Consulté le 9 février 2016].

¹⁶⁷ « Langage spécial entre personnes d'un même métier ou activité ».

un but de différenciation voire de protection, avec un vocabulaire propre et unique, une sorte de code lexical spécifique et en ce sens identitaire.

Puisque ce travail est le premier à porter un regard préoccupé de sociolinguistique sur la bande dessinée des années 1960 en Colombie, nous nous devons d'analyser tous les éléments permettant de décrire la langue, les mots que nous avons choisis pour chaque analyse représentant une variation sociolectale identifiable à travers l'ensemble des personnages de *Copetín*. C'est pourquoi nous aborderons brièvement la variation de l'espagnol parlé à Bogota dans ses formes standard et non standard. Ensuite nous traiterons des phénomènes phonétiques présents dans la bande dessinée. Bien qu'il s'agisse d'un texte écrit, nous trouvons des traces de l'oralité et spécialement des changements liés au niveau socio-culturel des personnages (substitution d'un phonème ou perte d'un autre, par exemple). Puis, à la lumière de la définition de l'argot selon Pierre Guiraud, nous étudierons les variations morphosyntaxiques, particulièrement de la morphologie lexicale qui étudie la structure des mots et les modèles pour former de nouveaux termes. Après, nous analyserons les unités lexicales, notamment les dictons et les expressions populaires colombiennes utilisés par Copetín et ses amis. Pour finir, nous parlerons d'autres éléments linguistiques de la bande dessinée qui ont une importance pour le récit comme les guillemets, les mots soulignés, les gros mots entre autres.

1. L'espagnol parlé à Bogota

L'espagnol *bogotano*¹⁶⁸ est le dialecte parlé dans la capitale du pays et sa banlieue ; il fait partie de la variété de l'espagnol *cundiboyacense*¹⁶⁹ employé dans les deux départements du centre de la Colombie : Cundinamarca et Boyacá. Depuis quelques années les Bogotanis se vanteraient de parler « le meilleur espagnol du monde », ce que l'on entend dans les rues de la capitale ou dans les cafés du quartier colonial La Candelaria, peut-être le mythe dont nous avons parlé précédemment y est-il pour quelque chose. De plus, Myriam Constanza Moya, enseignante en linguistique à l'Universidad Nacional de Colombia, dans une interview publiée en 2017 pour le site internet *civico.com*, affirme que dans la capitale : « se habla español estándar, no tiene tantos modismos ni modificaciones en el acento, lo cual según los foráneos les facilita su comprensión »¹⁷⁰. Il serait ainsi plus facile de comprendre et apprendre cet espagnol ; cependant dans la planche plus haut on peut apprécier un contre-exemple, car l'étranger ne comprend pas Copetín mais là encore il faut préciser que la variante utilisée par l'enfant ne rentre pas dans l'espagnol dont la linguiste parle. Elle ajoute « Nosotros tratamos de mantener lo más estándar posible nuestra forma de hablar »¹⁷¹. Quand elle fait référence au fait de garder une langue standard, elle parle certainement de la façon dont l'espagnol est *enseigné* à Bogota. Partant du fait qu'il s'agit de la capitale du pays, d'un important centre culturel et touristique dans le monde hispanophone, où des millions de personnes échangent, les Bogotanis

¹⁶⁸ Le terme concurrent *rolo* désigne lui aussi, mais dans le langage populaire, les personnes et la variante de l'espagnol originaires de Bogota, il peut comporter une nuance péjorative (comme nous verrons plus loin). Ospina, 2012, p. 210 et Borda, 2009, p. 67. Par extension, le mot s'utilise pour indiquer tout ce que vient de la capitale colombienne.

¹⁶⁹ José Joaquín Montes Giraldo, 2000, pp. 140-141.

¹⁷⁰ « On parle l'espagnol standard, il n'y a pas beaucoup de modismes ni de modifications dans l'accent, ce qui, d'après les étrangers, rend plus facile sa compréhension ». Ces propos qui ne sont pas loin du jugement épilinguistique ne cadrent pas très bien avec la sociolinguistique moderne mais ils nous permettent d'illustrer le point de vue adopté dans notre analyse.

¹⁷¹ « Nous essayons de maintenir le plus standard possible notre façon de parler. »

auraient à cœur d'utiliser une langue proche de la norme de la *Real Academia*. Pour mieux comprendre cette représentation, il faut remonter au XVIII^e siècle, où Bogota devient une ville coloniale de première importance grâce à son nouveau statut de capitale d'une vice-royauté. La Cour, le grand nombre de Castellans installés au centre-ville et les universités ont permis de conserver les modèles linguistiques de l'Espagne pendant les années voire les siècles suivants, conférant à la ville ce statut mythifié quelques années plus tard.

Au-delà d'une représentation rapide générale, si nous allons plus loin, à quoi correspond une telle affirmation ? Pierre Bourdieu fait mention de la *langue légitime* dans ses recherches sur l'usage du langage¹⁷². Cette langue répond à des critères grammaticaux, phonologiques et lexicaux que la classe dominante (du point de vue du pouvoir linguistique, celui qui coïncide avec le pouvoir économique et social et relève du capital culturel) impose à la société. Ainsi l'élite colombienne, après l'indépendance, adopte l'espagnol « como uno más de los símbolos de la nueva nacionalidad »¹⁷³. C'est-à-dire comme un élément d'une nouvelle identité commune que tous les citoyens doivent s'approprier et utiliser. C'est de cette manière que la première *Academia Americana de la Lengua* est née au XIX^e siècle à Bogota¹⁷⁴. Avec le temps, les études sur la variété de l'espagnol colombien se font de plus en plus nombreuses, dans le but de dresser un état des lieux de cette variante mais également dans l'idée de défendre la pureté supposée de la langue comme le signale Cuervo dans son prologue aux *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano* :

Es el bien hablar una de las más claras señales de la gente culta y bien nacida, y condición indispensable de cuantos aspiren a utilizar en pro de sus semejantes, ora sea hablando, ora escribiendo, los talentos con que la naturaleza los ha favorecido: de ahí el empeño con que se recomienda el estudio de la gramática¹⁷⁵.

¹⁷² Pierre Bourdieu, 1982 pp. 41-42 et 1983, p. 104.

¹⁷³ José Luis Ramírez Luengo, 2007, p. 28. « Comme un symbole supplémentaire de la nouvelle nationalité »

¹⁷⁴ Elle est fondée plus exactement en 1871 par un groupe de linguistes et écrivains dont Miguel Antonio Caro et Rufino José Cuervo. Academia Colombiana de la Lengua, consulté le 20 mars 2020 : www.asale.org/academias/academia-colombiana-de-la-lengua.

¹⁷⁵ Rufino José Cuervo, 2012 [1867], p. 19.

« Le bien parler est l'une de plus claires marques de gens cultivés et bien nés, et une condition indispensable de tous ceux qui aspirent à utiliser en faveur de leurs semblables, soit en parlant, soit en écrivant, les talents avec lesquels la nature les a favorisés : de là l'insistance avec laquelle l'étude de la grammaire est recommandée. »

Le philologue colombien parle de gens cultivés et d'un milieu aisé. Selon Bourdieu (1983, p. 99), il s'agit précisément de ceux qui imposent les règles, ceux qui imposent une manière dite *correcte* de parler, d'après des critères linguistiques précis, pour ne pas dire arrêtés, pour justement légitimer la *pureté* de la langue. C'est ainsi que la pureté supposée de l'espagnol de Bogota repose sur un critère grammatical, lexical et phonologique et ne concerne qu'un groupe restreint de locuteurs à l'origine.

Toutefois, il se peut très bien que cette idée de parler « le meilleur espagnol du monde » soit une représentation répandue dans l'imaginaire des locuteurs bogotanis, grâce à l'image que véhiculent de la langue les enseignants et même les médias, comme la radio et la télévision, sans compter les quelques linguistes contemporains qui continuent à colporter l'idée du bon et du mauvais espagnol, idée qui, comme nous avons dit plus haut, s'oppose à la linguistique variationniste. Néanmoins, croire que l'espagnol de la capitale serait le meilleur nous paraît quelque peu illusoire voire présomptueux sauf à vouloir dire que les autres variétés de cette langue ne sont pas assez légitimes, car trop spécifiques ou que leurs locuteurs font preuve de moins de rigueur dans leur parler. En ce sens, le sociologue français fait mention d'un *marché de la linguistique* en parlant de tous ceux qui objectivent la question de la langue et qui ont un minimum de compétences pour avoir quelque chose à dire de légitime à ce sujet, car ils connaissent la langue ; cela étant dit, ce qu'on pourrait appeler le marché de la linguistique bogotanaise est extrêmement hétérogène, puisque les personnes qui produisent des discours sur la langue de Bogota ont des points de vue, des compétences et des formations très variés. Dans les lignes qui suivent nous présentons un panorama des études sur la langue de Bogota, certains normativistes, d'autres non, qui nous permettent d'illustrer et théoriser notre recherche. Nous les avons classés en trois groupes : l'espagnol de Bogota, langue de *gamines* et argot et délinquance.

Parmi les études concernant la langue parlée à Bogota, il est indispensable de montrer et s'appuyer sur celle qu'a menée Rufino José Cuervo, *Apuntaciones críticas*

sobre el lenguaje bogotano (1867-1872)¹⁷⁶. Cet ouvrage qui lui a valu une reconnaissance dans le domaine académique colombien et international, est considéré comme le premier sur le langage de Bogota. Il est composé de douze chapitres où le philologue expose ses études sur « les anomalies et incorrections grammaticales de l'idiome espagnol du Nouveau Monde » (Morel-Fatio, 1911). Autrement dit, le linguiste reprend les écarts phonétiques et phonologiques tels que la prononciation des voyelles, morphologiques comme l'emploi des verbes, pronoms et articles, et lexicales par exemple les nouveaux mots de l'espagnol de Bogota. Il présente également des corrections basées sur l'étymologie, la comparaison avec d'autres langues et le renvoi à des citations de grands classiques de référence de la littérature espagnole tels que Cervantes, Calderón, Bécquer ou Quintana, couvrant ainsi deux siècles de littérature pour illustrer sa recherche. Le travail de Cuervo reste un point de départ commun régulier pour divers travaux de recherche qui puissent être menés sur la variété colombienne de l'espagnol et celle de Bogota. De même, nous avons mentionné au début de cette troisième partie que sa recherche a évolué au cours des éditions publiées. Ainsi, Cuervo porte un regard nouveau sur les études consacrées à la langue de Bogota, car la position normative dure qu'il pouvait manifester dans un premier temps s'est considérablement assouplie avec les orientations que son écrit a fini par prendre. Il ne s'agit plus d'indiquer comment il faut parler mais de décrire comment on parle réellement¹⁷⁷ comme le signale le critique littéraire et enseignant Norman Valencia dans la note préliminaire des *Apuntaciones* dans sa version de 2012. Ainsi cet ouvrage, par son contenu et son impact dans le panorama linguistique hispanique, est un ouvrage de référence pour ceux qui souhaitent comprendre la variété colombienne de l'espagnol et qui veulent analyser les autres variétés existantes.

Autre étude sur la langue employée à Bogota, celle de José Joaquín Montes publiée en 1996 dans le *Manual de dialectología hispánica, El español de América* de Manuel Alvar. Dans celle-ci il décrit brièvement la variété de l'espagnol colombien et celui de la capitale. D'après Montes, cette variété de la langue parlée à Bogota fait

¹⁷⁶ Nous nous devons de préciser deux choses : la première, les dates 1867-1872 correspondent à la première édition et publication de l'œuvre ; en effet, Cuervo a mis presque 6 ans à corriger cette première version de ses études. La deuxième, notre recherche se base sur la réimpression en 2012 de l'édition de 1987 qui correspond à la reproduction de la 6^e édition (1914) et qui est la dernière version dirigée en partie par Cuervo.

¹⁷⁷ Rufino José Cuervo, 2012 [1867], p. 19.

partie du supra-dialecte central andin¹⁷⁸ qui diffère du supra-dialecte des Caraïbes, à cause de l'articulation pleine du /s/ ; tel est le point de départ de Montes pour décrire la variété de l'espagnol colombien. Cette étude fournit des informations générales quant à la langue parlée en Colombie et l'auteur inscrit les différentes variations linguistiques du pays dans des zones géographiques spécifiques. Par ailleurs, il est le résultat de diverses études sur l'espagnol dans ce pays que le linguiste a réalisées comme *Lengua, dialecto y norma* (1980), *El español de Colombia* (1982), *El español bogotano en 1983* (1985).

D'autre part, le département de Dialectologie de l'Instituto Caro y Cuervo avec José Joaquín Montes Giraldo comme premier membre d'un groupe de recherche a publié en 1997 l'étude : *El español hablado en Bogotá : Relatos semilibres de informantes pertenecientes a tres estratos sociales*. Cette recherche est la première d'un projet qui cherche à montrer d'une façon exhaustive, large, la variété de l'espagnol parlé dans la Capitale. L'étude se compose de trente transcriptions distribuées équitablement en trois catégories sociales principales identifiées à Bogota. Ce matériel peut être utilisé dans le but de mener de futures études socio-dialectales ou comparatives de la variété de la capitale. L'année suivante, l'institut publie la seconde partie du projet, toujours sous la signature de Montes Giraldo : *El español hablado en Bogotá : análisis previo de su estratificación social*. Ce document présente la stratification sociale de la langue utilisée par les habitants de Bogota, au niveau phonétique, grammatical et lexical.

De son côté, Luis Flórez, avec le soutien du même Instituto Caro y Cuervo, a fait paraître une étude en 1996 intitulée *La pronunciación del español de Bogotá*, ouvrage à caractère exclusivement phonologique. Il y expose un état descriptif de la prononciation des habitants de Bogota en essayant de répertorier les phénomènes phonétiques comme la réalisation de différents phonèmes, les problèmes des diphtongues et des hiatus entre autres. Cette œuvre demeure encore à l'heure actuelle une référence pour les linguistes qui travaillent sur la phonologie et la phonétique de l'espagnol de Colombie.

¹⁷⁸ José Joaquín Montes, 1996, p. 138.

Il faut mentionner des études plus récentes, comme par exemple ces deux dictionnaires de *cachaquismos*. Le premier est celui de l'avocat Alberto Borda Carranza : *Cachacario*, de 2009, qui contient plus de mille termes de l'espagnol de Bogota avec leur transcription phonétique. Le dictionnaire est né de l'idée de rendre hommage à l'espagnol de la capitale en faisant appel aux souvenirs d'enfance de l'auteur. Le deuxième livre : *Bogotálogo* (en deux tomes) de l'écrivain bogotanaïs Andrés Ospina, est publié en 2012. Il est au départ le projet gagnant du concours *Ciudad y Patrimonio 2009* organisé par le secrétariat à la *Cultura, Recreación y Deporte* de la ville de Bogota. Le concours a pour but de proposer un dictionnaire de l'espagnol de Bogota. Dans ce dictionnaire Ospina présente et analyse avec une pointe d'humour un certain nombre de mots utilisés dans la capitale pour promouvoir le dialogue entre les différentes générations d'habitants de la ville (p. 5).

En ce qui concerne le lexique et plus particulièrement l'argot des *gamines*, Germán Mariño, éducateur de profession, écrit en 1986 un article intitulé *La jerga del gamín colombiano en la década del 70 y el 80*. Dans ce travail il présente un court état des lieux de la langue parlée par ces enfants. Il met notamment l'accent sur son évolution ainsi que sur les sources des mots et expressions, comme les archaïsmes, les mots de ceux qu'il appelle la « mafia » et les différents emprunts. Son travail reste cependant assez descriptif et dénué de références, ce qui ne nous offre pas plus d'informations sur le sujet que nous ne possédions déjà. En dépit de cela, cet article constitue tout de même une première recherche sur la langue parlée par les enfants des rues.

Une autre étude sur le sujet est celle menée par Carmen Ortega Ricaurte¹⁷⁹ : *Aspectos históricos y lingüísticos del gamín bogotano* publiée en 1972 que nous avons citée dans la deuxième partie de cette recherche. Dans celle-ci, l'auteure établit un parcours à la fois historique et linguistique de la figure du *gamín*, depuis l'époque de la vice-royauté de la Nouvelle-Grenade jusqu'aux années 1970. En ce qui concerne la description de la langue des enfants des rues, la philosophe procède à un état des lieux concernant différentes « fautes » (*sic*) grammaticales, prosodiques,

¹⁷⁹ Elle est docteur en Philosophie et Lettres et a mené des recherches en histoire de l'art et problèmes linguistiques. Elle est également membre de l'académie d'Histoire de Colombie et a été directrice du Museo Nacional de Colombia en 1988.

syntaxiques et lexicales, et ce d'un point de vue normatif¹⁸⁰. Elle communique à la fin de sa recherche une liste du lexique qui leur est propre, en se basant sur les études du docteur en littérature Arnulfo D. Trejo : *El léxico de la delincuencia* de 1968 et du linguiste Max Leopold Wagner : *Apuntaciones sobre el caló bogotano*, en 1950. Le travail de Ortega Ricaurte constitue une source de références pertinente concernant notre recherche pour l'éclairage fourni sur les *gamines*.

Justement, pour ce qui est de l'argot et la délinquance, Max Leopold Wagner manifeste un intérêt particulier pour le langage argotique en Europe et en Amérique dans ses *Apuntaciones*. Pour cela on peut le considérer comme le fondateur de la question de l'espagnol de Bogota non standard. Son étude fait écho à celle de Cuervo d'une part par le titre qu'il emprunte (par ailleurs, cette recherche a été diffusée par le BICC) et d'autre part pour la manière dont son travail est effectué : une description détaillée des différents termes utilisés par les voleurs avec leurs définitions, des comparaisons avec d'autres langues (français, allemand...) et des renvois vers d'autres études lexicales.

Mais quelle est la caractéristique principale de l'espagnol parlé à Bogota ? Comme nous l'avons mentionné plus haut, la ville a toujours eu une bonne réputation quant à la variété soignée de la langue qui s'y parle, que cela soit par une diction « claire » ou par un emploi d'un vocabulaire soutenu. Mais ce qui au-delà nous paraît remarquable, c'est l'envie manifestée par les gens de la capitale de parler l'espagnol correctement afin d'en conserver une supposée pureté caractérisée notamment par une prononciation bien articulée. Parmi les exemples pour illustrer nos propos se trouvent : d'abord, l'emploi de *su merced* (parfois écrit *su mercé* ou *sumercé*), qui est une survivance de l'époque classique alternant avec *vuestra merced*¹⁸¹ ; par ailleurs, la linguiste Maria Elena Placencia (2010) indique que *su merced* garde son sens respectueux associé à un passé féodal. Pilar Mestre Moreno (2010), de son côté, mentionne que l'usage de l'expression en Colombie est une manière simple de montrer son humilité et son respect envers l'autre, au point qu'elle devient une

¹⁸⁰ Pour ce qui est de la prosodie, Carmen Ortega Ricaurte fait plutôt une description des changements phonétiques comme la prothèse, l'épenthèse, l'aphérèse, l'apocope, entre autres ; seulement à la fin elle fait une brève référence à l'intonation des *gamines*.

¹⁸¹ Son usage est repéré depuis le XIX^e siècle dans toutes les zones linguistiques de l'espagnol. *Nueva Gramática de la Lengua Española*, 2009, p. 1257. Et il serait documenté depuis le XVI^e siècle. Laura Alvarez Lopez et Virginia Bertelotti, 2020, p. 115.

marque de politesse, et rajoute qu'elle est employée autant par les locuteurs plus vieux que par les plus jeunes. Diane Uber (1985) avait signalé une différence avec l'autre formule de traitement *usted*, pour cette linguiste la première est un vocatif affectif entre les membres d'une famille (mais aujourd'hui nous élargissons son emploi aux amis et personnes connues) alors que la deuxième est une formulation de respect et politesse. Un deuxième exemple est l'emploi d'expressions telles « *¡Qué vaina!* »¹⁸² ou « *¡A la carachas!* »¹⁸³ entre autres, qui sont la preuve de traces de la culture populaire dans un registre que l'on peut considérer comme courant voire soutenu ; comme l'explique le journaliste de *El Tiempo* Aurelio Angarita « También hay que admitir que en aquella época [1950] los cachacos teníamos una especie de argot idiomático que se diferenciaba por algunos términos y por el acento »¹⁸⁴. Notons que malgré un emploi *correct* de la langue cela n'empêchait pas l'usage des expressions populaires, ce qui rejoint notre propos sur le fait que les locuteurs qui connaissent ou détiennent la norme ont la compétence pour passer d'un registre à un autre. Enfin, un dernier exemple qui se rapporte à la phonétique : on peut relever chez Doña Caridá, par exemple, une prononciation relativement tendue du /d/ final dans des mots comme *caridad, salud, ciudad...*, qui passent pour une réalisation soignée dans la couche sociale la plus aisée et certains cercles académiques¹⁸⁵.

Ces termes, expressions, prosodie et phonologie qu'on vient de décrire forment ce qu'on appelle en Colombie *cachaquismo*. Il est employé dans le pays pour désigner le langage propre aux *cachacos*, à savoir, les habitants de Bogota d'origine bogotanaise qui sont nés dans la première moitié du XX^e siècle¹⁸⁶ ; d'ailleurs il n'a

¹⁸² Le terme *vaina* est un pantonyme (Montoya p. 27). De plus et dans le cas de l'exemple présenté, il désigne un problème difficile à résoudre (Ospina p. 245).

¹⁸³ *Carachas* est un terme d'origine quechua qui désigne la gale. Mais en Colombie, il est employé dans l'expression *¡A la carachas!* Pour exprimer la surprise, l'étonnement ou la colère. (Ospina p. 48, Borda p. 24).

¹⁸⁴ « Il faut admettre aussi qu'à cette époque-là les *cachacos* nous avions une sorte d'argot qui se distinguait par l'emploi de certains mots et par l'accent ». Aurelio Angarita, « Así hablaban los cachacos », (mercredi 14 mars 2007), eltiempo.com.

¹⁸⁵ Ce qui nous interpelle dans cette partie de notre recherche est que, comme nous avons dit, tous ces gens (spécialistes ou non) qui ont travaillé sur l'espagnol de Bogota et qui nous renseignent très bien sur le parler populaire de la capitale, mais qui en même temps défendent l'espagnol académique et entretiennent le mythe d'une certaine pureté de la langue, ne prennent pas en considération le fait que, comme nous le montre Copetín même, les bourgeois peuvent dire aussi « *¡Qué vaina!* » ou « *¡A la carachas!* ».

¹⁸⁶ Cuervo explique dans ses *Apuntaciones* l'origine du mot *cachaco*. Au début du XVIII^e siècle ce mot désigne un jeune homme débraillé. Vers 1830 des jeunes adeptes du parti libéral ont pris part des

pas forcément d'origine noble ou bourgeoise, la plupart étant des employés municipaux et de bureau, artisans et petits commerçants. De plus on peut les voir souvent dans les districts comme *Chapinero*, *Santa Fe* ou *La Candelaria*, où traînent Copetín et sa bande. Pour l'écrivain Ospina (p. 42), un *cachaco* est une personne charmante, de bonnes manières, qui s'habille bien, vive d'esprit et qui parle dans un registre soutenu avec une prononciation soignée bien qu'elle utilise des expressions populaires dans son discours. Pour l'avocat et éditeur Ramiro Montoya (2005, p. 91), le terme a changé de sens et maintenant il est utilisé par les habitants de la côte caraïbénne colombienne pour désigner toute personne venant de l'intérieur du pays (plus précisément de la région andine). Par ailleurs, le *cachaco* est une espèce en voie de disparition¹⁸⁷ : ils sont moins nombreux dans les rues du centre de Bogota mais l'héritage reste dans les expressions populaires qui sont passées aux nouvelles générations. Pour nous, c'est un personnage complexe et dichotomique de la culture colombienne, car il est en quelque sorte une figure emblématique de la capitale, qui mélange une belle allure et un bon parler avec l'emploi des expressions populaires, il incarnerait, linguistiquement parlant, ce mythe bogotanais dont nous avons parlé. Actuellement, cette figure laisse sa place au *rolo*, terme plutôt péjoratif employé par les colombiens pour désigner les natifs de Bogota qui ont des parents d'une autre région (Ospina p. 210, Montoya p. 201) et par extension pour indiquer toute personne venant de la capitale, ce personnage apparu vers la fin du XX^e siècle s'éloigne considérablement de la figure du *cachaco*, son aspect est plus ordinaire (il ne porte plus de costume ou chapeau), son parler est plus familier que soutenu.

Chez Copetín, certains personnages, manifestement issus d'un milieu aisé, utilisent évidemment un registre de langue soutenu, à l'image mythifiée de la variante espagnole parlée à Bogota par les classes supérieures, notamment le personnage de Doña Caridá. Le vocabulaire employé, les phrases avec une syntaxe et une morphologie *correcte* nous montrent cette manière *légitime* de parler, à l'instar de cette langue elle-même légitime pour citer une nouvelle fois Bourdieu (figure 81). Par opposition, les autres personnages ont recours aux registres courant ou familier, ceci

guerres civiles et ce terme devient péjoratif ; cependant, après la victoire des libéraux le mot change de sens et se transforme ; il désigne depuis un jeune élégant et de belle allure. Cuervo, 2012 [1867], p. 788.

¹⁸⁷ Maritza Buendía, 2016, larevistasurco.org.

se manifestant par le lexique employé. Bien que la plupart des personnages, les principaux en réalité, utilisent un registre argotique propre aux sans-abris, les autres emploient également la variété de l'espagnol de la capitale mais pas celle des classes supérieures. Ils témoignent néanmoins du parler courant de la population majoritaire à Bogota dans les années 1960 à 1990. L'exemple de la figure 80 expose le contraste de registres de langue mis en scène et l'écart entre ces deux registres, celui de Doña Caridá et celui des enfants des rues¹⁸⁸.

Figure 81. 771206.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

En résumé, aux yeux des habitants de la capitale colombienne, leur variante de l'espagnol jouit d'une certaine notoriété, ou en réalité d'une certaine distinction, désormais connue voire entretenue grâce aux études menées par linguistes et non linguistes quant aux différents phénomènes phonétiques, lexicaux ou morphologiques qu'on y trouve d'une part et d'autre part à l'attention que portent les

¹⁸⁸ A ce sujet, cette bande mérite un commentaire sur le langage employé par les personnages spécialement celui de Doña Caridá. Nous avons mentionné qu'elle vient d'un milieu aisé et cela est évident à l'emploi des certains mots et expressions comme *paupérrimo* qui est un superlatif irrégulier, il est rare et distinctif d'un registre soutenu. Il se peut qu'elle utilise ce terme pour montrer sa supériorité linguistique. De plus, elle enchaîne avec l'adjectif *fregados* qui appartient plutôt à un registre populaire et qui s'écarte de son étiquette sociolinguistique ce qui rentre en contradiction avec *paupérrimo* : elle utilise probablement ce terme en se disant que les enfants vont sans doute mieux la comprendre, car ils connaissent ce mot. Elle est dans une telle mise en scène de sa supériorité sociolinguistique qu'elle finit par s'emmêler les pinceaux. Elle est aussi décrite sous les traits de quelqu'un qui est perdu face aux enfants et sans doute le choix de ces mots est une façon de leur montrer qu'elle peut les comprendre, car elle partage en quelque sorte un même registre. Ceci étant dit, lorsque Doña Caridá doit s'exprimer elle est dans l'insécurité communicative ; même si elle possède la variété dominante, elle est en contradiction entre se marquer distinctivement comme étant à une place supérieure et en même temps commettre des faux pas peut-être pour se faire comprendre par les *gamins*. Un deuxième élément est le langage de Missuniverso qui, comme nous avons dit dans la deuxième partie, a une forme particulière de s'exprimer. Nous notons deux phénomènes ; d'abord, une morphologie incorrecte avec le mot *colaboriamos* ensuite, la vélarisation du *v* en *regolución*. Ces écarts à la norme montrent que le personnage sociolinguistiquement se trouve dans une position dominée.

locuteurs eux-mêmes à la prononciation et au lexique utilisés. On ne peut en revanche évidemment pas considérer, linguistiquement, que cette variante de l'espagnol soit plus *légitime* que les autres mais elle semble afficher tout de même une certaine exigence, qui manifeste le souci du maintien d'un lien étroit avec le castillan ou en tous cas le souci de le conserver comme référence.

2. Analyse phonologique et phonétique

Notre objet d'étude est une bande dessinée, celle-ci se déployant textuellement sur trois ou quatre cases en règle générale et en une planche complète le dimanche. Mais encore, en tant qu'œuvre textuelle toujours, cette bande dessinée consiste en une représentation toute particulière du langage parlé. Nous pouvons volontiers en conséquence accorder au lecteur cette interrogation : une analyse, phonétique et phonologique, de la langue employée dans *Copetín* est-elle pertinente ? En effet, s'agissant de neuvième art donc de texte graphié, nous ne disposons pas d'un support sonore sur lequel nous appuyer. Cependant Ernesto Franco nous offre des dialogues écrits à la manière dont les gens parlent à Bogota. On peut supposer que l'auteur a pour projet celui de restituer à sa façon ce qu'il se représente du langage des *gamines*, c'est-à-dire, le plus proche possible de ce qu'il pense être réaliste. En effet d'après l'auteur, que nous avons rencontré à Bogota en février 2015, les expressions, les mots argotiques et autres éléments du langage qu'il utilise sont présents pour donner un ton plus réaliste à l'histoire¹⁸⁹. L'important pour Franco est de rendre compte de la manière dont les personnages s'expriment et nous constatons qu'ils n'hésitent pas à reproduire l'accent ou les variantes de l'espagnol oral de la Colombie : il s'agit donc spécifiquement d'oral représenté graphiquement. Ce faisant, l'auteur nous fournit le matériel adéquat pour mener notre analyse.

S'agissant toujours de l'oral représenté, la linguiste et médiéviste Christiane Marchello-Nizia (2012, p. 247), entre autres, le définit comme un « discours rapporté se donnant comme l'exacte reproduction de paroles ayant été prononcées oralement ». Elle distingue notamment trois éléments importants à prendre en considération pour mieux comprendre ce qu'est l'oral représenté graphiquement.

¹⁸⁹ Entretien avec Ernesto Franco, 2015, Q35,

Premièrement, la notion de discours rapporté, dans le sens où l'auteur se fait le rapporteur de ce dont il a été témoin et non l'auteur strict. Autrement dit, c'est grâce à la figure de l'auteur qui restitue la langue que nous lecteurs pouvons avoir une idée concrète de la façon de parler des personnages mis en scène. Deuxièmement, la reproduction exacte de ce qui est entendu, c'est-à-dire procéder à un emprunt, une appropriation de la langue ou ses variantes, dans le cas de *Copetín*, par l'auteur de l'histoire dans le but de rendre son récit plus proche de la réalité et enfin troisièmement, les paroles, prononcées, constituent le centre même du récit.

Cependant, Ernesto Franco n'est pas linguiste, il est créateur et en tant que tel sa démarche linguistique relève plus d'un jeu d'appropriation, via la langue, où l'on constate un amusement certain à montrer au lecteur ce qu'est pour lui cette langue des *gamines*, à savoir exactement une interprétation de la variante utilisée par les enfants des rues. Alors comment procède-t-il, quels moyens s'est-il donné et pour quels résultats ? Nous avons mentionné plus haut que notre dessinateur était attentif aux échanges entre ces enfants que lui-même a pu côtoyer dans son travail. Il notait certaines phrases, certaines expressions et certaines blagues, qu'il dessinait ensuite chez lui. Il transcrivait ce qu'il entendait selon l'image qu'il se faisait de la langue des *gamines*. Rappelons que la particularité de la langue parlée par ces enfants est donc truffée de changements phonétiques qui sont, pour la plupart, dus à une variation de l'articulation par ces locuteurs, ceux-ci formant un groupe social précis, à une époque donnée : les enfants des rues dans une grande ville en pleine vague de modernisation dans les années 1960.

L'analyse qui suit consiste en une description de phénomènes phonétiques présents dans le corpus de *Copetín*. Ce recueil exploité est composé d'une liste de plus de sept-cents mots (verbes, noms, adjectifs, adverbes et interjections) utilisés pendant les trente ans de publication de l'histoire. Nous débuterons notre analyse par les consonnes, les modifications sont présentées d'un point de vue articulatoire, ceci regroupant les différentes réalisations phonétiques de chaque consonne. Puis nous parlerons entre autres choses des autres phénomènes phonétiques comme l'assimilation et la dissimilation, l'élision et la métathèse.

Pour étayer notre analyse nous ferons régulièrement référence à deux études de Luis Flórez : *La pronunciación del español de Bogotá* publié par l'Instituto Caro y Cuervo (1951) et *El español hablado en Colombia y su atlas lingüístico* (1963). Le premier ouvrage nous apporte une explication de la façon dont les personnages s'expriment. En effet, Flórez consacre une partie spécifique à la réalisation des différentes consonnes ou groupes de consonnes dans la variété de l'espagnol parlé à Bogota mais aussi aux phénomènes spéciaux qu'il a pu entendre pendant ses années de recherche sur la langue de la capitale. Le second ouvrage consiste en un rapport plus général quant à l'état de la langue espagnole pour l'époque concernée ici et montre les principaux phénomènes de phonétique, morphologie et la syntaxe utilisés par les colombiens. Dans la même orientation, nous convoquerons Antonio Quilis, Manuel Ariza et Rafael Lapesa pour aborder l'évolution phonétique de la langue espagnole d'un point de vue historique et permettre quelques explications de différents phénomènes présents dans notre bande dessinée. Enfin nous mettrons à nouveau à contribution les deux dictionnaires de *cachaquismos* cités plus haut.

Précisons pour terminer que chaque exemple extrait de la bande dessinée est décrit accompagnée de la forme normative, la variante à laquelle il correspond et sa transcription phonétique (par ailleurs, la plupart des exemples donnés sont largement attestés dans l'histoire de l'espagnol). Il nous paraît nécessaire pour cette analyse de la mentionner, car il s'agit de rendre compte de la langue que les enfants de rues utilisent. Ainsi nous démontrerons la proximité évidente entre les emplois de l'auteur et la représentation phonétique en usage. De plus, la transcription phonétique correspond à la variation de l'espagnol de Bogota selon les études et réflexions de Luis Flórez.

Chaque exemple présent dans cette partie de l'analyse se trouve dans notre Index accompagné du numéro de la bande dessinée dans laquelle il apparaît, qui se trouve également dans l'Annexe 2 : Bande dessinée.

2.1 Les consonnes et leurs réalisations phonétiques

La modification phonétique causée par un relâchement des organes articulatoires ou une perte de la tension articulatoire, dite « loi du moindre effort », peut provoquer jusqu'à l'amuïssement d'un phonème, voire d'une syllabe. Dans le corpus de *Copetín* nous pouvons trouver plusieurs modifications liées à ce phénomène. Nous les ordonnons ici par groupe de consonnes de tension décroissante, en commençant par les occlusives pour terminer par les liquides.

2.1.1 Le cas du /p/

Tout comme la deuxième réalisation du /b/ dont nous parlerons plus bas dans cette recherche, nous trouvons chez *Copetín* quelques exemples qui présentent une perte du /p/ devant /t/. Il s'agit d'un phénomène d'assimilation et d'absorption du groupe savant *-pt-* qui se produisait déjà en latin en Romanie occidentale et en Italie (Lapesa, p. 81) ; il s'est réduit ensuite en /t/ en espagnol. Dans les termes de la grammaire de la RAE (2017, p. 148), la consonne occlusive en fin de syllabe prend les caractéristiques de la consonne suivante. Voici les exemples : *acepto* > *aceto* [a'seto] ; *adoptarte* > *adotarte* [aðo'tarte] ; *desadaptados* > *desadatados* [desaða'taðos] ; *optimista* > *otimista* [oti'mista] ; *recapturar* > *recaturar* [řekatu'rar] et *séptima* > *sétima* ['setima] (figure 82). Un exemple de ce phénomène que l'on trouve dans la langue standard est le verbe *catar* 'déguster' du latin *captāre*, qui a vu tomber le p également.

Figure 82. 720108.



Sources : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

2.1.2 Le cas du /k/

Dans la bande dessinée nous pouvons trouver deux variations du phonème /k/. La première correspond à changement de mode d'articulation de la consonne bilabiale occlusive sourde /p/ quand elle est en position intérieure devant une dentale occlusive sourde /t/. Six exemples en lien le montrent : *arquitecto* > *arquitepto* [arki'tepto] ; *dirección* > *direpción* [direp'sjon] ; *doctor* > *doptor* [dop'tor], *doptorcito* [doptor'sito] , *doptores* [dop'tores] (figure 87) et *exacto* > *exapto* [ek'sapto]. Notons d'abord que /k/ et /p/ (tous les deux occlusifs sourds) sont de même tension articuloire. Ensuite, la réalisation [k] en [p] s'explique par coarticulation, une fois de plus, qui fait que possiblement la consonne vélaire anticipe la prononciation antérieure de la consonne qui suit, elle avance donc son point d'articulation, ce qui explique les assimilations pleines comme en italien ou comme dans l'espagnol du Moyen Âge. D'autre part, on peut imaginer une influence de modèle savant comportant un groupe consonantique *-pt-* originel dès le latin ce qui crée une confusion face à *septiembre*, *captar* et *raptar* qui représentaient à l'origine le groupe consonantique *-pt-*.

La deuxième variation est l'élision complète du phonème, toujours en position intérieure ; *actores* > *atores* [a'tores] *afectaría* > *ajetaria* [axe'tarja] ; *arquitecto* > *arquiteto* [arki'teto] ; *aspecto* > *aspeto* [as'peto] ; *conductor* > *condutor* [kondu'tor] ;

doctor > *dotor* [do'tor] ; *dotó* [do'to] ; *doctores* > *dotores* [do'tores] ; *doctorcito* > *dotorcito* [dotor'sito] ; *eléctrica* > *elétrica* [e'letrika] ; *electricista* > *eletricista* [eletri'sista] ; *fructífero* > *frutífero* [fru'tifero] ; *insecticida* > *inseticida* [inseti'siða] ; *lecturas* > *leturas* [le'turas] ; *práctico* > *prático* ['pratiko] ; *producto* > *produto* [pro'ðuto] ; *recolectar* > *recoletar* [řekole'tar] ; *sector* > *setor* [se'tor] et *víctima* > *vítima* ['bitima]. Dans ce cas, il s'agit d'une assimilation totale puis d'une simplification par dégémination qui était très courante au Siècle d'or : *doctor* > *dottor* > *dotor*. Selon Luis Flórez, qui traite de la question du groupe de consonnes *-ct-*, ce phénomène semble assez courant, surtout « *en la pronunciación vulgar y rústica se pierde de ordinario la primera consonante.* »¹⁹⁰. De son côté, Cuervo¹⁹¹ parle d'une assimilation du *c* dans ce groupe latin de consonnes *-ct-* après les voyelles *i*, *o* et *u*. Enfin, le DRAE désigne le mot *dotor* comme étant un nom désuet et employé comme un vulgarisme.

Par rapport à la figure que nous utilisons pour illustrer cette modification phonétique (figure 83), on peut voir que Copetín emploie la variante *doptor* à deux reprises alors que son interlocuteur utilise lui *doctor* ; on aperçoit dans un premier temps les différents registres de langue utilisés dans la bande dessinée, le premier très familier, car il s'agit d'un enfant des rues et le deuxième soutenu ou normatif, car nous sommes en présence d'un médecin donc supposément lettré, diplômé après plusieurs années d'études et certainement avec une stabilité qui lui permet d'appartenir à la classe sociale dite supérieure et par conséquent avec une maîtrise de la langue plus normative.

¹⁹⁰ Luis Flórez, 1963, p. 163. « dans la prononciation vulgaire et rustique la première consonne se perd généralement »

¹⁹¹ Rufino José Cuervo, 2012 [1987], p. 764.

Figure 83. 620416.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

2.1.3 Le cas du /b/

Parmi les réalisations de ce phonème bilabial sonore, on peut en retrouver deux chez *Copetín*. La première réalisation est une confusion avec /g/ quand il est suivi d'une voyelle vélaire /o/ et /u/ (Ariza, p. 129). D'après Lapesa ce phénomène est déjà présent au Moyen Âge dans la langue vulgaire¹⁹². Il s'agit donc d'une vélarisation, car le degré de tension entre /b/ et /g/ est le même toutefois le point d'articulation de /b/ recule donnant /g/. Nombreux sont les exemples en lien à apparaître dans cette bande dessinée : *bolígrafo* > *golígrafo* [go'liɣrafo] ; *Bolívar* > *Golívar* [goli'βar] ; *bonito* > *gonito* [go'nito] ; *buen(o)* > *güen(o)* ['gwen(o)] ; *buenito* > *güenito* [gwe'nito] ; *buenos* > *güenos* ['gwenos] ; *volador* > *golador* [gola'dor] ; *volar* > *golar* [go'lar] ; *votan* > *gotan* ['gotan] ; *vomitivo* > *gomitivo* [gomi'tiβo] ; *vuelta* > *güelta* ['gwelta] ; *vueltas* > *güeltas* ['gweltas] et le verbe *volver* : *vuelvo* > *güelvo* ['gwelβo] (figure 84) ; *vuelves* > *güelves* ['gwelβes] ; *vuelve* > *güelve* ['gwelβe] ; *volvemos* > *golvemos* [gol'βemos] ; *vuelven* > *güelven* ['gwelβen] ; *volví* > *golví* [gol'βi] ; *volviste* > *golviste* [gol'βiste] ; *volvió* > *golvió* [gol'βjo] ; *volvieron* > *golvieron* [gol'βjeron] ; *vuelva* > *güelva* ['gwelβa] ; *volvería* > *golvería* [golβe'ria] ; *volverme* > *golverme* [gol'βerme] ; *volverse* > *golverse* [gol'βerse] ; *vuelto* > *güelto* ['gwelto] ; *vuélveme* > *güelveme* [gwel'βeme]. La même réalisation se retrouve en position intervocalique dans les mêmes conditions : *abuelo* > *agüelo* [a'ɣwelo] ; ainsi que toute la série *abuela* >

¹⁹² Rafael Lapesa, 1981 [1942], p. 468, 600.

agüela [a'ɣwela] ; abuelita > agüelita [aɣwe'lita], bisabuelos > bisagüelos [bisa'ɣwelos], abuelos, > agüelos [a'ɣwelos] ; devolver > degolver [deɣol'βer] ; devolvió > degolvió [deɣol'βjo] ; devuelven > degüelven [de'ɣwelβen] ; envolvido > engolvido [eŋgol'βiðo] ; revolución > regolución [reɣolu'θjon] ; revolver > regolver [reɣol'βer] et revuelve > regüelva [re'ɣwelβe]. En revanche, pour ce qui est du cas inverse, g > b ou v, nous n'en avons pas trouvé d'exemples chez Copetín.

Figure 84. 740705.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

La deuxième réalisation est une assimilation régressive en début du mot de la consonne en position préconsonantique en fin de syllabe. Nous avons trouvé quatre exemples : *absurdas* > *asurda* [a'surða] (figure 85), *absolutamente* > *asolutamente* [asoluta'mente] ; *abnegación* > *anegación* [aneɣa'sjon] et *obsequio* > *osequio* [o'sekjo]. Ainsi, l'articulation de *absurdo* comme *asurdo* suppose une assimilation de la première consonne (fermant la première syllabe) à la seconde (ouvrant la syllabe suivante) : *absurdo* > *assurdo* > *asurdo*.

Figure 85. 740821.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

2.1.4 Le cas du /d/

Concernant cette consonne occlusive sonore, nous pouvons dire qu'elle souffre depuis longtemps de plusieurs modifications dans l'espagnol oral ; selon sa position au sein du mot, son articulation change et le son également. Le seul phénomène que nous avons repéré dans la bande dessinée est sa suppression en position initiale et prévocorique et en fin de syllabe postvocalique.

Figure 86. 850129.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Nous avons trouvé un cas de suppression de /d/ en début de mot dans l'adverbe relatif de lieu *donde* > *onde* ['onde] (figure 86). Pour Flórez (1978, p. 207) il est courant d'entendre cette modification dans l'ensemble de la variante de l'espagnol parlé à Bogota, mais aussi dans toute la région andine de la Colombie. Une manière d'expliquer cette élision est à la fois morphologique et étymologique. En effet, pour cet exemple on remonte à la forme *de onde*, où l'archaïsme s'impose à la forme moderne dans le registre familier.

On peut observer le même phénomène dans les mots formés à partir du préfixe *des-* : *desfondado* > *esfondao* [esfon'dao] ; *desgualtado* > *esgualtao* [ezywale'tao] ; et *despierto* > *espierto* [es'pjerto] (figure 87). Ce préfixe justement, comme l'affirme Lapesa, devient *-es-* à cause d'une confusion étymologique classique avec *ex-*¹⁹³, par conséquent il s'agit également d'un phénomène morphologique. Cuervo fait

¹⁹³ Rafael Lapesa, 1981 [1942], p. 468.

également référence à cette confusion qu'il observe majoritairement dans le langage populaire (p. 528). Ceci est dû à la fonction de chaque préfixe (*des-* et *ex-*) qui n'est pas très claire chez les locuteurs de la variante de l'espagnol à Bogota.

Figure 87. 790604.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

En ce qui concerne sa position intervocalique dans le registre populaire, la consonne disparaît surtout dans la flexion participe-adjectif. Nous en avons trouvé plusieurs exemples dans l'ensemble de la bande dessinée : *alentado* > *alentao* [alen'tao] ; *amargado* > *amargao* [amar'ɣao] ; *amarrado* > *amarrao* [ama'ɾao] ; *andado* > *andao* [an'dao] ; *aplastado* > *aplastao* [apas'tao] ; *apurado* > *apurao* [apu'rao] ; *botado* > *botao* [bo'tao] ; *cansado* > *cansao* [kan'sao] ; *cansados* > *cansaos* [kan'saos] ; *casado* > *casao* [ka'sao] ; *castigado* > *castigao* [kasti'ɣao] ; *cuidado* > *cuidao* [kui'dao] ; *dado* > *dao* ['dao] ; *demacrado* > *demacrao* [dema'krao] ; *descarado* > *descarao* [deska'rao] ; *desdichado* > *desdichao* [dezði't'ao] ; *desgraciado* > *desgraciao* [dezɣra'sjao] ; *desmayado* > *desmayao* [dezma'ɣao] ; *desocupado* > *desocupao* [desoku'pao] ; *desvelado* > *desvelao* [dezβe'lao] ; *disecado* > *disecao* [dise'kao] ; *disfrazado* > *disfrazao* [disfra'sao] ; *disgustado* > *disgustao* [dizɣus'tao] ; *empapado* > *empapao* [empa'pao] ; *empelotado* > *empelotao* [empelo'tao] ; *(em-)prestado* > *emprestao* [empres'tao] ; *encerrado* > *encerrao* [ense'rao] ; *enredado* > *enredao* [enɾe'dao] ; *enterrado* > *ent(i)errao* [entie'rao] ; *desfondado* > *esfondao* [esfon'dao] ; *desgualtado* > *esgualtiao* [ezɣwale'tao] ; *exagerado* > *esagerao* [esaxe'rao] ; *esperanzado* > *esperanzao* [esperan'sao] ; *estado* > *estao* [es'tao] ou 'tao ['tao] ; *exagerado* > *exagerao* [esaxe'rao] ; *fijado* > *fijao* [fi'xao] ; *fregado* > *fregao* [fre'ɣao] ; *frustado* > *frustao* [frus'tao] ; *faltado* > *jaltao* [xal'tao] ; *idolatrado* > *idolatrao*

[iðola'trao] ; *levantado* > *levantao* [leβan'tao] ; *logrado* > *lograo* [lo'ɣrao] ; *malgeniado* > *malgeniao* [malxe'njao] ; *malpensado* > *malpensao* [malpen'sao] ; *mariado* > *mariao* [ma'rjao] ; *mojado* > *mojao* [mo'xao] ; *ocupado* > *ocupao* [oku'pao] ; *pagado* > *pagao* [pa'ɣao] ; *parado* > *parao* [pa'rao] ; *pasado* > *pasao* [pa'sao] ; *pegado* > *pegao* [pe'ɣao] ; *pensado* > *pensao* [pen'sao] ; *progresado* > *progresao* [proɣre'sao] ; *rascado* > *rascao* [ʀas'kao] ; *robado* > *robao* [ʀo'βao] ; *salado* > *salao* [sa'lao] ; *salvado* > *salvao* [sal'βao] ; *sembrado* > *sembrao* [sem'brao] ; *sentado* > *sentao* [sen'tao] ; *significado* > *sinificao* [sinifi'kao] ; *sollado* > *sollao* [so'yao] ; *tirado* > *tirao* [ti'rao] ; *trasmochado* > *trasmochao* [trazno'tjao] ; *vaciado* > *vaciao* [ba'sjao] ; *varado* > *varao* [ba'rao] ; *volado* > *volao* [bo'lao]. En ce qui concerne les noms voici les exemples : *abogado* > *abogao* [aβo'ɣao] ; *Estados Unidos* > *Estaos Unios* [es'taos u'nios] ; *candado* > *candao* [kan'dao] ; *lado(s)* > *lao(s)* ['lao] ; *matador* > *mataor* [mata'or] ; *mercado* > *mercao* [mer'kao] ; *pecado* > *pecao* [pe'kao]. Ce qui montre que la disparition de la /-d/ est possible dans quelques cas contrairement à ce qui se produisait depuis le XVII^e siècle où la suppression de la consonne n'était pas courante¹⁹⁴.

L'affaiblissement de /d/ en position intervocalique est très fréquent au point que la perte totale du segment peut se produire. Il existe plusieurs hypothèses sur la perte de cette consonne, comme l'avance Ariza¹⁹⁵. Rappelons que sa fricatisation commence au III^e siècle et que pour les terminaisons en *-ado*, elle apparaît vers le XVI^e siècle dans le registre familier et que ce phénomène se poursuit encore aujourd'hui soumis à plusieurs facteurs comme l'articulation, le contexte ou encore l'origine du locuteur. De son côté, Lapesa (p.467) indique également que ce phénomène est ancien et déjà enregistré dans les XVI^e et XVII^e siècles. Il est le phénomène phonétique le plus présent dans notre bande dessinée, comme dans l'exemple (figure 88) où nous le trouvons à deux reprises, dans *cansao* et *fijao*.

¹⁹⁴ Rafael Lapesa, 1981 [1942], p. 389.

¹⁹⁵ Manuel Ariza, 2012, p.148.

Figure 88. 680530.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Notons qu'il en est de même pour les terminaisons en *-dad* ; ceci étant le cas le plus récurrent de perte d'une consonne en position finale. Selon Ariza on pouvait déjà apercevoir ce phénomène au milieu du XV^e siècle¹⁹⁶. Partons du fait que les consonnes finales sont peu tendues et qu'elles ont tendance à s'amuir ; de plus, leur rôle morphologique (dans cet exemple précis, le suffixe *-dad* produit des noms dérivés d'adjectifs) n'est pas assez fort pour lutter contre son affaiblissement. Trente exemples sont présents chez *Copetín* : *antigüedad* > *antigüedá* [antiɣwe'ða] ; *autoridad* > *autoridá* [awtori'ða] ; *calamidad* > *calamidá* [kalami'ða] ; *calidad* > *calidá* [kali'ða] ; *caridad* > *caridá* [kari'ða] ; *ciudad* > *ciudá* [sju'ða] ; *crueidad* > *crueidá* [krwel'da] ; *dignidad* > *dinidá* [dini'ða] ; *enfermedad* > *enfermedá* [emferme'ða] ou *enjermedá* [eɲxerme'ða] ; *felicidad* > *gelicidá* [xelisi'ða] ou *jelicidá* [xelisi'ða] ; *humanidad* > *humanidá* ou *umanidá* [umani'ða] ; *igualdad* > *igualdá* [iɣwal'da] ; *ingenuidad* > *ingenuidá* [iɲxenuj'ða] ; *inferioridad* > *injerioridá* [iɲxerjori'ða] ; *inseguridad* > *inseguridá* [inseyuri'ða] ; *inutilidad* > *inutilidá* [inutili'ða] ; *libertad* > *libertá* [liβer'ta] ; *natalidad* > *natalidá* [natali'ða] ; *navidad* > *navidá* [naβi'ða] ; *necesidad* > *necesidá* [nesesi'ða] ; *realidad* > *realidá* [řeali'ða] ; *seguridad* > *seguridá* [seyuri'ða] ; *seriedad* > *seriedá* [serje'ða] ; *sociedad* > *sociedá* [sosje'ða] (figure 89) ; *soledad* > *soledá* [sole'ða] ; *superioridad* > *superioridá* [superjori'ða] ; *universidad* > *universidá* [uniβersi'ða] ; *verdad* > *verdá* [ber'ða] ou *veldá* [bel'da] ; *voluntad* > *voluntá* [bolun'ta]. Il existe également d'autres exemples de suppression en position finale comme *ataúd* > *ataú* [ata'u] ; *juventud* > *juventú* [xuβen'tu] ; *salud* > *salú* [sa'lu] ; *sed* > *sé* ['se] ; *usted* > *usté* [us'te] *virtud* > *virtú* [bir'tu] et *vusted* > *vusté* [bus'te]. Enfin, dans ces exemples, la présence de l'accent graphique est due au fait qu'il

¹⁹⁶ Manuel Ariza, 2012, p.154.

s'agit de mots dont l'accent tonique se trouve à la fin de ceux-ci et par conséquent il sert comme une signalisation normative de la prosodie conservée.

Figure 89. 760129.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

2.1.5 Le cas du /g/

Ce phonème occlusif sonore vélaire comporte deux types de réalisations repérées dans la bande dessinée. La première correspond au groupe consonantique savant -gn- ; il s'agit d'une consonne occlusive sonore suivie d'une consonne nasale sonore qui appartenant à la syllabe suivante vont se réaliser toutes les deux comme sonores. Cependant, dans certains cas il peut y avoir l'élision de /g/¹⁹⁷ comme dans les neuf exemples repérés : *consignar* > *consinar* [konsi'nar] ; *digna* > *dina* ['dina] ; *digno* > *dino* ['dino] ; *dignidad* > *dinidá* [dini'ða] ; *insignificante* > *insinificante* [insinifi'kante] ; *indignarnos* > *indinarnos* [indi'narnos] ; *magnífica* > *manífica* [ma'nifika] ; *ignorante* > *inorante* [ino'rante] (figure 90) et *repugnante* > *repu'nante* [řepu'nante]. D'un point de vue historique Flórez¹⁹⁸ explique que le groupe -gn- tendait vers une palatalisation en /ɲ/ dès le latin tardif mais depuis le XV^e siècle, il s'assimile en /n/. Cuervo parle également de ce phénomène créant chez le locuteur un conflit entre la prononciation traditionnelle et la prononciation étymologique¹⁹⁹. Si

¹⁹⁷ Real Academia Española, 2011, p. 148.

¹⁹⁸ Luis Flórez, 1963, p. 156-157.

¹⁹⁹ Rufino José Cuervo, 2012 [1987], p. 763-764.

l'on s'en tient à l'explication historique de l'évolution de ce groupe de consonnes, on constate un retour de la suppression du /g/ dans le registre familier. Enfin, la raison pour laquelle certains mots se sont palatalisés est due à une évolution spontanée de la langue mais il y a des chances que quelques exemples montrés plus haut soient des mots semi-savants et donc ils ont conservé le groupe -gn- jusqu'à une époque trop tardive pour qu'ils puissent se simplifier par palatalisation.

Figure 90. 840619.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Le deuxième cas de réalisation de /g/ que nous avons trouvé correspond à des mots orthographiés g- à la place de h-, ceci se produisant devant la semi-voyelle [w] ; les exemples sont : *huelga* > *güelga* ['gwelya] ; *huellas* > *güellas* ['gweʎas] ; *huevos* > *güevos* ['gweos] ; *hueco* > *güeco* ['gweko] ; *hueso* > *güeso* ['gweso] ; *huérfano* > *güerfano* [gwer'fano] ; *huerto* > *güerto* ['gwerto] et le présent de l'indicatif du verbe *oler* : *güele* ['gwele] (figure 91). Il s'agit ici d'un renforcement articulatoire entre [w] labiovélaire et /g/ vélaire, ce qui produit une vélarisation de la consonne à cause du point de tension entre les deux. Cuervo (p. 716-717) explique cette prononciation comme « el frote bilabial con la articulación gutural de la u vocal, por impulso asimilatorio se traslada en frote al otro lugar en que esta se articula : de ahí las pronunciaciones vulgares »²⁰⁰. Dans l'image qui suit on voit l'emploi à deux reprises de ce phénomène avec *güele* et *güeso*.

²⁰⁰ « une friction bilabiale avec une articulation gutturale de la voyelle u ; par un mouvement assimilatoire elle se transforme en frottement à l'autre point d'articulation, de là les prononciations vulgaires »

Figure 91. 710103.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

2.1.6 Le cas du /x/ et du /f/

Nous avons décidé d'aborder ces deux phonèmes en même temps, car dans cette bande dessinée nous avons constaté que leurs réalisations peuvent alterner, c'est-à-dire qu'on va retrouver des mots orthographiés comme *falta* > *jalta*, *justicia* > *fusticia*.

Pour commencer, il faut préciser que la consonne f initiale suivie d'une voyelle en conservait le son fricatif sourd jusqu'au XV^e siècle et la graphie /f/. Alors, comment cette consonne a-t-elle évolué au fil du temps, au point que sa réalisation suscite notre intérêt dans cette recherche ? Menéndez Pidal formule une hypothèse, également soutenue par Ralph Penny. Il y est question de l'influence du substrat cantabrique (le vieux basque) où ce phonème n'était pas présent dans la langue en position initiale²⁰¹. Au fur et à mesure que les locuteurs apprenaient le latin, il a pris la forme d'une laryngale /h/ puis a continué à s'amuir jusqu'à ne plus représenter qu'un simple coup de glotte empêchant la synalèphe comme chez Garcilaso de la Vega au XVI^e siècle. Aujourd'hui en espagnol de Castille cette consonne est muette. Dans d'autres aires hispanophones (Andalousie, Amérique), à partir de la fin du Moyen Âge la laryngale /h/ a pu résister et pour cela être interprétée comme /x/ au

²⁰¹ Ralph Penny, 2001 [1993], p. 89.

XVII^e siècle²⁰². A partir de là se crée un régime d'équivalence entre f et j dont portent trace certains usages populaires.

C'est ainsi que l'on constate comment la consonne s'affaiblit et s'aspire donnant lieu au son [x] quand elle est en position initiale prévocalique (figure 92). Dans la bande dessinée on retrouvera plusieurs exemples montrant cette variante : *fábrica* > *jábrica* [ˈxaβrika] ; *fabricaba* > *jabricaba* [xaβriˈkaβa] ; *fabricantes* > *jabricantes* [xaβriˈkantes] ; *fabricué* > *jabricué* [xaβriˈke] ; *fábulas* > *jábulas* [ˈxaβulas] ; *fachada* > *jachada* [xaˈtʰaða] ; *fascina* > *jacina* [xaˈsina] ; *falsos* > *jalsos* [ˈxalsos] ; *falta* > *jalta* [ˈxalta] ; *faltaba* > *jaltaba* [xalˈtaβa] ; *faltado* > *jaltao* [xalˈtao] ; *faltar* > *jaltar* [xalˈtar] ; *falte* > *jalte* [ˈxalte] ; *fama* > *jama* [ˈxama] ; *familia* > *jamilia* [xaˈmilja] ; *familiar* > *jamiliar* [xamiˈljar] ; *famoso* > *jamoso* [xaˈmoso] ; *fantasia* > *jantasia* [xanˈtasja] ; *fantasma* > *jantasma* [xanˈtasma] ; *farándula* > *jarándula* [xaˈradula] ; *favor* > *javor* [xaˈβor] ; *felices* > *jelices* [xeˈlises] ; *feliz* > *jeliz* [ˈxelis] ; *feo* > *jeo* [ˈxeo] ; *fila* > *jila* [ˈxila] ; *filósofo* > *jilósofo* [xiˈlosofo] *filosofía* > *jilosofía* [xiˈlosoˈfia] ; *fin* > *jin* [ˈxin] ; *finca* > *jinca* [ˈxin̄ka] ; *finísima* > *jinísima* [xiˈnisima] ; *fino* > *jino* [ˈxino] ; *forma* > *jorma* [ˈxorma] ; *fórmula* > *jórmula* [ˈxormula] ; *formuló* > *jormuló* [xormuˈlo] ; *fósforos* > *jósforos* [ˈxosxoros] ; *fui* > *jui* [ˈxuj] ; *fuímonos* > *juímonos* [xuˈimonos] ; *fuimos* > *juimos* [ˈxujmos] ; *fuiste* > *juites* [ˈxujtes] ; *fútbol* > *julbol* [xulˈβol] ; *futbolista* > *julbolista* [xulβoˈlista] ; *fumar* > *jumar* [xuˈmar] ; *fundió* > *jundió* [xunˈdjo] ; *fundita* > *jundita* [xunˈdita] ; *funicular* > *junicular* [xunikuˈlar] ; *fusilar* > *jusilar* [xusiˈlar] et *futuro* > *juturo* [xuˈturo]

²⁰² En effet, si on tient en compte l'évolution de la phonétique et la phonologie de l'espagnol, l'aspiration du /f/ commence au Moyen Âge et au fil des siècles elle s'étend à l'oral et à l'écrit devenant /h/ largement employée ainsi dans les milieux lettrés de la Péninsule et d'Amérique. Plus tard, dans certaines régions de l'Espagne, plus particulièrement dans les zones périphériques de Madrid comme l'Andalousie, cette aspiration se transforme en /x/ ; néanmoins, ce phénomène porte une connotation négative du point de vue de la norme du fait qu'il est présent dans les zones rurales et les couches sociales moins aisées. Ariza, 2010, pp137-138 et Real Academia Española, 2017, pp188-189.

Figure 92. 760818.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Nous venons d'exposer l'aspiration de /f/ en position initiale et nous avons dit que cela fonctionne avec cette consonne dans cette position initiale prévocale. A ce propos, Lapesa (p.469) indique que la tendance à la vélarisation de /f/ fait qu'il soit remplacé par /x/ ou /h/ et cela se retrouve davantage devant la diptongue /ue/ ; de plus il existe d'autres cas de vélarisation, c'est-à-dire devant les liquides /l/ et /r/ et les semi-voyelles, le son va s'aspirer également ; les vingt-et-un exemples suivants nous le montrent : *fiebre* > *jiebre* ['xjeβre] ; *fiera* > *jiera* ['xjera] (figure 93) ; *fiestas* > *jiestas* ['xjestas] ; *flecha* > *jlecha* [x'letʃa] ; *flores* > *jlores* [x'lores] ; *francamente* > *jrancamente* [xranʃa'mente] ; *francés* > *jrancés* [xran'kes] ; *frascos* > *jrascos* [x'raskos] ; *frase* > *jrase* [x'rase] ; *fregados* > *jregaos* [xre'ɣaos] ; *frenos* > *jrenos* [x'renos] ; *fresca* > *jresca* [x'reska] ; *fría* > *jría* [x'ria] ; *frío* > *jrío* [x'rio] ; *fruta* > *jruta* [x'ruta] ; *fue* > *jué* ['xwe] ; *fuera* > *juera* ['xwera] ; *fuéramos* > *juéramos* ['xweramos] ; *fueras* > *jueras* ['xweras] ; *fuerte* > *juerte* ['xwerte] ; *fuerza* > *juerza* ['xwersa].

Figure 93. 741120.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

On peut trouver le même phénomène en position intérieure, la RAE expliquant que ce phénomène se retrouve chez les locuteurs colombiens peu scolarisés, devant n'importe quelle voyelle, que ce soit en position initiale ou à l'intérieur d'un mot²⁰³. Plusieurs exemples sont présents dans la bande dessinée : *afán* > *aján* [a'xan] ; *afectaría* > *ajetaría* [axetar'ia] ; *Africa* > *Ajrica* ['axrika] ; *asfaltar* > *asjaltar* [asxal'tar] ; *audífono* > *audífono* [aw'ðixono] ; *café* > *cajé* [ka'xe] ; *desfallecer* > *desjallecer* [desxale'ser] ; *defiéndanme* > *dejiéndanmen* [de'xjendammen] ; *diferencia* > *dijerencia* [dixe'rensja] (figure 94) ; *difícil* > *dijicil* [dixi'sil] ; *difunto* > *dijunto* [di'xunto] ; *difunta* > *dijunta* [di'xunta] ; *disfracé* > *disjracé* [disxra'ke] ; *edificio* > *edijicio* [eði'xisjo] ; *enfermedad* > *enjermedá* [eɲxerme'ða] ou *enjermedad* [eɲxerme'ðad] ; *enfermísimo* > *enjermísimo* [eɲxer'misimo] ; *enfermo* > *enjerme* [eɲxerme] ; *infancia* > *injancia* [iɲ'xansja] ; *infarto* > *injarto* [iɲ'xarto] ; *inferior* > *injerior* [iɲxe'rjor] ; *inferiores* > *injeriores* [iɲxe'rjores] ; *inferioridad* > *injerioridá* [iɲxerjori'ða] ; *infernál* > *injernal* [iɲxer'nal] ; *manifestación* > *manijestación* [manixesta'sjon] ; *profesor* > *projesor* [proxe'sor] ; *oficina* > *ojicina* [oxi'sina] ; *perfume* > *perjume* [per'xume] ; *refiere* > *rejiere* [re'xjere] ; *reformarse* > *rejormarse* [re'xor'marse] ; *suficiente* > *sujiciente* [suxi'sjente] ; *sufre* > *sujre* [su'xre] ; *sufrir* > *sujrir* [sux'rir] ; *teléfonos* > *teléjnos* [te'lexonos] ; *traficantes* > *trajicantes* [traxi'kantes].

Figure 94. 720318.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

En ce qui concerne le phonème /x/ nous avons constaté que le phénomène inverse se produit également. C'est-à-dire que nous avons trouvé deux exemples où la graphie j- devient f- : *juguetes* > *fuguetes* [fu'ɣetes] ; *justicia* > *fusticia* [fus'tisja].

²⁰³ Real Academia Española, 2017, p. 189.

Pour Lapesa (p.379), si la vélarisation fait que /x/ remplace /f/, il est donc possible que cela fonctionne aussi dans l'autre sens, par un souci d'hypercorrection. De plus, un peu plus loin, Lapesa nous rappelle que pendant le Siècle d'Or dans certaines régions d'Espagne (comme l'Estrémadure, les Canaries, Séville, Cordoue ou les Caraïbes, entre autres) où le [h] aspiré issu du /f/ latin se gardait, le son fricatif vélaire /x/ s'aspirait également ce qui se prêtait à confusion.

D'après Flórez (1978)²⁰⁴, il est commun de trouver ces modifications phonétiques dans toutes les régions de la Colombie. Il est vrai que Copetín n'est pas le seul à faire cet emploi du /f/ ; d'autres personnages provenant d'autres régions le font également, comme Pesadilla ou Querubina qui sont originaires eux de la région de Santander, ce qui confirme l'idée avancée par le linguiste.

Dans la bande qui suit (figure 95) nous retrouvons deux exemples de changement phonétique, le premier est celui qui concerne la permutation du j- par f- *fusticia*, et le deuxième est l'aspiration du /f/ *jalta*, ce qui montre l'alternance dans la prononciation entre les deux phonèmes.

Figure 95. 760113.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

D'autre part, nous avons remarqué quelques exemples qui illustrent l'aspiration des sifflantes graphiées s (ou c devant e ou i) qui vont s'écrire comme j. Nous avons comme exemple : *ajos* > *ajoj* [a'xox] ; *crudos* > *crudoj* [kru'ðox] ; *difícil* > *difijil* [difi'xil] ; *es* > *ej* ['ex] ; *muchos* > *muchoj* [mu'tlox] ; *puedes* > *puedej* [pwe'ðex] *salud* > *jalud*

²⁰⁴ Luis Flórez, 1978, p. 210.

[xa'lud] ; *sapo* > *japo* ['xapo] ; *secretos* > *jecretos* [xe'kretos] ; *será* > *jerá* [xe'ra] ; *sí* > *jí* ['xi] ; *soy* > *joy* ['xoi] et *todas* > *todaj* [to'ðax]. Concentrons-nous en premier lieu sur le /s/ ; pourquoi est-il représenté graphiquement comme j dans la bande dessinée ? Il se trouve que l'aspiration de ce son est l'un des phénomènes les plus fréquents dans la langue espagnole ; de ce fait, il subit plusieurs transformations avant de produire le son /x/. De plus, cette modification est récurrente dans le registre familier de la zone andine en Colombie²⁰⁵ et dans des milieux sociaux peu ou pas scolarisés. Par conséquent /s/ devient /h/ et ensuite /x/. Si nous nous référons à un exemple déjà cité plus haut, cela donnerait : *sera* > [he'ra] > [xe'ra]. Il se peut que ce changement phonétique soit dû au fait que /s/ et /x/ sont des consonnes fricatives sourdes, c'est-à-dire avec un mode d'articulation similaire subissant la même aspiration. Ce que nous appelons aspiration se transforme en laryngale et c'est justement parce qu'elle se transforme en laryngale que la seule façon de la récupérer dans le système phonologique c'est de lui donner la caractéristique de j. En phonologie d'Amérique et de Colombie ces graphies, ainsi que le z, représentent une seule et unique même sifflante.

A ce sujet, Ramírez Luengo affirme que la perte ou plutôt l'aspiration du /s/ correspond surtout à des zones géographiques proches des côtes ou des zones de basses altitudes alors que dans les régions les plus élevées, dont Bogota, ce phénomène n'est pas consolidé²⁰⁶. Si on s'en tient à cette hypothèse, on peut dire que ce sont les migrations internes du pays qui ont apportées cette réalisation.

A cet effet, pour mieux saisir ce changement phonétique, nous présentons une bande (figure 96) où Pesadilla use de remplacement à maintes reprises et dans toutes les positions mentionnées. Rappelons que ce personnage est originaire du département de Santander où la réalisation du /x/ à la place de /s/ est récurrente, surtout dans un milieu rural²⁰⁷.

²⁰⁵ Real Academia Española, 2017, p., 189.

²⁰⁶ José Luis Ramírez Luengo, 2007, p. 42.

²⁰⁷ Real Academia Española, 2017, p. 203.

Figure 96. 680608.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

2.1.7 Le cas du groupe /ks/

La graphie *x* arbore une représentation particulière chez *Copetín*. Les exemples que nous montrerons ci-après s'écrivent avec *s* à la place : *exijo* > *esijo* [e'sixo] ; *experiencia* > *esperiencia* [espe'rjensja] ; *explica* > *esplica* [es'plika] ; *explicación* > *esplicación* [esplika'sjon] ; *explico* > *esplico* [es'pliko] ; *explosión* > *esplosión* [esplo'sjon] ; *expresión* > *espresión* [espre'sjon] ; *extranjero* > *estranjero* [estran'xero] et *exterior* > *esterior* [este'rjor] (figure 97) ; *éxito* > *ésito* ['esito] et *taxi* > *tasi* ['tasi].

Tout d'abord, dans les exemples précédents /ks/ se trouve en fin de syllabe initiale et préconsonantique à l'exception de *esijo* [e'sixo]. Selon la RAE cette coda interne, qui peut être binaire, va prendre une prononciation /s/ dans son deuxième segment²⁰⁸. Pour sa part, Quilis (p.58) nous explique que *x* se prononce /s/ quand il est en position préconsonantique comme dans les exemples perçus chez *Copetín*. Pour ce qui est du mot *exijo* > *esijo* [e'sixo], la consonne *x* à l'intérieur d'un mot et en position intervocalique devrait, selon la norme phonologique, se réaliser [ks] ou [gs] comme dans *examen* [ek'samen] ou [eg'samen] mais ici étant sa simplification jusqu'à cette position, nous pouvons percevoir dans cette prononciation la marque d'une confusion préfixale avec *des-* et *es-*.

²⁰⁸ Real Academia Española, 2017, p. 319.

Si l'on prend en compte le point de vue de l'histoire de la langue, Lapesa (p. 467) nous explique d'un côté que cela est dû à une simplification des groupes de consonnes comme dans le mot *asfixia* > *asfisia*. Il parle également de la confusion entre les préfixes des- et ex- (des- devient es- dans la langue populaire). Ainsi par assimilation de la coda du préfixe, les locuteurs prononcent /s/ à la place de /ks/. Il s'agit donc d'un phénomène d'assimilation et ensuite de simplification où /ks/ > /ss/ > /s/. D'un autre côté, Cuervo (p. 759) nous rapporte qu'en 1815 l'Académie, dans sa 8^e édition de l'orthographe propose de substituer le s par le x avant une consonne ; modifiant ainsi la prononciation. Cependant elle est revenue rapidement sur cette règle. Il se peut donc que les locuteurs aient gardé la prononciation correspondante au s et que cela ait perduré jusqu'à nos jours.

Figure 97. 740402.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

2.1.8 Le cas du /m/

Ce phonème labial n'a pas subi énormément de changement en espagnol mais dans notre bande dessinée nous avons constaté qu'il disparaît dans le groupe de consonnes -mn- comme dans les mots semi-savants : *amnesia* > *anesia* [a'nesja] ; *gimnasia* > *ginasia* [xi'nasja] ; *insomnio* > *insonio* [in'sonjo] et *calumnia* > *calunia* [ka'lunja] (figure 98). Dans cette séquence hétérosyllabique /m/ subit une assimilation : /mn/ > /nn/ > /n/.

populaire et archaïque (p.763) et il nous indique que ce groupe [mn] devient [n]. De la même manière, Flórez assure que -mn- « en el habla rústica y vulgar se reduce a n »²⁰⁹.

Mais pour aller plus loin dans cette analyse, mentionnons que selon Ariza (p. 196), en latin le groupe s'assimile et évolue en /nn/ qui se simplifie ensuite par palatalisation donnant comme exemple AUTUMNU > otoño. Ainsi, il y a deux façons de voir ce phénomène : l'une, si l'on se place depuis le locuteur, on peut dire qu'il s'agit de locuteurs peu instruits qui utilisent cette assimilation. L'autre, si on observe le phénomène depuis le mot on perçoit qu'il s'agit des mots savants et à ce moment-là les locuteurs peu instruits et les plus lettrés sont concernés par le sujet.

Figure 98. 731221.



Sources : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

2.1.9 Le cas du /n/

Nous avons trouvé deux réalisations concernant la graphie de n en position initiale et intérieure dans la bande dessinée. Pour la première réalisation, il s'agit d'une palatalisation /ɲ/ devant e ; *nervios* > *ñervos* [ɲer'bos] (figure 99) *nervudo* > *ñervudo* [ɲer'βuðo] et *nudo* > *ñudo* [ɲuðo]. Flórez affirme que ce phénomène est courant dans le registre argotique de la capitale colombienne. Mais il existe aussi une variété

²⁰⁹ Luis Flórez, 1951, p, 249. « dans la langue populaire se réduit à n »

de l'espagnol léonais où la palatalisation est présente en début du mot (Lapesa, 488).

Pour approfondir nous pouvons expliquer cela du fait de plusieurs raisons ; en premier lieu, quand la consonne *n* se trouve en position initiale, elle met en arrière son point d'articulation et se palatalise, devenant /ɲ/. Mais comme cet exemple est le seul, il peut s'agir d'une métathèse vocalique. En effet, le *i* qui disparaît dans *ñervos* peut se retrouver devant *e* (métathèse), de ce fait elle se transforme en semi-voyelle affectant ainsi la consonne nasale qui devient ensuite *ñ* : *ne* > *nje* > *ñe*. Enfin, troisième raison, *ñervudo* peut s'expliquer également par une analogie avec *ñervos*.

Figure 99. 720328.



Sources : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

L'autre réalisation apparaît quand *n* est remplacé par *l* en position intérieure. Cela est possible car /*n*/ souffre d'un lambdacisme. Ce phénomène fréquent en espagnol est observé par Menéndez Pidal (p. 156) et aussi examiné par Flórez qui parle plutôt de « troque ». Les exemples trouvés ne concernent que le mot animal : *alimal* [ali'mal] ; *alimales* [ali'males] (figure 100) ; *alimalitos* [alima'litos] ; *alimalandia* [alima'landja].

Figure 100. 690703.



Sources : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

2.1.10 Le cas du /r/

En observant les variations phonétiques de la bande dessinée nous avons pu repérer sept exemples qui concernent ce phonème. Tous correspondent au même phénomène : une alternance avec l'autre consonne liquide *l*. Les exemples sont les suivants : *otro* > *otlo* ['otlo] ; *muerto* > *muelto* ['mwelto] ; *compran* > *complan* ['komplan] ; *cuadro* > *cuadlo* ['kwaðlo] ; *porque* > *polque* ['polke] ; *ser* > *sel* ['sel] et *sirven* > *silven* ['silβen]. Pour expliquer ce changement du point de vue historique de la langue, Lapesa affirme que cette confusion existait déjà dans le dialecte léonais (p. 492) et qu'elle a été plus ou moins assimilée dans le territoire reconquis par les troupes de ce royaume (p. 492-516). Il indique également que ce même phénomène est présent dès le XVI^e siècle dans la région des Caraïbes et dans d'autres zones côtières d'Amérique (p. 385). Cette dernière information nous permet de faire un lien avec notre bande dessinée, car le seul personnage qui s'exprime ainsi est Pep'eguama qui est justement originaire du nord de la Colombie (figure 101).

En effet, la variante de l'espagnol que parle Pep'eguama est l'*español costeño*, employée principalement dans les six départements du nord de la Colombie, qui est elle-même une variante de l'espagnol des Caraïbes. Sa principale caractéristique quant à la phonétique est la perte des consonnes liquides ou la gémation des

consonnes postérieures aux liquides, phénomènes qui ne sont pas présents dans le corpus de *Copetín*.

Figure 101. 790119.



Sources : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

D'un point de vue phonologique, Ariza affirme que ces deux consonnes liquides sont instables et qu'elles subissent beaucoup de changements (p. 201). De ce fait, le *r* peut connaître un processus de variation selon son mode d'articulation, dans ce cas il y a une latéralisation de la consonne ou un lambdacisme où elle perd son caractère rhotique²¹⁰. En outre, en observant de plus près les exemples trouvés, nous constatons que dans trois d'entre eux le *r* se trouve après une consonne occlusive sourde /d/, /p/ et /t/ ; le point commun de ces phonèmes est que le voile du palais est collé à la paroi pharyngée, ce qui entraîne une fermeture des organes articulatoires et par conséquent une obstruction de l'air²¹¹. En revanche la différence entre /r/ et /l/ est que pour la première il y a une ou plusieurs interruptions de la sortie de l'air alors que pour la deuxième, l'air sort par le rétrécissement de l'un de deux côtés de la langue ; ainsi n'ayant pas d'interruption de la sortie de l'air la réalisation de /l/ est plus fluide. La *Real Academia Española* (p. 257) affirme ainsi que pour les trois autres exemples le lambdacisme se produit, car *r* se trouve en position post nucléaire, ce qui est une variation récurrente.

Quant au point de vue phonétique, considérant la même affirmation de Ariza quant à l'instabilité et aux changements (p. 201), nous constatons que cette modification se produit quand le phonème est accompagné d'une consonne occlusive p-, t-, d-, peut-être en raison du point d'articulation. En effet /r/ et /l/

²¹⁰ Real Academia Española, 2017, pp. 256-257.

²¹¹ Antonio Quillis Morales, 2014, pp., 46 et 65.

s'articulent en appuyant l'apex contre les alvéoles d'où la confusion entre les deux phonèmes.

2.2 Autres phénomènes phonétiques

Dans les études linguistiques que nous avons mentionnées (Flórez, Montes Giraldo), nous avons trouvé une partie consacrée dans chacune d'elles aux modifications linguistiques qui relèvent entre autres choses des variations qui altèrent et changent la prononciation d'un mot. Pour ce faire, nous rappelons ci-après au lecteur en quoi consiste chaque modification et nous en donnons une possible explication accompagnée des exemples extraits de la bande dessinée. Il se peut que les phénomènes présentés soient considérés comme la surface ou le symptôme de changements morphologiques (grammatical ou lexical) que nous étudierons plus loin.

2.2.1 Analogie

Il est possible de trouver ce phénomène phonétique chez *Copetín* dans des mots comme *resuelví*, *disuelvió* et *muerdió*. Si l'on considère les trois formes au présent de l'indicatif, *resuelvo*, *disuelve* et *muerde*, on trouve également une diphtongaison qui porte sur une voyelle radicale comme l'indiquent Darbord et Pottier (p. 49). En effet, au présent de l'indicatif il s'agit d'un *ö* latin sur lequel l'accent tonique tombe produisant une diphtongue : *resolvo* > *resuelvo* ; *dissolvit* > *disuelve* ; *mordēt* > *muerde*. Cependant, dans la bande dessinée les deux exemples affichent la diphtongue alors que l'accent tombe sur la désinence. C'est donc le présent qui influence cette analogie : *resuelvo* → *resuelví* ; *disuelve* → *disuelvió* (figure 102) ; *muerde* → *muerdió*.

Figure 102. 740504.



Sources : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Un autre exemple où l'on trouve une voyelle tonique qui devient une diphtongue est *viejez*. Ainsi, ce nom dérivé du nom *viejo*, c'est-à-dire que ce dernier a subi le même changement avec l'évolution de la langue : *vetūlus* > *vetlus* > *veclus* > *viejo*, nous permet d'expliquer qu'il s'agit d'un cas d'analogie avec sa base de dérivation *viejo*.

Un autre cas d'analogie, mais inversé cette fois-ci, illustré par un exemple est *queren*. Il s'agit certainement d'une analogie à partir de l'infinitif *querer* qui porte l'accent sur la désinence. Ici par rapport à ce que nous venons de mentionner dans les deux paragraphes précédents, il n'y a pas de diphtongaison là où il devait y en avoir certainement en raison du fait que l'accent se trouve sur la désinence : *querer*.

Nous avons trouvé d'autres exemples d'analogie avec des formes verbales. Cette fois elle concerne les verbes *leer* et *creer* qui présentent un tel contact vocalique à l'infinitif. En effet, chez *Copetín* on observe les formes *leiga* < *lea* < *leer* ; *leigase* < *léase* ; *creigo* < *creo* < *creer*, (figure 103) et *creigan* < *crean*. Il s'agit d'une ressemblance avec les verbes *caer* ou *traer* qui affichent le groupe *-ig-* à la première personne de l'indicatif et au subjonctif présent et qui présentent de la même manière un contact vocalique dans sa forme à l'infinitif. De plus, cette analogie se fait également avec d'autres verbes très fréquents comme *decir*, *venir*, *tener*, *salir poner*, *valer* qui présentent la consonne *g* à la première personne, voire même avec la forme familière *haiga* < *hago* < *hacer*.

Figure 103. 731003.



Sources : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

2.2.2 Assimilation et dissimilation

Parmi les changements d'ordre phonétique on trouve de la même manière ceux qui subissent une modification au voisinage, pas nécessairement immédiat de tel ou tel segment. Le premier exemple concerne une assimilation régressive : *estuatua*. En effet, le son [wa] de la dernière syllabe exerce une influence sur le son précédent *estatua* > *estuatua*. On pourrait dire aussi que cela ressemble à une harmonie vocalique dans le sens où il existe une suite de voyelles similaires à celles de la syllabe finale (figure 104).

Un autre exemple mais cette fois de dissimilation que l'on peut trouver chez *Copetín* concerne les mots *militar* et *policía*. Effectivement, on observe les formes *melitar*²¹² et *polecía* ; /i/ devient /e/ à cause de son caractère atone, c'est-à-dire que l'une des conséquences de l'atonie de la voyelle est qu'elle tend à se détimbrer et, du point de vue du triangle vocalique, à se centraliser. Mais cela pourrait également s'expliquer dans les exemples en question par le contour obligatoire ou PCO (Goldsmith, 1976)²¹³ où les éléments contigus de la même unité sémantique ne

²¹² Notons que la forme *melitar* a existé et plusieurs exemples trouvés dans le CORDE et le CREA l'attestent, mais elle a ensuite été freinée par la norme au bénéfice de *militar*.

²¹³ John A. Goldsmith, 1976, p. 63.

peuvent pas être similaires. Ce type de changement phonétique n'est pas récurrent en espagnol.

Figure 104. 720428.



Sources : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

2.2.3 Métathèse

Les exemples sont nombreux pour expliquer ce phénomène qui consiste en une permutation des phonèmes dans une même séquence. Menéndez Pidal décrit deux classifications pour ce phénomène (p. 184-185) : la première est une métathèse réciproque entre deux sons similaires qui se retrouvent dans des syllabes voisines ou adjacentes et, la deuxième est une métathèse simple où sont impliquées soit une consonne liquide ou une nasale, soit les deux. Il affirme que ce changement se produit en général entre les consonnes nasales et liquides spécialement le r qui est plus « instable » et que ce phénomène est rare entre autres consonnes. Selon le classement de Menéndez Pidal nous trouvons les sous-phénomènes suivants :

Le premier cas est une métathèse simple en début de mot dans la même syllabe où sont impliquées deux consonnes liquides, exemple : *alarmista* > *arlamista*.

Le deuxième correspond à une métathèse réciproque au milieu du mot entre syllabes adjacentes où sont impliquées au moins une consonne liquide ou nasale : *alusinogenos* > *asulinogenos* ; *televisión* > *tevelision* ; *dólares* > *dórales* ; *elefantes* >

efelantes ; *inteligencia* > *integilencia* ; *millonario* > *minollario* ; *pelafustanillo* > *pefalustanillo* ; *parasicología* > *pasaricología* ; *sicología* > *silocogía* ; *amenazándome* > *amexanandome*²¹⁴ ; *degenerante* > *denegerante*, (figure 105). L'exemple *imaginando* > *ijaminando* contient, de son côté, un changement graphique entre g et j pour préserver le son fricatif sourd vélaire.

Le troisième est une métathèse simple à l'intérieur d'un mot : *colores* > *coroles* ; *general* > *gerenal* ; *mogollita* > *molloguita* ; *regenerar* > *renegerar santandereanos* > *sandantereanos* ; et *terremoto* > *temeroto*. Mentionnons spécifiquement *rinoceronte* > *risoneronte* où il y a une métathèse qui implique un changement graphique entre c et s pour conserver le son fricatif sourd dental.

Le quatrième exemple est une métathèse réciproque entre un groupe de consonnes où l'une d'entre elles est liquide en contact avec une autre consonne : *bribón* > *bibrón* ; *retrovisor* > *revotrisor* ; *microbios* > *micobrios* ou avec une autre consonne liquide : *cerebro* > *cebrero* et *pobre(s)* > *probe(s)*.

Cinquième cas : une métathèse simple où est impliqué un groupe de consonnes avec une liquide qui se trouve à la suite d'une syllabe avec une autre liquide ou nasale : *bolígrafo* > *bogrílafo* ; *feligreses* > *fegrileses* ; *fotografía* > *fogrotafía* ; *telegrama* > *tegrelama* ; *canallada* > *callanada* ; *emergencia* > *ergemencia* ; *misántropos* > *misánprotos* et *suburbios* > *surbubios*.

Le sixième exemple est une métathèse réciproque en fin de mot où une consonne liquide ou nasale est impliquée : *estómago(s)* > *estógamo(s)* ; *invalides* > *invadilez*.

La septième possibilité est une métathèse vocalique à la fin du mot en contact avec une consonne liquide : *invierno* > *invernio*.

²¹⁴ Concernant cet exemple, on s'attendrait à une graphie z mais celle de Franco dans son strip est bien avec un x. Deux hypothèses pour expliquer cette graphie sont possibles : la première, est un lapsus de la part de Franco ; la deuxième, s'agit d'une réelle hypercorrection de la part du locuteur anonyme qui prononce ce mot. Par ailleurs, peut-on penser que le x est ici entendu comme se prononçant en simple aspiration de sifflante comme nous l'avons vu dans le cas du groupe /ks/.

Figure 105. 720607.



Sources : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Enfin, mentionnons que nous avons retrouvés des exemples où la métathèse se fait entre deux éléments différents des consonnes liquides et nasales : *detergente* > *degertente* où se trouve une métathèse réciproque à l'intérieur d'un mot entre deux consonnes occlusives mais qui sont en contact avec une consonne liquide ; *desayuno* > *deyasuno* est une métathèse réciproque impliquant un consonne en contact avec une consonne nasale ; *delicioso* > *delisocio* est une métathèse réciproque où tous les éléments de la syllabe permutent en fin du mot ; *melcocha* > *melchoca* où se présente une métathèse réciproque en fin de mot entre une consonne occlusive et une sourde en contact avec une liquide ; *cardiaco* > *cardaquio* métathèse semi-consonantique en fin de mot. Une mention spéciale pour *colombina* > *combolina* où les consonnes *-mb-* qui n'appartiennent pas à la même syllabe changent de place ensemble avec une consonne liquide quand celle-ci les précède.

2.2.4 Hypercorrection

Dans l'espagnol oral il existe un phénomène que l'on peut définir comme un changement morphologique ou phonétique, c'est l'ajout du *-n* spécifiquement à la fin d'un verbe à l'impératif avec enclise ; cette consonne, qui correspond morphologiquement à la désinence verbale de la 3^e personne du pluriel, on peut la

retrouver dans les exemples suivants : *ábramen* < *ábranme* (figure 106), *espérenmen* < *espérenme* ; *dejiéndanmen* < *defiéndanme* ; *vengansen* < *venganse*. Lapesa affirme (p. 472) que cet ajout du -n verbal après un pronom enclitique est généralisé dans le registre familier. Il rajoute (p. 588) que l'une des raisons de cette modification est que les pronoms affixes terminés par une voyelle prennent le -n final de la 3^e personne du pluriel quand ils se trouvent devant la consonne comme dans *ábramen*. Quant aux autres exemples il s'agit d'un dédoublement de la consonne.

Figure 106. 720607.



Sources : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque.

3. Analyse morphologique

Cette troisième partie de notre étude de la langue de *Copetín* correspond à son analyse morphologique. Nous parlerons donc ici de la forme des unités argotiques employées dans la bande dessinée, les expressions populaires utilisées et la formation des mots. Pour ce faire, il nous faudra parler d'abord de la morphologie lexicale et l'argot, dans le but de faire ressortir le point commun entre les deux et pouvoir ainsi étudier les mots argotiques, leur origine, leur formation. Ensuite, suivra l'analyse de ces éléments lexicaux qui rendent compte de l'univers de Copetín et de sa bande dessinée.

La morphologie lexicale nous permet d'expliquer la formation des mots, que les locuteurs intègrent à la langue pour exprimer leur réalité. La réalité divergeant d'un individu ou un groupe d'individus à un autre, et les mots préexistants ne reflétant pas forcément ce que tous ressentent et/ou souhaitent, différentes morphologies coexistent. Il se peut qu'ils utilisent les mécanismes de la morphologie lexicale (dérivation, composition...) pour créer un vocabulaire volontairement différent de celui déjà existant. Manuel Alvar Ezquerro précise, concernant la formation de mots, qu'elle «consiste en la ampliación del conjunto de voces del idioma con mecanismos de tipo morfológico, y partiendo de elementos ya presentes en el lenguaje, o con otros tomados de fuera. »²¹⁵ (2012, p.23). Donc, cet élargissement du lexique nous permet d'exprimer autrement la réalité, à partir des éléments que la langue elle-même met à notre disposition.

²¹⁵ « [la formation de mots] consiste en l'élargissement de l'ensemble des mots de la langue avec des mécanismes de type morphologique, et en partant des éléments déjà présents dans le langage ou avec d'autres pris à l'extérieur »

Dans la formation de mots, on distingue principalement deux processus : la dérivation et la composition. D'après Soledad Varela, le premier est le moyen de « formación de nuevas palabras a partir de otras, bien añadiendo un afijo, bien por cualquier otro medio no afijal »²¹⁶ (2005, p. 31), c'est-à-dire qu'à partir d'un morphème lexical (base), on ajoute un affixe afin de constituer un nouveau mot, par exemple : *familia*, *famili+ar*. La dérivation peut se faire par trois procédés : la suffixation, la préfixation et la circonfixation ou parasyntèse.

Le deuxième processus, la composition, consiste à lier « dos o más lexemas para formar una nueva palabra con un sentido único y constante »²¹⁷ (Varela, p. 73). En effet, c'est l'union d'au moins deux mots dans un seul ; par exemple, *aguamasa*, un mot à lui tout seul, qui emploie deux éléments lexicaux : *agua* et *masa*.

Il existe d'autres processus pour la formation des mots, que nous prendrons également en compte et dont nous nous servirons pour analyser certains groupes de mots : l'onomatopée, l'abréviation, les emprunts de langues étrangères. Le premier processus est l'imitation codée d'un son ; on notera que Ernesto Franco y a régulièrement recours pour transcrire les sons d'une ville en développement : *piopio* (piaillage des oiseaux) ou *jajaja* (rires). Le deuxième processus a pour but de couper un mot en en conservant soit le début (aphérèse) soit la fin (apocope), exemple : *ñora* (señora), *tar* (estar), *to'* (todo), *pa'* (para). Un troisième processus est l'emprunt de mots étrangers, mots employés pour désigner une réalité étrangère ou procédant d'un effet de mode : *halloween*, *man*, *mister*.

Tous ces procédés de création de mots seront étudiés dans la dernière partie de notre étude, dans le but de connaître l'origine du lexique argotique de la bande dessinée et de voir si on peut considérer les mots relevés comme appartenant à l'argot propre aux enfants des rues de Bogota ou à ce qu'on appelle en Colombie un *cachaquismo*, c'est-à-dire le lexique et les expressions propres à la région de Bogota (Borda, p.7) mais spécifiquement ceux qu'on pourrait dire de souche. Il nous paraît essentiel de préciser cette distinction de la capitale, car Ernesto Franco est lui-même

²¹⁶ « [la] formation de nouveaux mots à partir des autres, soit en ajoutant un affixe, soit par tout autre moyen non affixal »

²¹⁷ « deux lexèmes ou plus pour former un nouveau mot avec un sens unique et constant »

né et a grandi à Bogota, il connaît la façon de parler de ses habitants et, comme nous le verrons dans les annexes et les différents strips, il s’empare de ce parler et de tous ses éléments linguistiques pour donner vie à ses personnages. La particularité de Copetín, justement du point de vue linguistique, est qu’il emploie d’un côté de l’argot, langue de son groupe social d’appartenance et de l’autre des mots et des expressions propres à la culture et à l’esprit de la vie à Bogota.

Comment allons-nous procéder pour mener cette analyse morphologique ? Nous ne voulons pas constituer une simple liste de mots argotiques et en expliquer ensuite l’origine et la signification. Plusieurs mots sont déjà répertoriés par la RAE et dans des dictionnaires de *cachaquismos* rendant ce principe de listage inefficace ou inutile. Nous voulons davantage savoir comment les différents mots utilisés par les jeunes qui vivent dans la rue se sont formés, quelle est leur signification dans leur contexte et établir s’ils appartiennent au registre argotique ou à la variété de l’espagnol propre à Bogota. Nous allons donc procéder par groupe, à savoir mots dérivés, mots composés, abréviations, onomatopées, emprunts et expressions populaires. Ce choix n’est pas anodin, il constituera un cadre théorique plus clair, en cohérence avec les paramètres d’analyse de la morphologie lexicale et de la lexicologie déterminés et employés par les spécialistes que nous avons cités auparavant.

Comme pour l’analyse phonétique, l’index présente tous les mots qui servent d’exemple avec le numéro de strips, en annexe, où ils apparaissent.

3.1 Mots dérivés

Comme nous l’avons vu sommairement plus haut, quand il s’agit de l’ajout d’un affixe à un mot, on parle donc de dérivation (Peña, p. 241). Ce processus entraîne une variation de la signification du nouveau mot. Comme nous l’avons vu, il existe trois procédés, que l’on retrouve aussi dans la bande dessinée : suffixation, préfixation et parasyntèse. Nous suivrons cet ordre pour procéder à notre analyse.

3.1.1 Suffixation

Parmi les trois procédés décrits auparavant, la suffixation est celle qui contribue le plus à la langue, en termes d'apport de nouveaux mots. De plus, comme l'explique Varela (p. 41), ce processus s'utilise pour « todo tipo de lenguaje [...] en todos los registros idiomáticos y tanto en la modalidad oral como en la escrita »²¹⁸. Nous disposons donc de tous les éléments pour repérer dans *Copetín* ces mots qui appartiennent au registre argotique. Nous allons tout d'abord convoquer un suffixe, accompagné de sa signification. Ensuite nous présenterons les mots qui le portent et nous en donnerons le sens dans le contexte ici présent et enfin nous déterminerons si les mots se rapportent au registre argotique ou au dialecte de Bogota.

-ción : ce suffixe utilisé pour la formation des substantifs désigne l'action ou son résultat ; un seul mot formé à partir de celui-ci est répertorié : *aburrición* (figure 107). Le DRAE, en ligne, le définit comme la forme familière de *aburrimento*. Il appartient au registre populaire et possiblement panhispanique. D'ailleurs, ces deux éléments (*-ción* et *-miento*) se trouvent en concurrence, puisque les deux suffixes expriment la même action. Le terme est employé par Don Cantalicio qui est le moins instruit des siamois.

Figure 107. 830419.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

-ón, -onón, -ononón : d'après Bedel (p. 51), il est utilisé pour la formation des adjectifs qui ont une valeur augmentative ; néanmoins dans *Copetín* les exemples

²¹⁸ « tout genre de langage [...] dans tous les registres idiomatiques tant à l'oral comme à l'écrit ».

retrouvés sont des substantifs. Onze mots correspondent à cet emploi. Certains se retrouvent, sans le suffixe, dans les dictionnaires de *cachaquismos* et *colombianismos* de Borda, Ospina et l'*Academia Colombiana de la Lengua*, ce qui nous permet de dire qu'ils font partie du registre familier. Ces mots sont :

Apuro > apurón : pour le DRAE ce terme indique un empressement ; de plus dans la bande dessinée (680516) il est utilisé pour indiquer un besoin urgent d'argent.

Película > peliculón : le terme peut désigner deux choses, soit un très bon film ou une histoire ou un ragot.

Puñalada > puñaladón : un coup de poignard donné avec une grande force.

Sed > sedón : ce nom désigne le fait avoir beaucoup soif.

Varado > varadón : d'après Borda (p. 74) il s'agit du fait d'avoir des problèmes d'argent au point de se retrouver dans la pauvreté. Ici le suffixe ne se comporte pas seulement comme augmentatif mais également comme créateur de substantif désadjectival.

Farol > farolón : le terme, qui a le même sens et la même base que *farolero*, désigne une personne vantarde, selon Ospina (p. 98) c'est frimer à partir d'un fait faux.

Humillado > humilladón : substantifs désadjectival qui désigne le fait d'humilier publiquement une personne. Bien que la base soit un adjectif, il est possible également qu'il s'agisse d'une analogie par la rime suffixale, toute différente, *-ción* du substantif *humillación*.

Les formes redoublées du suffixe *-ón* sont :

Furusca > furusconón ou jurrusconón : ce nom désigne une bagarre ou une dispute (Ospina, p. 103).

Gurbia > gurbionón : dans le *Diccionario de colombianismos* (p. 61) ce *cachaquismo* exprime la faim. Il est employé également pour exprimer le fait d'avoir un grand appétit (Borda, p. 47).

Jurgo > jurgonón : dans le registre familier, ce nom indique l'abondance ou une grande quantité de quelque chose, Ospina (p. 124) et Borda (p. 50).

Memoria > memorionón : nom qui désigne une très bonne mémoire.

Noticia > noticionón : le terme désigne une bonne nouvelle.

Rasca > rasconón : pour Borda (p.66) et Ospina (p. 206) *la rasca* désigne la beuverie et l'excès d'ivresse.

Resfriado > resfriadonón : le terme indique un rhume très fort.

Sed > sedonón : comme le terme indiqué plus haut, il désigne une soif généreuse. Sed > sedononón : ce nom indique une soif très abondante.

Solfa > solfonón : dans le registre familier ce nom désigne une rouée de coups à répétition (DRAE en ligne et Borda, p. 69) et aussi une bagarre acharnée.

Farra > farrononón : selon le DRAE ce terme est utilisé pour désigne une grande fête, une bringue.

Tronco > troncononón : dans la région caraïbéenne, ce mot est utilisé pour souligner les qualités de quelque chose ou de quelqu'un. Bien que ce terme soit employé par Pep'eguama dans notre bande dessinée, il s'est généralisé à Bogota selon Ospina (p. 240).

Les exemples de cette deuxième partie du suffixe *-ón* correspondent au phénomène morphologique du redoublement ou réduplication dans lequel on multiplie le suffixe deux ou trois fois ce qui rajoute une nuance affective, en plus de l'exagération, au mot de base. On peut apercevoir ces structures dans la bande dessinée à plusieurs reprises comme dans l'illustration qui suit (figure 108).

Figure 108. 671114.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

De plus, après quelques recherches dans le CORDE, nous n'avons pas trouvé d'autres substantifs (dérivés) portant la particule *-onón*. On peut donc confirmer notre idée qu'il s'agit d'une réduplication du suffixe dans le but d'amplifier l'objet dont on parle.

-ador : ces mots sont formés à partir des verbes ; on les emploie régulièrement comme adjectifs. Ce suffixe désigne l'agent ou l'instrument de l'action (Bedel, p. 62). Un seul exemple illustre ce cas : cansar > cansador (figure 109), probablement d'usage nettement argotique, il est utilisé pour désigner une personne très ennuyante et peu intéressante. Néanmoins, ce mot n'est utilisé qu'une seule fois dans la bande dessinée et nous n'en avons pas trouvé d'autres exemples dans d'autres supports. Ce suffixe *-(ad)or* permet de bien spécifier la qualité active par opposition au résultat passif, puisque les deux pourraient se dire *cansado* en espagnol, car le participe adjectivé en espagnol a cette particularité d'exprimer les deux sens, par exemple *una persona cansada / un trabajo cansado*.

Figure 109. 650219.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

-azo : d'après Varela (pp. 51 et 47) ce suffixe indique un coup ou un choc²¹⁹ ; Bedel (p. 55) rajoute que ce coup est donné avec un objet contondant ; les exemples que nous avons repérés sont :

Chiripazo : du terme *chiripa* ; qui a une origine inconnue selon le DRAE. Il est utilisé pour exprimer la bonne chance dans les jeux de hasard (Borda, p. 33) ou un fait fortuit (Ospina, p.61), c'est-à-dire un coup de chance. D'après le DRAE, il est employé dans le même sens à Cuba et au Honduras.

Guarapazo : ce *cachaquismo* exprime un coup fort, en générale suite à une chute (Ospina, p.111). Le mot *guarapazo* est répertorié dans le CORDE dans un texte de l'écrivain colombien Tomás Carrasquilla (*Hace tiempos*) qui l'emploie pour

²¹⁹ De même, ce préfixe peut avoir une valeur augmentative.

exprimer un coup reçu après une chute. A l'époque du récit (1935-1936) déjà le sens du mot était le même que celui d'aujourd'hui. En cherchant une possible base à ce nom, nous avons trouvé *guarapo*, boisson fermentée à base de jus de canne à sucre. Il est donc envisageable que *guarapazo* corresponde à l'effet assommant que peut produire la consommation de cet alcool.

Tanganazo : Borda (p. 71) définit ce mot familier comme un coup très fort et soudain, il est également synonyme de *totazo*. Ce mot (figure 110) est une nouvelle entrée dans le DRAE, synonyme de *lingotazo*. Nous constatons qu'il n'existe aucune relation directe entre le sens de ce mot ici et celui utilisé à Bogota qui signifie là-bas un grand verre d'alcool. Son origine ferait référence plutôt à un jeu d'origine inca : *chito*. Le *chito* est un jeu dont le but est de lancer un disque en métal contre un cylindre en bois appelé *tanga* (DRAE) et plus précisément de l'élan utilisé pour lancer ce disque et donc du coup produit par le premier objet. Comme on le voit dans la bande dessinée, Copetín est pris d'assaut et se fait rouer de coups, il reçoit des *tanganazos*.

Figure 110. 730429



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Totazo : également un *cachaquismo*, il indique un coup accompagné par un bruit fort et sec (Borda, p. 72). Il peut s'employer comme synonyme des deux derniers exemples. Il est possible que la base soit *tote* qui désigne un pétard de fabrication artisanale très populaire dans les années 1960 et 1980 pendant l'époque où Bogota connaissait une vague de violence urbaine et où ce type d'arme était

utilisé lors des manifestations estudiantines (Ospina, p. 235). En outre, il existe le verbe *totear* qui vient du terme *chibcha tohoty*, qui veut dire éclater.

Tiestazo : comme plus haut, il indique lui aussi un grand coup résultant d'une chute (Borda, p. 72 ; Ospina, p. 233) ou une gifle. Mais encore, on pourrait estimer que la base de ce nom est *tiesto*, un récipient en terre cuite. En ce cas, par glissement et association, pourrait-on envisager un lien ces deux idées ; coup et récipient. Dans cette idée, le terme (figure 111) peut trouver son origine dans une déformation du mot latin *testa* avec une diphtongaison de la voyelle au début. Le DRAE confirmerait cette possibilité en indiquant que *tiesto*, le mot de base, désigne le crâne mais que son usage est désormais désuet. Irene López Rodríguez montre dans son étude *¡Que no se te vaya la olla! Estudio lingüístico-cognitivo del campo semántico de la "cabeza"* (2009) qu'il existe une série de métaphores pour représenter la tête comme un récipient qui héberge différents organes et fluides (p.17) et *tiesto* fait partie de sa liste de propositions. Si on rassemble ces éléments : *tiesto* désignant la tête dans le langage familier et existant une relation phonétique et phonologique entre *tiesto* et *tiesta*, nous pouvons envisager qu'un *tiestazo* serait un coup que reçoit la tête suite à une chute.

Quand on regarde le contexte dans lequel le mot est employé ici, nous constatons qu'il s'agit de coups qu'on donne au niveau du visage plus qu'une idée de chute. Comme on le voit dans l'exemple de la bande dessinée, Copetín raconte comment s'est passée une bagarre entre lui et son ennemi Car'elápida. Il emploie *tiestazos* pour désigner les coups qu'il a donnés à son adversaire sur la figure donc le crâne :

Figure 111. 670301.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

-ista : ce suffixe utilisé dans la formation d'adjectifs indique une qualité ou une propriété d'une personne, d'un animal ou d'un objet (Varela, p. 52) ; le seul exemple que nous avons trouvé est *mamagallista*.

Mama gallo > mamagallista (figure 112). Comme on peut le voir ce mot provient de l'expression verbale *mamar gallo* qui veut dire taquiner ou faire marcher. Ce mot attire notre attention dans le sens où la base est une expression composée, formée du verbe *mamar* et du nom *gallo*. Pour la formation du nom, il suffit donc d'assembler les deux mots de l'expression et de rajouter l'affixe *-ista* qui désigne la personne. Ce terme apparaît dans le dictionnaire d'Ospina (p. 143) qui désigne une personne qui a l'habitude de se moquer des autres.

Figure 112. 731016.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

-oso : ce suffixe employé pour la formation d'adjectifs dérivés en général des noms ou des verbes indique une qualité et une propriété d'un être vivant ou d'un objet, comme l'affirme Varela (p. 52), les exemples retrouvés sont :

La *gurbia* > *gurbioso* : qui a très faim (figure 113). Borda (p. 47) et Ospina (p. 113) désignent la *gurbia* comme la faim.

Dominar > *dominoso* : qui aime dominer. Ce terme utilisé dans *Copetín* entre en concurrence avec l'adjectif *dominante* ; on peut le voir comme une suffixation sur une base verbale mais aussi comme un changement de suffixe.

Abundar > *abundoso* : quelque chose qu'on a en abondance. Le DRAE l'indique comme un synonyme de *abundante* sans d'autre remarque, il subit le même phénomène que l'exemple précédent, à savoir un changement de suffixe.

Guaracha > *guarachoso* : ce terme a pour origine une danse et musique populaire afro-antillaise des certains pays des Caraïbes. Pour la RAE le verbe formé à partir de ce nom désigne l'amusement dans les fêtes. Par extension bruit festif.

Canchoso : quelqu'un de sale, qui vit dans la rue, utilisé actuellement pour parler des chiens pouilleux ou errants (Ospina, p. 47). On constate que *canchoso* ne provient pas d'une base identifiée comme les autres exemples. Néanmoins c'est un adjectif grâce à sa désinence. Nous avons cherché les possibles origines de ce mot dans le DRAE et il en résulte deux, *cancho* : rocher, falaise ; *cancha* : terrain sportif (mot d'origine quechua *kancha*) ; Pour Maria Moliner, il s'agit également d'un terrain plat et délaissé, un endroit qui peut servir de débarras²²⁰ ; par extension le terme peut s'appliquer aux personnes qui habitent dans ce genre de terrain vague et détérioré.

²²⁰ Maria Moliner, 2009 [En ligne], consulté le 21 novembre 2020.

Figure 113. 780213.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

-ado(a) : ce suffixe est utilisé pour la formation de noms et d'adjectifs et sa signification peut varier. Il peut exprimer une qualité ou une caractéristique propre à une personne, un objet ou un ensemble d'objets identiques, une action ou son résultat. Dans les exemples que nous montrons à suivre, toutes les significations que nous venons de citer sont présentes :

Atisbar > atisbada : ce substantif formé à partir du verbe désigne selon le DRAE le fait de regarder de manière très attentive. D'après le DRAE il serait une métathèse du verbe *avistar*.

Avispar > avisgado : selon le DRAE cet adjectif qui a son origine dans le nom *avispa* 'guêpe' désigne une personne à l'esprit vif, un individu éveillé. Ospina (p, 31) rajoute qu'il s'agit de quelqu'un de doué et de brillant mais sans scrupule.

Chambón > chambonada : ce substantif de registre argotique indique selon le DRAE un travail ou une tâche fait sans effort, de façon grossière ou mal fait ; il désigne aussi une personne ordinaire (Ospina, p.51). L'origine du terme serait le substantif féminin *chamba* : turbin.

Colinchar > colincha(d)o : le verbe qui est à l'origine de l'adjectif exprime l'habitude de s'accrocher, le plus souvent en se cachant, à l'arrière du tramway sans payer (Ospina p. 69). Avec le temps, et étant donné que ledit tramway n'est plus en service à Bogota, le mot a évolué et l'adjectif désigne maintenant soit la personne qui s'accroche à la partie arrière d'une automobile, soit une personne qui vit aux

dépend de quelqu'un d'autre (Borda, p.27). Il est possible que la provenance du verbe *colinchar* soit *colincho/colinche*, termes d'origine quechua, utilisés en Equateur pour désigner un animal à la queue courte ou *rabón*²²¹. L'analogie se trouve peut-être dans le fait que *colincho* ou *colinche* sont par extension le derrière ou partie postérieure d'un objet auquel on s'accroche.

Marrano > marranada : dans le DRAE ce nom exprime quelque chose de sale ou une action grossière et indécente ; une saloperie ou une cochonnerie. Son origine se retrouve dans le mot *marrano* qui désigne ce mammifère ongulé de l'ordre de suidés ou porc et par métaphore une personne sale, grossière ou qui fait des coups bas.

Talega > talegado : la base de ce mot est un nom qui désigne un sac (Borda, p. 71) ; le mot dérivé est donc utilisé pour exprimer un contenant, une quantité. Il est toujours accompagné de la préposition *de* pour expliciter l'objet qui se trouve à l'intérieur comme par exemple quand Copetín prononce *talegado de frijoles* à savoir une grande quantité de haricots rouges (figure 114).

Trompa > trompada : ce nom dans le registre argotique exprime un coup de poing (Borda, p. 73) ; il peut s'agir d'un coup sur le nez, puisqu'on l'associe à *trompa* (museau d'animal et surtout la trompe de l'éléphant). Il est synonyme de *trompazo*.

Figure 114. 620831.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

²²¹ Augusto Malaret, 1942, p. 264.

-era / -dera : selon Bedel (p. 62) et Varela (p. 51-52) les mots formés à partir de ce suffixe peuvent indiquer une qualité, une profession, un lieu ou un instrument. Le premier suffixe est formé à partir d'un substantif et le deuxième à partir d'un verbe. Nous en avons trouvé trois exemples correspondants dans la bande dessinée.

Pelote > pelotera : ce nom a comme base le substantif *pelote* (poil de la chèvre). Selon le DRAE et Ospina (p. 187) ce substantif est employé pour parler d'une dispute ou d'une bagarre. Il se pourrait que la définition du mot soit en lien avec le fait que lors d'une rixe les adversaires peuvent perdre leurs cheveux dans l'échange des coups.

Mascar > mascadera : dans un registre argotique ce nom, dont la base est un verbe, sert à désigner la bouche : bouche, lèvres, dents. Le terme ne figure pas dans le DRAE ou les dictionnaires de *cachaquismos* et *colombianismos*. Cependant, grâce à la bande dessinée nous pouvons en déduire le sens.

Macha > machera: Cette expression est utilisée comme interjection, elle s'emploie pour exalter un objet ou un fait. L'adjectif *machera* (Borda, p. 53) désigne quelqu'un ou quelque chose qui est agréable, extraordinaire et qui mérite des éloges (figure 115). Cette locution s'est introduite aussi dans le langage et la culture populaire colombienne. Elle a son origine dans le mot *macha* (Borda, p. 53) équivalent à *mucho* 'beaucoup' plus le suffixe *-era* qui indique une qualité (Varela, p. 51). De plus, il est possible de trouver la forme *macho* ('mâle') qui indique de son côté l'intensité, l'énormité (Ospina, p. 141), les deux se retrouvent souvent dans la bande dessinée : *tan macho*, *tan macha* (750118, 750325, 750525, 751017, 760128 et 790601). Cette expression indique ainsi une certaine force pour exécuter une tâche ou un défi. Il existe également une variation de l'expression : *muchacha machera* (720524) qui est utilisée dans le même contexte.

Figure 115. 840407.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

-ería : ce suffixe peut désigner en espagnol des noms collectifs ou une qualité (Bedel pp. 56 et 62). Dans la bande dessinée nous avons trouvé deux exemples, il faut préciser qu'ils ne se trouvent pas dans les dictionnaires de *cachaquismos* ce qui nous permet de penser qu'il s'agit des mots du registre argotique de la variation de l'espagnol de Colombie :

Bacán > bacano > bacanería : (figure 116) pour le DRAE *bacán* vient du génois *baccan* qui veut dire patron mais dans le langage adolescent de Bogota ce terme désigne une personne ou une situation comme étant agréable et sympathique, comme dans l'exemple où on voit Copetín qui est content de profiter d'une journée ensoleillée sans se soucier de rien.

Mamagallada > mamagalladería : comme nous l'avons vu plus haut (figure 112) ce mot vient d'une expression verbale, et ici plus précisément d'un nom désignant le résultat ; dans ce sens *mamagalladería* désigne une situation où l'on se moque des autres.

Figure 116. 730328.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

-ear (et par fermeture vocalique en vertu de la loi du timbre *-iar*) : ce suffixe est utilisé dans la formation de verbes qui ont pour base un nom ou un adjectif.

Deporte > deportear > deportiar : bien que le terme ne se trouve pas dans les dictionnaires de *cachaquismos* et *colombianismos*, dans le contexte de la bande dessinée il est employé pour signifier « faire du sport ».

Pata > patear : le sens premier de ce terme d'après le DRAE est « donner des coups de pied » mais dans *Copetín*, comme l'indique le même dictionnaire, il s'agit de marcher pendant très longtemps.

Rapar > raponero > raponear : le premier sens de ce terme est le fait de couper les cheveux à ras ; il viendrait du gotique *hrapôn* qui veut dire arracher ou tirer les cheveux. Le DRAE définit *rapar* comme un vol violent dans un registre familier. Par extension nous avons le substantif *raponero* (Ospina, p. 206) qui désigne la personne qui vole et on peut trouver dans la bande dessinée le participe *raponia(d)o* (670621). Ainsi, ce verbe désigne le vol exercé par les enfants des rues dans les années 1960. Aujourd'hui le verbe s'applique à tout vol qui se passe dans la rue.

Sable > sablear > sabliar : pour le DRAE et Borda (p. 68) dans le registre familier ce verbe est utilisé pour demander de l'argent à quelqu'un, de façon insistante et sans avoir l'intention de le rendre par la suite (figure 117). Ce verbe

vient du nom *sable* qui lui-même dans le registre familier désigne la capacité à soutirer de l'argent à quelqu'un ou à vivre à ses dépens.

Figure 117. 650427.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Solfa > solfear > solfiar : Borda (p. 69), comme nous l'avons précédemment vu ; se battre, donner des coups. Il peut s'agir également d'un autre emploi du verbe *solfear* utilisé dans le contexte musical.

Tote > totear / totiar : Borda (p. 72) et Ospina (p. 237), nous avons vu plus haut le substantif *totazo*, voici son verbe qui désigne l'action d'exploser ou d'éclater un objet, Ospina précise qu'il vient du terme chibcha *tohoty* « éclaté » et le DRAE rajoute que son origine se trouve dans le verbe chibcha *btohotynsuca* « éclater ». Ce terme viendrait du substantif *tote* qui est un dispositif explosif artisanal conçu avec de la poudre et éclate quand il est projeté contre quelque chose, notamment le sol. Il est très utilisé lors des révoltes étudiantes et les manifestations (Ospina, p. 236).

Ce qui est remarquable ici concernant tous ces verbes, c'est qu'ils sont tous d'usage argotique et que leur formation est parfaitement courante mais leur utilisation ne l'est pas dans la langue générale. Nous pouvons ainsi attester que ces verbes sont utilisés dans un contexte précis, à savoir dans le langage de la rue : *sablear, solfiar, matonear, raponear...*

3.1.2 Préfixation

A travers ce procédé, aux nouveaux mots formés, le préfixe ajoute des précisions lexicales, sans transcatégorisation, au signifiant du lexème qu'il précède (Varela, p. 57), c'est-à-dire que le nouveau mot a une définition plus délimitée. Parmi toutes les formations de mots par simple préfixation, nous avons repéré un seul, utilisé pour la composition de trois verbes. Ceci peut surprendre quand on sait qu'ils sont nombreux en espagnol et qu'ils sont très utilisés dans le langage courant. D'autres formations avec le même préfixe décrit ici apparaissent mais elles portent aussi un suffixe, nous y reviendrons plus loin. Pour l'analyse nous procéderons de la même façon que pour la suffixation.

Des-, et par relâchement articulatoire (d)es- : il est utilisé dans la formation d'adjectifs et de verbes et désigne la négation ou la privation d'un objet. Il peut aussi exprimer un excès. Nous avons trouvé trois exemples, des verbes :

(D)estortillar < destortillar(se) < des-tortilla : bien que la construction de ce verbe nous indique que l'origine en est le substantif *tortilla* (une omelette ou une galette), dans le contexte de la bande dessinée ce verbe indique l'action de tomber rapidement. Les enfants parlent du fait que les avions sont dangereux, car ils peuvent tomber sans que les passagers aient le temps de s'en apercevoir, comme quand on retourne une galette dans une poêle et qu'on fait un mouvement rapide et vif.

(D)esmochar < des-mochar : selon le DRAE le verbe *mochar* désigne l'action de couper un objet ou de donner de coup de tête (*mocha* = tête dans le registre familier aussi). Il est considéré comme un synonyme de *desmochar* qui signifie en général arracher ou déchirer la partie supérieure d'un objet, comme dans l'exemple suivant (figure 118).

Figure 118. 731203.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

(D)estotumar < destotumar(se) < des-totuma : ce verbe a son origine dans le nom *totuma* fruit du calebassier qui, une fois étant sec, il sert comme récipient pour la confiture de lait dans quelques départements de la Colombie ou comme assiette creuse. Cependant le verbe (d)estotumar peut faire référence, comme l'indique Ospina (p. 237) au nom *totumazo* qui désigne un coup donné avec le creux de la main sur le front de quelqu'un en l'assommant. Dans le contexte de la bande dessinée il est employé une fois pour indiquer avec surprise que Copetín a reçu un coup dans la tête et de ce fait il raconte des absurdités.

Tous ces mots appartiennent au registre argotique et deux d'entre eux sont inclus dans les dictionnaires d'Alberto Borda et d'Andrés Ospina voire le *Diccionario de colombianismos*. Ils sont d'après nos sources, employés à Bogota, et de plus en plus utilisés partout en Colombie.

3.1.3 Parasyntèse

Ce procédé de création de mots relève de l'ajout de préfixe et de suffixe à une seule et unique base pour former un nouveau mot composé. Nous avons constaté plusieurs exemples qui emploient ce procédé dans la bande dessinée.

Parmi les verbes que nous avons repérés en lisant *Copetín*, nous en avons trouvé plusieurs à partir du préfixe **en-** (em- devant b ou p) qui est très employé dans la création de verbes parasynthétiques. Ils appartiennent en outre au premier groupe verbal *-ar*. D'après Varela (p. 66) le sens de celui-ci est la position (à l'intérieur, dedans) ou l'endroit où se passe l'action.

Embarraste : *embarrar* < *em-barr(o)-ar* : bien que le premier sens du verbe indique couvrir avec de la boue un objet, dans le registre familier de Bogota (Borda p. 39, Ospina p. 89), ce verbe est utilisé comme synonyme de se tromper ou d'être maladroit (figure 119).

Embarrada : *em-barr(o)-ada* : tout comme le verbe précédent, ce substantif désigne une maladresse ou une absurdité. Il est utilisé également dans les expressions *¡qué embarrada!* ou *¡es la embarrada!* pour exprimer l'étonnement face à une situation embarrassante ou gênante. Un lien peut exister avec le nom *embarras* en français qui désigne rappelons-le une gêne ou un malaise en présence une situation délicate (Larousse, en ligne), de plus l'origine du mot français se trouve dans le verbe espagnol *embarazar* qui désigne le fait d'empêcher ou de gêner dans une situation particulière.

Figure 119. 670121.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Enchiquerar : *en-chiquer(o)-ar* : le *chiquero* fait référence à l'endroit où se trouvent les porcs d'élevage, plus précisément une porcherie (DRAE, Borda, p. 32) ce nom dans le registre familier est utilisé pour exprimer le fait qu'un lieu soit très

sale (Larousse, en ligne). Ainsi ce verbe désigne l'action d'enfermer quelqu'un en prison comme les porcs à la porcherie. En effet, dans la bande dessinée ce terme est employé par Copetín pour expliquer à son ami Car'ecaicho qu'une de ses amies est partie en prison (bande 670620). De nos jours le terme est employé pour désigner le désordre et l'action de salir.

Atortola(d)o : *a-tórtol(a)-ado* : la base du mot fait référence à la tourterelle ; ayant la réputation d'être un animal peu intelligent et peureux. Le mot est composé du préfixe *a-* (causer, provoquer) ce qui induit à provoquer de la peur et par extension avoir peur ou se laisser intimider. Avec l'ajout du suffixe *-ado*, il attribue cette caractéristique à une personne (Borda p. 18, Ospina p. 30). Dans le contexte de la bande dessinée, (bande 660910) Copetín explique à ses amis qu'il se trouve dans cet état depuis plusieurs jours à cause de cauchemars.

Engusanamos : *engusantar* < *en-gusan(o)-ar* : d'après la RAE, ce verbe dont la base est *gusano* indique l'action d'élever ou cultiver des vers. Il est en usage au moins en Amérique Centrale ainsi qu'au Mexique sous la forme *agusanarse*. En revanche il n'est pas répertorié par les deux spécialistes de *cachaquismos*. D'autre part, en considérant ce mot dans notre contexte, on constate que les personnages parlent des problèmes liés au transport à Bogota à la fin des années 1960 et que le strip a pour destinataire le maire de l'époque, Virgilio Barco Vargas²²² (figure 120), il se trouve que ce maire a développé l'entreprise de transport municipal et cela a doublé le nombre d'usagers créant une saturation du réseau de bus. Il semble que les problèmes de transport soient assez graves, c'est pourquoi Copetín dit « *Si no nos engusanamos cuanto antes, nos fregamos* ». Avec ce ton ironique l'auteur voudrait dire qu'avant que la situation concernant la saturation des transports ne s'améliore les personnages vont peut-être mourir et donc se remplir de vers.

²²² Juan Carlos Castaño Rodríguez, 2013, p. 24.

Figure 120. 680817.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Un deuxième groupe de mots est présent dans la bande dessinée pour illustrer d'autres exemples de parasynthèse. Cela concerne les adjectifs présentant le préfixe *des-* et le suffixe *-ado* ; deux affixes que nous avons analysés plus haut, voici les exemples :

(D)-*esgualeta(d)o* < *des-gualet(a)-ado* : cet adjectif, dont on ignore l'origine, comporte deux sens : d'un côté, une personne qui néglige son apparence et qui est mal habillée (Borda p. 37, Ospina p. 82 et Diccionario de colombianismos p.51) et de l'autre, il désigne l'excès ou l'abondance de quelque chose dans l'expression *a lo desgualeta(d)o* (figure 121).

Ce mot a retenu particulièrement notre attention, car sa signification et son emploi ne semblent pas correspondre à l'usage qu'en fait la bande dessinée. Effectivement, *esgualetao* désigne une personne qui ne prend pas soin d'elle-même or dans *Copetín* comme nous voyons dans les deux exemples trouvés, dans le premier, la figure en haut, Bombardina parle du fait qu'en Colombie on trouvera beaucoup de pétrole et le deuxième dans une autre bande (730930) Copetín parle de « *llover platica a lo esgualetao* » c'est-à-dire qu'en faisant la manche il est certain d'obtenir beaucoup d'argent. Ainsi il n'existe pas de corrélation évidente entre les deux usages (celui du dictionnaire et celui de la bande dessinée), mais la différence d'usage provient certainement du contexte dans lequel se trouve le locuteur : dans notre cas Bombardina prédit l'avenir du pays comme quelque chose d'extraordinaire et Copetín souhaite avoir plein d'argent à la fin de la journée. En cherchant l'origine du mot nous avons trouvé *guala* qui désigne selon le DRAE un volatile charognard,

très commun dans les pays andins, on peut l'apercevoir en groupe, où ils sont très nombreux dans les airs. Cet adjectif indique-t-il que l'argent vient en abondance de la même façon que ces charognards sont en nuée. En outre, dans le *Diccionario de Americanismos* le terme *gualeta*, qui ressemble à *aleta* 'nageoire, palme' et qui est employé au Chili pour désigner la partie des animaux ou l'accessoire de natation ; mais cela étant dit une relation entre le terme chilien et l'expression colombienne est difficile d'établir.

Figure 121. 790126.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Des(h)arrapa(d)o < *des-harapo-ado* : selon le DRAE, cet adjectif qui désigne une personne débraillée, en haillons, pourrait être utilisé comme synonyme de *desgualtado*. Dans les travaux de Borda et Ospina on ne trouve pas de référence à cet adjectif.

Descha(v)eta(d)o < *des-chaveta-ado* : ce mot d'origine italienne, la *chaveta*, désigne la tête d'une personne dans le registre argotique. Ainsi, d'après Ospina (p. 82) et le DRAE cet adjectif définit quelqu'un qui a perdu la tête, un cinglé.

(D)esgeta(d)o < *des-jeta* : en général sous la forme *desjetado* mais nous trouvons la variante orthographique avec un *g*-chez *Copetín*. Cet adjectif dans le contexte de la bande dessinée désigne un objet ou personne qui se déplace ou fait une action à une grande vitesse (figure 122) comme l'explique Borda d'après le verbe *desjetarse* (p. 37). En revanche, dans le *Bogotálogo* de Ospina (p. 83), il désigne un t-shirt avec un col déformé ou quelqu'un qui n'a pas de bouche.

Rappelons que dans *desjetado* il y a le terme *jeta* (de l'arabe *jatm* 'museau', 'gueule', DRAE) qui désigne la bouche et par extension le visage. Cependant la question qui nous reste est savoir comment s'est opéré le changement de sens entre la bouche et la vitesse d'une action.

Figure 122. 670728.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

3.2 Les mots composés

Passons maintenant à l'analyse de mots composés qui se trouvent dans la bande dessinée. Comme nous l'avons expliqué, ce procédé consiste en la formation d'un mot avec un sens propre à partir d'au moins deux lexèmes. Parmi les éléments que l'on peut trouver, il y a des noms (N), des adjectifs (A) et des verbes (V) ; ils peuvent se combiner de plusieurs manières pour créer un maximum de mots. Le résultat peut constituer des composés lexicaux, c'est-à-dire la fusion des lexèmes en un seul mot, exemple : *carasucias* ; ou composés syntagmatiques de lexèmes qui ne sont pas orthographiquement attachés mais qui forment un nouveau mot avec un sens propre et unique, exemple : *mamadera de gallo*. Pour l'analyse nous garderons l'ordre mentionné et nous procéderons ensuite comme pour les mots dérivés.

3.2.1 Composés lexicaux

Ceci est le processus le plus simple de formation de mots composés, il consiste à lier au moins deux lexèmes dans une seule unité lexicale. De ce fait, il peut appartenir à n'importe quelle catégorie grammaticale.

Aguamasa : (N + N) : ce mot composé désigne un mélange de restes de nourriture, en général utilisés pour nourrir les animaux tels les porcs, à savoir les eaux grasses (Ospina, p.18, *Diccionario de colombianismos* p.15). Cependant, comme on peut le constater dans l'image suivante (figure 123) cela fait partie également de l'alimentation des enfants des rues et autres SDF.

Figure 123. 731116.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Agüepanela : (N + N) est une boisson chaude à base de *panela* (canne à sucre solidifiée) que l'on boit surtout au petit déjeuner. Cette boisson est principalement consommée par les paysans des Andes mais de nos jours sa popularité s'est élargie à l'ensemble de la Colombie. A l'origine il y a la locution *agua de panela* (Ospina, p. 16) ; cependant il est commun de l'entendre et de le voir écrit *agüepanela* (Ospina, p. 18), ceci dû à une détente et puis un amuïssement du d intervocalique avec une résolution de la synalèphe résultante par crase vocalique. Il est probable que la forme agglutinée de ce mot et de le prononcer nous soit parvenue par l'intermédiaire des populations paysannes. Sa structure nous fait penser à celle de certains personnages de la bande dessinée comme *Car'ecaicho*, *Car'elápida* ou encore *Pep'eguama*. La seule différence : l'emploi de l'apostrophe que nous verrons plus loin dans ce chapitre.

Carasucias : (N + A) : substantif employé pour parler des gens qui vivent dans une grande pauvreté. Il est aussi utilisé pour parler des gens qui habitent dans les rues, dans un sens péjoratif, mais est de moins en moins utilisé. Ce terme n'est pas exclusif à l'espagnol de Bogota, on le trouve chez Guillermo Morón (*El gallo de las espuelas de oro*, 1987) et Eduardo Galeano (*El fútbol. A sol y sombra*, 1995)²²³ écrit de la même façon mais il est possible aussi de le trouver écrit en deux mots (feuilletons télévisés, films, chanson, comme dans les paroles de « Chiquilín de Bachin » des argentins Astor Piazzolla et Horacio Ferrer).

Chismografiar : (N + V) : ce verbe désigne, dans le registre familier, l'action de cancaner ou de colporter des ragots. Bien que le verbe indique l'action d'écrire, dans ce nouveau verbe le sens change et devient oral, c'est-à-dire que l'action se fait par l'expression orale et non par l'écriture comme on peut le présupposer. Dans le DRAE le verbe n'apparaît pas, en revanche on retrouve le substantif *chismografía* et les adjectifs *chismográfico/a* ; ainsi le verbe serait une dérivation du nom. De même, dans les dictionnaires de *cachaquismos* le terme ne figure pas.

Mercachifle : (V + N) : ce nom d'usage familier est utilisé pour nommer de façon péjorative un vendeur ou un marchand, il fait également référence au fait que le vendeur peut être un arnaqueur ou simplement un mauvais marchand (figure 124). Selon le DRAE ce terme est composé par le verbe *mercar* (acheter) et le substantif *chifle* (un sifflet). Il est employé par Copetín pour admonester un vendeur. De plus, il est accompagné de la particule vocative *so* qui transforme ce qui suit en insulte, d'emploi dépréciatif, qui est très usité à l'oral (DRAE). En outre, on ne peut pas dire qu'il s'agit d'un mot utilisé uniquement par les enfants des rues ni même par la seule population de Bogota, car il est utilisé dans l'ensemble des pays hispanophones.

²²³ Real Academia Española, Base de données (CREA) [en ligne].

Figure 124. 620518.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Les exemples des mots composés ne sont pas très présents dans notre bande dessinée par rapport aux mots dérivés ; ainsi nous avons montré les seuls qui y apparaissent dans le but de rendre compte de la formation de ce genre de mots. Nous avons vu que leur structure est plus complexe et qu'ils peuvent devenir des dérivés selon l'emploi qui en est fait et le contexte dans lequel ils prennent place. Quoiqu'il en soit, les mots présentés font partie du langage argotique et familier de Bogota et l'usage de quelques-uns de ces mots a traversé les limites de la capitale et sont toujours utilisés dans ce registre.

D'ailleurs, quelques mots sont répertoriés dans le DRAE, accompagnés à chaque fois de la mention *coloq.* (*farra, chiripazo, tanganzo, tiestazo, canchoso, abundoso, chambonada, marranada, pelotera, patear, sablear, enchiquerar*). De même, ils apparaissent également dans les deux dictionnaires de *cachaquismos* édités il y a quelques années à Bogota ; ces deux ouvrages, et les seuls dans ce genre en Colombie, sont une importante source d'informations pour ceux qui souhaitent découvrir la langue familière de la capitale.

Par rapport à l'usage de ces mots par Copetín et sa *gallada*, nous avons plusieurs explications. La première, déjà mentionnée, est la propre influence de l'auteur qui emploie la langue qu'il connaît et qu'il parle. Ensuite, comme ce dernier l'explique lors d'une interview²²⁴, il prend textuellement les phrases, les mots et les accents des enfants qui venaient le voir dans son restaurant, mais aussi ce que ses amis et proches lui racontaient.

²²⁴ Voir Q15 et Q23 de l'interview d'Ernesto Franco en annexe.

3.3 Le vesre

Parmi les phénomènes linguistiques dans *Copetín*, nous en avons repéré un que nous pourrions qualifier de métathèse dans le sens où on peut y constater un échange des syllabes. Pourtant ici il n'est pas question de phonèmes en contact mais plutôt de l'inversion des éléments d'une unité lexicale ; il s'agit d'un d'argot propre aux classes populaires qui s'est répandu petit à petit. En français il est connu sous le nom de verlan, en espagnol d'Argentine et d'Uruguay comme *vesre*, en Colombie et plus précisément à Medellin il existe un phénomène similaire appelé *parlache*, propre aux secteurs marginaux de la ville (Sorbet, 2016, p. 145) cependant le *parlache* n'est pas seulement l'inversion de syllabes mais toute une variante de l'espagnol de Medellin, utilisée au début par les jeunes des quartiers populaires qui s'est répandue ensuite vers les autres classe sociales (Castañeda Naranjo 2005, p. 246). Des témoignages de ce même phénomène existent également avec le *caló* de Bogota qui datent du début du XX^e siècle (Sorbet p. 147).

Dans la bande dessinée nous avons identifié neuf exemples que l'on peut qualifier comme relevant du vesre : *bezaca* → *cabeza* (et son pluriel *bezacas*), *mirdor* → *dormir*, *naspier* → *piernas*, *jermu* → *mujer* (et ses dérivés *jermucita* et *jermus*), *fercho* → *chofer*, *gualen* → *lengua*, *treluspa* → *palustre*, *rentacua* → *cuarenta*, *sarri* → *risa*, *tobru* → *bruto* (figure 125) et *togus* → *gusto*.

Figure 125. 750830.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

3.4 L'abréviation

Comme nous l'avons indiqué précédemment, l'abréviation est un processus morphologique qui consiste à garder la partie initiale ou finale d'un mot tout en conservant le sens du mot en entier, ce qui veut dire qu'elle se sert de l'aphérèse et l'apocope (modifications morpho-phonétiques) pour la formation de nouveaux mots. Ce procédé est extrêmement courant dans le registre familier. Varela (p. 89) nous indique qu'ils « pertenecen solo a la lengua oral y en su creación suele primar una intención afectiva »²²⁵. Dans le cas de *Copetín*, nous croyons que c'est pour accélérer la parole, vitesse plus en conformité avec l'expression orale, mais aussi pour montrer aux gens que le personnage principal est issu d'un milieu social différent, ici très populaire, dans le but d'obtenir plus facilement de l'argent. Voici les exemples présents dans la bande dessinée :

Ña > *Doña*

Ñor > señor.

Ñora > señora (figure 126).

Ñorita > señorita.

Tar > estar.

Tará > estará (figure 126).

Toy > estoy.

Tamos > estamos.

Tán > están.

Táo > estado.

To' < todo

Pa' < para.

²²⁵ « Il appartient seulement à la langue orale et dans sa création l'intention affective a tendance à prévaloir ».

Figure 126. 781121.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Même si ces abréviations ne se sont pas lexicalisées dans l'usage général elles sont tout de même des abréviations de discours, c'est-à-dire des abréviations que les locuteurs emploient occasionnellement dans un registre populaire ou familier. Enfin, Varela (p. 91) explique aussi que la plupart des mots qui sont abrégés appartiennent à la catégorie grammaticale de noms propres or dans les exemples montrés c'est surtout le verbe *estar* qui subit ce phénomène. Alvar (p. 47) explique pour sa part que l'abréviation par apocope est plus utilisée dans la langue espagnole ; néanmoins on constate le cas contraire dans *Copetín*. Ceci est une preuve de l'originalité de cette bande dessinée qui depuis sa première parution n'a cessé de rendre compte de la richesse et la vitalité du langage populaire en Colombie.

3.5 Les onomatopées

María Lourdes Bueno, dans son étude *La onomatopeya y su proceso de lexicalización* (1994), décrit les onomatopées dans une perspective d'analyse linguistique dans les termes suivants : « no es la simple imitación de sonidos naturales, sino la conversión de esos sonidos al alfabeto de diferentes idiomas » (p.

18) ²²⁶. Il s'agit donc d'une codification en langue naturelle d'un bruit réel. Etant donné les contraintes de chaque langue, aucune de ces codifications ne ressemble à un bruit réel et selon la langue cette codification peut varier. Elle s'avère donc quelque peu arbitraire selon l'interprétation qu'on donne à un bruit. La graphie, autrement dit l'alphabétisation du bruit fait partie de cette codification. Pour ce faire il faut prendre en compte la langue et ses normes grapho-phoniques, car il peut y avoir comme nous l'avons dit des variantes. C'est à ce moment que la morphologie entre en jeu et utilise toutes les ressources nécessaires pour transcrire ces bruits.

Dans le neuvième art, les onomatopées sont apparues d'abord dans les *comics* ; c'est donc la langue anglaise qui en fournit le plus à la bande dessinée en général. Franco ne faisant pas exception, il y a régulièrement recours pour représenter les sons de la ville ou ceux produits par les individus ; toux, pleurs, machines, etc. Certaines peuvent évoquer une même idée à la fois, le contexte et/ou le personnage changeant, elles peuvent être différentes. Cela dépend également de l'objet qui les produit. Il faut préciser également, que Franco adapte certaines onomatopées déjà existantes, par exemple, celles qui viennent de l'anglais

Nous répertorions ci-dessous les onomatopées que nous avons identifiées dans le corpus de *Copetín*, en en donnant l'interprétation que fait la bande dessinée selon le classement proposé par Bedel dans sa grammaire (pp. 351-352). Ensuite nous en donnons la signification ; pour cela nous avons eu recours aux DRAE, *El discurso del comic* et le *Diccionario de onomatopeyas* de Gasca et Gubern (1994 et 2008 respectivement). Enfin, nous proposons une courte analyse de certaines d'entre elles.

²²⁶ « Ce n'est pas la simple imitation de sons naturels, mais la conversion de ces sons à l'alphabet de différentes langues ».

3.5.1 Cris ou bruits produits par des animaux

grroouu : rugissement du lion.

grrr : chien qui grogne.

cui : couinement d'une souris.

pio-pio : piaillage des oiseaux.

guau : aboiement du chien.

croo : croassement du crapaud.

zoom : battement des ailes.

beeee : bêlement des moutons (figure 127).

Figure 127. 781002.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

3.5.2 Bruits des chutes ou des coups

bang : éclatement d'une bombe, bruit d'un éclair.

blast : coups de poing ou personne qui tombe (figure 128).

pap : coups de poing.

paf / paff / pif : bruit d'une gifle ou d'un corps mou sur un objet dur.

plaf : objet qui tombe ou coup de poing.

plin : bruit d'une glace qui se brise.

pum : bruit d'une voiture qui s'écrase, un coup de feu, un coup de poing ou une explosion.

Figure 128. 781006.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

3.5.3 Autres sons liés à la ville

boing : bruit qui produit un rebond.

brrr : bruit d'un moteur de voiture.

juiss : bruit d'un objet ou d'une personne qui tombe.

prrii : bruit du sifflet d'un agent de circulation.

ring : bruit du téléphone qui sonne.

suiss : bruit des roues en accélération ou d'un objet qui va très vite.

tatatata : bruit d'un marteau piqueur (figure 129).

tic-tac : son d'une montre ou une horloge.

Figure 129. 661107.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

3.5.4 Sons produits par l'homme

atchiis : bruit d'un éternuement.

beee : pleurs d'un enfant.

fjrrr : bruit du ronflement.

frrooo : bruit de quelqu'un qui se mouche.

guaa : bruit des pleurs d'un enfant.

grrrr : utilisée dans *Copetín* pour désigne le grincement de dents dû à la colère.

gulp : bruit de déglutition (quand on boit).

hic : hoquet d'une personne soûle.

jajajaja : rires.

kuj : bruit de quelqu'un qui tousse.

lap : bruit de lapement.

pop : un réveil soudain.

zum : bruit que produit quelqu'un qui court très vite, mouvement rapide.

zzzz : bruit du sifflement léger et continu de quelqu'un qui dort ; également, bruit du ronflement (figure 130).

Figure 130. 780913.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Avec l'expansion des *comics* sur le marché international, une universalisation de certaines onomatopées s'est produite avec quelques conséquences. De ce fait, nous en retrouvons quelques-unes d'origine anglophone dans *Copetín* telles *bang*, *blast*, *boing*, *ring*, *pop* ou *zzz*. Comme nous l'avons mentionné avant, l'auteur

maîtrise cette langue et par conséquent en fait usage tout au long de sa bande dessinée. En outre, Franco en adapte certaines comme *croo* à la place de *croa-croa* pour imiter le bruit d'un crapaud ou *kuj* au lieu de *cough* ou *cof* pour représenter la toux ; cela dans le but, peut-être, de s'approcher au mieux du langage utilisé à Bogota. Comme nous l'avons mentionné plus haut, l'auteur prend en compte la langue et sa norme pour évoquer au mieux la réalité et l'idée qu'il veut transmettre.

D'autre part, nous remarquons que chez *Copetín*, mais le phénomène peut se voir dans d'autres bandes dessinées, les onomatopées *Beee* et *Grrr* expriment autant un bruit d'animal qu'un bruit produit par l'homme. Pourtant quand un mouton bêle ou qu'un enfant pleure ils n'articulent pas le même son, *idem* pour le chien et une personne en colère. Cependant, l'analogie se trouve dans le sens de l'onomatopée, ainsi l'enfant qui pleure ou gémit produit un son qui évoque le bêlement et pour le chien et l'humain le son exprime un état d'énervement et de rage.

4. Expressions populaires

Cette partie de notre analyse rend compte des expressions populaires utilisées dans *Copetín*. Par expressions populaires idiomatiques, il faut comprendre ces locutions qui sont une unité de langue et qui ont un caractère de figement, exemple : *poser un lapin*, différent de la phraséologie de discours qui concerne les phrases routinières avec seulement un certain degré de figement, comme *bon appétit*. Dans cette étude nous analyserons ce qui correspond à la première catégorie. Ernesto Franco voulait représenter tous les aspects de la vie des enfants des rues pour ainsi dénoncer la condition des miséreux et/ou défendre une idée sociale et politique. Le meilleur moyen de faire passer ce message auprès des classes populaires de la capitale étant la bande dessinée, il n'hésita pas à s'approprier les langages familier et argotique compris et employés par ces classes sociales. Nous avons évoqué dans les paragraphes précédents d'autres aspects de la langue utilisée à Bogota ; de la même manière, nous ne pouvons pas laisser de côté cette source immense qui témoigne de la richesse de la variété de l'espagnol colombien : les expressions populaires idiomatiques.

Une expression populaire idiomatique est une unité de langue figée ou stable composée par deux lexèmes au moins, et qui renferme un sens particulier ; sa caractéristique principale est qu'elle ne peut pas s'expliquer par la somme de significations de ses composants, par exemple *poser + lapin* ne veut pas dire que le locuteur prend un lapin et le pose quelque part ; c'est le caractère figé qui lui donne un sens distinctif du sens d'origine de chaque élément de l'expression. C'est dans cette idée que nous sommes allés chercher du côté de la phraséologie de la langue pour nous constituer un cadre théorique de référence, car il est question de l'étude

de ces locutions. D'après Ruiz Gurillo (2001, p. 10), qui étudie les unités phraséologiques « hace referencia a una combinación fija de palabras que presenta algún grado de fijación y eventualmente de idiomática »²²⁷, dont les modismes, locutions, dictons, etc.

Toujours d'après Ruiz Gurillo (p. 27), dans la phraséologie de la langue, on traite de « cuestiones de morfología, de sintaxis, de lexicología, de semántica, de pragmática e, incluso, de sociolingüística y psicolingüística »²²⁸. Ceci est justement ce qu'on veut analyser dans les expressions populaires idiomaticques trouvées dans la bande dessinée. Les voir dans leur globalité et essayer d'identifier leur origine, comment elles sont composées, quel est leur sens dans le contexte de *Copetín*.

Il nous faut étudier chacune des expressions comme un ensemble avec un sens propre, ce qui s'approche des mots composés dans la morphologie lexicale. Néanmoins, ces unités plus complexes ont besoin d'une analyse propre à leurs structures, ce qui est le cas de la phraséologie de langue. Ruiz Gurillo propose ainsi une classification de ces unités phraséologiques en trois catégories : nominales, verbales et prépositionnelles. Dans chacune de ces trois catégories la base est un substantif, un verbe ou une préposition respectivement. Nous allons de cette façon présenter les expressions qui apparaissent dans notre bande dessinée selon cet ordre et nous allons mener une analyse de chacune en expliquant la formation, l'origine possible et la signification dans le contexte de *Copetín* d'après les trois sources utilisées auparavant : le dictionnaire de *cachaquismos*, le *Bogotálogo* et le *Diccionario de colombianismos*.

²²⁷ « [l'expression populaire] fait référence à une combinaison fixe de mots qui présente un certain degré de figement et éventuellement d'idiomaticité »

²²⁸ « (des) questions de morphologie, de syntaxe, de lexicologie, de sémantique, de pragmatique, voire, de sociolinguistique et psycholinguistique »

4.1 Locutions

4.1.1 Locutions nominales

Ce type d'expression populaire est représenté par un substantif, qui est le noyau de la phrase. D'après Ruiz Gurillo, on peut les confondre avec la composition²²⁹. De plus, ce type d'expression peut être utilisé comme un nom. Parmi les caractéristiques des expressions nominales on trouve un certain degré d'idiomaticité et de fixation et des éléments séparés graphiquement comme l'affirme la linguiste, qui gardent leur indépendance formelle²³⁰. Voici quelques locutions nominales qui appartiennent au registre populaire des enfants des rues et que l'on utilise de nos jours :

Los tres golpes (figure 131) : cette expression désigne les trois repas principaux de la journée. Il se peut que l'origine de celle-ci se trouve dans la locution verbale *dar golpe a algo* (DRAE) qui signifie goûter quelque chose où chaque *golpe* ou coup correspondrait à un repas. Cela nous mène à l'expression française boire un coup, mais il s'agit ici d'une boisson, en général alcoolisée, que d'un vrai repas.

Figure 131. 790515.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

²²⁹ Leonor Ruiz Gurillo, 2001, p. 66.

²³⁰ *Ibid.*, p. 67.

El otro toldo : cette expression employée par Copetín semble indiquer l'au-delà. En effet, dans la bande dessinée l'enfant explique à Missuniverso que ce n'est pas grave s'ils ne possèdent rien, car une fois qu'ils seront morts, ils ne pourront pas apporter quoi que ce soit à l'au-delà. En cherchant l'origine de l'expression nous avons trouvé que *toldo* est le nom donné aux tentes indiennes et aux auvents ou tonnelles. Il se peut que pour l'enfant l'autre monde représente un endroit où il sera à l'abri.

El barrio de los acostados : cette locution fait référence au cimetière (figure 132). En effet, étant un endroit où se regroupent les tombes, la distribution des parcelles fait penser à l'organisation des immeubles et des maisons dans un quartier où les sépultures et pierres tombales représentent les bâtiments et les allées les rues.

Figure 132. 790515.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Un sipote vaina : (figure 133) orthographiée ainsi par Franco²³¹ mais d'après le DRAE cela s'écrit *cipote vaina*. On trouve aussi la variante *zipote* dans la bande dessinée. D'un côté, pour ce dictionnaire et celui de *colombianismos* (p. 42) *cipote* est une exclamation du registre familier pour exprimer quelque chose de formidable ou d'extraordinaire. De même, le terme peut avoir un sens d'exagération dans la phrase. Il se rajoute à un nom pour lui attribuer une qualité d'augmentatif, il est caractéristique de la variante de l'espagnol des Caraïbes en Colombie. Enfin, le

²³¹ Dans *Apuntaciones sobre el habla antioqueña en Carrasquilla*, tome 1, p. 164 de Nestor Villegas Duque, nous avons trouvé l'orthographe *sipote* qui a le même sens. Par ailleurs, il y a un succès depuis Cuervo du terme *Apuntaciones* dans les titres des études sur la langue colombienne qui lui rendent hommage comme celui de Wagner cité plus haut, entre autres.

DRAE définit le mot, dans l'usage populaire, comme la verge. D'un autre côté, *vaina* désigne un objet quelconque dont on ne se souvient pas, une sorte de pantonyme de *cosa*, mais également un problème difficile à résoudre ou un conflit (Ospina, p. 245). L'origine du mot est *vagina* (latin) qui a donné par voie populaire *vaina* en espagnol. Cette interjection est employée pour énoncer un objet ou une situation d'une manière exagérée. Il est important de noter que *vaina* est un mot très employé par Copetín et sa *gallada* tout au long de la bande dessinée, comme nous l'avons mentionné plus haut quand nous avons montré la première vignette qui est apparue dans le journal *El Tiempo*. Bien que les deux termes qui composent l'expression soient des formes populaires pour appeler les organes génitaux, leur degré de lexicalisation est tel qu'il n'y a pas de référence sexuelle dans l'énoncé.

Figure 133. 780125.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

4.1.2 Locutions verbales

Dans ce genre d'expressions populaires, le verbe est au centre de la phrase. Parmi les très nombreux exemples trouvés, nous constatons l'emploi récursif de *estar* et *ser* qui portent un sens plus idiomatique comme l'affirme J. Casares. D'après lui, il s'agit de « locuciones cuyo significado es el de un verbo copulativo con atributo nominal »²³². En effet, ces expressions laissent comprendre que le verbe a une fonction autre que de déterminer l'action. Malgré ce que cela peut avoir de discutable

²³² Julio Casares, 1992, p. 178.

et que les exemples qui suivent pourraient plutôt relever du lexique adjectival directement, nous suivrons Casares en ce qui concerne les locutions avec *estar* et *ser*²³³. Pour l'analyse nous commencerons par citer celles qui emploient justement les deux verbes précédents, ensuite nous étudierons les autres locutions de ce type, les plus récurrentes dans la bande dessinée.

Estar entusado : L'adjectif utilisé dans cette expression est un dérivé du verbe *entusar* et celui-ci du substantif *tusa*, employé dans le registre familier pour désigner un chagrin d'amour (Ospina, p. 242). Ainsi, *estar entusado* exprime l'état d'une personne face à une rupture. Néanmoins, dans la bande dessinée (figure 134) elle désigne simplement un chagrin ou un malheur comme celui de Don Vagonio. Le mot *tusa* a son origine dans le verbe latin *tundere* 'couper, tondre d'un coup sec un arbre ou une plante' qui donnera ensuite *tundir* > *tusar* en espagnol qui veut dire couper les cheveux ou punir quelqu'un en lui donnant des coups (DRAE). Il est possible que le sens de chagrin du mot provienne de l'action de couper d'un coup sec, ainsi *tusa* désigne la sensation d'être abattu par une situation quelconque.

Figure 134. 690313.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Estar tragado : cette expression vient du mot *traga* qui dans le langage familier de Bogota désigne un état de fascination et de stupeur provoqué par l'amour de quelqu'un (Ospina, p. 237). Le DRAE ne donne pas une définition précise de cette expression mais il le fait avec la négation de celle-ci. C'est-à-dire qu'on peut trouver

²³³ Ce à quoi nous avons affaire ici, ce sont des unités lexicales simples qui ont pris un sens imagé, le plus souvent métaphorique et qui en tant que locutions elles se retrouvent fréquemment en construction attributive.

No tragarse a alguien ce qui signifie le fait de sentir de l'antipathie pour quelqu'un, ce qui rejoint notre explication. Ainsi, *estar tragado* signifie avoir le béguin pour quelqu'un, si l'on cherche une expression figurée et familière similaire en français.

Estar chicho : dans le langage argotique, cette expression désigne quelqu'un qui est de mauvaise humeur ou très énervé (Ospina, p. 57, Borda, p. 32). Il ne faut pas confondre avec la définition du DRAE : « rizo pequeño de cabello que cae sobre la frente y es propio del peinado de mujeres y niños »²³⁴. D'ailleurs, une origine possible de cette expression peut venir du substantif *chicha*, boisson fermentée à base de maïs et de sucre très populaire en Colombie et dans d'autres pays d'Amérique latine. En effet, le résultat de boire une grosse quantité de ce liquide pourrait provoquer un changement d'humeur allant jusqu'à l'énervement (figure 135).

Figure 135. 760728.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Estar varado : l'adjectif *varado*, comme l'affirme le DRAE, désigne dans le registre familier d'Amérique une personne qui n'a pas de ressources financières pour vivre, ce qu'explique également Borda (p. 74). D'ailleurs, le verbe *varar* exprime le fait de rester bloqué, en panne par exemple, dans un lieu à cause des circonstances imprévues comme le terme *varadón* que nous avons analysé plus haut. Ceci est d'une certaine façon le cas de Copetín et de sa bande d'amis, ils n'ont pas d'argent donc ils restent coincés dans la rue, avec un avenir incertain. Elle est ainsi une expression régulière dans la bande dessinée pour décrire cet état de pauvreté totale des personnages.

²³⁴ « Petite boucle de cheveu qui tombe sur le front ; propre à la coiffure de femmes et d'enfants ». Diccionario de la Real Academia Española.

Ser avispa(d)o : comme on l'a vu plus haut l'adjectif *avispa* de *avispa* 'guêpe' désigne une personne très éveillée et intelligente²³⁵. Ainsi, le verbe qui le précède est *ser*, car il qualifie une personne comme ayant un caractère vif qui grâce à son intelligence peut se sortir facilement de situations difficiles ou trouver une réponse à tout.

Ser sala(d)o (figure 136) : cette expression trouve son origine dans le terme *sal*, qui dans le registre familial fait référence à la malchance (DRAE). Ainsi cette expression désigne une personne qui n'a pas de chance ou dans les termes de Ospina couvert d'une couche de mauvaise fortune (p. 216).

Figure 136. 621207.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Echar pinta : cette expression, encore utilisée aujourd'hui, dans un registre familial, désigne une personne qui est bien habillée ou qui porte de nouveaux vêtements (Ospina p. 193, *Diccionario de colombianismos* p. 84). En effet, c'est une manière pour les personnes d'un milieu moins aisé de se vanter grâce à leurs vêtements. Cette expression est très usitée dans la langue orale dans l'ensemble du pays. On trouve un lien avec *cambiar de mecha* dans le sens où toutes les deux s'emploient dans le même contexte.

Cambiar de mecha : Expression très usitée dans les années 1960 et 1970 relevant du registre familial. Le substantif *mecha* selon le DRAE désigne en Colombie tout genre d'habits. Cette expression peut être utilisée dans deux

²³⁵ Dans le registre familial en français nous avons une locution avec la même image *pas folle la guêpe* qui désigne quelqu'un agissant avec prudence et habilité. Larousse [en ligne].

contextes : le premier, et le plus simple, quand on parle d'un changement de vêtement comme dans l'exemple de la bande dessinée plus bas (figure 137) ; le second, pour exprimer le fait de très bien s'habiller.

Figure 137. 730308.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Dar una solfa : comme nous l'avons vu plus haut (p. 201), la *solfa* est une rouée de coups bien que le verbe *solfear* ou *solfiar* (p. 210) soit utilisé pour désigner cette action. Dans la bande dessinée nous trouvons cette locution qui exprime la même chose et il serait employé comme synonyme du verbe *solfear*. Le DRAE donne comme synonyme de cette expression *tocar en solfa a alguien* qui appartient également au registre familier.

Ganarse la yuca : (figure 138). De la même manière que quelques expressions précédentes, celle-ci trouve son origine dans une autre très connue : *ganarse el pan* qui est également utilisée dans le registre familier. Comme nous l'avons mentionné plus haut, il existe des expressions et des mots qui proviennent d'autres, plus courantes. Le choix de l'auteur consiste à donner un ton plus réaliste et plus proche des lecteurs. De son côté, *yuca*, plante tropicale à la racine comestible et base de l'alimentation du pays, représente pour les locuteurs de la Colombie la nourriture de façon générale. Dans ce cas on remplace un mot pour celui qui est plus courant parmi les locuteurs. L'expression désigne le fait de subvenir à ses besoins : 'gagner sa vie'. Comme on peut le constater dans l'exemple à suivre, les enfants sont obligés de travailler pour avoir de quoi manger à la fin de la journée. Autre variante de cette expression est *ganarse la papa* mais celle-ci n'apparaît dans le corpus de *Copetín*.

Ces locutions : *ganarse el pan*, *ganarse la yuca* ou encore *ganarse la papa*, entre autres, sont des métonymies de *ganarse la vida*.

Figure 138. 740408.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Saltársele la cadena : en regardant la formation de cette expression familière, on aperçoit que c'est le substantif qui va donner tout le sens à la locution, même s'il s'agit d'une locution verbale. Or le nom est justement au bon endroit pour modifier la notion du verbe et il nous communique une image par laquelle il est plus facile d'analyser la phrase. En effet, *cadena* évoque l'image de la chaîne mais pas n'importe laquelle ; on parle d'un vélo ou d'une machine qui tourne. Il se trouve que quand la chaîne « saute », on peut perdre le contrôle du véhicule ou du mécanisme, car elle ne peut plus relier les engrenages. Le sens figuré fait donc référence à la perte de lucidité, comme si toutes les connexions du cerveau sautaient. Ainsi, quand quelqu'un *se le salta la cadena*, il s'agit de quelqu'un devenu fou, quelqu'un de bizarre (figure 139).

Figure 139. 700919.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Tener mango : cette expression argotique trouve ses origines dans le sens familier du substantif *mango*. Effectivement, ce fruit tropical désigne de façon imagée dans la culture colombienne le cœur, comme l'affirme Ospina (p. 144) ; ceci est dû à une forme presque similaire entre le fruit et l'organe. C'est ainsi que lorsqu'on parle de *tener mango*, on fait référence à une personne altruiste et généreuse.

Fregar la pita : cette expression argotique voit ses origines dans une autre expression : *sobar la pita*, qui désigne l'action de déranger, gêner ou encore troubler (Ospina, p. 195). D'après le DRAE *fregar* et *sobar* sont synonymes quand on les utilise dans le registre argotique ; ils expriment la même idée de dérangement et gêne. Nous pouvons voir dans cette expression une métaphore sexuelle dans les deux termes qui la composent : *fregar* comme synonyme de *sobar* ou *frotar* que dans le registre familier s'entendent par tripoter et *pita* ou *pito* qui dans le même registre se traduisent par queue. Enfin, même s'il s'agit d'une métaphore sexuelle, son sens s'est étendu et popularisé au point qu'à un moment donné les locuteurs n'entendent plus la connotation d'origine. Ainsi *fregar la pita* peut signifier le fait de contrarier ou importuner les autres (figure 140).

Figure 140. 790122.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Volver chicuca : expression originaire de Bogota. D'après Ospina *chicuca* (p. 57) est un nom utilisé pour désigner un objet cassé ou abîmé et c'est aussi l'état d'un objet après en avoir abusé. Ainsi, *volver chicuca* signifie détruire, casser. Il existe une variante à cette expression : *hacer chicuca*. Bien qu'elle provienne de Bogota et ses alentours, cette expression s'est répandue dans tout le territoire, surtout dans les

hautes terres. On peut rapprocher ce mot de *chicoco* que désignerait au Chili dans le registre populaire quelqu'un de petite taille et la base panhispanique *chico* 'petit', ce qui s'approcherait des petits morceaux auxquels fait allusion l'expression colombienne.

Hacer el oso : (figure 141) selon Ospina (p. 177) cette expression renvoie au fait d'agir de façon ridicule en public. Le DRAE l'explique comme le fait de s'exposer à la moquerie en commettant ou formulant des âneries. L'origine du terme pourrait s'expliquer par les acrobaties que font les ours en captivité lors des spectacles de cirque pour amuser le public.

Figure 141. 711116.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Coger tirria : pour le DRAE et Borda (p. 72), *tirria*, dans le registre populaire, correspond à la haine, la colère ou prendre en grippe quelqu'un. L'origine de *tirria*, selon le DRAE, serait onomatopéique ; de son côté, Coromines signale qu'il viendrait de l'interjection *trr* qu'exprime le dépit ou la rancune²³⁶, il indique également que le terme apparaît dans une pièce de théâtre du XVI^e siècle ayant le sens de dégoût et ennui²³⁷ qui produit une personne. *Coger tirria* serait donc avoir du dégoût pour quelqu'un ou quelque chose au point de le détester.

Haber gato encerrado : les locuteurs hispanophones connaissent l'expression *gato encerrado*, qui désigne un secret ou quelque chose que l'on veut

²³⁶ Joan Coromines, 1987, [1961], p. 569.

²³⁷ Joan Coromines et José Pascual, 1983, p. 509.

catcher. A Bogota, il existe cette variante, *gato enmuchilado*, qui est plus proche de la réalité du pays. En effet, *enmuchilado*, mot dérivé de *mochila*²³⁸, remplace l'adjectif *encerrado*. Le choix de cette expression par Franco est évident dans la mesure où il s'approche de la réalité colombienne et n'hésite pas à modifier certains mots qui sont utilisés dans le registre argotique.

Dar cuero : le sens de cette expression est un peu complexe, tout d'abord parce que *cuero* désigne entre autres la peau d'un animal vivant, mais également celle après le processus de tannage utilisée pour la fabrication, entre autres, des accessoires de mode comme les sacs, les portefeuilles et les ceintures. C'est justement ce dernier qui est appelé *cuero* dans le registre populaire et dont les adultes s'en servent pour corriger les enfants (figure 142). De plus, cette expression peut être une variante de *dar una zurra* ou *zurrar* ; en effet, ce verbe indique l'action de tanner le cuir et aussi le châtiment par coups de fouets.

Figure 142. 730912.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Echar paja : tout comme l'expression nominale *pura paja*, dans celle-ci il est question de mensonges. En effet, cette expression remplace le verbe *mentir* dans le registre populaire (figure 143). Cependant, dans le DRAE, *echar pajas* (l'expression est bien au pluriel) fait référence au tirage au sort que l'on fait avec des pailles pour désigner comme perdant celui qui tire la plus petite.

²³⁸ La *mochila* est un sac de fabrication artisanale fait à partir d'une fibre végétale typique des hautes zones de la Colombie et des Caraïbes.

Figure 143. 731106.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

4.1.3 Locutions adverbiales

La structure de ce type d'expressions utilise une préposition en tête de locution. Elles sont invariables quant à la composition des éléments principaux²³⁹. Or quelques-unes peuvent changer des éléments lexicaux, comme nous le verrons dans le premier exemple. Dans l'ensemble de la bande dessinée nous en avons identifié deux pour illustrer les locutions prépositionnelles.

Nanay cucas : cette expression n'a pas d'origine certaine. Nous identifions le deuxième nom qui désigne, pour la culture colombienne, un biscuit de farine et de *panela*. Pour ce qui est du premier élément, il s'agit d'une négation catégorique dans le langage argotique selon le DRAE. D'après Ospina (p. 166), cette locution est utilisée à l'origine pour exprimer une négation, pour désigner que ces fameux biscuits s'épuisent. De son côté Borda (p. 57) désigne l'expression comme une négation catégorique. Quant à *nanay*, il peut s'agir d'une déformation de *no hay* et d'une expansion avec *cucas*. Il se peut qu'elle fasse allusion également au sexe féminin ; dans la culture colombienne le mot *cuca* le désigne. Néanmoins dans la bande dessinée il n'y a aucune référence sexuelle explicite (figure 144).

²³⁹ Eleonor Ruiz Gurillo, 2001, p. 72.

Figure 144. 771004.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

A todo mecho : on peut dire que cette expression familière est dérivée de la locution *a toda mecha* qui désigne une action faite avec une grande intensité. Parmi les exemples que propose le DRAE pour l'illustrer, on trouve *a toda velocidad*, *a todo volumen*... Dans l'exemple trouvé dans *Copetín* nous avons le substantif *mecho* qui n'est qu'une dérivation de la locution adverbiale *a toda mecha* et qui désigne une action que l'on fait à grande vitesse (figure 145).

Figure 145. 770613.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Ni puel chiras : Tout d'abord, *puel* (*por el*) présente une agglutination et une contraction de la préposition *por* et l'article *el* ; le *r* de la préposition disparaît et on se retrouve avec deux voyelles, qui en vertu de la loi du timbre ont tendance à se monosyllabiser ; de ce fait la plus fermée des deux se ferme davantage. De son côté *chiras* peut désigner quelque chose d'exceptionnel (Ospina p. 61) ou le diable (Ospina p. 61, *Diccionario de colombianismos* p. 39). L'origine du mot *chiras* reste incertaine. Pour le DRAE le mot *chira* désigne en Colombie des haillons, bien que le terme familier soit *chiro* et soit plus utilisé (Ospina p. 61) ; par ailleurs, un *chiras* est

peut-être quelqu'un qui est habillé avec une *chira*, ce qui est une formation classique dans les langues : le fait de nommer quelqu'un à partir d'un attribut physique ou d'un accessoire qu'il porte. Au Mexique il est employé dans l'expression « *chiras pelas* » dans le jeu des billes, prononcé quand un joueur touche deux billes au lieu d'une, ce qui l'exclut du jeu. De même, il est possible qu'il provienne de l'asturien *xidu* (bon, beau) qui a donné l'expression ¡qué chido! pour montrer que quelque chose est extraordinaire²⁴⁰. Ceci étant dit, l'expression est utilisée dans le registre familier pour exprimer une négation catégorique (*Diccionario de colombianismos* p. 39), comme dans l'exemple de la bande dessinée à suivre (figure 146) :

Figure 146. 730521.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Ni de fundas : cette expression employée dans le registre familier de Bogota est, d'après Ospina (p. 103), une négation catégorique, quelque chose qu'on ne fera en aucun cas. Il est important de dire que cette expression, bien qu'elle soit familière, est surtout employée par les classes supérieures de la capitale. *Ni de fundas*, d'un point de vue sémantique, est analogique comme image à la locution *ni de vainas* qui désigne une négation ; rappelons que *vaina* en plus de la référence sexuelle est également une housse tout comme *funda* qui vient du latin et désigne un sac.

Sin un chivo : cette expression n'a pas d'origine certaine. Chez Ospina et Borda aucune mention n'en est faite. Le *Diccionario de colombianismos* fait référence au mot *chivo* ('bouc') pour désigner un homme lubrique (p. 40) ce qui s'éloigne du sens

²⁴⁰ Un article expliquant cette hypothèse ainsi que le sens du mot *chido* se retrouve sur le site internet : <http://etimologias.dechile.net/?chido>.

de l'expression utilisée dans *Copetín*. Néanmoins, cette locution est bel et bien utilisée dans la bande dessinée ; elle est employée à deux reprises par Copetín et Bombardina. D'après son utilisation dans notre contexte, *sin un chivo* désigne donc le fait de ne pas avoir d'argent (figure 147). En cherchant plus loin, il existe un mot qui phonétiquement est similaire, *chavo*, qui est l'aphérèse d'*ochavo* qui s'emploie dans le registre familier en Andalousie pour désigner l'argent. Ce terme serait arrivé en Amérique par les Caraïbes et se serait ensuite répandu sur le continent. Une hypothèse sur le sens de *chivo* comme argent est un possible croisement avec *china* (petit caillou en Andalousie, DRAE) et par extension *chinos* (jeu de hasard où les joueurs essaient de deviner la quantité de pièces de monnaies cachées dans les mains de leurs adversaires).

Figure 147. 730923.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Les expressions populaires que nous avons montrées rendent compte du langage argotique utilisé dans *Copetín*. Comme on peut le constater, Ernesto Franco essaie de restituer le registre de langue utilisé par les enfants des rues et réussit à bien représenter cette réalité à travers ses personnages. Franco s'est nourri de ce qu'il voyait dans la rue, des histoires qu'on lui racontait, comme il l'affirme lors de l'entretien au *Museo Virtual de la Historieta*²⁴¹. Il n'hésite pas à se servir de la variété de l'espagnol parlé à Bogota qu'il mélange avec le registre argotique et le résultat de ce métissage représente une source infinie de mots et expressions, tous aussi drôles et originaux les uns que les autres.

²⁴¹ Karla Ricci, 2000, Museo Virtual de la Historieta Colombiana.

Dans cette partie, nous avons pu constater la richesse du registre argotique mobilisé et nous avons constaté que plusieurs de ses expressions, ainsi que d'autres que nous n'avons pas analysées ici (notre but n'étant pas de faire un dictionnaire mais plutôt d'ouvrir une porte vers d'autres études) ont marqué des générations entières de Colombiens et qu'elles perdurent encore aujourd'hui dans la variété de l'espagnol du pays.

4.2 Les emprunts

Depuis toujours les langues adoptent des mots ou des expressions d'autres langues, afin de pouvoir exprimer une nouvelle réalité ou adopter un effet de mode. De ce fait, quand une langue s'approprie d'un mot venant d'autre langue il est possible qu'il s'agisse de mots qui dans le contexte social qui est décrit aient été retenus à la place d'autres, comme *Halloween* à la place de *Noche de las brujas*, pour ce qui est de la variété de l'espagnol colombien. Ces emprunts se font grâce aux contacts et à l'influence qui existent entre différentes cultures que cela soit par une proximité géographique ou par des échanges culturels et/ou économiques. Ces mots peuvent, ou non, s'adapter de manière phonétique, graphique voire les deux, dans le but de les accorder aux structures de langue. Le plus souvent d'abord d'une manière phonique puis ensuite graphique. Nous précisons que dans le deuxième chapitre de cette partie nous avons déjà examiné les conditions auxquelles se comprennent les adaptations phonologiques qu'on va voir dans les exemples qui suivent. Dans notre bande dessinée nous trouvons huit exemples en provenance de l'anglais et un venant du français :

Boiscaus < boys scouts.

Fain < fine.

Gual Disne < Walt Disney.

Guater < water.

Jalogüiniando < Halloween.

Jonimún < honeymoon (figure 148).

Sho < show.

Flus < flux.

Raun < round

Rols Rois < Rolls Royce

Man.

Mister.

On remarquera l'adaptation graphique de *boys scouts*, *fine*, *Walt Disney*, *Halloween*, *honey moon show* et *flux* ; pour ce qui est de *man* et *mister*, il n'y a pas d'adaptation graphique ni phonique il s'agit, selon leur apparence graphique, de xénismes²⁴².

Figure 148. 721214.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Justement, parmi les exemples précédents, deux attirent spécialement notre attention dans le sens où on peut y constater des changements graphiques qu'on retrouve sous autres formes dans le texte. Ainsi *jalogüiniando* et *man* se dérivent, à savoir le premier est exposé comme un participe présent, autrement dit, il existerait le verbe *jalogüinear* qui pourrait désigner l'action de fêter Halloween ou la veille de la Toussaint. Néanmoins ce verbe n'est pas répertorié par le DRAE, même en gardant l'écriture d'origine. La seconde forme *man* (figure 149) ce n'est pas un xénisme si pur que cela, puisque son intégration dans la langue est prouvée d'un côté par ses dérives (*manes*, *mancito*, etc.), et de l'autre côté par son emploi très répandu dans

²⁴² Le CRNTL le définit comme un mot étranger « dans une langue donnée, sans altération de la graphie, sans les marques de genre et de nombre de la langue-hôte. »

toute l'Amérique hispanophone ; de plus, *man* par sa paronymie est très proche de *mano*, aphérèse de *hermano*, qui est un terme d'adresse familier également commun dans les pays hispaniques comme c'est le cas particulièrement dans le département de Santander en Colombie. Parfois le terme peut avoir un sens péjoratif lorsqu'on l'utilise dans des phrases comme « *el man ese...* », « *¿Qué dijo ese man?* » ; remplaçant ainsi le mot *tipo* employé dans le même contexte.

Nous voyons donc comment ces emprunts s'adaptent et s'intègrent, à travers la langue utilisée par Copetín. Nous pouvons affirmer de la même façon que l'auteur présente une bonne connaissance de la langue anglaise, n'hésitant pas à s'en approprier certains termes, toujours afin de rendre la bande dessinée plus réaliste. Précisons que Ernesto Franco a vécu aux Etats-Unis et y a étudié le dessin. Ainsi l'usage de l'anglais peut également s'interpréter comme un clin d'œil à son histoire personnelle. De la même façon, cet emploi est en cohérence avec l'influence que ce pays a eu et a encore sur les pays d'Amérique, particulièrement la Colombie qui a été imprégnée par la littérature, la musique, le cinéma, la gastronomie, le mode de vie nord-américains, entre autres. En plus d'avoir accueilli un grand nombre de touristes et d'hommes d'affaires à partir des années 1970. Cela se constate dans la bande dessinée avec la mention faite à *Halloween*, aux visites de personnages célèbres, comme Kennedy, Armstrong ou Gordon dont nous avons déjà fait état ou encore la présence de personnages états-uniens qui parlent en anglais comme dans la planche que nous avons utilisée pour introduire cette troisième partie.

Figure 149. 740420.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

5 Éléments typographiques

Dans *Copetín*, il est récurrent de voir certains mots argotiques et expressions populaires se démarquer du reste du texte. Pour ceci Franco utilise les quelques éléments typographiques qui suivent.

5.1 Guillemets

Ce premier élément typographique de ponctuation et orthographique a comme fonction principale de mettre en relief ou signaler d'une façon ou d'une autre une expression, un terme ou une citation. Il sert également à apporter une nuance ironique à un mot et à indiquer s'il s'agit d'un terme impropre, vulgaire ou en provenance d'une autre langue (*Diccionario Panhispánico de Dudas*).

Dans la bande dessinée Franco utilise les guillemets anglais et leur l'emploi varie selon le contexte ou l'intention. Ces guillemets se retrouvent concernant les abréviations et les contractions : "*tias*" (620615), "*nues quiaya*" (620416) ; les changements phonétiques : "*doptor*" (640130), "*platonao*" (620828) (figure 150), "*eternidá*" (721130) ; les noms de certains personnages : "*Car'ecaicho*" (620623) et "*Missuniverso*" (630429) ou un discours rapporté : "¡Bájate de mi carro chino verg#** !" (620426). Cependant leur utilisation donc ne paraît pas réglée par une norme de langue écrite explicite et identifiable mais pas non plus par une norme qui serait explicitable comme propre à Franco, c'est-à-dire que nous pouvons voir le nom de Car'ecaicho avec ou sans guillemets d'une bande à une autre, ainsi que des abréviations, des contractions ou des variations phonétiques.

Mais il arrive que l'utilisation des guillemets joue un rôle essentiel dans le discours dans *Copetín* dans le sens où cela met en relief des éléments qui sont nécessaires pour la compréhension d'un calambour ou pour signaler métalinguistiquement ou mettre en scène autonymiquement pour le lecteur un écart linguistique à la norme. Cependant, fait interpellant pendant nos recherches menées, aucun des mots empruntés ne se trouve transcrit entre guillemets comme l'indiquerait pourtant l'usage normatif. Ceci est une observation qui nous permet de montrer que les emprunts sont suffisamment intégrés pour ne pas avoir besoin d'être signalés par l'auteur.

Figure 150. 620828.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

5.2 Soulignement

Le soulignement est un usage qui est emprunté à la littérature et des *comics* états-uniens. Dans la bande dessinée où le lettrage classique est manuscrit, aujourd'hui un grand nombre de bande dessinées utilise une typographie informatisée, le soulignement est donc le code équivalent à l'italique en imprimerie. Il met en valeur un mot ou groupe de mots au sein d'une phrase. Franco, faisant lui-même le lettrage manuscrit dans *Copetín*, s'en sert tout au long de la bande dessinée. Il s'agit d'un procédé que l'auteur utilise dans deux cas : quand il s'agit d'une fonction intonative pour mettre en valeur un terme dans le discours : ¡[...] marrano! (720531), ¡[...]

desgraciado chino! (620530b), entre autres exemples, et quand il veut montrer un jeu de mots comme dans le cas suivant, (figure 151). À la fin de la bande le mot *saco* est souligné. En lisant l'histoire on remarque que l'auteur met en relief ce dernier, car il souhaite appuyer sur un jeu de mots avec un usage métalinguistique des termes. *Saco* dans la variante de l'espagnol colombien est employé pour désigner un *pull-over* et c'est aussi la première personne du verbe *sortir* ou *tirer*, dans ce strip Copetín se plaint du froid et il conseille à Car'ecauchó de prendre un *pull-over* pour se couvrir et avoir une meilleure mine mais l'enfant lui explique qu'il n'en *tirera* rien s'il en trouve un et il le met. Le mot étant utilisé dans les deux sens, Franco va souligner l'un de deux pour montrer la différence entre les termes, ce avec une pointe d'humour. Il est de même pour l'exemple suivant où l'auteur réalise un jeu de mot à partir de l'expression *¡[...] tos de perro?* et une visite chez le vétérinaire (figure 152).

Figure 151. 640228.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

De la même manière que l'emploi des guillemets anglais précise, au choix : un calambour ou une mise en scène d'un écart linguistique, comme nous l'avons vu plus haut, il arrive que cela se fasse par soulignement et donc parfois il y a un soulignement parfois il y a des guillemets. Il existe donc une hésitation dans les moyens que l'on se donne pour cette fonction, ce qui est une hésitation courante dans la pratique de l'écrit.

Figure 152. 620623.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

5.3 Gros mots figurés

Gasca et Gubern (1994) expliquent qu'en raison de la censure sociale, les gros mots ne pouvaient apparaître dans une bande dessinée, car le jeune public composait largement le public lecteur du neuvième art. Pour contourner cette censure, Aux Etats-Unis, les dessinateurs des *comics* ont dû recréer ces mots à partir d'un système des symboles composé entre autres de crapauds, serpents, croix, éclairs, têtes de morts, etc. Ils sont présentés de manière confuse et sans connexion logique entre eux. Ce système a été adopté rapidement par l'ensemble des dessinateurs et reste encore aujourd'hui le moyen le plus original et imaginaire de traduction des gros mots qui ait été mis au point. Quant à sa présentation dans une bande dessinée, ces symboles ne se trouvent toujours pas enfermés dans les bulles ou phylactères mais plutôt dans la continuité d'un dialogue.

L'emploi de ces symboles nous fait penser au casseau de *dingbats*, en anglais, qui en typographie désigne la « petite casse contenant des caractères spéciaux qui ne figurent pas dans la casse normale » (Le Petit Larousse, p. 211) ; dans un sens plus large c'est la représentation d'un pictogramme ou d'un symbole graphique. Ceci étant un procédé employé en typographie pour accompagner ou orner un texte. Il

existe aujourd'hui, par exemple, certains types de police dans les ordinateurs qui proposent ces types de symboles. Ces glyphes peuvent évoquer une grande variété d'idées ou d'émotions selon l'usage que qu'on leur donne. Il se peut qu'ils soient les ancêtres de ce système dont parlent Gascan et Gubern, puisqu'ils sont tous les deux dans le texte pour exprimer ce que l'on ne peut pas dire avec des mots : les casseaux pour orner et les autres pour remplacer des injures ou des émotions variées liées à la colère.

En ce qui concerne *Copetín* (figure 153), il n'échappe évidemment pas à la règle et nous trouvons des gros mots tout au long de cette publication. Ils y sont représentés de différentes manières et dès la première bande où apparaissent des injures (case 3), des signes simples sont relevés : une exclamation, une arobase, un dièse, un astérisque, un mélange entre abréviation et éléments typographiques à des degrés divers d'équilibre entre censure et dévoilement.

Figure 153. 621123.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Mais, au fur et à mesure, les signes changent, parfois selon le personnage, parfois selon l'intention. Missuniverso par exemple place toujours dans son discours un gros mot, ce qui gêne parfois ses amis ou les passants le faisant rougir de honte (figure 154). Dans cet exemple, nous apercevons des signes comme un crapaud, un serpent, un éclair, tous déjà cités par Gasca et Gubern (1994) pour représenter les injures.

Figure 154. 631016.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Justement, en parlant de Missuniverso et de l'emploi de ces signes comme gros mots nous avons une hypothèse. Les *dingbats* employés dans son discours ont une autre fonction : représenter son propre désordre langagier particulier qui relève d'une pathologie spécifique dont rien ne dit qu'elle soit, par exemple, du genre du syndrome de Gilles de la Tourette. Donc cet emploi va au-delà de la signification et de l'émotion que peut porter le gros mot dans le même sens que, par exemple, l'usage des lettres inversées, puisque ce désordre langagier est plus profond, il se trouve dans la structure de la langue, comme nous l'avons mentionné dans la deuxième partie de cette recherche dans la section consacrée à Missuniverso.

6 Signes orthographiques

6.1 Apostrophe

Ce signe orthographique n'est pas très employé dans l'espagnol actuel. Cependant le *Diccionario Panhispánico de Dudas* relève deux usages que l'on retrouve chez Copetín : d'un côté l'élision d'une voyelle finale dans certains mots (prépositions, articles...) quand le mot suivant commence par voyelle, de l'autre pour représenter à l'écrit la suppression des segments que l'on peut observer à l'oral.

Nous avons identifié plusieurs procédés : le premier mêle l'amuïssement d'un d intervocalique et la résolution d'une synalèphe a-e par crase vocalique : *Cara de caucho* < *Car'ecaucho*, *Cara de lápida* < *Car'elápida* ou *Pepe/Pepa de guama* < *Pep'eguama* qui sont des résultats identiques à *Agüepanela* (que nous avons expliqué plus haut) sauf qu'ici l'opération est marquée par l'apostrophe.

Le deuxième est l'élision de la voyelle finale de l'article féminin ou de la conjonction : *de l'aguja*, *l'ocasion* (710416) ; *un'ayudita* (790122) ; *qu'el mundo* (770613) ; entre autres.

Le troisième concerne l'élision de la voyelle initiale ou finale d'un verbe ou le h du verbe auxiliaire au passé composé : [...] *más bien parece que'stuviera muerto* (620427) *mir'este perfumito* [...] (figure 155), (730102) ; *yo siempr'e dicho* [...] (850508) ; les mots qui commencent par h portent aussi une apostrophe du fait que la consonne est muette 'ola (620710).

Enfin, le quatrième, que nous avons indiqué également plus haut, est l'usage de l'apostrophe dans l'abréviation des mots *to'* < todo et *pa'* < para.

Figure 155. 730102.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

6.2 Accent graphique

D'après le *Diccionario Panhispánico de Dudas* il s'agit de la représentation orthographique de l'accent prosodique selon certaines règles (de grammaire). *La Nueva Gramática de la Lengua Española* souligne que les mots en majuscules doivent porter un accent selon ces règles et que cela n'est pas optionnel. Nous précisons ceci, car dans *Copetín* l'auteur utilise un lettrage en majuscules et de ce fait tous les termes devraient avoir l'accent or en regardant la bande dessinée le lecteur constatera que ceci n'est pas un fait avéré. Nous avons remarqué que pendant les premières années de publication (1962 – 1965) l'auteur n'ajoutait pas d'accent quand il le fallait sauf en quelques exceptions : strips 620608, 620718, 620802, 630727, 640421 (figure 156), 640507, 640516 où il est employé pour différencier les mots comme *pasó*, *por qué*, *pegué*, *sacará*, *qué*, *vé*, *él*, *levantó*, *enseñé* et leurs quasi-homographes.

Figure 156. 640421.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

A partir de la bande 640708 les accents graphiques se font des plus en plus réguliers, mais ceci reste aléatoire. On remarque que dans une même histoire des mots qui pourraient en porter ne l'ont pas comme la forme verbale *fue* (figure 157). Dans cet exemple on aperçoit dans la première case que la forme verbale n'est pas accentuée et dans la case suivante elle l'est ; cela pourrait s'expliquer par le fait que ce n'est pas le même personnage qui parle ce qui montrerait aussi que les deux garçons, bien qu'ils vivent dans la rue tous deux, ne partagent pas la même manière de s'exprimer. Rappelons que Copetín étant le chef de bande et donc le porteur d'une certaine norme linguistique (jusqu'en 1959 pour *fué*) est celui sur qui apparaît graphiquement l'accent. Un autre exemple se trouve dans la bande 650112 avec le mot *día*.

Figure 157. 640717.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

En outre, nous avons remarqué aussi que les accents sont toujours présents quand le -d en position finale disparaît dans les mots en -dad : *eternidá*, *calidá*,

verdá, enfermedá, felicidadá... Dans un souci de garder la prosodie de la langue, Ernesto Franco enlève le -d mais rajoute un accent graphique.

6.3 Points d'exclamation et d'interrogation

L'espagnol a une caractéristique particulière quant aux points d'exclamation, de même pour les points d'interrogation, ces éléments orthographiques sont doublés. Celui qui se trouve en début de phrase ne doit en aucun cas être supprimé pour correspondre graphiquement aux autres langues. De plus, le sens dans lequel sont graphiés les points indiquent l'ouverture et la fermeture de la phrase exclamative ¡...!, ¿...?.

Chez Copetín nous avons remarqué que le signe d'ouverture est celui de fermeture ne s'inversent pas : 620608, 650112, 771004, 780118... cette marque graphique n'est pas exclusive des enfants des rues, car dans l'exemple suivant (figure 158) nous constatons que les adultes l'utilisent aussi. De plus, il est récurrent de voir également un seul point d'exclamation à la fin d'une phrase comme dans les comics d'autres langues²⁴³.

²⁴³ C'est emploi est particulier d'autant plus que l'espagnol est la seule langue qui utilise ces points au début d'une phrase et cela depuis la deuxième édition de l'*Ortografía de la Real Academia de la Lengua* de 1754. Irene Hernández Velasco, « Por qué el español es el único idioma que utiliza signos de interrogación (¿?) y admiración (¡!) dobles », (lundi 25 septembre 2017), bbc.com.

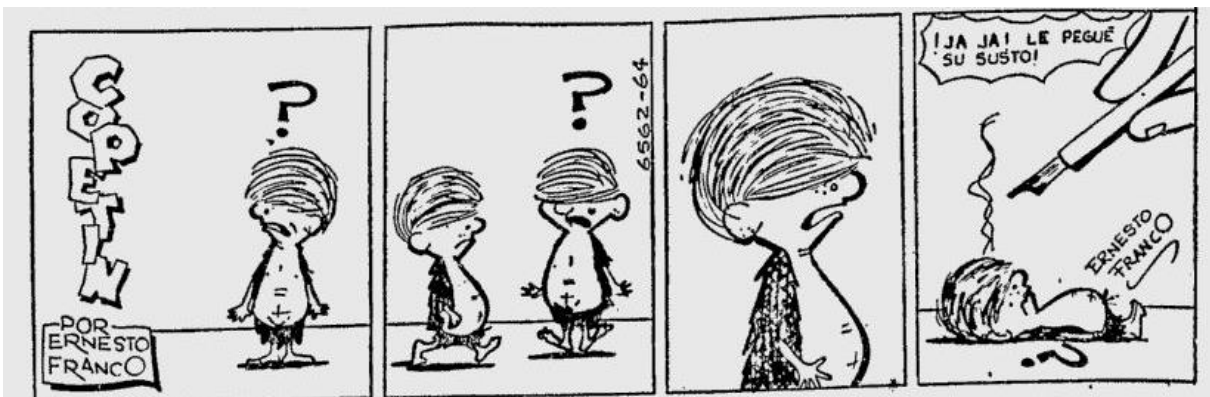
Figure 158. 640114.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

De leur côté, indiquons que les points d'interrogation dans la bande dessinée ont un emploi particulier. En premier lieu on peut les trouver en début et en fin de phrase comme l'indique la règle, mais parfois on peut apercevoir seulement celui de fermeture à la fin d'un énoncé interrogatif, ce qui correspond plutôt à son usage dans d'autres langues que l'espagnol (figure 159). Enfin, il est également possible de constater tout seul, sans énoncé, la norme indiquant que les points peuvent être utilisés tous seuls pour exprimer un doute ou une surprise avec une nuance d'ironie (*Diccionario Panhispánico de Dudas*) mais exclusivement s'ils se trouvent inscrits entre parenthèses (?). Cependant dans l'exemple suivant nous observons que les points d'interrogation sont au milieu de vignettes, sans parenthèses, et ils expriment le doute voire l'inquiétude et la peur du personnage.

Figure 159. 620718.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Quant aux points d'exclamation chez *Copetín* ils s'utilisent pour représenter à l'écrit une intonation exclamative et ils ont le même emploi que nous avons décrit

auparavant concernant les points d'interrogation. On constate l'emploi du point de fermeture comme pour l'interrogation et ils se trouvent également à la fin d'un énoncé. En revanche, à la différence du point d'interrogation d'ouverture qui peut se retrouver dans certaines bandes, le point d'exclamation d'ouverture n'apparaît pas dans l'ensemble du corpus (figure 160).

Figure 160. 620501.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

Il est possible aussi de voir dans une même phrase les deux points mélangés, ce qui correspond à l'un des usages spéciaux des points, comme l'indique le *Diccionario Panhispánico de Dudas*: « Cuando el sentido de una oración es interrogativo y exclamativo a la vez, pueden combinarse ambos signos, abriendo con el de exclamación y cerrando con el de interrogación, o viceversa »²⁴⁴ (figure 161) bien que la règle recommande d'utiliser les deux, au début et à la fin de l'énoncé.

Figure 161. 690130.



Source : Biblioteca Nacional de Colombia, service d'hémérothèque, journal *El Tiempo*.

²⁴⁴ « Quand le sens d'un énoncé est interrogatif et exclamatif à la fois on peut associer les deux points, en ouvrant avec celui de l'exclamation et en fermant avec celui de l'interrogation, ou inversement ».

CONCLUSIONS

L'objectif premier de notre thèse était d'analyser le langage utilisé dans la bande dessinée colombienne *Copetín*. Ce faisant, il nous a fallu également passer en revue son histoire et sa matière. Plus explicitement, nous nous sommes concentrés sur sa création dans son contexte, sur ce qui la compose, à savoir son personnage principal et enfin ce qui la caractérise, son langage propre. Nous espérons que l'objectif a été atteint, au moins en partie. Rappelons ici en trois points, qui font écho à nos hypothèses de départ, les conclusions dégagées et leur portée.

- a. Il est indispensable, pour saisir l'importance que revêt *Copetín* en tant que publication et symbole, de la situer dans le panorama de la bande dessinée colombienne.**

Premier point de notre démarche de recherche : retracer l'histoire de la bande dessinée en Colombie pour mieux situer et évaluer correctement celle qui nous intéresse. Trois périodes se dégagent. La fin de l'époque coloniale voit les prémices de la bande dessinée grâce à la caricature. Le XX^e voit la naissance de la BD dans le

pays, avec différents supports utilisés et différents espaces dédiés. Enfin le XXI^e siècle, ou l'avenir du neuvième art en Colombie. Premier constat, la bande dessinée n'échappe pas à l'époque, quelle qu'elle soit, ni donc au contexte politique et économique. Son histoire est calquée sur l'histoire même du pays. De même, *Copetín* en tant que bande dessinée n'échappe pas plus au contexte de son pays. Il y a des antécédents à cette publication, des œuvres contemporaines, la bande dessinée en général, son développement et son évolution, et *Copetín* qui se situe dans ce vaste ensemble.

Bien que *Copetín* ne soit pas la première bande dessinée d'un auteur colombien à être publiée dans la presse écrite à grand tirage du pays, nous avons pu montrer que c'est celle qui rétrospectivement marque le début du genre en Colombie en devenant la plus importante de ce pays. En effet le personnage de Copetín en tant que résultat d'influences étrangères et nationales : comics états-uniens, bande dessinée européenne (espagnole, franco-belge) relève d'une forme d'importation, si nous pouvons dire, sur un substrat de récit graphique qui existait déjà comme *Las Aleluyas* et la caricature de presse. Mais cette importation traduit quelque chose de son époque, elle traduit une forme d'alignement de la Colombie, culturellement parlant, sur l'Occident. Et même si ce positionnement culturel peut être sujet à débat, dans le contexte des années 1960 il était signe de modernité et d'un pays qui allait dans ce sens en s'inspirant de ce qui se faisait à l'étranger. Mais le succès que rencontre *Copetín* ne saurait se résumer à cela évidemment. C'est parce que le langage qui y est mis en scène est, lui, en revanche totalement colombien, local mais surtout original dirons-nous, que cette publication est devenue le symbole qu'elle est aujourd'hui. Elle constitue un genre de mélange parfait au moment parfait ; universel, car en dialogue à la fois avec le monde de l'époque, questionnant son état et/ou ses aspirations, mais aussi avec son public, les Colombiens au premier chef, en partageant avec eux une langue qui leur est propre, à laquelle ils s'identifient. La bande dessinée *Copetín* est la représentante prototypique du neuvième art en Colombie, car elle est en quelque sorte, selon notre idée, une « adaptation originale » réussie, alliant le meilleur de deux faces du monde de son temps.

Ainsi, *Copetín* a été publiée sur une période excédant les 30 ans, dans les deux plus importants journaux colombiens. Elle a également fait à plusieurs reprises

la couverture du supplément magazine *Los Monos* mais aussi été publiée dans le livret *Copetín y su gallada* dans le cadre d'un programme d'aide à l'enfance. D'après le site du *Museo virtual de la historieta colombiana*, le 9 juin 2000 le personnage de Copetín est désigné comme symbole de la bande dessinée colombienne, en hommage à son auteur.

b. Copetín, personnage principal de la bande dessinée, peut être considéré comme un héros, avec des caractéristiques d'anti-héros.

La figure du héros a évolué avec le temps, nous l'avons présentée dans notre étude et évidemment nombreux sont les autres exemples qui le prouvent davantage encore. De nos jours, ce que l'on appelle héros est finalement proche d'un humain mais dans une visée idéale. Loin sont désormais les figures héroïques d'essence divine et/ou mythique, qui ont laissé place aux héros du quotidien. De ce fait, nous avons pu affirmer que Copetín relève bien d'une figure héroïque, un héros de son temps, personnage central d'une longue histoire aux nombreuses aventures tournant autour de lui. Copetín emprunte aux héros plus classiques de la littérature mais aussi de la bande dessinée. Il affiche des caractéristiques partagées et est ainsi un pourfendeur de la société colombienne et d'une forme de modernité. Il se fait critique en mettant en avant et en défendant les enfants des rues, *los gamines*, dont il est lui-même, face à une société qui les ignore ou les méprise, voire les agresse. Copetín et ses aventures placent quelque peu la société face à ses contradictions économiques et sociales, mais aussi politiques et en ce sens posent une question éthique. Copetín porte des valeurs qui sont propres à son âge, son groupe d'appartenance et la condition sociale de celui-ci. Il est en ce sens un héros de son époque.

Cependant nous pouvons, et nous devons, considérer un aspect antihéroïque chez lui, car il peut également être l'antagoniste complet de la figure héroïque à certains moments : égoïste, moqueur, voleur, etc. Mais si ces comportements sont avérés tout au long de ses aventures, ils ne font pas de lui pour autant un anti-héros. Copetín est un marginal, par ses origines d'une part que l'on sait modestes et d'autre part par l'évolution de sa trajectoire sociale, évolution que l'on vit à travers la lecture de ses aventures. Son allure et ses comportements sont une réponse à sa condition

de vie, néanmoins cette même allure et son attitude espiègle attirent aussi la compassion de bien des individus. Copetín sait parfaitement en jouer. Il s'adapte et démontre ainsi son intelligence. Il est bien ainsi un héros, avec certes une double casquette voire une ambiguïté mais parfaitement représentatif d'un groupe spécifique d'individus ; les *gamines*. Il en est un symbole en contribuant à leur existence et leur visibilité et surtout en leur donnant une voix.

D'ailleurs son propre créateur ne le considère pas lui-même tout à fait comme un héros, car il mentionne son statut social de marginal pour le qualifier. Ainsi, alors que nous avons pu démontrer que Copetín pouvait avoir cette double désignation selon les situations qu'il vit, c'est justement cela qui caractérise le personnage avec cette dualité, sa façon propre de voir la vie et ses réactions tout aussi particulières vis-à-vis des différents événements de son quotidien et de son environnement, et c'est ainsi que son auteur l'a créé.

Notre « héros » donc, et son environnement, ainsi mis au ban de la société, présentent en conséquence des spécificités en termes de comportement, comme pour toute forme sociale de marginalité potentielle. Du fait d'être marginal, de vivre dans la rue, de devoir toujours se débrouiller pour assurer sa subsistance (seul ou avec ses amis, sans l'aide des adultes, qui représentent la société), mais aussi d'être amené à défendre ses propres valeurs. Copetín, mais aussi son groupe d'amis, sa *gallada*, présentent ensemble, autant que cette variante comportementale, une variante de la langue. Si les codes de conduite des enfants des rues leur sont propres, leur langue également. Les expressions, en partie issues du langage des truands ou des *cachaquismos* ou encore de l'espagnol typique de Bogota, riche en mots et locutions, composent cette langue aux caractéristiques propres ou déteignent dessus.

c. Le langage employé dans Copetín correspond à un registre argotique propre à la ville de Bogota.

La variété de l'espagnol parlé à Bogota est très riche en mots et en expressions. Ce qu'on appelle en Colombie « *cachaquismos* », terme utilisé pour

désigner les mots et les expressions propres de la région de Bogota, les représente et par extension leur manière de parler. L'auteur étant lui-même de Bogota, il y est né et y a grandi, il fait donc tout naturellement usage de cette variété de langue qu'il emploie depuis toujours et, tout aussi naturellement, il intègre ce langage dans sa bande dessinée. Également exposé au langage si particulier des *gamines*, il s'est par ailleurs appuyé sur celui-ci pour composer par association une langue caractéristique, mise en scène dans *Copetín*. Ces deux dimensions du parler de Bogota, propre à la population de la capitale colombienne compte pour beaucoup dans son lexique de mots et locutions argotiques.

Partant de cette dimension linguistique double, nous avons procédé d'une part à une analyse des variations phonétiques et d'autre part de la morphologie lexicale. Concernant les unités que l'on peut trouver dans la bande dessinée, nous avons pu constater que celles-ci correspondaient au registre argotique, du fait de la souplesse et de la flexibilité qu'elle présente. Les exemples qui démontrent cet état de fait sont nombreux et courants dans la bande dessinée et, jugeant cela pertinent, nous les avons largement exposés dans notre étude. Concernant d'autre part la morphologie lexicale, nous avons pu confirmer l'appartenance au registre argotique de la langue employée dans *Copetín*, car la plupart des mots que l'on y trouve témoignent d'une réalité propre aux habitants des rues, ceux-ci parlant dans un tel registre. La dérivation et la composition des mots en question nous permettent de le constater. De façon similaire, les expressions populaires utilisées dans la bande dessinée sont issues du parler de Bogota, un parler lui-même argotique. Des mots comme *chino*, *pote*, *gurbioso*, *guarapazo*, *furrusconón*, *estar chicho*, *sin un chivo* ou *cambiar de mecha* sont des exemples de cette manière caractéristique de parler. Il est d'ailleurs remarquable de constater qu'ils ont perduré au fil du temps et sont encore utilisés aujourd'hui par les locuteurs de la ville et ils ont ainsi été adoptés dans le langage courant de la Colombie, soit par transmission orale, soit peut-être justement par la diffusion dans la presse de *Copetín*.

En outre, après avoir mené un examen des différents phénomènes phonétiques et phonologiques, de la formation des mots, la mobilisation d'expressions populaires et d'autres éléments de la langue présents dans la bande dessinée, nous avons pu constater que le registre de langue prêté à *Copetín* relève

du langage familier ; plusieurs de ces éléments sont depuis rentrés dans la langue standard, grâce entre autres à l'apparition de dictionnaires sur les *cachaquismos*, *colombianismos* et autres études, recherches auxquelles nous nous sommes référé tout au long de la nôtre.

De plus, au fur et à mesure que notre étude avançait nous avons constaté une évolution de la langue de *Copetín* tout comme les traits du dessin. En effet, en regardant plusieurs bandes nous avons aperçu quelques différences, par exemple : Missuniverso emploie de moins en moins de gros mots ou en tout cas moins de symboles qui les représentent ; de son côté Copetín utilise toujours un registre argotique, avec ses changements phonétiques, mais se sert moins de l'expression *¿Y esa vaina?* qui est une marque du *cachaquismo* et emploie des expressions populaires plus récentes comme *hacer el oso*. Cependant, si certains aspects linguistiques ont évolué, d'autres restent, comme les changements phonétiques : *alimalito*, *ciudadá*, *caridá*, *doptor*, *enjerme*, *güecos*, *güeno*, *jue*, *toy*, l'emploi d'autres *cachaquismos* : *chinos*, *pisco* et l'usage de mots propres aux enfants des rues : *bacán*, *canchoso*, *bezaca*, *jermu* pour ne citer que quelques exemples.

Pour parvenir à toutes ces observations et constats, notre démarche fut double. Il nous a fallu en premier lieu répertorier l'ensemble des mots en les classant selon leur formation pour ensuite tenter d'en communiquer une possible origine ainsi qu'une signification dans le contexte particulier de notre bande dessinée.

Mais il faut bien le reconnaître ici, notre démarche n'a évidemment pas épuisé le champ de possibles, bien au contraire. Ainsi sur certains points, elle a plutôt entre-ouvert des sentiers d'exploration et exploitation possibles plutôt qu'apporter des réponses quelque peu définitives. Plusieurs thèmes en effet peuvent être considérés comme inaboutis mais ce qui nous paraît ici essentiel est que ceux-ci pourraient constituer des perspectives pour une démarche d'approfondissement. Voici en conséquence quelques pistes que l'on peut envisager :

- a) Du point de vue des personnages de la bande dessinée, notre recherche a fait appel à l'anthropologie pour une appréhension historique et culturelle du phénomène des enfants des rues mais elle n'aborde qu'en surface une

dimension qui relèverait désormais de la sociologie. Nous avons ainsi mentionné ce qu'étaient les *gamines* ou les *galladas* mais ces termes et les phénomènes sociaux qu'ils recouvrent ont été mobilisés, entre autres, dans une publication française des années 1970 au moment-même où *Copetín* apparaissait dans *El Tiempo*. Qu'en est-il ainsi de ce phénomène social aujourd'hui, notamment avec le développement urbain qu'a connu encore depuis Bogota ou même d'autres villes du pays ? Qu'en est-il également vis-à-vis du développement économique et social que connaît le pays ? Alors que différents gouvernements ont mis en œuvre depuis les années 1970 des programmes de lutte contre la pauvreté et la précarité ; de nouvelles vagues migratoires ont encore depuis fait grandir la population et fait gonfler les rangs de la pauvreté. Un phénomène tel que celui des *gamines* existe-t-il toujours, est-il encore perceptible et si oui à quel niveau en termes de population ? Une réintégration sociale des *gamines* a-t-elle, est-elle et/ou peut-elle être possible ?

- b)** Cette thèse est centrée sur le travail d'un seul auteur de bande dessinée, en Colombie. Par souci d'exactitude, nous avons tenté de situer ce dessinateur : personnellement et en rapport avec son époque. Et si nous avons, en quête de la même exactitude, fait également mention de quelques-uns de ses prédécesseurs, ses contemporains Adolfo Samper, Carlos Garzón ou Jorge Peña ont également marqué le panorama de la bande dessinée au XX^e siècle dans le pays et ce chacun à part entière. Ainsi, des études les concernant seraient certainement envisageables afin d'analyser leurs productions, que nous avons citées, que cela soit d'un point de vue artistique, au sens graphique, narratif, dramatique ou en termes d'inspiration et de création de personnages.
- c)** Il faudrait selon nous, de la même manière, approfondir les études concernant l'argot en Colombie, dans le but d'explorer la richesse et la diversité de ce langage et également dans une dimension sociologique, à savoir quelle langue est mobilisée par les différents groupes sociaux au sein du pays. Il est à noter qu'il existe déjà ceci dit quelques recherches sur l'espagnol parlé en Colombie et dans les grandes villes : Luis Flórez,

José Joaquín Montes et Rufino José Cuervo entre autres s'en sont faits les auteurs mais très peu d'études concernent l'argot en lui-même ou spécifiquement le langage des enfants des rues qui consiste plus en une liste des mots employés par les *gamines*, ce qui constitue également une ressource intéressante pour débiter une recherche. De la même façon, une seule étude sur la parémiologie bogotanaise existe à ce jour, celle de Gonzalo Soto Posada. Mais celle-ci, isolée, ne peut suffire à décrire l'entière richesse de cette variété de l'espagnol qui est parlé dans le pays. Il y a donc ici tout un cheminement de recherche à établir et bien des découvertes à faire.

Nous revenons ainsi ici au terme de cette thèse à nos premières réflexions : alors que la Bande Dessinée constitue, nous l'avons démontré, un moyen d'expression riche et varié en termes de langage et de façon générale évidemment, nous ne pouvons éluder un constat toujours d'actualité : le neuvième art demeure relativement méconnu par la recherche en Colombie. Les dernières années ont vu, grâce aux études de jeunes étudiants, sa notoriété augmentée lui permettant ainsi de prendre de plus en plus de place sur la scène culturelle du pays. Cette notoriété grandissante nous réjouit, car elle est justifiée. La bande dessinée en effet mérite une place plus visible et qu'on s'y intéresse largement, car elle est riche nous l'avons dit, mais aussi parce qu'elle a accompagné depuis de nombreuses années les informations données dans les journaux, mettant ainsi à notre portée quotidienne et quand le sujet s'y prête, un témoignage évident et précieux d'un certain état de la société voire du monde.

Nous avons ainsi espoir que la recherche ici menée permettra à nombre de personnes de s'intéresser au neuvième art et d'en comprendre la richesse et ainsi l'intérêt en différentes dimensions et cet au-delà d'une apparence que beaucoup pensent encore parfois légère. De même, si ce qui a motivé cette recherche est le langage utilisé dans *Copetín*, langage relevant du registre argotique par la formation de mots et les variations phonétiques qui y apparaissent, propres à la variété de l'espagnol de Bogota, nous avons tout autant espoir que cette variante devienne plus largement un sujet de recherche approfondie tant elle nous paraît, elle aussi, riche et digne d'intérêt. Nous avons essayé autant que faire se peut d'apporter de nouveaux

éléments à son égard. De notre démarche, des questions ont surgi, questions auxquelles nous avons essayé de répondre tout au long de ce travail, et nous avons ainsi la satisfaction d'avoir touché ici à un sujet peu traité. Espérons que notre motivation et satisfaction se diffusent comme la langue peut le faire.

BIBLIOGRAPHIE

- 8.385 indigentes habitan las calles de Bogotá, reveló Secretaría de Integración Social e Idiprón, (2008), dans *El Tiempo* [En ligne], publié le 27 août 2008 <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4471208>.
- La indigencia en Bogotá: Locos, mendigos y gamines*, (1989). *El Tiempo*, publié le 2 avril 1989. [En ligne] dans *Google News*.
<https://news.google.com/newspapers?id=clkcAAAIBAJ&sjid=LIMEAAAIBAJ&hl=fr&pg=1642%2C619464>.
- ACADEMIA COLOMBIANA DE LA LENGUA (2012 [1992]) : *Breve diccionario de colombianismos*, Bogota, Ministerio de Educación Nacional.
- ALARY Viviane (2002) : *Historietas, comics y tebeos españoles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail : « Hespérides Espagne ».
- Alcaldía de Bogotá* (2007). « Resolución 1508 de 2000 Ministerio de la Cultura ». [En ligne]. <https://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=27904>.
- ALTARRIBA Antonio (1988) : « Propositions pour une analyse spécifique du récit de la bande dessinée » dans Thierry Groensteen (éd.), *Bande dessinée, récit et modernité*, Paris, Futuropolis-Gallimard, pp. 25-44.
- ALTARRIBA Antonio (1995) : « La historieta. Un medio entre los valores plásticos y los valores dramáticos », *Actas del XII Congreso de Estudios Vascos 1993*, San Sebastián, Sociedad de Estudios Vascos, pp. 379-385.
- ALTARRIBA Antonio (2001) : *La España del tebeo : la historieta española de 1940 a 2000*, Madrid, Espasa Calpe.
- ALTARRIBA Antonio (2008) : « La historieta un medio mutante », *Quimera*, n° 293, pp. 48-55.
- ALTARRIBA Antonio (2011) : « Introducción sobre el origen, evolución, límites y otros debates teóricos en torno a la historieta », *Arbor*, vol. 187 (2), pp. 9-14.
- ALVAR EZQUERRA Manuel (2012) : *La formación de palabras en español*, Madrid, Arco Libros, S. L., (coll. « Cuadernos de lengua española n° 8 »).

- ALVAR LOPEZ Manuel (dir.) (1996) : *Manual de dialectología hispánica: el español de América*, Barcelona, Ariel, 1996.
- ALVAREZ LOPEZ Laura et BERTELOTTI Virginia (2020) : « La doble vida de *su merced* en América entre los siglos XVI y XIX », *Nueva revista de Filología Hispánica*, vol. 68 (1), pp. 105-136
- AMAT Dom (1977) : « L'image, le signe, la lettre », *Communication et langages*, n° 35, pp. 31-49.
- AMIEL Vincent (1988) : « Récit du lieu », dans Thierry Groensteen (éd.), *Bande dessinée, récit et modernité*, Paris, Ed. Futuropolis-Gallimard, pp. 109-116.
- ANDERS Valentín *et al.* (2001) : « Etimología de chido », [En ligne]. <http://etimologias.dechile.net/?chido>.
- ANGARITA Aurelio (2007) : « Así hablaban los cachacos », dans *El Tiempo*, Bogota, 14 mars 2007, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3475282>.
- ARIZA Manuel (2012) : *Fonología y fonética históricas del español*, Madrid, Arco Libros.
- ASOCIACION DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2018) : *Diccionario de Americanismos*, <http://www.asale.org/recursos/diccionarios/damer>.
- AUBRY Pierre et GAÜZERE Bernard-Alex (2012) : *Amoebose (amibiase)*, dans *Médecine Tropicale*, Saint Denis de La Réunion, 15 mars 2017, <http://medecinetropicale.free.fr/>.
- BABIN Jean-Philippe (1998) : *Lexique mental et morphologie lexicale*, 2^e éd., Berlin, Peter Lang.
- BARON-CARVAIS Annie (2007) : *La bande dessinée*, Paris, PUF (coll. « Que sais-je ? »).
- BAUTISTA Claudia « El Lápiz mágico con el que se dibujaban las noticias en Colombia » dans *Señal Memoria RTVC*, Bogota, 10 octobre 2017, <https://www.senalmemoria.co/articulos/el-lapiz-magico-con-el-que-se-dibujaban-las-noticias-de-colombia>.
- BEDEL Jean-Marc (2010 [1997]) : *Grammaire de l'espagnol moderne*, 5^e éd., Paris, PUF.
- BELMONTE SERRANO José (2002) : *Arturo Pérez-Reverte: la sonrisa del cazador*, Murcia, Nausícaä.
- BORDA Alberto (2009) : *Cachacario : Diccionario de cachaquismos*, Bogota, Punto aparte.

- BOURDIEU Pierre (1982) : *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard.
- BOURDIEU Pierre (1983) : « Vous avez dit « populaire » », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 46 (1), pp. 98- 105.
- BOURDIEU Pierre (2001) : *Questions de sociologie*, Paris, Les éditions de minuit.
- BOYER Henri (2001) : *Introduction à la sociolinguistique*, Paris, Dunod.
- BUENDÍA Maritza (2016) : « Los cachacos, una especie en vías de extinción », dans *La Revista Surco*, Chicago, hiver 2016, <https://larevistasurco.org/ensayos/los-cachacos-una-especie-en-vias-de-extincion/>.
- BUENO PEREZ María Lourdes (1994) : « La onomatopeya y su proceso de lexicalización, notas para un estudio », *Anuario de estudios filológicos*, vol. 17, pp. 15-26
- CABALLERO Y GÓNGORA Antonio (1910 [1789]) : « *Relación del Estado del Nuevo Reino de Granada que hace el Arzobispo de Córdoba a su sucesor el Excelentísimo señor D. Francisco Gil y Lamus - Año de 1789* », Bogota, Biblioteca de Historia Nacional, vol. 8, pp. 197-175.
- Calaveras Literarias* (2010). « ¿Qué es una calavera literaria? ». [En ligne]. <https://www.calaveras-literarias.com/>.
- Calicomix - Caricatura* (2012) : « Afiche oficial Calicomix-Caricaturas », dans *TrianaCartoon*, Bogota, 15 mars 2012, <https://trianacartoon.blogspot.com/2012/03/mas-de-calicomix-caricaturas-2012.html>.
- CALVET Jean-Louis (2015 [1993]) : *La sociolinguistique*, Paris, PUF (coll. « Que sais-je ? »).
- Cámara Colombiana del Libro* (2018). « Ley del libro ». [En ligne]. <https://camlibro.com.co/ley-del-libro/>.
- CAMPBELL Joseph (1959) : *El héroe de las mil caras : Psicoanálisis del mito*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- CANO AGUILAR Rafael (1992 [1988]) : *El español a través de los tiempos*, Madrid, Arco Libros.
- CARDONA Carlos Manuel & BUSTAMANTE Jonathan : « Como vivimos el comic en Colombia », dans *Fantas y Mundo*, Bogota, 28 janvier 2006, https://www.fantasymundo/articulo/237/como_vivimos_comic_colombia.
- CASARES Julio (1992) : *Introducción a la lexicografía moderna*, Madrid, CSIC.

- CASTAÑEDA NARANJO Luz Stella (2005) : « Procedimientos morfológicos en la creación y transformación léxica del parlache ». *Ikala, revista de lenguaje y cultura* n°10, pp. 245-277.
- CASTAÑO RODRIGUEZ Juan Carlos (2013) : « La Bogotá de Virgilio Barco Vargas - Obra pública y pensamiento urbano (1966-1969) », Mémoire de licence (Mention histoire) sous la direction de Germán Rodrigo Mejía Pavony, Bogota, Pontificia Universidad Javeriana.
- CASTILLO FADIC Natalia (2002) : « El préstamo léxico y su adaptación: un problema lingüístico y cultural ». *Onomázein* n°7, pp. 469-496.
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (2012) : *Trésor de la Langue française informatisée*, [En ligne : <<https://www.cnrtl.fr/definition>>].
- CIAVARINI AZZI Lorenzo (2009) : « La bande dessinée à l'épreuve du monde », *Magazine littéraire* n° 482, pp. 8-13.
- Cívico Bogota* (2017), *¿Por qué los extranjeros prefieren aprender el español 'rolo'?*. Disponible sur : <https://www.civico.com/bogota/noticias/por-que-los-extranjeros-les-gusta-mas-hablar-el-espanol-de-los-rolos>.
- COLIN Jean-Paul (1997) : *Dictionnaire des difficultés du français*, Paris, Le Grand Livre du Mois.
- Contra : Publicaciones Colombia* (2010). « Tostadora de Cerebros ». [En ligne]. <https://www.flickr.com/photos/contrapublicaciones/4905105850/>.
- COROMINES Joan (1987 [1961]) : *Breve diccionario etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid, Gredos.
- COROMINES Joan & PASCUAL José Antonio (1983) : *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. t. 5. Madrid, Gredos.
- Corte Constitucional de Colombia* (2018). « Sentencia C-1023/12 ». [En ligne]. <https://www.corteconstitucional.gov.co/RELATORIA/2012/C-1023-12.htm>.
- COVARRUBIAS Sebastián de (1998 [1611]) : *Tesoro de la lengua castellana o española*, Barcelona, Alta Fulla.
- CUERVO Rufino José (2012 [1867]) : *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*. Bogota, Instituto Caro y Cuervo.
- DARBORD Bernard & POTTIER Bernard (1988) : *La langue espagnole : éléments de grammaire historique*, Paris, Nathan.
- DE NICOLO Javier (2009 [1981]) : « *Musarañas: Programa de intervención con niños de la calle* », Alcaldía Mayor de Bogotá D.C.,

<https://www.scribd.com/doc/32793324/Musaranas-Programa-de-intervencion-con-ninos-de-la-calle>.

Dennis the menace (2010), comicskingdom.com [En ligne]

<https://www.comicskingdom.com/dennis-the-menace/about>.

DIAZ CARDENAS Jonathan (2016) : « Adiós a Pepón, maestro de la caricatura en Colombia », dans *aldia.co*, Barranquilla, 24 mai 2016,

<http://m.aldia.co/cooltura/adios-pepon-maestro-de-la-caricatura-en-colombia>.

DIAZ VIANA Luis (1981) : « Las canciones populares de nuestra Historia (Absolutistas y Liberales) ». *Revista de Folklore* n°4, pp 28-32.

EL NEGRO Alberich (2013) : « Breve historia del Salón de Lucca » dans *Desde el Nibelheim*, Madrid, 8 novembre 2013,

<https://desdeelnibelheim2.blogspot.com/2013/11/breve-historia-del-salon-de-lucca-1.html>.

ERNST Paul (2007) : *La BD : un art mineur ?*, Barcelone, Les Editions de l'Hèbe (coll., « La question »).

FAJARDO DE RUEDA Marta (1987) : « Alberto Urdaneta », *Revista de la Universidad Nacional*, vol., 3, n° 14-15, p. 3-7.

FANDOS Manuel & MARTINEZ ZARAGOZA María José (1999) : « Estereotipos en el comic », *Comunicar*, n° 12, pp. 117-119.

FERNANDEZ Mercedes (1999) : *Asturias : imágenes de historietas y realidades regionales*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

FLOREZ Luis (1945) : « El habla popular en la literatura colombiana », *Thesaurus (BICC)*, t. 1 (2), pp. 318-361.

FLOREZ Luis (1951) : *La pronunciación del español en Bogotá*, Bogota, Instituto Caro y Cuervo.

FLOREZ Luis (1963) : « El español hablado en Colombia y su atlas lingüístico », *Thesaurus (BICC)*, t. 8 (2), pp. 268-356.

FLOREZ Luis (1973) : *Las « Apuntaciones críticas » de Cuervo y el español bogotano: Cien años después. Pronunciación y fonética*, Bogota, Instituto Caro y Cuervo.

FLOREZ Luis (1975) : *Del español hablado en Colombia: Seis muestras de léxico*, Bogota, Instituto Caro y Cuervo.

- FLOREZ Luis (1978) : « Sobre algunas formas de pronunciar muchos colombianos el español », *Thesaurus (BICC)*, t. 32 (2), pp. 197-252.
- FLOREZ Luis (1996) : *La pronunciación del español de Bogotá*, Bogota, Instituto Caro y Cuervo.
- FRANCO Ernesto (2013) : Entretien avec Ernesto Franco, dessinateur. Propos recueillis par Edinson Tarazona [enregistrement audio]. Bogota.
- FRESNAULT-DERUELLE Pierre (1970) : « Le verbal dans les bandes dessinées », *Communication*, n° 15, pp. 145-161.
- FRESNAULT-DERUELLE Pierre (1975) : « Le personnage de la bande dessinée et ses langages », *Revue Langue française*, n° 28, pp.101-111.
- FRESNAULT-DERUELLE Pierre (1977) : *La chambre à bulles*, Paris, 10-18.
- FRESNAULT-DERUELLE Pierre (2009) : *La bande dessinée*, Paris, Armand Colin.
- FRIAS CONDE Xavier (2001) : « Introducción a la fonética y fonología del español » *Revista Philologica Romanica*, n° 4, pp 1-23.
- FRYE Northrop (1969) : *Anatomie de la critique*, Paris Ed. Gallimard.
- FORERO BARON Fabián, (2009) : « ‘Mojicón’ y ‘Copetín’, dos comics nacionales que tienen a Bogotá como escenario », dans *El Tiempo*, Bogota, 28 mars 2009, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4908637>.
- FORGET Francis (2014) : « La BD, un art mineur pour Alain Finkielkraut », dans *culturebox.francetvinfo.fr*, 11 juin 2014, <https://blog.francetvinfo.fr/bd-box/2014/06/11/la-bd-un-art-mineur-pour-alain-finkielkraut.html>.
- GARCÍA ALTAMAR Felipe (2019) : « ‘Gamines’: los niños de la miseria en Bogotá », dans *El Espectador*, Bogota, 1er mars 2019, <https://www.elespectador.com/noticias/bogota/gamines-los-ninos-de-la-miseria-en-bogota-articulo-842793>.
- GARCÍA FERNÁNDEZ Roberto Eduardo (2007) : « *Till Eulenspiegel, burla y crítica social* », Mémoire de licence, Universidad Nacional Autónoma de México [En ligne], academia.edu/3483192/TILL_EULENSPIEGEL_BURLA_Y_CRITICA_SOCIAL_2007.
- GARCIA-MACHO María Lourdes & PENNY Ralph (2011) : *Gramática histórica de la lengua española: morfología*, Madrid, UNED.

- GASCA Luis et GUBERN Román (1994) : *El discurso del comic*, 3^e éd., Madrid, Cátedra.
- GASCA Luis et GUBERN Román (2008) : *Diccionario de onomatopeyas del comic*, Madrid, Signo e Imagen.
- GAUMER Patrick (2010) : « Phylactère », dans *Dictionnaire mondial de la BD*, Paris, Larousse, p. 673.
- GENETTE Gérard (1972) : *Figures III*, Paris, Seuil.
- GOLDSMITH John A. (1976) : « Autosegmental Phonology », Thèse de Doctorat en Philosophie sous la direction de Morris Halle, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology.
- GONZÁLEZ Beatriz (1985) : *Ramón Torres Méndez : entre lo pintoresco y la picaresca*, Bogota, Carlos Valencia Editores.
- GONZÁLEZ Beatriz (2002) : *Gráfica crítica entre 1886 y 1900*, dans *Miguel Antonio Caro y la cultura de su época*, Rubén Sierra Mejía (ed.), Bogota, Universidad Nacional de Colombia, pp. 279-318.
- GONZÁLEZ Beatriz (2010) : « La caricatura en Colombia a partir de la independencia », dans *Banco de la República*, Bogota, 15 juin 2010, <http://www.banrepcultural.org/la-caricatura-en-colombia/texto01.html>.
- GONZÁLEZ Beatriz et DOUGLAS DEAS Malcolm (2000) : *Cien años de los mil días: los mil días en treinta y dos pasos*, dans *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 37, n° 54, p. 33.
- GRANADOS Marcos (1974) : *Gamines*, Bogota, Universidad Pontificia Javeriana.
- GRESILLON Almuth (1984) : « La règle et le monstre : le mot-valise. Interrogations sur la langue à partir d'un corpus de Heinrich Heine », dans *Mots*, n° 13, pp. 203-207.
- GREVISSE Maurice et GOOSSE André (2011 [1936]) : *Le bon usage. Grammaire française (75 ans)*, 15^e éd., Bruxelles/Paris, De Boeck/ Duculot.
- GROENSTEEN Thierry (1988). « La narration comme supplément archéologique des fondations infra-narratives de la bande dessinée » dans Thierry Groensteen (éd.), *Bande dessinée, récit et modernité*, Paris, Ed. Futuropolis-Gallimard, pp. 45-70.
- GROENSTEEN Thierry (1996), « Neuvième art », dans *Neuvième Art 2.0*, Paris septembre 2012, <http://neuiemart.citebd.org/spip.php?article451>.

- GROENSTEEN Thierry (2007) : *La bande dessinée. Mode d'emploi*. Bruxelles, Les impressions Nouvelles.
- GUARIN Oscar (2014) : « La imprenta y su desarrollo en la Nueva Granada y Colombia », dans *Banco de la República*, Bogota le 14 octobre 2018, <http://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/exposiciones/Exposicion?Exposicion=La%20imprenta%20y%20su%20desarrollo%20en%20la%20Nueva%20Granada%20y%20Colombia>.
- GUBERN Román (1972) : *El lenguaje de los comics*. Barcelone, Península.
- GUERRA José Joaquín (1978). *La Convención de Ocaña*. Cali, Biblioteca del Banco Popular, t. I.
- GUERRA Pablo (2005) : « La Biblia Shock del comic », *Revista Shock* (éd., spéciale).
- GUERRA Pablo & NEIRA Federico (2012) : « Por el derecho al comic en Colombia », dans *Los Perdidos blog, El Espectador*, Bogota, 12 mars 2012, [blogs.elespectador.com/losperdidos/2012/03/12/por-el-derecho-al-comic-en-colombia/](https://www.elespectador.com/losperdidos/2012/03/12/por-el-derecho-al-comic-en-colombia/).
- GUERRA Pablo (2014a) : « Para entender lo del comic colombiano », dans *El Espectador*, Bogota, 11 septembre 2014, <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/entender-los-comics-colombia-articulo-516194>.
- GUERRA Pablo (2014b) : « La historia del comic bogotano », dans *El Tiempo*, Bogota, 20 septembre 2014, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14565522>.
- GUERRA Pablo (2017) : « La historieta colombiana de prensa », dans *El Globoscopio*, Bogota, 17 avril 2017, <http://www.elgloboscopio.com/2017/04/historieta-colombiana-de-prensa-de.html>
- GUIRAUD Pierre, 1980, *L'argot*, Paris, PUF, (coll. « Que sais-je ? »).
- GUTIERREZ José (1967) : *La infancia en miseria*, Bogota, Timana.
- GUTIERREZ José (1972) : *Gamín: un ser olvidado*, México, McGraw-Hill.
- GUZMAN Julio César (2017) : « El papá del gamín más famoso del país », dans *El Tiempo*, Bogota, 11 avril 2017, <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/perfil-de-ernesto-franco-creador-de-copetin-77402>.
- HELG Aline (2001 [1987]) : *La educación en Colombia: 1918-1957*, Bogota, Universidad Pedagógica Nacional.

- HENDERSON James D. (2006) : *La modernización en Colombia: los años de Laureano Gómez, 1889-1965*. Medellín, Universidad de Antioquia.
- HERNÁNDEZ VELASCO Irene (2017) : « Por qué el español es el único idioma que utiliza signos de interrogación (¿?) y admiración (¡!) dobles », dans *BBC News*, Madrid, 25 septembre 2017, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-40643378>.
- HUGO Victor (2002 [1862]) : *Les Misérables*, t. 1 & 2. Paris, Gallimard (coll. « Folio classique »).
- Issuu* (2006), « Ficciorama ». [En ligne]. <https://issuu.com/ficciorama>. Consulté le 24 mars 2018.
- JIMENEZ VAREA Jesús (2011) : « Formas y contenidos. Evolución del lenguaje y de los argumentos en la historieta española », *Arbor*, vol. 187 (2), pp. 43-61.
- LABOV William (1976) : *Sociolinguistique*, Paris, Les éditions de minuit.
- LABOV William (1978) : *Le parler ordinaire*, Paris, Editions de Minuit, t. I et II.
- LAPESA Rafael (1981 [1942]) : *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos.
- Lazarillo de Tormes* (2006 [1987]), Barcelone, Cátedra (coll. «letras hispánicas »).
- Le Petit Larousse* (2013), Paris, Larousse.
- Le Petit Robert de la langue française* (2017), Paris, Le Robert.
- LÓPEZ MORALES Humberto (1989) : *Sociolingüística*, Madrid, Gredos.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ Irene (2009), « ¡Que no se te vaya la olla! Estudio lingüístico-cognitivo del campo semántico de la “cabeza” », dans *Tonos digital: revista electrónica de estudios filológicos*, n° 17.
- MALARET Augusto, (1942). « Diccionario de Americanismos (continuación) », *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tome 10, n° 38. pp. 249-302.
- MARCHELLO-NIZIA Christine, (2012). « *L’oral représenté : un accès construit à une face cachée des langues ‘mortes* ». In : Guillot C., Combettes B., Lavrentiev A., Oppermann-Marsaux E. & Prévost S. (éd.). *Le changement en français. Etudes de linguistique diachronique*. Bern/Berlin/Bruxelles : Peter Lang, pp. 247-264.
- MARIÑO Germán (1986) : « La jerga del gamín colombiano en las décadas del 70 y el 80 », *blog*, Bogota, 15 avril 2016, www.germanmarino.com.
- MARTINEZ MONTORO Jorge (2002) : « La fraseología en J. Casares », *ELUA, Estudios de lingüística*, n° 16, pp. 139-189.
- MASSOTA Oscar (1982 [1970]) : *La historieta en el mundo moderno*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- McCLOUD Scott (2013) : *L’art invisible*, Paris, Delcourt.

- MEDINA Luis Fernando (2015) : « Bogotá, la Atenas suramericana » dans *El Espectador*, Bogota, 27 juillet 2015, <https://www.elespectador.com/opinion/bogota-la-atenas-suramericana-columna-575491>
- MENENDEZ PIDAL Ramón (1985), *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MESTRE MORENO Pilar (2010) « Alternancia de formas de tratamiento como estrategia discursiva en conversaciones colombianas », dans *Formas y fórmulas de tratamiento en el mundo hispánico*. México, D.F., El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. Graz, Austria : Karl Franzens-Universität, pp. 1013-1032.
- MEUNIER Jacques (1977), *Les gamins de Bogota*, Paris, Editions Jean Claude Lattès.
- MINISTERIO DE JUSTICIA Y DEL DERECHO. « Decreto 151 de 1888, Sobre prensa ». [En ligne]
<http://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?id=1034185>.
- MINISTERIO DE JUSTICIA Y DEL DERECHO. « Ley 61 de 1888, por la cual se concede al Presidente de la República algunas facultades extraordinarias ». [En ligne]
<http://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Leyes/1806120>.
- MOLINER María (2009 [1966]) : *Diccionario del uso del español* [CD-ROM]. Madrid, Gredos.
- MONTES GIRALDO José Joaquín (1996) : « Colombia », dans *Manual de dialectología hispánica : El español de América*. Barcelone, Ariel Lingüística, pp. 134-142.
- MONTES GIRALDO José Joaquín (1997) : *El español hablado en Bogotá: Relatos semilibres de informantes pertenecientes a tres estratos sociales*, vol. 1, Bogota, Instituto Caro y Cuervo.
- MONTES GIRALDO José Joaquín (1998) : *El español hablado en Bogotá: Análisis previo de su estratificación social*, Bogota, Instituto Caro y Cuervo.
- MONTOYA Ramiro (2006 [2005]) : *Diccionario comentado del español actual en Colombia*, Madrid, Visión Net (coll « Diccionarios»).
- MOREL-FATIO Alfred. (1911) : « D. Rufino José Cuervo », dans *Bulletin Hispanique*, tome 13, n°4, 1911. pp. 475-478.

- NEIRA FERNÁNDEZ Carmen (2004) : *Rostros y voces de Bogotá*, Bogota. Unilibros – Universidad Nacional de Colombia.
- ORTEGA RICAURTE Carmen (1972) : *Aspectos históricos y lingüísticos del Gamín Bogotano*. Bogota, Revista Universidad Nacional.
- OSPINA Andrés (2010) : *Bogotálogo: Usos, desusos y abusos del español hablado en Bogotá*, t. I et II, Bogota, Alcaldía Mayor de Bogotá.
- OSSA Felipe (1986) : *La Historieta y su historia*. Bogota, La Rosa.
- PAEZ ESCOBAR Gustavo (2011 [1978]) « El mundo de los gamines » dans *Gustavo Paez Escobar*, Bogota, 4 octobre 2011,
<http://www.gustavopaezescobar.com/site/?s=gamines>.
- PALOMINO Sally (2013) : « El hombre detrás de 50 años de jeroglíficos », dans *El Tiempo*, 25 octobre 2013, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13143764>.
- PENNY Ralph (1998 [1993]) : *Gramática histórica del español*, Barcelona, Ariel, S.A.
- PEÑA Jesús (2000) : « Formación de palabras », dans Manuel Alvar, *Introducción a la lingüística*, Barcelona, Ariel Lingüística, pp. 235-253.
- PEÑA Jorge (2000) : « Cronología de la historieta en Colombia » *Klandestinos*, n° 3.
- PETERS Victoria et TRUJILLO Milena (2018), « Rin Rin. Revista infantil del Ministerio y Chanchito. Revista Ilustrada para Niños. La dimensión de sus imágenes. Dos revistas infantiles de ideologías antagónicas publicadas durante la década de los treinta en Colombia ». *Análisis*, vol. 50, n. 92, pp 119-143.
- PINI Ivonne (2001) : *Fragmentos de memoria: los artistas latinoamericanos piensan el pasado*, Bogotá, Uniandes et Universidad Nacional de Colombia.
- PLACENCIA María Elena (2010) : « El estudio de las formas de tratamiento en Colombia y Ecuador », dans Martin Hummel, Bettina Kluge, María Eugenia Vázquez Laslop, *Formas y fórmulas de tratamiento en el mundo hispánico*, Mexico D.F., El Colegio de México, pp. 334-374
- POMIER Frédérique (2005) : *Comment lire la bande dessinée*, Paris, Klincksieck, (coll. « 50 questions »).
- PROPP Vladimir (2015 [1966]) : *Morphologie du conte*, Paris, Points (coll. « Poétique »).
- QUELLA-GUYOT Didier (1990) : *La bande dessinée*, Paris, Desclée de Brouwer, (coll. « 50 mots »).

- QUILIS MORALES Antonio (2005) : *Fonética histórica y fonología diacrónica*, Madrid, UNED.
- QUILIS MORALES Antonio (2014 [1997]) : *Principios de fonología y fonética españolas*, Madrid, Arco Libros S. L., (coll. « Cuadernos de lengua española » n° 43).
- RABANAL Daniel (2001) : « Panorama de la historieta en Colombia », *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta*, vol. 1, n° 1, pp. 14-30.
- RAMIREZ Isabel (2016) : « ¿La nueva ola del fanzine en Colombia? », dans *El Cartel Urbano*, Bogota, 27 mai 2016. <https://cartelurbano.com/arte/la-nueva-ola-del-fanzine-en-colombia>
- RAMIREZ LUENGO José Luis (2007) : *Breve historia del español de América*, Madrid, Arco Libros S. L., (coll. « Cuadernos de lengua española » n° 93).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2009) : *Nueva gramática básica de la lengua española*, Barcelona, Espasa.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2017) : *Nueva gramática de la lengua española: Fonética y fonología*, Barcelona, Espasa.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2018) : *Diccionario de la lengua española*, [En ligne: <<https://dle.rae.es/>>].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2005) : *Diccionario Panhispánico de Dudas*, [En ligne : <<https://dle.rae.es/recursos/diccionarios/dpd>>].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE). Corpus diacrónico del español. [En ligne: <<http://www.rae.es>>].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CREA). Corpus de referencia del español actual. [En ligne: <<http://www.rae.es>>].
- REY-DEBOVE Josette (1979) : *Sémiotiques*, Paris, PUF.
- REY HAZAS Antonio (1990) : *La novela Picaresca*, Madrid, Anaya.
- RICCI Carla (2000) : « Un gamín bogotano llamado Copetín: Entrevista exclusiva con Ernesto Franco para el Museo Virtual de la Historieta Colombiana », Bogota, <http://artes.bogota.unal.edu.co/a/muvirt/galeria/franco.html>.
- RICO Francisco (1970) : *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelone, Seix Barral.
- RINCON Bernardo (2018) : *Museo Virtual de la Historieta Colombiana*, [En ligne : <http://artes.bogota.unal.edu.co/a/muvirt/museovhc.html>].
- ROBINSON Jerry (2015) : *Comic Strips. Une histoire illustrée*, Italie, Urban Comics.

- ROBLEDO Beatriz Helena (2004) : « La revista Chanchito, un homenaje a los niños colombianos », dans *Boletín Cultural y Biográfico*, vol., 4, n° 67, pp. 34-52.
- ROUAYRENC Catherine (1996) : *Les gros mots*, Paris, PUF (coll. « Que sais-je ? »).
- RUIZ GURILLO Leonor (2001) : *Las locuciones en español actual*, Madrid, Arco Libros S. L., (coll. « Cuadernos de lengua española » n° 71).
- RUIZ RUIZ Nubia et PARIAS DURAN Adriana (2007), « La population migrante due au déplacement forcé et son insertion urbaine à Bogota », dans Bruno Masquelier et Thierry Eggerickx (Dir.), *Dynamiques de pauvretés et vulnérabilités en démographie et en sciences sociales*, Actes de la Chaire Quetelet, pp. 263-281.
- RUIZA Miguel, FERNÁNDEZ Tomás & TAMARO, Elena. (2004). « Biografía de Alberto Urdaneta ». dans *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelone. https://www.biografiasyvidas.com/biografia/u/urdaneta_alberto.htm.
- SAAD-EDINE Fatmi (2011) : « Analyser la bande dessinée : de la sémiologie à la stripologie. » *Synergies Algérie*, n° 14, pp. 89-96.
- SALAZAR Andrés (2015) : « Hablando del comic colombiano... », dans *Radionica*. *rtvc*, Bogota, le 30 juin 2015, <https://www.radionica.rocks/noticias/hablando-de-comic-colombiano>.
- SALGAR Januario (1866) : « El chino de Bogotá », dans *Museo de cuadros y de costumbres vol. II*, Bogota, F. Mantilla, [En ligne], <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll10/id/2517>.
- SALGAR Januario (1884) : «Nuestros grabados» dans *Papel Periódico Ilustrado*, n° 77 vol. IV, Bogota, Alberto Urdaneta; p. 17, [En ligne], <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll26/id/410>.
- SANCHEZ STEINER Lina María (2007) : « Migración forzada y urbanización en Colombia: perspectiva histórica y aproximaciones teóricas », *Séminaire International « Procesos urbanos informales » octobre-novembre 2007*, Universidad Nacional de Colombia.
- SANÍN Camilo (2001) : « Impresiones personales sobre el cómic colombiano », *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*, vol., 1, n° 3 p. 183-186.
- SEVILLA Julia (1996) : « Sobre la paremiología española », *Liburukia*, 41 n° 3, pp. 641-672.
- SMITH Matthew J. (2013) : « Comic-Con International », dans Randy Duncan et Matthew J. Smith (dir.), *Icons of the American Comic Book : From Captain*

- America to Wonder Woman*, vol. 1, Greenwood Publishing Group / ABC-CLIO, coll. « Greenwood Icons », p. 136-142.
- SORBET Piotr (2016) : « En torno al tratamiento lexicográfico de los vesreísmos ». *Itinerarios*, n°23, pp. 141-153.
- STEHLIK Petr (2011) : *Aspectos problemáticos de la prefijación en español*, Prague, MUNI Press.
- SULLEROT Evelyne (1966) : *Bandes dessinées et culture*, Paris, Opera Mundi.
- TAMINE-GARDES Joëlle (1981) : « Introduction à la morphologie », *L'information grammaticale*, n° 10, pp. 37-39.
- TILLEUIL Jean-Louis, VANBRABAN Catherine & MARLET Pierre (1991), *Lectures de la B.D : Théorie, méthode, applications bibliographiques*, Paris, Academia.
- TOBON BETANCOURT Julio (1953) : *Colombianismos y otras voces de uso general*, Bogota, Imprenta Nacional.
- TREJO Arnulfo (1968) : *Diccionario Etimológico latinoamericano de Léxico de la Delincuencia*. Mexico, Manuales UTEHA, Lingüística 12, n° 365.
- UBER Diane R. (1985) : « The Dual Function of *usted*: Forms of Address in Bogotá: Colombia », *Hispania*. 68, 2, Washington D.C., pp. 388-392.
- VARELA ORTEGA Soledad (2005) : *Morfología léxica : La formación de palabras*, Madrid, Gredos.
- VAQUERO DE RAMIREZ María (1996 [2011]) : *El español de América II: Morfosintaxis y léxico*, Madrid, Arco Libros S. L., (coll. « Cuadernos de lengua española n° 29 »).
- VERTALDI Aurélia (2014) « Finkielkraut considère la bande dessinée comme un art mineur », dans le *lefigaro.fr*, le 13 juin 2014, <http://www.lefigaro.fr/bd/2014/06/13/03014-20140613ARTFIG00324-finkielkraut-considere-la-bande-dessinee-comme-un-art-mineur.php>.
- VILLEGAS URIBE Carlos Alberto (2018) : « Apuntes sobre la historieta en Colombia », *Letralia*, Bogota, 28 septembre 2018, <https://letralia.com/sala-de-ensayo/2018/09/28/apuntes-sobre-la-historieta-en-colombia/>.
- WAGNER Max Leopold (1950) : *Apuntaciones sobre el caló bogotano*, *Thesaurus (BICC)*, t. 6 (2), Bogota, pp. 181-213.
- WECKSTEEN Corine (2011). « La retraduction de Huckleberry Finn : Huck a-t-il (enfant) trouvé sa voix ? », *Meta*, vol 56 (3), pp. 468–492. [En ligne], <https://doi.org/10.7202/1008328ar>

ANNEXES

Annexe 1. Interview avec Ernesto Franco, dessinateur de *Copetín*

Lors d'un voyage de recherche en 2013, Edinson Tarazona a rencontré le dessinateur Ernesto Franco. L'entretien se déroule au domicile du dessinateur dans la zone rurale au nord de Bogota. Ernesto Franco raconte ses souvenirs de Copetín, de sa création, de son évolution et certaines difficultés qu'il a connues au long des 30 ans de publication de la bande dessinée.

Q1. Edinson Tarazona: Buenas tardes, maestro Franco, la primera pregunta que yo tengo para su merced es, ¿Cómo fue el proceso de creación de Copetín?

Ernesto Franco: Pues... eso fue en el año 62. Es en el año 62 que salió la tira cómica, porque en esa época yo estaba sin trabajo, y entonces se me ocurrió; había tenido una idea remota antes de hacer tiras cómicas y les había escrito a *El Tiempo*, ofreciéndolas, pero nunca me contestaron nada. Entonces, pues yo las hice y dije, voy a llevarlas a *El Espectador* a ver si allá las publican, pero cuando subía para *El Espectador*, por la avenida Jiménez, entonces pasé por *El Tiempo* y dije, de todos modos voy a entrar al *Tiempo* a ver si de golpe me dicen algo, y entré y no estaba el director ahí, y se los dejé con la secretaria, le llevé como cinco o seis historietas, se las dejé allá con la secretaria que se las entregara a ver si le interesaban; y ese mismo día, eso fue por la mañana como a las diez, y ese mismo día por la tarde me llamó la secretaria y me dijo "véngase señor Franco que aquí lo necesita don Hernando Santos, que le encantó la historieta esa, que se venga a ver" y dije "huy que bueno" y salí pa'allá volao y ahí mismo, me preguntó que cuánto le iba a cobrar por eso y le dije "No, publíquela gratis, que lo que a mí me interesa ahí es pues darme a conocer". Dijo "No, no, no, yo aquí se las pago, eso no hay problema, no; yo le pago... le voy a pagar lo mismo que estamos pagando las caricaturas que salen ahí en el periódico, con ese mismo precio". Eran diez pesos diarios. Diez pesos cada caricatura, en esa época, me acuerdo mucho; y ahí, ahí fue cuando arranqué yo; yo

le dejé eso, no me acuerdo qué día era, eso fue pal fin de semana, creo; y dijo “Pal lunes siguiente la sacamos”, yo dije “Bueno”; y ahí fue cuando empezó a salir, duró como 30 años saliendo. Como 30 años y después... Enrique Santos, el hermano de Hernando, cada rato me tenía frito, cuando me lo encontraba me amenazaba. “Voy a matar a Copetín”, y dije “Pero, ¿Por qué?” le dije yo, “No, tiene que mejorar esa vaina [...]” me alegaba; y todos los días con la misma bronca. Y un día llegué, yo le sacaba el cuerpo para no verme con él, y un día llegué a esperar a Hernando Santos en la oficina de él, cuando prum, se aparecieron los dos, y entonces dije “Ay jueldiablo ahí llego el otro” y apenas me vio, me mandó “Voy a matar a Copetín” y me acuerdo que estábamos en el año internacional del niño, le dije “Como lo va a matar en el Año Internacional del Niño” jejeje, y se puso más bravo “No, no más Copetín, no me traiga más a Copetín, el jeroglífico sí, eso estaba muy bueno, pero Copetín no más...” No le gustó, pero a todo el mundo le gustaba, sí, tenía aceptación porque primero me sacaban ahí entre semana, lo sacaban ahí después, le propuse a Hernando “Qué pa’ los domingos, en el suplemento a color” Eran una página entera; me dijo “Si, claro, tráigalos así en color, ya no hay problema” y prum y ahí me los sacaron a color también. Después, les hablé ahí, que tenía ideas de un jeroglífico y les llevé las muestras y también me aceptaron el jeroglífico.

Q2. ¿Y usted sigue haciendo los jeroglíficos?

Yo sigo haciendo los jeroglíficos, sí todos los días salen, salen todos los días y ahora en color y todo.

Q3. ¿Por qué Copetín es rubio?

[rires] Es que yo tuve un restaurante en la calle 17 con carrera décima, compré ahí un restaurante y se hallaba un gamincito, chiquito, gordito, no había sacado a Copetín, los peladitos que embolaron, a pedir que les dieran algo... y me cayó simpático, porque era todo sonriente y echaba chistes el chino y todo, muy bromista, y era, sí era mono, era rubiecito, era rubiecito y gordito, panzudito, entonces ese me inspiró para hacer a Copetín.

Q4. ¿También tenía un copete... el gamincito?

Sí, sí, así como se peina, como se peinaba Copetín, con las mechitas por la cara, todo mono, parecía alemán [rires] y de ahí salió.

Q5. ¿Y los otros personajes, maestro Franco, cómo surgen los otros personajes?

Los otros personajes, es Car'ecaicho, el segundo que salió, Car'ecaicho... Primero era solo Copetín, después salió Car'ecaicho que ese lo hice... porque me acordé que a mi hermano en el colegio le decían Car'ecaicho, porque estiraba la cara o algo, [rires] lo dejaron Car'ecaicho, entonces le dije "le voy a poner ese apodo que le tienen a mi hermano" lo voy a poner al otro personaje y ahí salió Car'ecaicho, y el Missuniverso que dio más golpe, que todos, fue el que más gustó, ése calvo que, que anda ahí todo, más grosero... lo peor de todo, ese gustó más, fue el que más gustó; eso fue por un amigo que cuando yo trabajaba en la televisión, después que me dijo "por qué no hace uno de esos gamines que andan por ahí con la ropa toda grande [...] Y todo bien feo" Y me puse a cranearlo, y así hice a Missuniverso, todo calvo y muy grosero y así salieron los personajes... Después me inventé a la novia, dije "Hay que ponerle una china ahí con ellos" entonces salió, ¿Cómo se llama?

Bombardina en una época.

Bombardina, fue después, esta se llamaba Querubina, y después le puse una compañerita que era Bombardina, que es la chiquita que está en esta caricatura.

Q6. ¿Se inspiró de alguien para crear el personaje de Bombardina?

No, ese si me lo inventé así, sin, sin que nadie me inspirara, lo mismo con Querubina, también...

Q7. ¿Y los otros personajes también? Pesadilla, Angelito...

Ah Pesadilla... Huy, ¿Cómo te acuerdas tú de todos esos? Esos tuvieron una vida muy corta. Sí, los más que salen son estos [Il montre ses dessins], y sí salía este, ese que era partido por la mitad, que andaba en un carrito, ¿Cómo es que se llamaba...? Casiano.

Q8. ¿Por qué limitaba Copetín al centro de la capital?

Porque aquí era donde se daban las figuras de los gamines, los gamincitos eran típicos de Bogotá, en otras partes también había, pero no eran tantos como aquí, huy aquí había una plaga de gamincitos de esos por todos lados, y gamincitos y

gamincitas, en cambio por allá en la Costa muy poco, en Medellín no recuerdo si había mucho, pero aquí en Bogotá sí.

Q9. ¿Y por qué por los lados de la Rebeca, la Candelaria...?

Sí, pues el centro que era el sitio favorito de ellos, donde conseguían gente que les diera plata y turistas, eran donde ganaban más platica en el centro.

Q10. ¿Usted guardó originales de Copetín?

Eh... guardaba, pero ya no me quedó ni uno, todos venían a que “Ah muéstreme, regáleme éste” y los periodistas también; después llegó un tipo que estaba haciendo una película a que le prestara eso para mandar para la película de él, meterlos ahí, los dibujos animados... Se me llevó un paquetao, se los robó y no volvió. Se desapareció; no recuerdo qué película, estaba haciendo una película sobre gamines o algo, eso era pues por robármelos, no tengo... ni una tira de Copetín, de las últimas sí, tengo... ah no, eso son jeroglíficos, pero de Copetín no tengo prácticamente.

Q11. En mi trabajo, Maestro Franco, yo encontré en un libro en francés que se llama *Los gamines de Bogotá* que lo escribió un señor que se llama Jacques Meunier, y él en dos frases habla de Copetín... entonces aparece el nombre de Copetín en un libro que se publicó en Francia, sobre los gamines de Bogotá, sobre los niños de la calle. ¿Usted estaba al tanto de esto?

¿Ah sí?... Qué bueno; no, no sabía.

Q12. Porque en el texto decía que Copetín era el gamín más famoso en Colombia, entonces ¿Usted conoció el impacto que tuvo Copetín en la sociedad colombiana?

Pues por comentarios y todo, que me han hecho... y sí, sabía que era famoso el Copetín en Colombia y en el Brasil también, una vez le sacaron algo, dedicado a Copetín en una canción. Que no me acuerdo como se llamaba, me dijo un amigo y yo me puse a sincronizar emisoras del Brasil... Y por ahí la sacaron, decía algo de Copetín, hablando de los niños pobres... Y dijeron algo ahí de Copetín, eso sí me acuerdo jejeje.

Q13. Maestro Franco, ¿Cuáles fueron las fuentes de inspiración para crear a Copetín, que leía su merced en los años 1960? ¿Se inspiró de Mojicón que también es un niño?

Ah Mojicón, sí, Mojicón y Gelatina era una tira, se llamaba, que le hacía este señor que se llamaba, ya no me acuerdo como se llamaba el que hacía eso... Mojicón sí, esa fue una tira muy famosa que la publicaron en un periódico, se llamaba *Mundo al Día*, creo... no estoy seguro.

Q14. ¿Usted de qué se inspiraba para crear, para hacer las historietas de Copetín?

E.F. Ahí, de todo... De los amigos, me contaban muchos chistes, me decían “ah, ahí le tengo una para que lo saque en Copetín”, me mostraban historias, otros llegaban también “Ah, tenía un apunte pal Copetín”, otro me ponía yo mismo a cranearlos, a ver como los hacía y salían varias ideas... de todas partes donde pudiera echar mano, yo, porque eso era un trabajo muy pesado, muy arduo, no por el dibujo, sino por conseguir las ideas y todo, en cambio el jeroglífico sí no tiene problemas. A veces los saludaba en las historietas o ponía frases que ellos me decían saliendo de un edificio, como un homenaje, ahí se reían cuando veían eso.

Q15. ¿Usted qué imaginaba primero, el texto o la imagen?

Primero el texto, sí, sí, claro, ya teniendo una idea de alguna situación, alguna travesura, alguna cosa, entonces yo la adoptaba pa' Copetín.

Q16. ¿Cómo fue la recepción de la historieta, por ejemplo, en el medio periodístico, o en el medio literario, o en el medio cultural de Bogotá?

Bien, allá dos presidentes de Colombia me mandaron cartas, sí por ahí tengo una de Belisario Betancur. Le voy a mostrar [Il se lève pour aller chercher la lettre qui est encadrée], si la quieres fotografiar o algo.

Q17. ¿Misael Pastrana también le escribió una carta?

Él también me escribió una carta porque yo saqué una tira hablando ahí de los gamines [...] y le dije “Ah señor presidente acuérdese de nosotros” y salían los gamincitos ahí y a los dos días me llegó una carta, y me dijeron “Huy, le escribieron de la Presidencia de la República” y la publicaron.

Q18. ¿Y su merced recuerda lo que decía?

Esa se me perdió, lástima, sí que él tenía unos programas para la niñez abandonada... Me agradecía la nota que le había sacado, muy querido, muy amable, sí, pero ésa venía firmada por el secretario de la Presidencia y ésta si la firmó Belisario.

Q19. ¿Cómo era la relación que usted mantenía con los niños de la calle? ¿Ellos venía espontáneamente a hablarle a usted? ¿Ellos sabía que usted era el creador de Copetín?

Ole casi no, como esos chinitos no leen ni nada.

Q20. Pero de pronto escuchaban hablar de Copetín ¿No?

Por ahí a veces sí, me comentaban algo, a mí me fastidiaban los muchachitos porque eran... uy... se metían a todas partes, en los restaurantes, ahí a los que estaban almorzando a pedirles que le dieran o que les dejaran algo de la comida que estaban comiendo. En todas partes encontraba un muchachito de esos, muy desesperante, pero yo le puse ahí el lado cómico... ¿Cierto?

Q21. ¿Qué es lo más importante: dar cuenta de la forma como hablaban los niños de la calle o la historia?

Pues ambas cosas ¿No? Yo creo que, por igual, la forma de hablar pues era muy... típica y salían con cosas muy ingeniosas a veces ellos mismos, sin darse cuenta.

Q22. ¿Y usted siempre tomaba en cuenta lo que decía o usted inventaba también palabras, frases...?

Sí, yo inventaba, yo inventaba muchas cosas, pero siempre estaba atento a oírles por ahí cosas cómicas que dijeran de ellos o dichos que tuvieran, sí ambas, de ambas formas me nutría yo para eso.

Q23. ¿Y usted escribía cada vez que escuchaba una frase, una expresión?

Cada vez que escuchaba algo, sí, lo incorporaba ahí a la tira y no sólo de lo que los gamincitos me decían, sino la gente grande, los amigos y todo... ellos... me decían "Ah, esto, como diría Copetín", tal cosa...

Q24. ¿Y usted lo adaptaba a la historieta?

Y yo lo adaptaba y todo a las historietas.

Q25. Y por ejemplo con... porque esa es la firma como hablan los niños de la calle: Copetín, Car'ecaicho, Missuniverso, Pesadilla, Querubina, pero los otros personajes, por ejemplo, Don Casiano, Doña Caridá, Don Plácido Concha... ¿Cómo hizo usted para recrear ese lenguaje? ¿A partir de la forma del personaje? ¿Del carácter?

Pues sí, podría decirse que por eso... Pero una anécdota de lo más simpática... De una señora que me escribió ahí al periódico, en el correo del Tiempo y me decía que... esos personajes de la tira no correspondían a la realidad, que cómo era eso, con esas caras tan feas... y esas vestimentas todas vueltas pedazos... y no, que no inspiraban ternura, ni nada, porque eran muy feos y muy mal vestidos, las caritas muy horribles y que se vestían muy mal. Y entonces saqué una tira donde, tal vez tú la tienes, donde salen todos los gamincitos vestidos de frac con corbatín y todo, diciéndole el uno al otro "Ah, te pienso regalar un libro interesantísimo, que se llama *La retirada de los Diez Mil de Jenofonte*" y el otro dice "Ah, hombre te agradezco, pero ése ya lo leí en griego" [rires] Entonces, la señora no volvió a comentar nada sobre eso... Ah, y al final de la tira le decía "Espero, Doña Blanca, se llamaba Blanca Isaza de Jaramillo, Espero, Doña Blanca, que estos gamines le parezcan más naturales, más... acordes a la realidad.

Q26. Tal vez porque ella... ¿cree usted que ella no estaba de acuerdo con la historieta o tal vez nunca había visto gamines? ¿Por qué puede pasar también no?

Uh sí, es muy difícil que no los hubiera visto, eso andaban por todos lados, inclusive pintaba, pero hablaba de ellos, como una... como te digo "... que esas criaturitas con las caras no sé qué..." claro, la ternurita, hablaba de ellos con mucha ternura.

Q27. ¿Cuál era el público de Copetín en ese momento? ¿Quién leía Copetín? ¿Copetín tenía fanes?

Eh sí, gustaba mucho a mucha gente, eso cuando yo les decía que era yo el que hacía esa historieta... "Ah venga pa'cá... cómo va a ser, usted es el autor de

Copetín, qué bueno”, “Ah tengo una hermana que lee a Copetín mucho, y le voy a decir que yo lo conocí, eso se va a morir de la emoción” [rises] Sí, muchos me halagaban por eso... entre los políticos había varios que decían que era la tira favorita de ellos.

Q28. ¿Qué sintió usted cuando decretaron que el 9 de junio es el día nacional de la historieta colombiana y qué es Copetín la insignia de la historieta colombiana?

¿Sí? ¿Dijeron eso? No estaba al tanto de eso, me siento muy halagado [très surpris]. Ah... el gerente del Banco de la República, un gerente muy simpático, le hice un comentario que había muchas monedas y que no había muchos billetes y que esas monedas... le causaban problemas a la gente, porque les desfondaban los bolsillos y no sé qué... y que eran mejor los hollejos, le decía yo a los billetes ¿No? Mejor esos hollejos que no desfondaban los bolsillos, ni nada que son los billetes. Y me escribió una carta, muy amable, muy simpática, eh... me mandó ahí un regalo de un billete muy curioso, que después me desvaró porque lo vendí a un coleccionista [rises]. Me decía “ahí le mando ese hollejo para que me recuerde, está muy buena su historieta, la leo con mucho placer”. La Asociación Nacional de cafeteros, también el gerente de esa época, a ése también le gustó mucho y tanto que por él fue que saqué la revista, porque fui y le dije que pensaba sacar la revista para apoyar a los niños, a los gamines y que le parecía buena la idea. Me dijo “Me parece magnífica la idea, puede contar con la federación para que edite la revista” y él me la financió.

Q29. ¿Copetín defendía o criticaba algo?

Él criticaba muchas cosas, todo lo que se puede criticar aquí en Bogotá, el tránsito, la inseguridad, a todo le sacaba bromas... a las alcantarillas sin tapas que se van cayendo... me acuerdo tanto una vez que cayó Copetín en una alcantarilla de esas y un poco de gente allá, entre el caño y eran todos ciegos con bastoncitos [rises].

Q30. ¿Copetín nunca robó?

Por ahí empanadas y almojábanas o cosas ahí para comer.

Pero no robaba por placer sino por necesidad.

Por necesidad, sí, para desayunarse o algo.

Q31. ¿Y usted modernizó el personaje? Porque Copetín se publicó durante algún tiempo en el en el diario *El Tiempo*, después se publicó en *Los Monos*... Entonces Copetín evoluciona.

Sí, cambia, yo creo que a todos los dibujantes de tiras cómicas les ha sucedido en todas partes del mundo... que el primer personaje ya después evoluciona y los rasgos no muy distintos, pero cambia; las características son iguales, pero fíjate por ejemplo con la cara de Copetín éste [il montre un dessin] si las comparas con la de la primera tira que salió y el peinado es distinto.

Q32. ¿Copetín quería transmitir un mensaje en particular?

Pues el mensaje de Copetín era... lo que la gente veía ahí en la tira, leyendo y comparando con la realidad ¿No? Sobre el problema de la inseguridad, el tráfico, todas esas cosas. Era crítico en ese sentido.

Q33.Hablemos un poquito de los orígenes de Copetín y de la familia, porque Copetín es de Bogotá, ¿verdad?

Sí.

Q34. Pero a veces vosea, a veces dice vos ¿Por qué? ¿Esa era la forma de los gamincitos y usted la reproducía o simplemente fue intencional el voseo?

Sí, tal vez, creo que, si era intencional, pero más que todo el acento de él y los dichos eran muy bogotanos.

Q35. Copetín es una historieta muy inteligente y muy bien hecha; por ejemplo, usted es capaz de escribir los diálogos de los personajes y cuando uno lo lee entiende, es como si al interior de uno escuchara al personaje hablar con el acento. Cuando yo leí a Pep'eguama, yo lo leía con un acento costeño en mi cabeza, cuando leía al personaje de Pesadilla lo leía con un acento santandereano. Usted escribe, por ejemplo, *al jin* en lugar de *al fin*. ¿Por qué?

Para darle, como te digo, más realismo a la forma en que hablaban ellos que era así. Porque les reforzaba la personalidad del gamincito.

Q36. ¿Cuál es el aporte de Copetín al lenguaje de Bogotá o al lenguaje de Colombia?

Eh, no sé qué decir.

Q37. Porque hay muchos dichos de Copetín que cuando yo leía la historieta, yo decía “pero... esto se decía en los años 60” yo pensaba, personalmente, que era mucho más actual, muchas expresiones populares que se utilizaban. Entonces, tal vez lo que pienso yo, usted me dirá si estoy equivocado, es que Copetín en cierta forma ayudó a que todas esas expresiones populares perduraran, porque tuvo tantos lectores que la gente las recordaba y tal vez repetía las mismas frases. ¿Verdad?

Creo que sí.

Q38. ¿Cree usted que ese es el aporte de Copetín?

Sí, eso puede decirse, pues es un pequeño aporte.

Q39. ¿Y cree usted que Copetín tiene un lenguaje propio, auténtico a él?

Sí, más o menos, él estaba al tanto de todas las expresiones que se usaban.

Q40. Usted también fue uno de los pioneros de la historieta en Colombia. ¿Usted tiene la ocasión de leer las historietas que se publican actualmente de ilustradores colombianos? ¿Qué piensa usted del panorama de la historieta en Colombia ahora?

Ahora, pues que se ha evolucionado mucho, claro, en todo el sentido y con las nuevas facilidades que hay y las distintas técnicas... ahora se hace tiras aquí, perfectas, que no tienen nada que envidiarle a ninguna de esas de las extranjeras, prácticamente eso evolucionó mucho.

Q41. ¿Usted cree que en algún momento la historieta en Colombia podría alcanzar tal vez ese reconocimiento internacional como otros países latinos?

Pues sí, yo creo que es probable que suceda eso porque ya como todo el mundo está tan globalizado, y antes eran muy cerrados; ahora no, ahora se mueve por todos lados, se exporta con internet y todas esas facilidades ha ayudado mucho.

Q42. ¿Usted piensa que la historieta en Colombia está relegada a un segundo plano? Porque la gente habla mucho de cine, de literatura, de música ¿Pero la historieta?

No, yo creo que estamos en una buena época de la historieta porque lo que te dije antes que ya hasta se exporta.

Q43. ¿En algún momento usted fue profesor? ¿Usted enseñaba a las personas a hacer historieta, a dibujar?

Algunas veces, que me decían algunos muchachos, que querían aprender y yo es daba clase de dibujo.

Q44. ¿Y cómo aprendió a dibujar usted?

Desde pelao, creo yo, tenía como cierta facilidad para eso... hice un curso inclusive en la InterAmerican Academy of Arts, en Florida, Estados Unidos, hice un curso de dibujo publicitario y cómico.

Q45. ¿Y todo eso le ayudó en la creación de Copetín?

Eso me ayudó, fue antes de salir Copetín, tenía por ahí como 18 o 20 años cuando hice ese curso.

Q46. ¿Y siempre le ha gustado la historieta?

¡Sí! Las historietas me gustan a mi mucho, había una muda que sacaba *El Tiempo* que se llamaba el *Tío Barbas*, ésa me fascinaba mucho porque era muda, hacer tiras mudas es muy fregado; si haciéndolas con texto es pesado, ahora con la mera figura sola, sin diálogos es más gracioso.

Q47. A usted le gustaba mucho hablar de la actualidad política, social, económica del país ¿para usted era importante hablar de eso en la historieta?

Sí, lógico.

Q48. ¿Usted tenía libertad para tratar ciertos temas en Copetín o en el diario lo vetaban?

Muy raras veces me criticaban, después de que aparecía, pero nunca me dijeron nada en el diario; algunos periodistas me decían que opinara sobre algo de política o

de la situación...cosas así, generalidades, pero nada en especial.

Q49. ¿Usted cree que Copetín es un héroe o un antihéroe?

[rires] Yo creo que es un antihéroe.

Q50. ¿Por qué, Maestro Franco?

Pues por la condición de vaguito que tiene y todo eso, pero también es cuestión de apreciaciones de la gente, también le podemos llamar de ambas cosas porque es relativo.

Annexe 2. Bande dessinée

Les bandes dessinées qui suivent proviennent toutes du corpus Copetín. Elles ne sont pas présentées comme exemples dans le texte de notre étude, néanmoins nous avons décidé de les présenter sous forme d'annexe. Elles ont été sélectionnées pour leur bonne qualité, offrant ainsi une lecture plus aisée. Nous avons choisi de les montrer selon leur date de parution dans le journal, ceci par souci d'organisation.

620427



620426



620510



620518



620530b



620608



620615



620623



620625



620710



620802



630727



630430



630822



640130



640421



640507



640516



640708



640905



640911



640923



641027



650112



650313



650405



650904



650924



651001



660216



660311



660323



660423



660817



660819



660910



661018



670112



660311



660622



680814



690103



690321



690409



690410



690417



690419



690424



690425



700127



700306



701209



701214



701217



701229



710107



710223



710416



710601



710609



710727



710731



710913



710920



710927



711001



711116



720105



720207



720306



720418



720325



720421



720506



720524



720531



720603



720607



721117



721123



721130



721206



730202



730122



730314



730316



730521



730915



730926



731003



731004



731116



740119



740208



740326



740415



740416



740430



740504



740813



741112



741106



741129



741217



750118



750124



750125



750127



750207



750527



750822



750828



750830



750918



751017



751024



751025



751027



751028



751029



760110



760128



760301



760426



760514



760609



760728



760910



760920



761026



761204



761220



770208



770217



770324



770530



770613



770927



770928



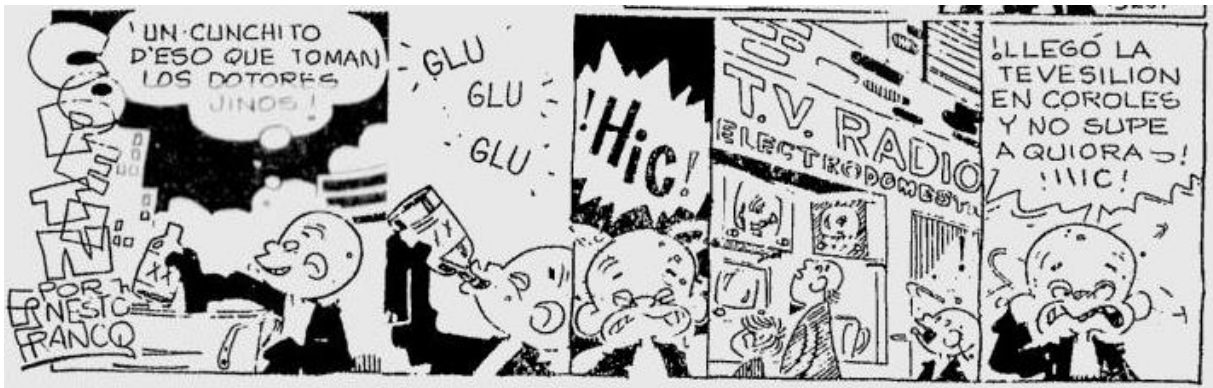
771004



771018



771025



771105



771126



780103



780809



780812



781030



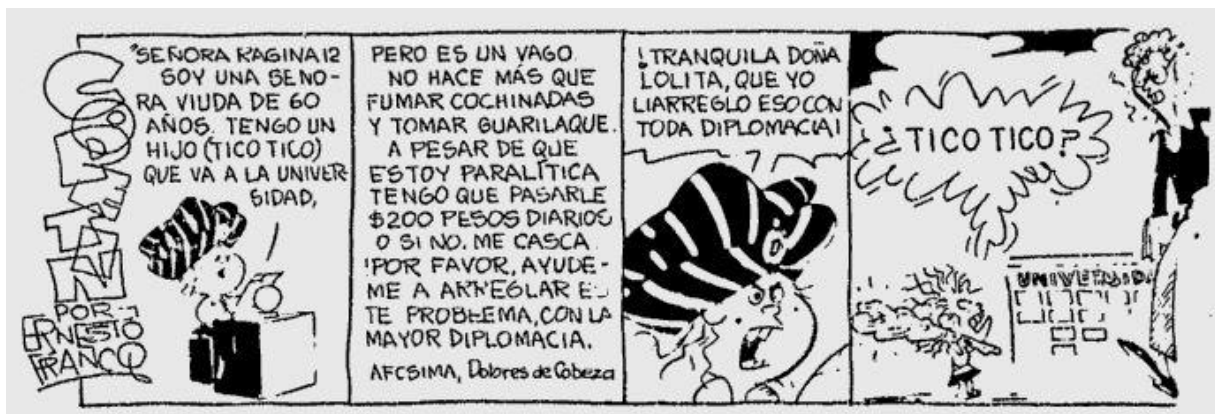
781019



781028



781221



781222



781226



781228



790122



790127



790129



790131



790202



790205



790206



790315



790425



790531



790614



830419



830712



830817



831017



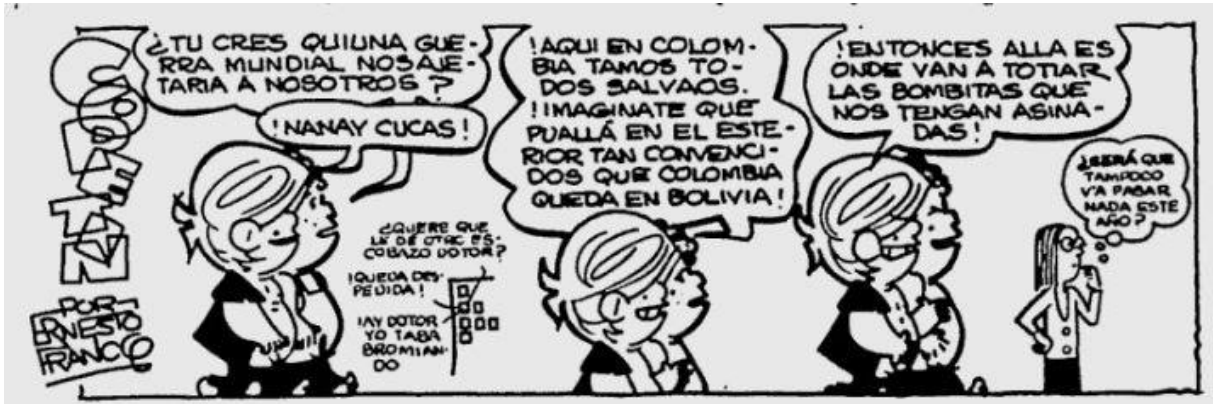
831202



840102



840209



840312



840614



840625



841203



841215



850228



850508





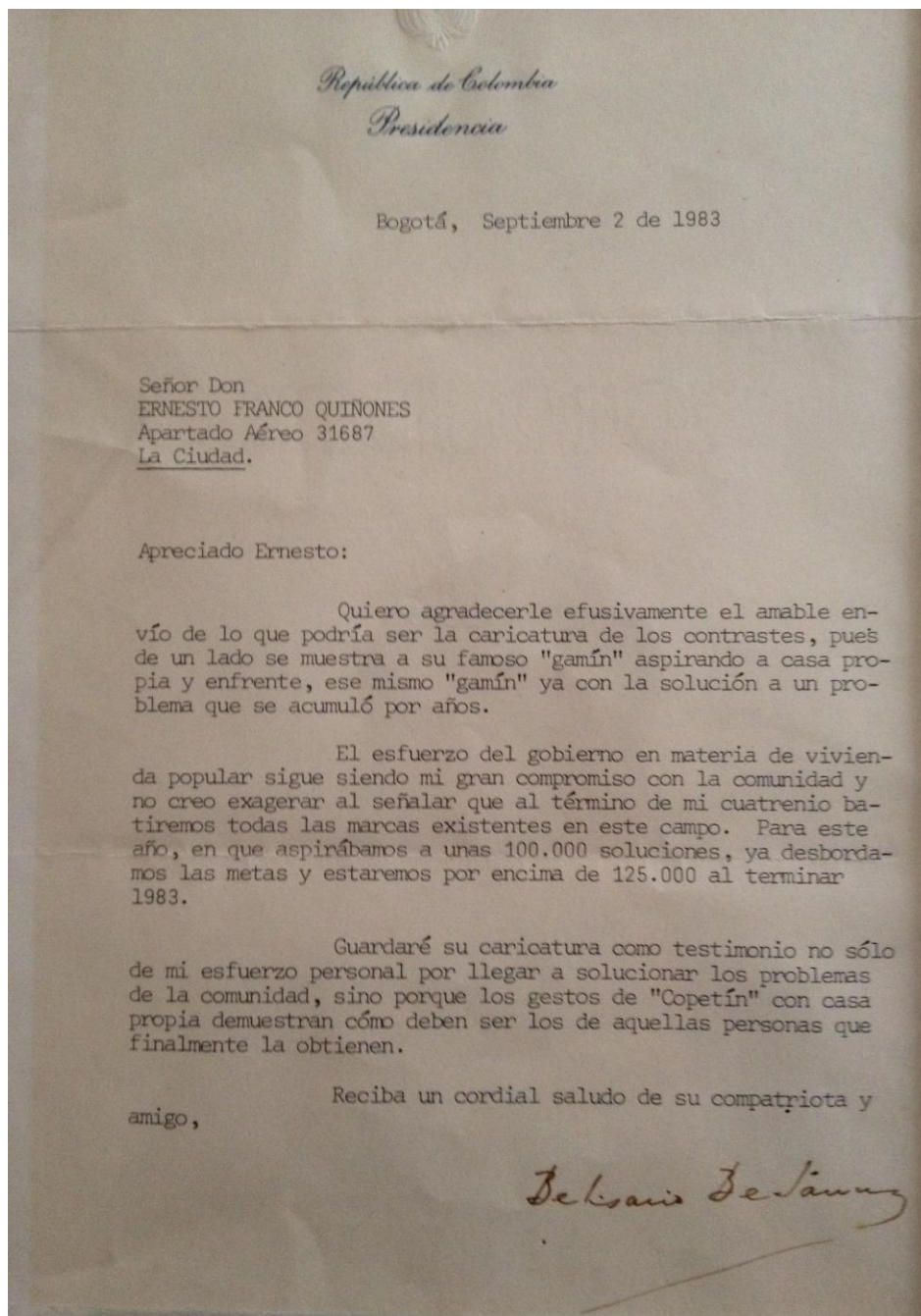






Annexe 3. Lettre du Président de la République.

Lors de l'entretien avec Ernesto Franco en 2013, il nous fait mention de deux lettres qui lui ont été adressées, la première du Président Misael Pastrana (qu'il n'a plus en sa possession) et la deuxième du président Belisario Betancur en 1983 qui salue son travail et lui parle de son programme de logement populaire.



INDEX

Index. Mots et expressions étudiés dans le corpus

A

a lo esgualetao, 790126	256
a todo mecho, 770613.....	284
abogao, 721106	212
abramen, 760820	234
abundoso, 740821	245
aburrición, 720826, 730904, 830419	238
aceto, 790320	205
adotarte, 751023	205
aguamasa, 731116, 751119.....	236, 259
agüela, 710114, 741001, 750123	209
agüelita, 710703, 710918, 760702, 830923, 831212, 840904	209
agüelo, 700531, 700726, 721210, 790206	208
agüelos, 670619.....	209
agüepanela, 630720, 650330, 750410, 750417, 770214, 770217	259
aján, 761007	219
ajetaria, 840209	206, 219
ajoj, 680608	220
Ajrica, 780510	219
alenta, 670429, 700113, 731007, 850110	211
alimal, 760526, 770314, 771123	225
alimalandia, 770304, 790202	225
alimales, 690703, 710718, 720105, 720319, 720511, 730921, 750515.....	225
alimalito, 680514, 740528, 741120, 741212, 760608, 830507, 830509, 850328 ...	307
alimalitos, 730911	225
amargao, 720712	211
amarrao, 680304.....	211
amexanandome, 690321	232
andao, 680621	211
anegación, 720206.....	209
anesia, 690116, 711223	223
antigüedá, 720314	213
aplastao, 681115.....	211
apurao, 690126, 691125	211
apurón, 680516	239
arlamista, 750124.....	231
arquitepto, 690414	206
arquiteto, 670911	206
asjaltar, 770131.....	219
asolutamente, 730913, 780128	209
aspeto, 740812	206

asulinogenos, 840804	231
asurda, 740821, 760710	209
ataú, 730806	213
atisbada, 770321.....	246
atores, 681017, 720102	206
atortola(d)o, 660910, 710630	255
audíjono, 780130	219
autoridá, 660902	213
avispado, 651015, 651015, 681223, 840625.....	246

B

bacán, 720117, 730606, 730911, 730913, 731012 720704, 730325, 730328, 730813, 731104.....	249
bacanería, 720123, 720212, 720129, 720306, 720704, 730325, 730328, 730813, 731104.....	249
bezaca, 731101, 740524, 740824, 750724, 760127, 760305, 7603313, 760427, 761101, 761204, 761227, 771130, 780729, 790116, 831216, 840522.....	262
bibrón, 730803	232
bisagüelos, 760520	209
bogrílafo, 730916	232
boiscaus, 720704	287
botao, 650724, 840302, 850227	211

C

cajé, 760915	219
calamidá, 711209.....	213
calidá, 741220.....	213, 298
callanada, 710731	232
calunia, 730803, 780911, 850129	223
cambiar de mecha, 730308.....	277
canchoso, 650401, 660107, 661220, 710701.....	245
candao, 730122	212
cansador, 651119	241
cansao(s), 650415, 670914, 680530, 750526, 770410.....	211, 213
carasucias, 720423, 720603, 720604, 730115.....	258, 260
cardaquio, 750118	233
Caridá, 710626, 710922, 730618, 730920, 740417, 740720, 760121, 761124, 740417, 771109, 781108, 840917, 841229.....	213, 307
casao, 711029, 720522, 760427	211
castigao, 671006.....	211
cebrero, 760920	232
chambonada, 680621.....	246
chiripazo, 650102.....	241
chismografiar, 720207.....	260

ciudad, 700126, 710220, 710328, 710420, 720116, 720410, 730131, 740820, 750925, 760910, 770812, 771130, 780911, 850221, 850508	213, 307
coger tierra, 720821	281
colincha(d)o, 670426, 710501	246
combolina, 730304	233
complan, 780104	226
conductor, 740116	206
consinar, 760225	214
coroles, 771025	232
creigan, 770324	229
creigo, 680814, 731003, 741106, 741129, 760426, 771105, 780809, 780928, 780729, 830712, 840102, 840207, 840619, 841203	229
crudoj, 680608	220
crueldá, 730820	213
cuadlo, 771228	226
cuidao, 650629, 660107, 700205, 700311, 700731, 710714, 711019, 730711, 750113, 750303, 830507	211

D

(d)-esgualta(d)o, 790126 , 780725, 840718	256
dar cuero, 730912	282
dar una solfa, 640911, 690103, 741226, 771116	278
degertente, 740504	233
degolver, 720120	209
degolvió, 720111, 720210	209
degüelven, 741114	209
dejiéndanmen, 771018	219, 234
delisocio, 741217	233
demacrao, 631121	211
denegerante, 720607	232
deportiar, 650112	250
des(h)arrapa(d)o, 631219, 720504	257
desadatados, 770114	205
descarao, 621228, 650916, 660815, 660930, 670510, 670822, 680411, 691125, 710715, 720130, 720306, 720501, 720822, 741014, 751106, 770320	211
descha(v)eta(d)o, 720809	257
desdichao, 720809	211
desgraciao, 620418, 620629, 620712, 620816, 621004, 621022, 621030, 621128, 621212, 621218, 630429, 630709, 630807, 631118, 631211, 640115, 640219, 640227, 640408, 640818, 641014, 641023, 641024, 641205, 641226, 650119, 650322, 650629, 650812, 650831, 660316, 661012, 670208, 670329, 680112, 690314, 720313	211
desmayao, 660105	211
desocupao, 660412	211
desvelao, 640801	211

deyasuno, 730121, 730131	233
difijil, 680608	220
dijerencia, 720318	219
dijicil, 770125	219
dijunta, 720724, 750318, 840529	219
dijunto, 720307, 760612, 830228	219
dina, 830712	219
dinidá, 721204.....	213, 214
dino, 720417	214
direpción, 770202.....	206
disecao, 621204	211
disfrazao, 660826.....	211
disgustao, 760710.....	211
disjracé, 771118.....	219
disuelvió, 740504	228
dominoso, 721210.....	245
doptor, 620413, 620423, 621020, 630119, 630405, 630521, 631216, 650107, 650122, 650305, 650310, 650406, 650426, 650611, 650617, 650831, 650913, 650915, 651119, 660115, 6660228, 660305, 660317, 660411, 660713, 660818, 660823, 660928, 661019, 670218, 670304, 670307, 670422, 670616, 670712, 670717, 670804, 670905, 671020, 671027, 671109, 671202, 680226, 680308, 680409, 680411, 680501, 680515, 680531, 680617, 681121, 690104, 690117, 690131, 690314, 690403, 690821, 691005, 691023, 691101, 691108, 691110, 691114, 691125, 700114, 700318, 700510, 700522, 700523, 700527, 700607, 700619, 700620, 700624, 700628, 700705, 700706, 700717, 700809, 701003, 701014, 701101, 701103, 701108, 701126, 701213, 701224, 701228, 710108, 710118, 710203, 710208, 700221, 710325, 710326, 710402, 700406, 710425, 710513, 710623, 710628, 710711, 710722, 710915, 710918, 710930, 720123, 720124, 720205, 720220, 720231, 720316, 720612, 720705, 720720, 720812, 730613, 730719, 730819, 731016, 731101, 740414, 740503, 740720, 741102, 741113, 750304, 750212, 750419, 750422, 750505, 750506, 750528, 750808, 750731, 751006, 751104, 751127, 760116, 760225, 760319, 760513, 760524, 760701, 761009, 761022, 761201, 770105, 770415, 770905, 770106, 70808, 70917,7 80106, 780718, 780724, 780819, 781116, 781122, 790106, 790108, 790122, 790227, 790301, 790307, 790308, 790531, 790807, 830315, 830527, 830711, 830819, 830820, 840925	206, 207, 290, 307
doptorcito, 660319, 660425, 661001, 661024, 670308, 670727, 680102, 680124, 680420, 700319, 700522, 700525, 70527, 700601, 700605, 700623, 700625, 700626, 700703, 700704, 700707, 700708, 700829, 710119, 710131, 730923, 781219.....	206
doptores, 650406, 690430, 690510, 701129, 710425, 710927, 710930, 711031, 711006, 711212, 720307, 720825, 721113, 781212	206
dórales, 750509	231
dotó, 780220, 780321	207

dotor, 660114, 680411, 680712, 681127, 700925, 700928, 720220, 720812, 721230, 730105, 730309, 730709, 730719, 730721, 730814, 730920, 731017, 640814, 750628, 760323, 770510, 780421, 790724, 830817, 841224	207
dotorcito, 660115, 660204, 660301, 730316, 730320, 730704, 730706, 730830, 731021, 731102, 731216, 731219, 731228, 740417, 750301, 760125, 770315, 830315.....	207
dotores, 690402, 690512, 690717, 751227, 761227	207

E

echar paja, 730822, 731106.....	282
echar pinta, 781019.....	277
edijicio, 720606	219
efelantes, 720105.....	232
el barrio de los acostados, 630410, 790515	277
el otro toldo, 660823, 730624.....	277
elétrica, 840529.....	207
eletricista, 840529	207
embarrada, 731016	254
embarraste, 670121	254
empapao, 620828	211
empelotao, 650901, 650902, 790310	211
emprestao, 681228	211
encerrao, 640516	211
enchiquerar, 670620, 680507, 701218	254
enfermedá, 690717, 720627, 850118.....	213, 299
engolvido, 731216.....	209
engusanamos, 680817	255
enjermedá, 740816, 750123, 780727, 850118	213, 219
enjermísimo, 760515.....	219
enjerme, 770620, 771109, 780110, 780128, 790604, 840123, 840620, 840918 ...	219, 307
enredao, 671104	211
esagerao, 840901	212
esfondao, 650330	210, 211
esgeta(d)o, 670728	257
esgualtao, 730930, 790126	210, 212, 256
esijo, 740411, 840320	222
ésito, 760712.....	222
esmochar, 721113, 731203.....	252
esperanza, 690513.....	212
espérenmen, 710609	234
esperencia, 720304, 741231	222
espierto, 790604	210
esplica, 630624, 770910	222
explicación, 740411.....	222

esplico, 740812	222
explosión, 740702	222
expresión, 760712.....	222
estao, 720102	212
Estaos Unios, 711111	212
estar chicho, 760728.....	276
estar entusado, 690313.....	275
estar tragado, 650928, 711126, 720421, 720423.....	275
estar varado, 641027	276
esterior, 740402, 741019, 840209.....	222
estógamo, 651007, 660903, 670608, 711124, 720325, 730122, 750425, 751030	232
estortillar, 731028.....	252
estotumar, 730615	253
estranjero, 720220	222
estuatua, 660216, 720428, 740813, 751218, 790315	230
eternidá, 680115, 721130	290, 298
exagerao, 630130, 680305.....	212
exapto, 650909	206

F

fain, 760420	287
falorón, 631007	239
farronón, 780419.....	240
fegrileses, 710312.....	232
felicidá, 690402, 710425, 710624, 721130, 721202	299
fercho, 761026, 770530	262
fijao, 621117, 630411, 660907, 680530, 720403, 720408, 780222, 830524, 850124	212
flus, 731208, 760126.....	288
fogrotafía, 711005	232
fregao, 640601, 650102, 651115, 660131, 660418, 670929, 680511, 690221, 710717, 730118, 731017, 770110, 790407, 831203, 850201	212
fregar, 631121, 650408, 650510, 710131, 790321	280
fregar la pita, 790122	280
frustao, 660116	212
frutífero, 740319.....	207
fuguetes, 760112	219
furrusca, 690417, 730506	239
furrusconón, 750409	239
fusticia, 760113.....	216, 219

G

ganarse la yuca, 720607, 740408, 770927	278
gelicidad, 730924	213
gerenal, 720305	232
ginasia, 731221	223
golador, 751120	208
golar, 740809	208
gológrafo, 790111	208
Golivar, 710418, 710705, 710307, 740813, 761008, 710705, 730928	208
golvemos, 781114	208
golvería, 830321, 840402	208
golverme, 740809	208
golverse, 761117	208
golví, 731125, 750325, 790111	208
golvieron, 830319	208
golvió, 751024, 760915, 761104	208
golviste, 750430, 790119	208
gomitivo, 730122	208
gonitos, 780731, 780804	208
gotan, 730415	208
Gual Disne, 720319	287
gualen, 730128, 730316, 760728, 761204, 761220	262
guarapazo, 700914, 710731, 720504, 720713, 730526, 760806	241, 242
guater, 750214, 770524	287
güeco(s), 710615, 711022, 730505, 740410, 751107, 760706, 770503, 770606, 771123, 771130, 771223, 790109, 840301	215, 307
güele, 710103, 731014, 750214, 780128, 780223	215
güelga, 720102	215
güellas, 770920, 771219	215
güelta(s), 740131, 741025, 750204, 781114, 840207	208
güelto, 720104, 770225, 840116	208
güelva, 741226, 761206	208
güelve, 720120, 720628, 750305, 780623	208
güelveme, 750430	208, 209
güelven, 790102	208
güelves, 760728	208
güelvo, 720228, 740705, 741102, 750416, 771108, 771221, 780421	208
güen(o), 720117, 720305, 721231, 721108, 720713, 720824, 721103, 740814	208
güenito, 790213	208
güeno, 710418, 711223, 730407, 730715, 731130, 740221, 740330, 740313, 740809, 741129, 741213, 750218, 750412, 750801, 750808, 751003, 751022, 751024, 751129, 760121, 760305, 760426, 760611, 760809, 760928, 770425, 770602, 770309, 780112, 780119, 780512, 780519, 780612, 780622, 780717,	

780807, 780809, 780915, 780925, 781006, 781017, 781031, 781129, 781212, 790312, 790604, 830317, 830419, 830527, 830711, 830818, 831018, 831202, 840525, 850508	307
güenos, 730117, 730121	208
güerfano, 701219, 711021, 711205, 760822, 780825	215
güerto, 760816	215
güeso, 671110, 680622, 710103, 711006, 711103, 711006, 731013, 740131, 740803, 740902, 741220, 760720, 780510, 780524, 780607	215
güevos, 690115, 720125, 720309, 760529	215
gurbia, 650414, 670303, 681115, 711206	239, 245
gurbionón, 760109	239
gurbioso, 780213	245

H

haber gato enmuchilado, 720416, 720607, 740408	281
hacer el oso, 711116	281
humanidá, 710910, 720625, 781207, 760910	213
humilladón, 640208	239

I

idolatrao, 740420	212
igualdá, 720508, 760707, 781207	213
ijaminando, 691012	232
indinarnos, 720213	214
ingenuidá, 740318	213
injancia, 741202	219
injarto, 750118, 770815	219
injerior, 850105	219
injeriores, 840329	219
injerioridá, 850105	213, 219
injernal, 840227	219
inorante, 730130, 730810, 750822, 840619	214
inseguridá, 740821, 740827, 850104	213
inseticida, 790102	207
insinificante, 770219, 780504, 850105	214
insonio, 731221, 740404, 740427	223
integilencia, 740208	232
inutilidá, 720209	213
invadilez, 760110	232
invernio, 730926	232

J

jábrica, 830820.....	217
jabricaba, 760818.....	217
jabricantes, 830322.....	217
jabriqué, 760330.....	217
jábulas, 720319.....	217
jachada, 770901.....	217
jacina, 730429, 760914.....	217
jalogüiniando, 731118.....	287, 288
jalsos, 760930, 761211, 840809.....	217
jalta, 740821, 760304, 760113.....	216, 217, 220
jaltaba, 780110.....	217
jaltao, 761216.....	212, 217
jaltar, 750423.....	217
jalte, 740314, 740411, 740913, 760719.....	217
jalud, 680608.....	221
jama, 790126.....	217
jamilia, 731231, 740311, 760818.....	217
jamiliar, 761012.....	217
jamoso, 740311, 830318.....	217
jantasia, 780819.....	217
jantasma, 750723.....	217
japo, 840305.....	221
jarándula, 780124.....	217
javor, 690125, 750205, 750728, 751111, 750722, 760128, 760701, 780718, 780814, 790213, 830709.....	217
jecretos, 680608.....	221
jelices, 850109.....	217
jelicidadá, 831206.....	213
jeliz, 830527, 840102, 840904.....	217
jeo, 740822.....	217
jerá, 680226.....	221
jermu, 721206, 750527, 760228, 760607, 760712, 770112, 770212, 770830, 790531, 831017.....	262
jermucita, 790614.....	262
jeta, 680820, 680914, 720109, 720826.....	257
jí, 660414, 660630, 661011, 680608.....	221
jiebre, 831212.....	218
jiera, 720511, 741120.....	218
jiestas, 720715, 760904, 761005, 761025.....	218
jila, 781021.....	217
jilosophía, 760428.....	217
jilósofo, 760505, 840404.....	217

jin, 760203, 760527	217
jinca, 770402	217
jinísima, 751014	217
jino, 771128, 840625, 840628	217
jlecha, 830709	218
jlores, 760702	217
jonimún, 721214	288
jorma, 750718, 760114, 760608, 770401, 770624, 780715	217
jórmula, 850104	217
jormuló, 770111	217
jósjeros, 720109, 761221	217
joy, 730313	221
jrancamente, 740402, 711212, 760920, 761016, 770819, 770906, 771117, 780120, 780510, 780901, 790307, 790330	218
jrancés, 751226	218
jrascos, 730111	218
jrase, 770705	218
jregaos, 781216, 790717	218
jrenos, 770202	218
jresca, 770320, 771119	218
jría, 750729, 780405	218
jrío, 780606, 780720, 780902	218
jruta, 771119	218
jue, 630405, 720130, 741231, 760506, 760915, 760917, 761001, 761113, 760323, 760428, 770112, 770517, 770827, 770919, 771104, 770211, 770307, 770822, 770902, 771011, 780119, 780213, 780401, 780505, 780509, 780627, 780807, 780915, 780831, 781007, 780918, 781018, 790111, 790321, 790607, 830226, 830305, 830521, 830523, 830712, 830713, 830820, 831109, 831205, 831212, 840104, 840116, 840531, 840522, 840718, 840904, 840926, 840927, 841207, 850129, 850227, 850328, 850329	307
jué, 650707	218
juera, 721126, 740819, 740831, 750306, 750425, 751114, 770922, 771026, 771126, 760826, 780204, 830322	218
juéramos, 760103	218
jueras, 750118	218
juerte, 790102	218
juerza, 740208, 770606	218
jui, 770111, 770618, 790420	217
juímonos, 771122	217
juimos, 771112, 850328	217
juites, 761006, 850328	217
julbol, 751112	217
julbolista, 760923	217
jumar, 750804	217
jundió, 840206	217
jundita, 781005	217

juncular, 771104, 840402	217
jurgo, 620716, 620807, 640117, 640203, 640205, 640211, 641010, 650310, 650803, 670616, 690520, 701108, 710407, 710514, 711005, 711129, 720102, 720608, 750731, 770122, 771019, 780121, 830430	239
jurgonón, 671020, 750605	239
jurusconón, 750409.....	239
jusilar, 840413.....	217
juturo, 780110	217
juventú, 720623.....	213

L

lao, 670203, 670307, 670331, 700213, 710721, 720124, 730509, 741125, 760303, 761204, 770531	212
leiga, 750828, 781123.....	229
leigase, 790206.....	229
leturas, 831109	207
levantao, 620814.....	212
libertá, 721227, 740913, 771220	213
lograo, 710913, 730318, 840821.....	212
los tres golpes, 740129, 770115	272

M

machera, 650327, 720524, 840407	248
malgeniao, 680509, 721129, 760710	212
malpensao, 701012, 840323	212
mamagalladería, 731016.....	249
mamagallista, 731016	244
man, 640916, 641020, 660928, 670520, 681111, 700510, 701268, 700628, 720324, 741023, 750924, 761101, 761204, 770806, 780119, 780126, 780127, 780214, 780225, 780907, 781018, 780119, 830311, 831109, 840315, 840904 236, 288, 289	
mancito, 790614.....	288
manes, 680531, 710324, 711129, 720624, 730119, 710324, 720619, 730107, 731023, 730623, 730624, 730913, 740420, 741023, 830406 , 831014.....	288
manífica, 760422.....	214
manijestación, 760422	219
mariao, 700930, 711114, 840223.....	212
marranada, 641208	247
marrano, 630121, 650504, 660425, 661231, 720531, 730920	291
mascadera, 720521, 720826, 760806, 770321	248
mataor, 681104	212
melchoca, 700127, 700129, 700131, 700203, 700204, 700211, 700213, 700214, 700219, 700226, 700227, 700305	233
melitar, 660228	230
memorionón, 630611, 671114.....	239

mercachifle, 620518	260
mercao, 650729, 741226	212
micobrios, 690317, 710727, 740722	232
minollario, 720329, 730331, 730402, 740727, 740831	232
mirdor, 620629, 710222, 780812, 781006, 790116	262
misánprotos, 700323.....	232
mister, 630806, 631213, 710418, 711121, 720629, 740130, 650614	288
mojao, 650708, 661213.....	212
molloguita, 740417	232
mucha machera, 720524.....	248
muchoj, 680608.....	220
muelto, 780119	226
muerdió, 740126	228

N

nanay cucas, 771004, 830419, 840209, 841215	283
naspier, 721123, 721206, 740823, 750918, 780928, 781024, 781027, 781028	262
natalidá, 670718.....	213
navidá, 711015.....	213
necesidá, 750221	213
ni de fundas, 660311, 710107, 731004, 731221.....	285
ni puel chiras, 701214, 720516, 730521	284
noticionón, 690305, 730404, 750116	239
nues, 680610, 740830.....	290

Ñ

ña, 761102, 770212, 770506, 771115.....	263
ñervos, 720328, 731208, 770111, 780812	224
ñervudo, 680530, 720821, 850116.....	224
ñor, 740116, 770305, 770317, 771108.....	263
ñora, 740110, 741109, 750827, 751022, 770120, 770317, 781121, 830603, 830709, 850115.....	263
ñorita, 680713, 690109, 730916, 731007, 740521, 740823, 751121, 771007, 780909, 780928, 781123	263
ñudo, 720515	224

O

ocupao, 661001	212
ojicina, 840917	219
onde, 840209, 840522, 840621, 850129	210
osequío, 690410	209
otimista, 720521, 750113	205
otlo, 780119	226

P

pa, 650119, 660310, 660313, 661025, 690407, 700213, 700219, 700306, 710512, 711010, 711215, 720202, 720211, 730816, 780114, 780323, 780511.....	263, 296
pagao, 681227, 69014, 690828, 720109, 840402	212
parao, 620808, 620920, 710913, 840306.....	212
pasao, 640229, 710108, , 781123, 840531	212
pasaricología, 710601	232
patear, 620904, 830418	250
pecao, 720327	212
pefalustanillo, 750822	232
pegao, 621005, 700212	212
peliculón, 650119	239
pelotera, 680217	248
pensao, 681127, 730711, 840912.....	212
perjume, 750322	219
pisco, 680229, 680409, 680525, 680702, 681026, 681107, 690123, 690207, 691104, 700110, 720409, 720415, 720510, 721118, 721226, 730723, 730820, 730910, 731023, 731112	307
platonao, 620828, 761025.....	290
polecía, 730901, 740726, 750519, 760519, 790125, 850125.....	230
polque, 780119	226
prático, 750115	207
probe, 721119, 730909, 771223, 780929.....	232
produto, 780203	207
progresao, 690214, 691206	212
projesor, 840407	219
puedej, 830606	221
puel, 640807, 701214, 730521, 730725	284
puñaladón, 640910	239
pura paja, 651118, 660531, 670220, 680106	282

Q

queren, 830419	229
quiaya, 620416.....	290

R

raponear, 670621, 850115	250
rasca, 620531, 630305, 660829, 760907, 780621	240
rascao, 631209	212
rasconón, 680313	240
raun, 730323.....	288
realidá, 700612, 700613.....	213
recaturar, 680601	205

recoletar, 731107	207
regulación, 761230, 771206, 780908, 840308, 850326.....	209
regolver, 711229	209
regüelve, 760603	209
rejere, 840121	219
rejormarse, 760106	219
renegerar, 691030.....	232
rentacua, 730818	262
repunante, 740812	214
resfriadonón, 671102	240
resuelví, 720311	228
revotrisor, 790118	232
risoneronte, 741212	232
robao, 81227, 690614, 740520, 750327.....	212
rols rois, 741005.....	288

S

sabliar, 650427, 660317	250
salao, 621207.....	212
salta la cadena, 700919	279
salú, 720210, 731003, 731208, 760515, 771107, 781113, 780601, 790228	213
salvao, 710408, 710724, 760513, 831014, 850116.....	210
sandantereanos, 741123.....	232
sarri, 760513, 831014	262
sé, 740722	213
sedón, 770524	239
sedonón, 740722	240
sedononón, 761120	240
seguridá, 680308, 720616, 771019	213
sel, 780623	226
sembrao, 690425, 720709	212
sentao, 650611, 690104.....	212
ser avispa(d)o, 840625.....	277
ser sala(d)o, 621207	277
seriedá, 710711	213
sétima, 720108.....	205
setor, 750929	207
sho, 760422	288
silocogía, 710728, 711212, 740323.....	232
silven, 780104.....	226
sin un chivo, 680523, 730923.....	285, 286
sinificao, 730620	212
sipote vaina, 780125	273
so, 771104, 780119.....	260
sociedá, 730506, 760129	213

soledá, 731008, 840918	213
solfa, 670512, 710708, 710731, 720326, 730603 , 731230	240, 251,278
solfiar, 730429.....	251, 278
solfonón, 691230, 730611	240
sollao, 711226, 731025, 740729, 740806, 751024, 761213, 770627, 771015, 790125	212
sujiciente, 850901	219
sujre, 770202	219
sujrir, 741231, 750424.....	219
superioridá, 720309.....	213
surbubios, 741202.....	232

T

talegado, 620831	247
tamos, 850201, 850223.....	263
tán, 750807	263
tan macha, 630627, 640403, 640925, 650330, 650414, 650810, 65103, 660105, 660829, 670922, 680305, 680716, 690617, 710622, 710731, 750118, 750325, 750525, 751017, 760128, 790601	248
tan macho, 630725, 631210, 640208, 640228, 640820, 640905, 650331, 671115, 680229, 690714, 701101, 730611, 730915, 740124, 751216, 771124.....	248
tanganazo, 730429	242
tao, 740427	212
tar, 650626, 740703, 760805, 770418.....	236, 263
tará, 841207, 841208	263
tasi, 760123, 760409.....	222
tegrelama, 720506	232
teléjonos, 750621	219
temeroto, 730904.....	232
tener mango, 731003	280
television, 700529, 710127, 771008, 771025, 790425, 830430.....	231
tias, 720403, 720408, 750617	290
tiestazo, 650930, 670301, 711123, 730429.....	243
tirao, 630824, 700613, 701229, 710717, 720108	212
to, 731005, 731020, 770418, 780224, 780225, 831202, 850104.....	263, 279, 296
tobru, 750830	262
todaj, 680608	221
togus, 720306	262
tos de perro, 700704, 831014	292
totazo, 731207	242
totear, 640925, 650302, 691118, 850116.....	251
totiar, 700213, 700704, 700709, 711021, 731101, 731207, 831014, 831026, 840207, 840209.....	251
toy, 680805, 720102, 740128, 761218, 761220, 770129, 780727, 780909, 790208, 790213, 790605, 830319, 850114, 850206, 850326, 850429	263, 307

trajicantes, 830322.....	219
trasnochao, 671115.....	212
treluspa, 730417	262
trompada, 621030.....	247
troncononón, 640208	240

U

umanidá, 711212, 720223, 720709, 720803, 730727	213
universidá, 720702, 750225, 750503, 761204, 770531, 781210, 781218, 840320, 841208.....	213
usté, 670515, 670925, 671202, 680409, 680617, 700109, 710922, 711205, 740301, 740828, 741125, 760410, 760424, 760521, 760714, 770219, 770827, 771110, 780415, 780509, 780610	213

V

vaciao, 620717, 680530, 690214, 620925, 621002, 621003, 630124, 630320, 630617, 630720, 631121, 631207, 640218, 640818, 650301, 650328, 650427, 660629, 670417, 671011, 680123, 680530, 680806, 690214, 690605, 690705, 691205, 720519, 720610, 731029, 7650330, 790724, 840808, 841203.....	212
vaina, 620413, 620808, 620913, 620915, 620920, 621130, 630112, 630124, 630316, 630317, 630529, 630624, 630713, 631005, 631119, 640120, 640121, 640123, 640224, 640225, 640229, 640406, 640504, 640508, 640711, 640730, 640801, 640820, 640917, 641005, 641023, 641207, 650209, 650223, 650301, 650313, 650326, 650423, 650504, 650522, 650527, 650528, 650607, 650608, 650705, 650707, 650728, 650814, 650824, 650903, 650925, 650928, 651019, 651101, 660301, 660430, 660817, 660829, 660921, 661102, 661229, 670105, 670225, 670425, 670501, 670504, 670731, 670825, 670914, 671101, 671102, 671117, 671205, 680206, 680210, 680223, 680229, 680511, 681003, 690512, 690514, 691120, 700110, 700130, 700207, 700209, 700211, 700422, 700424, 700531, 700726, 701010, 710214, 710307, 710417, 710429, 710501, 710502, 710514, 710523, 710616, 710914, 711010, 711121, 711214, 711230, 720410, 720702, 720808, 721115, 721204, 730522, 730707, 730714, 730725, 730810, 760429, 780822, 780112, 781130, 831014	106, 198, 273, 274, 285
varadón, 671115	239
varao, 621019, 641027, 700510, 730830, 761029	212
veldá, 780113.....	213
vengansen, 760910.....	234
verdá, 660921, 661005, 670609, 670805, 671116, 680411, 680629, 680716, 690723, 710109, 710501, 710523, 731002, 740815, 741123, 760124, 760226, 761123, 761209, 761224, 771027, 781115, 840322	213, 299
viejez, 741112	229
vítima, 830820.....	207
volao, 630422, 681216.....	212
voluntá, 731102.....	213

volver chicuca, 780729.....280
vusté, 680403, 680713, 680806, 681121, 750114, 750128, 750614, 750728, 750614,
750728, 750917, 760108, 760223, 760517, 760607, 760707, 760709, 760717,
760726, 760826, 761102, 761222, 780512, 780518, 780624, 781122, 781123,
790109, 790110, 790111, 790226, 790730, 790801, 790226, 790329, 790418,
790602, 791001, 830325, 830711, 831206, 840306, 840522, 840628, 840927..213

Z

zipote, 730816, 840227.....273

Table des illustrations

FIGURE 1. EL REDACTOR AMERICANO. PERIÓDICO DEL NUEVO REYNO DE GRANADA, NUMÉRO 3, 4 JANVIER 1807.	28
FIGURE 2. NUEVAS ALELUYAS	34
FIGURE 3. EL LECHERO. CARLOS CASAR MOLINA.	37
FIGURE 4. REYERTA POPULAR. RAMON TORRES MÉNDEZ.	39
FIGURE 5. EL MESIAS DE LOS CHANCOS.	42
FIGURE 6. EL ZANCUDO. ALFREDO GREÑAS.	43
FIGURE 7. UNE DU JOURNAL MEFISTOFELES, 17 OCTOBRE 1897.	44
FIGURE 8. EL MAGO, NUMÉRO 17, 10 AVRIL 1898.....	46
FIGURE 9. UNE DU JOURNAL MEFISTOFELES, 10 MARS 1904.	48
FIGURE 10. MALA FE CONTRA SANTA FE, BOGOTÁ CÓMICO, 1918.....	49
FIGURE 11. LOS CUATRO JINETES DEL APOCALIPSIS. RICARDO RENDÓN, 1928.	50
FIGURE 12. SMITTY.....	53
FIGURE 13. MOJICON.....	54
FIGURE 14. COUVERTURE DU MAGAZINE CHANCHITO, NUMERO 45, 1934.	56
FIGURE 15. PAGE INTERIEUR DU MAGAZINE RIN RIN, 1935.	57
FIGURE 16. MISIÁ ESCOPETA.	58
FIGURE 17. COPETÍN.	61
FIGURE 18. CALARCA, EL TIEMPO, 1969.....	63
FIGURE 19. LOS INVASORES, EL COLOMBIANO 1975.....	64
FIGURE 20. JUAN PARADOJA, OVEJA NEGRA, 1980.....	64
FIGURE 21. QUERUBÍN, EL TIEMPO, 1988.	65
FIGURE 22. TUKANO, LOS MONOS, 1981.	66
FIGURE 23. LOS MONOS, NUMÉRO 186, AVRIL 1985.	68
FIGURE 24. LOS MONOS, NUMÉRO 361, AOÛT 1988.	69
FIGURE 25. SAN VICTORINO, LA PRENSA 1991.....	71
FIGURE 26. MAGOLA, EL ESPECTADOR.....	72
FIGURE 27. LA FAMILIA TARAPUÉS, DIARIO DEL SUR.	73
FIGURE 28. MINIMONOS, 1973.....	76
FIGURE 29. CLICK !, NUMÉRO 7, 1984.....	77
FIGURE 30. LAS AVENTURAS DE MONTECRISTO, NUMÉRO 7, 1985.	79
FIGURE 31. TOSTADORA DE CEREBROS, NUMÉRO 1, 1996.	81
FIGURE 32. ZAPE PELELE, NUMERO 7, 1996.....	82

FIGURE 33. 4E DE COUVERTURE DE LA BIBLIA SHOCK DEL COMIC, 2005.....	84
FIGURE 34. ACME, NUMERO 1, NOVEMBRE 1992.....	87
FIGURE 35. SUDAKA COMIX, NUMERO 1, 1995.....	89
FIGURE 36. FICCIORAMA, NUMERO 13, JUIN 2011.....	90
FIGURE 37. LA CAPITANA, NUMERO 15, 1984.....	92
FIGURE 38. COUVERTURE DU COMIC-BOOK EL INCREIBLE HOMOPATER, 2012.....	94
FIGURE 39. AFFICHE 18 CALICOMIX-CARICATURA, 2012.....	97
FIGURE 40. AFFICHE 1 ^{ER} SALON DE LA HISTORIETA UNIVERSITARIA, NOVEMBRE 2009.....	100
FIGURE 41. LAS HISTORIETAS DEL PROFESOR YARUMO, No. 51, 1996.....	104
FIGURE 42. PREMIERE PUBLICATION DE COPETIN. 13 AVRIL 1962, EL TIEMPO.....	107
FIGURE 43. LOS MONOS, NUMÉRO 452, 10 JUIN 1990.....	110
FIGURE 44. FONTAINE LA REBECA. 2017.....	112
FIGURE 45. 690810.....	112
FIGURE 46. 650612.....	113
FIGURE 47. 661018.....	114
FIGURE 48. COUVERTURE DU MAGAZINE COPETIN Y SU GALLADA, NUMERO 1.....	116
FIGURE 49. COPETÍN Y SU GALLADA, NUMÉRO 1.....	117
FIGURE 50. 790213.....	119
FIGURE 51. 700606.....	125
FIGURE 52. 700611.....	128
FIGURE 53. 830817.....	129
FIGURE 54. 720831.....	130
FIGURE 55. 640613.....	134
FIGURE 56. 720613.....	136
FIGURE 57. 650222.....	137
FIGURE 58. 660617.....	137
FIGURE 59. 691003.....	138
FIGURE 60. 701124.....	139
FIGURE 61. 701204.....	139
FIGURE 62. 730717.....	140
FIGURE 63. 850110.....	141
FIGURE 64. 780404.....	142
FIGURE 65. 681016.....	144
FIGURE 66. 750124.....	146
FIGURE 67. 760204.....	147
FIGURE 68. 760410.....	147
FIGURE 69. 770520.....	148
FIGURE 70. 780215.....	149
FIGURE 71. 780415.....	149
FIGURE 72. 780202.....	150
	422

FIGURE 73. 790217.....	151
FIGURE 74. 830611.....	152
FIGURE 75. 830516.....	153
FIGURE 76. 740430.....	155
FIGURE 77. 730112.....	163
FIGURE 78. THE YELLOW KID. COUVERTURE DU RECUEIL, 1897.....	170
FIGURE 79. 770419.....	175
FIGURE 80. 710117.....	178
FIGURE 81. 771206.....	200
FIGURE 82. 720108.....	206
FIGURE 83. 620416.....	208
FIGURE 84. 740705.....	209
FIGURE 85. 740821.....	209
FIGURE 86. 850129.....	210
FIGURE 87. 790604.....	211
FIGURE 88. 680530.....	213
FIGURE 89. 760129.....	214
FIGURE 90. 840619.....	215
FIGURE 91. 710103.....	216
FIGURE 92. 760818.....	218
FIGURE 93. 741120.....	218
FIGURE 94. 720318.....	219
FIGURE 95. 760113.....	220
FIGURE 96. 680608.....	222
FIGURE 97. 740402.....	223
FIGURE 98. 731221.....	224
FIGURE 99. 720328.....	225
FIGURE 100. 690703.....	226
FIGURE 101. 790119.....	227
FIGURE 102. 740504.....	229
FIGURE 103. 731003.....	230
FIGURE 104. 720428.....	231
FIGURE 105. 720607.....	233
FIGURE 106. 720607.....	234
FIGURE 107. 830419.....	238
FIGURE 108. 671114.....	240
FIGURE 109. 650219.....	241
FIGURE 110. 730429.....	242
FIGURE 111. 670301.....	244
FIGURE 112. 731016.....	244
	423

FIGURE 113. 780213.....	246
FIGURE 114. 620831.....	247
FIGURE 115. 840407.....	249
FIGURE 116. 730328.....	250
FIGURE 117. 650427.....	251
FIGURE 118. 731203.....	253
FIGURE 119. 670121.....	254
FIGURE 120. 680817.....	256
FIGURE 121. 790126.....	257
FIGURE 122. 670728.....	258
FIGURE 123. 731116.....	259
FIGURE 124. 620518.....	261
FIGURE 125. 750830.....	262
FIGURE 126. 781121.....	264
FIGURE 127. 781002.....	266
FIGURE 128. 781006.....	267
FIGURE 129. 661107.....	267
FIGURE 130. 780913.....	268
FIGURE 131. 790515.....	272
FIGURE 132. 790515.....	273
FIGURE 133. 780125.....	274
FIGURE 134. 690313.....	275
FIGURE 135. 760728.....	276
FIGURE 136. 621207.....	277
FIGURE 137. 730308.....	278
FIGURE 138. 740408.....	279
FIGURE 139. 700919.....	279
FIGURE 140. 790122.....	280
FIGURE 141. 711116.....	281
FIGURE 142. 730912.....	282
FIGURE 143. 731106.....	283
FIGURE 144. 771004.....	284
FIGURE 145. 770613.....	284
FIGURE 146. 730521.....	285
FIGURE 147. 730923.....	286
FIGURE 148. 721214.....	288
FIGURE 149. 740420.....	289
FIGURE 150. 620828.....	291
FIGURE 151. 640228.....	292
FIGURE 152. 620623.....	293
	424

FIGURE 153. 621123.....	294
FIGURE 154. 631016.....	295
FIGURE 155. 730102.....	297
FIGURE 156. 640421.....	298
FIGURE 157. 640717.....	298
FIGURE 158. 640114.....	300
FIGURE 159. 620718.....	300
FIGURE 160. 620501.....	301
FIGURE 161. 690130.....	301

Table des matières

INTRODUCTION.....	11
PARTIE I. CHRONOLOGIE DE LA BANDE DESSINEE EN COLOMBIE	25
1. Les XVIII ^e et XIX ^e siècles	27
1.1 La caricature à la fin de l'époque coloniale	27
1.2 La caricature à partir de l'Indépendance	30
1.3 La caricature et les premières années de	32
la République	32
2. Les XX ^e et XXI ^e siècles	47
2.1 Nouveau siècle, nouveaux projets.....	49
2.2 Les débuts et le développement de la bande dessinée en Colombie.....	60
2.2.1 Bande dessinée et presse.....	62
2.2.2 Bande dessinée et magazines	74
2.2.3 Bande dessinée et fanzines	85
2.2.4 Bandes dessinées dans d'autres supports	91
2.3 Bande dessinée et autres espaces	95
3. Nouvelles perspectives de la bande dessinée	101
PARTIE II. COPETIN OU L'HISTOIRE DU FARCEUR	105
1. La conception et l'univers de Copetín.....	108
1.1 La genèse de Copetín	108
1.2 Le pays à l'époque de Copetín.....	113
1.3 <i>Gamines</i> : Les enfants des rues	118
2. Les personnages	124
2.1 Copetín.....	124
2.2 La <i>gallada</i> de Copetín.....	131
2.3 Autres personnages	144
3. Copetín : héros ou anti-héros ?.....	156
3.1 Le héros et l'anti-héros	157

3.2 L'espièglerie : récurrence dans la littérature et la bande dessinée.....	165
3.3 Le héros Copetín.....	173
PARTIE III. LA LANGUE PRETEE A COPETIN	177
1. L'espagnol parlé à Bogota.....	191
2. Analyse phonologique et phonétique	202
2.1 Les consonnes et leurs réalisations phonétiques.....	205
2.1.1 Le cas du /p/	205
2.1.2 Le cas du /k/	206
2.1.3 Le cas du /b/	208
2.1.4 Le cas du /d/	210
2.1.5 Le cas du /g/	214
2.1.6 Le cas du /x/ et du /f/	216
2.1.7 Le cas du groupe /ks/	222
2.1.8 Le cas du /m/	223
2.1.9 Le cas du /n/	224
2.1.10 Le cas du /r/.....	226
2.2 Autres phénomènes phonétiques.....	228
2.2.1 Analogie	228
2.2.2 Assimilation et dissimilation	230
2.2.3 Métathèse	231
2.2.4 Hypercorrection.....	233
3. Analyse morphologique	235
3.1 Mots dérivés.....	237
3.1.1 Suffixation.....	238
3.1.2 Préfixation	252
3.1.3 Parasynthèse	253
3.2 Les mots composés	258
3.2.1 Composés lexicaux	259
3.3 Le <i>vesre</i>	262
3.4 L'abréviation.....	263
3.5 Les onomatopées.....	264
3.5.1 Cris ou bruits produits par des animaux.....	266
3.5.2 Bruits des chutes ou des coups.....	266
3.5.3 Autres sons liés à la ville	267

3.5.4 Sons produits par l'homme	268
4. Expressions populaires	270
4.1 Locutions.....	272
4.1.1 Locutions nominales	272
4.1.2 Locutions verbales.....	274
4.1.3 Locutions adverbiales	283
4.2 Les emprunts.....	287
5 Eléments typographiques	290
5.1 Guillemets	290
5.2 Soulignement	291
5.3 Gros mots figurés.....	293
6 Signes orthographiques	296
6.1 Apostrophe.....	296
6.2 Accent graphique	297
6.3 Points d'exclamation et d'interrogation.....	299
CONCLUSIONS.....	302
BIBLIOGRAPHIE	311
Annexe 1. Interview avec Ernesto Franco, dessinateur de <i>Copetín</i>	326
Annexe 2. Bande dessinée	338
Annexe 3. Lettre du Président de la République.....	402
Index. Mots et expressions étudiés dans le corpus	404
Table des illustrations	421
Table des matières.....	426

Copetín : le langage argotique et les expressions populaires dans la bande dessinée colombienne des années 1960 à 1992.

Résumé

La bande dessinée comme moyen d'expression permet la représentation de la société à tous les niveaux. Partant du principe que cet art a eu une lente évolution en Colombie, on ne pas oublier le travail des dessinateurs un peu méconnus dans le milieu bédéiste tels qu'Ernesto Franco. En effet, il créa dans les années 1960 la bande dessinée Copetín ; dans celle-ci, l'auteur nous montre la société colombienne de l'époque et raconte avec beaucoup d'humour les événements politiques, économiques, sociaux, entre autres, de la capitale et du pays. Cependant, l'importance de cette bande dessinée pour l'étude suivante, et la première que lui est consacrée, est l'emploi du langage argotique et des expressions populaires. En conséquence, cette recherche se donne pour but de décrire tous les éléments de Copetín dont le rôle du personnage principal et d'analyser le langage utilisé ainsi que la formation des mots dits argotiques grâce à la morphologie lexicale.

Mots clés : Copetín, bande dessinée, Ernesto Franco, langage argotique, expressions populaires, morphologie lexicale.

Copetín: El lenguaje argótico y las expresiones populares en la historieta colombiana de los años 1960 a 1992.

Resumen

La historieta como medio de expresión permite la representación de la sociedad en todos los niveles. Partiendo del principio que este arte ha tenido una lenta evolución en Colombia, no se puede olvidar el trabajo de dibujantes algo desconocidos en el medio de la historieta como Ernesto Franco. Efectivamente, él creo en los años 1960 la tira cómica Copetín; en ella, el autor nos muestra la sociedad colombiana de la época y cuenta con mucho humor los diferentes hechos políticos, económicos, sociales, entre otros, de la capital y del país. Sin embargo, la importancia de la historieta para el estudio que sigue, y el primero que le consagra, es el empleo del lenguaje argótico y de las expresiones populares. Por consecuencia, esta investigación tiene por objetivo describir todos los elementos de Copetín incluyendo el rol del personaje principal y analizar el lenguaje utilizado así que la formación de las palabras llamadas argóticas gracias a la morfología lexical.

Palabras clave: Copetín, historieta, tira cómica, Ernesto Franco, lenguaje argótico, expresiones populares, morfología lexical.