

Copetín : héros ironique et picaresque de la bande dessinée colombienne

EDINSON TARAZONA
MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE

Introduction

1. Depuis sa création en 1962 jusqu'à sa dernière parution en 1992, la bande dessinée *Copetín*, publiée dans le quotidien colombien *El Tiempo*, a profondément marqué l'imaginaire collectif en Colombie. À travers les mésaventures d'un enfant des rues de Bogotá, rusé, impertinent et drôle, cette œuvre propose une chronique mordante de la société urbaine, de ses contradictions sociales, économiques et politiques. Reflet d'une capitale en mutation, *Copetín* donne à voir un espace urbain en constante recomposition, traversé par les tensions de la modernisation, les inégalités criantes et la créativité du quotidien populaire.
2. Malgré sa longévité exceptionnelle (trente années de parution quotidienne), sa popularité auprès de plusieurs générations et sa richesse thématique, *Copetín* demeure étonnamment marginal dans les travaux critiques académiques, tant en études littéraires qu'en sociolinguistique ou en analyse visuelle. Ce silence peut s'expliquer, en partie, par le statut ambigu de la bande dessinée dans la hiérarchie culturelle (perçue à tort comme un divertissement mineur), mais il interroge aussi la capacité des sciences humaines à reconnaître les formes narratives issues des cultures populaires comme objets dignes d'analyse. Cependant, *Copetín* est bien davantage qu'un simple produit comique ou folklorique : il constitue une construction narrative, graphique et linguistique complexe, articulée autour d'un personnage qui cristallise de nombreux enjeux culturels, sociaux et esthétiques.
3. Dès sa première apparition, *Copetín* incarne une figure à double tranchant : enfant des rues et marginal, il est à la fois témoin et victime d'un ordre social inégalitaire. Mais il est aussi acteur de son monde, manipulateur du langage, maître de la débrouille, observateur critique et souvent

moqueur des travers de la société. Ce faisant, il s'inscrit dans une généalogie de figures hybrides, entre le *pícaro* de la littérature espagnole, le *trickster* des traditions orales et le gamin frondeur des révoltes urbaines. Ce sont ces filiations littéraires et culturelles qu'il convient d'explorer, tout en accordant une attention particulière aux spécificités du médium qui les porte : le strip de presse, avec ses contraintes formelles, son rapport singulier entre texte et image, et sa capacité à construire une narration répétitive mais subversive.

4. Ainsi, la réflexion qui guidera notre travail est la suivante : comment la figure de Copetín, enfant des rues de Bogotá, cristallise-t-elle une forme hybride de héros ironique, entre tradition picaresque, satire sociale et construction sémiotique propre au médium de la bande dessinée ? Nous posons l'hypothèse que Copetín ne relève ni d'un simple archétype comique, ni d'un marginal caricatural mais bien d'une figure de héros ironique et populaire, à la fois ancrée dans l'oralité urbaine colombienne, nourrie d'un riche intertexte littéraire et façonnée par les contraintes et les possibilités expressives du strip de presse. Par son humour, son verbe, son regard distancié et sa présence graphique récurrente, Copetín résiste, avec malice, à l'ordre établi et propose une lecture critique, ludique et poétique du monde qui l'entoure.
5. Pour mettre en lumière cette construction narrative, linguistique et symbolique, notre étude s'organisera en trois temps. Dans un premier temps, nous fusionnerons l'approche théorique et l'analyse du personnage en montrant comment Copetín s'inscrit dans les catégories du héros ironique et du *pícaro*, tout en les adaptant à son contexte urbain colombien. Dans un deuxième temps, nous analyserons la manière dont le médium même de la bande dessinée, avec ses contraintes formelles, son rapport texte-image et son langage spécifique, participe à la construction de cette figure héroïque paradoxale. Dans un troisième temps, nous élargirons notre corpus comparatif en convoquant d'autres figures littéraires ou graphiques proches de Copetín, en organisant cette comparaison selon des axes transversaux qui permettront de dégager à la fois les héritages dont le personnage est tributaire et les spécificités qui font de lui un archétype ironique latino-américain.

1. Copetín, entre picaresque et héroïsme ironique : cadre théorique et portrait

1.1. DU HÉROS MYTHIQUE AU HÉROS IRONIQUE : UN PARCOURS THÉORIQUE

6. Le concept de héros s'est construit, dès l'Antiquité, comme l'incarnation d'un individu accomplissant une mission au service d'un collectif, dans une tension entre dépassement de soi et exemplarité morale. Ce modèle classique (des figures épiques antiques aux leaders révolutionnaires latino-américains) repose sur la réalisation d'actes extraordinaires qui visent le salut d'une communauté. L'essence du héros est donc inséparable d'un idéal : il transcende la condition humaine pour proposer une figure exemplaire, voire sacrée.
7. Joseph Campbell, dans *El héroe de las mil caras*, théorise ce « monomythe » : un schéma narratif universel (séparation, initiation, retour) dans lequel le héros revient transformé pour transmettre un savoir au collectif (Campbell, 1972 ; 41). Ce modèle initiatique suppose une foi dans la transcendence qui s'érode avec l'entrée dans la modernité.
8. Dès le XVI^e siècle apparaît un autre type de personnage : le *pícaro*. Issu du roman picaresque espagnol (*Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache*), ce personnage pauvre, rusé et sans morale renverse les codes chevaleresques. Il ne cherche pas à sauver une collectivité, mais à survivre dans un monde hostile. Antonio Rey Hazas (1990) rappelle que le *pícaro* se définit par une logique de la faim. Loin d'un parcours ascensionnel, il suit un trajet circulaire où chaque débrouille n'est qu'un sursis. La parole (bavarde, rusée, ironique) devient sa seule arme, outil de résistance et de camouflage comme le souligne Francisco Rico (1970).
9. Ce modèle connaît de multiples avatars dans la littérature moderne (Don Quichotte, Rodion Raskolnikov, Julien Sorel) qui illustrent une rupture avec l'héroïsme classique. Ces personnages doutent, échouent, transgressent, frappés d'une lucidité amère face à un monde désenchanté (Belmonte, 1995 ; 51). Le héros devient ironique, non par choix esthétique, mais par nécessité existentielle.
10. Northrop Frye théorise cette figure dans *Anatomie de la Critique*, plaçant le « héros ironique » au bas de l'échelle héroïque : il n'est ni admirable ni enviable, mais il nous ressemble (Frye, 1969 ; 49). Il n'a ni puissance

physique ni grandeur morale ; il ne se distingue que par sa lucidité et son humour face à l'absurde. Il résiste sans triompher, rit pour ne pas pleurer. C'est dans cette veine ironique et picaresque que s'inscrit Copetín, créé par Ernesto Franco en 1962 dans *El Tiempo*. Enfant pauvre et abandonné, il ne réalise aucun exploit classique mais incarne une forme d'héroïsme : celle du quotidien urbain, de la débrouille, du comique comme outil de survie.

1.2. COPETÍN : ANATOMIE D'UN PÍCARO URBAIN BOGOTANAIS

11. Personnage emblématique de la bande dessinée colombienne, Copetín incarne un type de protagoniste éloigné des archétypes classiques du héros épique ou romantique. En tant qu'enfant des rues, il échappe à la noblesse morale ou sociale des grandes figures héroïques traditionnelles. Pourtant, il ne s'inscrit pas non plus dans une posture radicalement opposée de destruction ou de nihilisme : il n'est pas un anti-héros au sens strict, mais davantage une figure picaresque, dans la tradition de Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache ou du Buscón. Toutefois, réduire Copetín à une simple réincarnation moderne du *pícaro* espagnol serait méconnaître la spécificité de son ancrage urbain, latino-américain, et de son médium : la bande dessinée de presse. En cela, il se situe à la croisée d'un héritage littéraire classique et d'une expression populaire.
12. Antonio Rey Hazas, spécialiste de la littérature picaresque, définit le *pícaro* comme un personnage qui « describe un mundo de maldad, injusticia y perversidad, con el fin de excusar sus propias faltas » (Rey Hazas, 1990 ; 31). Ce regard sur un monde corrompu justifie les écarts moraux du protagoniste, tout en révélant la violence sociale à laquelle il est exposé. Copetín répond en tous points à cette logique narrative : sans foyer, sans protection parentale, plongé dans une ville en mutation rapide, il use de sa ruse, de son humour et de sa parole pour survivre. Mais il le fait à travers une forme comique (le strip) qui, au-delà d'édulcorer son drame, en donne une lecture ironique et mordante. C'est cette lutte entre le tragique latent de sa condition et le comique manifeste de ses aventures qui fait de Copetín un héros ironique, pour reprendre la typologie de Northrop Frye, c'est-à-dire un héros à la marge, sans grandeur mais non sans dignité.
13. Afin de mieux cerner cette figure, il convient de reprendre cinq traits caractéristiques du personnage picaresque identifiés par Rey Hazas et d'en analyser la transposition chez Copetín, en partant systématiquement de

l'analyse des strips eux-mêmes, dans leur double dimension textuelle et graphique.

1.2.1. UNE ATTITUDE ANTIHÉROÏQUE

14. Le *pícaro* se caractérise d'abord par son écart aux normes héroïques classiques. Il ne fait preuve ni de bravoure, ni de grandeur d'âme, mais agit par nécessité immédiate : fuir la faim, échapper à l'autorité, se tirer d'embarras. Copetín ne fait pas exception. Il ment, triche, se moque, et parfois vole. Mais ces transgressions ne sont jamais gratuites : elles visent la survie, ou relèvent d'un mécanisme de défense sociale.
15. Prenons l'exemple du strip du 14 juillet 1962 (figure 1). Dans la première case, Copetín simule des pleurs, tandis qu'un passant bien habillé s'approche de lui. La deuxième case montre l'homme qui se penche vers l'enfant avec sollicitude, visiblement ému par cette détresse apparente, pour le serrer dans ses bras. Dans la troisième case, l'homme s'éloigne, rassuré d'avoir consolé l'enfant. Mais cette dernière case révèle la supercherie : Copetín, sourire aux lèvres, exhibe triomphalement la montre gousset qu'il vient de dérober.
16. Ce gag condensé illustre parfaitement la logique picaresque : Copetín ne triomphe pas par la force, mais par la ruse. La construction narrative du strip repose sur un retournement final qui déconstruit l'empathie initiale du lecteur. L'image joue ici un rôle crucial ; les larmes sont suggérées graphiquement par la posture de l'enfant : visage visible, épaules affaissées, bras écartés. Ce jeu du visage exposé, ensuite caché crée une ambiguïté que seule la dernière case résout, transformant rétrospectivement toute la séquence en farce. Le vol n'est pas glorifié, mais présenté comme un acte de survie détourné en performance théâtrale.
17. Ce comportement, que d'aucuns jugeraient immoral, s'explique par la structure sociale dans laquelle évolue le personnage. Né à la marge, il ne fait que retourner les armes du discours dominant contre lui-même. Le rire de Copetín n'est jamais innocent : il est une manière d'absorber la violence du monde, de la digérer, de la rendre inoffensive par l'ironie.

1.2.2. UN DÉSIR D'ASCENSION SOCIALE TOURNÉ EN DÉRISION

18. Un autre trait du *pícaro* est sa volonté de grimper l'échelle sociale, par des moyens détournés, souvent illusoires. Copetín rêve lui aussi d'une vie meilleure. Il s' imagine tour à tour star de télévision, chanteur populaire, homme d'affaires, voire propriétaire terrien. Mais ces aspirations, toujours formulées sur le mode de l'exagération ou de l'absurde, ne donnent jamais lieu à une transformation réelle. Elles se soldent par des échecs comiques ou par des retours à la case départ.
19. Dans une série de strips de juin 1970 (figure 2), un homme au physique inquiétant promet à Copetín de faire de lui une vedette en Colombie. Convaincu par l'homme, Copetín est prêt à se détourner de ses amis qui n'ont pas confiance en l'homme, pour attirer sa sympathie et ainsi accomplir son rêve. Ce qui frappe dans ce strip c'est la façon dont Copetín gronde ses camarades dans la première case et revient rapidement sur le sujet principal - comment devenir célèbre- dans la deuxième, ce à quoi ses amis réagissent en s'énervant car le jeune enfant le laisse tomber. Cependant l'homme est un escroc et fini par se faire arrêter par la police quelques strips plus tard.
20. L'épisode, malgré son potentiel dramatique, est traité sur le mode burlesque : la naïveté de Copetín face aux promesses de célébrité devient un ressort comique, mais aussi une satire à peine voilée des promesses de réussite sociale dans une société où l'ascension est réservée à une élite. Copetín, lui, reste irrémédiablement à la marge. Contrairement au *pícaro* espagnol qui parvient parfois à intégrer une structure sociale grâce à ses mensonges, Copetín ne franchit jamais ce seuil. Il rêve, mais la bande dessinée, par sa forme répétitive et cyclique propre au strip quotidien, reconduit chaque jour l'échec de cette transformation.

1.2.3. UNE ORIGINE FAMILIALE TROUBLE

21. La picaresque suppose aussi une origine douteuse ou absente. Le héros est souvent orphelin, fils d'un criminel ou d'une prostituée, abandonné dès l'enfance. Dans le cas de Copetín, cette origine est à peine esquissée, mais lorsqu'elle l'est, c'est toujours de manière allusive et graphiquement suggestive.
22. Dans un strip de janvier 1973 (figure 3), un homme bien mis, accompagné d'une femme élégante, croise Copetín dans la rue. La case montre l'homme qui reconnaît l'enfant, son visage exprimant soudainement une

gêne profonde. Le strip révèle la réaction physique de cette reconnaissance : l'homme transpire (indiqué par des gouttes dessinées sur son front), son corps tremble (suggéré par des traits vibratoires autour de sa silhouette). Copetín, de son côté, paraît consterné, figé sur place. L'image montre aussi le regard accusateur de la femme qui accompagne l'homme, ainsi que ceux de plusieurs passants qui observent la scène avec curiosité. Aucun mot n'est échangé, mais la narration visuelle suggère fortement une parenté reniée, un secret de famille exposé brutalement dans l'espace public.

23. Ce strip est remarquable par son économie narrative : tout passe par le langage corporel et les regards. Les bulles sont absentes, laissant l'image porter seule le poids dramatique de la scène. Cette absence de parole renforce le non-dit, l'indicible de la honte sociale. Le silence graphique devient ici le véritable langage de l'exclusion.

24. Ce silence récurrent sur la généalogie du personnage, accentué par la nature fragmentaire des strips, crée une absence constitutive. Copetín n'est l'enfant de personne, ou plutôt, il est l'enfant de la rue. Sa famille est faite de compagnons errants, de commerçants, de chiens, de lecteurs. Il est une figure collective autant qu'individuelle, un condensé de marginalité urbaine. En cela, il incarne une modernisation du *pícaro*, déterritorialisé et désaffilié, mais devenu sujet collectif d'un espace social déterminé : Bogotá.

1.2.4. LA FAIM COMME MOTEUR NARRATIF

25. Dans le roman picaresque, la faim n'est pas seulement une motivation : elle est un ressort structurel, une obsession qui détermine l'intrigue. Chez Copetín, la faim est omniprésente. Elle guide ses actions, motive ses ruses, détermine ses interactions. Cependant, à la différence des longues lamentations du Lazarillo de Tormes, la bande dessinée en fait un ressort comique, condensé dans la brièveté du strip.

26. Dans un strip du 14 avril 1964 (figure 4), Copetín aborde un vendeur ambulant. La première case le montre avec une petite *empanada* dans une serviette et un geste frustré. Dans la deuxième case, le vendeur lui explique que si la portion est petite cela sera moins lourd pour son ventre. La troisième case révèle la stratégie de Copetín : il donne au vendeur moins d'argent ce qui surprend l'homme ; en ajoutant une pirouette verbale, il retourne la situation à son avantage, ridiculisant l'adulte tout en obtenant ce qu'il convoitait. La dernière case montre Copetín s'éloignant, satisfait,

tandis que le vendeur reste pantois, réalisant trop tard qu'il s'est fait manipuler.

27. Le gag repose sur l'inversion des rôles : c'est l'enfant des rues qui a le dernier mot, grâce à son intelligence et à son instinct de survie. Graphiquement, cette inversion est rendue par les positions des corps : Copetín, initialement en position basse (petit, triste, regard levé vers l'adulte), finit en position dominante (redressé, souriant, s'éloignant avec assurance), tandis que le vendeur, initialement droit, confiant et souriant, se retrouve avachi, perplexe. La faim, dans ce cas, n'est pas une marque de misère pathétique, mais un révélateur de créativité. Elle devient un moteur narratif et comique, conforme à la tradition populaire latino-américaine, dans laquelle la pauvreté ne va pas sans malice ni vitalité.

1.2.5. LE BAVARDAGE COMME FORME DE RÉSISTANCE

28. Enfin, le dernier trait picaresque est la parole. Le *pícaro* parle beaucoup, c'est même lui qui raconte son histoire à la première personne, dans une démarche d'autojustification. Copetín ne dispose pas de cette voix narrative : il n'est pas le narrateur de ses aventures, mais le protagoniste dessiné par un autre. Néanmoins, il reste un bavard invétéré. Il interpelle, commente, apostrophe, plaisante avec les passants, les policiers, les autres enfants.
29. Comme le souligne Pierre Fresnault-Deruelle dans ses travaux sur la bande dessinée, « cette débauche de paroles est un phénomène capital dans l'univers de la bande dessinée » (Fresnault-Deruelle, 1970 ; 152). Copetín en fait un usage stratégique. Son langage, à la fois argotique et vif, reproduit l'oralité populaire bogotanaise. Il parle comme les rues parlent, avec un mélange d'ironie, de provocation et de tendresse. Cette langue, que nous analyserons plus en détail dans la partie suivante, fait de lui une archive vivante, mais aussi un acteur de résistance : la parole est son arme contre l'indifférence sociale.
30. Prenons l'exemple du strip du 18 décembre 1962 (figure 5) qui illustre de manière exemplaire cette stratégie du bavardage obstiné. Dans la première case, Copetín suit un homme bien habillé dans la rue en répétant inlassablement : « Cinco doptor! Cinco, cinco! Cinco doptor! Cinco, cinco! ». La déformation orale de « doctor » en « doptor », typique de l'oralité populaire bogotanaise, signale immédiatement l'origine sociale du per-

sonnage. L'homme, visiblement agacé, ne répond pas, espérant peut-être que le silence fera fuir l'enfant. Dans la deuxième case, excédé par cette litanie, il se retourne et explose : « Lárgate chino o te cojo, y... te... te... te... te desaparezcó! ». La menace, rendue comique par le bégaiement de colère, révèle l'impuissance de l'adulte face au harcèlement verbal de l'enfant. La troisième case montre Copetín qui, loin d'être intimidé, répond avec un calme ironique : « Ah sí? ». La quatrième case délivre la chute : Copetín s'éloigne en commentant : « Me salió mago el “desgraciado” », tandis que l'homme tombe à la renverse, victime symbolique de sa propre menace vide.

31. Ce strip condense plusieurs mécanismes caractéristiques du bavardage comme forme de résistance. D'abord, la répétition obsessionnelle : « Cinco, cinco, cinco ». Copetín ne développe pas d'argumentation, ne tente pas de convaincre par un discours élaboré. Il martèle une demande simple, inlassablement, transformant sa présence sonore en présence insupportable. Cette stratégie de saturation verbale ne vise pas à attendrir, mais à user, à occuper l'espace acoustique jusqu'à ce que l'adulte cède, par exaspération plus que par compassion. Le bavardage devient ici une forme de harcèlement légitime : l'enfant affamé a bien le droit de demander, encore et encore, puisque la société lui refuse ce dont il a besoin.
32. Ensuite, le retournement final transforme la menace en ridicule. L'homme promet de « faire disparaître » l'enfant : « te desaparezcó », formule qui dans un contexte colombien marqué par la violence politique résonne de manière inquiétante. Mais Copetín, par sa réplique finale, vide cette menace de son contenu dramatique en la transformant en blague : si l'homme peut faire disparaître les gens, c'est donc un magicien : « me salió mago ». Cette pirouette verbale accomplit plusieurs opérations simultanées. Elle désarme la menace en la tournant en dérision. Elle inverse les rapports de pouvoir : ce n'est plus l'adulte qui menace l'enfant, c'est l'enfant qui se moque de l'impuissance de l'adulte. Et elle affirme, une fois de plus, que Copetín garde le contrôle symbolique de la situation par la maîtrise du dernier mot.
33. Graphiquement, la progression des cases renforce cette dynamique. Dans la première case, Copetín est derrière l'homme, en position apparemment soumise (demandeur). Dans les cases suivantes, c'est l'homme qui se retourne, qui réagit, qui perd son calme, signe que c'est Copetín qui

contrôle la scène. Et la dernière case, avec l'homme tombant à la renverse tandis que Copetín s'éloigne tranquillement, scelle visuellement la victoire de l'enfant : il part avec son honneur intact, peut-être sans argent, mais avec la satisfaction d'avoir eu le dernier mot.

34. Ce strip révèle que le bavardage de Copetín n'est pas une simple caractérisation comique, mais une tactique de survie et une arme de résistance. Dans un monde où il ne possède rien, où il n'a aucun pouvoir institutionnel, où son corps même d'enfant pauvre le rend invisible ou méprisable aux yeux des adultes bien habillés, la parole reste son unique territoire de souveraineté. Parler sans cesse, répéter inlassablement, avoir toujours le dernier mot : c'est affirmer qu'on existe, qu'on refuse d'être réduit au silence, qu'on maintient une dignité même dans la mendicité.
35. Copetín est ainsi un personnage complexe : héritier du *pícaro*, certes, mais aussi témoin ironique d'un monde en mutation. À la différence du narrateur picaresque, il ne raconte pas sa propre histoire : son auteur, Ernesto Franco, le maintient dans une boucle temporelle sans transformation. Il est une figure figée, répétitive, mais toujours subversive. Il agit, il ruse, il rit mais il ne s'émancipe pas. Cette condition ambivalente, entre agent et jouet de la narration, entre autonomie verbale et contrainte graphique, fait de lui une figure profondément moderne de l'héroïsme marginal.

2. La fabrique d'un héros ironique : analyse du medium et de la langue

36. Si Copetín s'inscrit dans une tradition picaresque ancienne, sa spécificité tient aussi au medium qui le porte : le strip de presse, forme narrative particulière de la bande dessinée, soumise à des contraintes formelles strictes qui façonnent profondément le personnage et son discours. Cette partie se propose d'analyser comment les caractéristiques propres au strip : sa brièveté, sa répétitivité, son rapport spécifique entre texte et image qui participent à la construction de Copetín comme héros ironique. Nous examinerons également comment le langage, à la fois verbal et visuel, devient l'outil principal de cette héroïcité paradoxale.

2.1. LE STRIP COMME CONTRAINTE NARRATIVE : RÉPÉTITION, FIXITÉ ET SUBVERSION

37. Le strip de presse, tel qu'il apparaît quotidiennement dans *El Tiempo* de 1962 à 1992, obéit à des règles formelles précises. Généralement composé de trois à quatre cases disposées horizontalement, il doit délivrer un gag ou une situation complète en un espace réduit. Cette économie narrative impose une concentration maximale du sens, où chaque case compte, où chaque mot et chaque trait portent une charge sémantique dense. Contrairement au roman picaresque qui se déploie dans la durée, le strip condense l'expérience picaresque en quelques secondes de lecture.
38. Cette contrainte formelle a des conséquences majeures sur la construction du personnage. Copetín ne peut pas évoluer dans le temps long : il ne vieillit pas, ne se transforme pas, ne connaît pas d'arc narratif classique avec un début, un développement et une fin. Il est condamné à une éternelle répétition du même ou, plutôt, à une variation infinie sur les mêmes thèmes : la faim, la débrouille, l'affrontement verbal avec l'autorité, la solidarité avec ses pairs.
39. Cette fixité temporelle, en plus d'être une limitation, devient aussi un outil critique. En refusant toute progression narrative, en maintenant Copetín dans un présent perpétuel, le strip révèle l'impossibilité même de l'ascension sociale pour les enfants des rues. Là où le roman picaresque classique laisse entrevoir, même de manière cynique, une possibilité d'intégration ou de transformation, le strip quotidien dit : non, rien ne change, le système se reproduit à l'identique. Copetín restera toujours un *gamín*, peu importe ses efforts, ses ruses, ses rêves. Cette immobilité n'est pas résignation, mais constat lucide d'une structure sociale figée.
40. Thierry Groensteen, dans son *Système de la bande dessinée* (1999), parle de « solidarité iconique » pour décrire la façon dont les cases d'une planche se répondent et créent du sens par leur mise en relation. Dans le strip, cette solidarité est maximale : chaque case prépare la suivante, et la dernière vient souvent retourner le sens des précédentes, créant un effet de chute comique ou ironique.
41. Le strip du 19 mars 1963 (figure 6) illustre parfaitement cette mécanique narrative. Dans la première case, Copetín montre fièrement à Carecaucho un simple bâton en déclarant : « Mira Carecaucho un recuerdo de familia. El cepillo de dientes de mi abuelito ». La deuxième case introduit l'objection logique : Carecaucho, surpris, remarque l'absurdité de l'objet : « Pero ese cepillo no tiene cerdas Copetín ». Copetín semble ne pas com-

prendre, la bouche tirée vers le bas dans une expression perplexe. La troisième case délivre la chute : « Era que mi abuelito tampoco tenía dientes », tandis que Carecaucho réagit avec énervement, conscient d'avoir été piégé.

42. Ce strip condense en trois cases la structure narrative caractéristique du format quotidien. La première case établit une affirmation absurde présentée comme évidente (un bâton = brosse à dents). La deuxième introduit le doute, la résistance du bon sens (où sont les poils de la brosse ?). La troisième résout l'absurdité par une pirouette verbale qui crée rétrospectivement une cohérence comique (pas de poils parce que pas de dents). Cette progression « affirmation / objection / retournement » constitue la grammaire narrative du strip quotidien, répétée strip après strip avec des variations infinies.

43. Ce qui frappe dans cette structure, c'est sa capacité à transformer le mensonge en performance. Copetín ne cherche pas vraiment à convaincre Carecaucho que ce bâton est une brosse à dents : il construit une fiction délibérément fragile, précisément pour le plaisir de la défendre par une pirouette verbale finale. Le mensonge devient prétexte à un jeu linguistique où ce qui compte n'est pas la vérité de l'affirmation, mais l'habileté du retournement. Cette logique ludique, répétée quotidiennement pendant trente ans, construit progressivement une éthique paradoxale : celle d'un personnage qui ne possède rien (pas même une vraie brosse à dents, pas même un vrai grand-père peut-être), mais qui transforme ce néant en richesse narrative, en performance verbale, en victoire symbolique sur celui qui a cru à l'histoire.

44. La « solidarité iconique » dont parle Groensteen fonctionne ici de manière exemplaire : chaque case ne prend son sens plein qu'en relation avec les autres. La première case n'est absurde que rétrospectivement, une fois la chute révélée. La deuxième case sert de pivot, introduisant le doute qui rend possible le retournement final. Et la troisième case oblige à relire l'ensemble : ce qui semblait être une relique familiale (première lecture) se révèle être un simple bâton (deuxième lecture) qui devient une blague sophistiquée (troisième lecture). Cette stratification du sens en quelques secondes de lecture fait du strip quotidien un exercice de concentration narrative extrême, où rien n'est gratuit, où tout fait sens.

45. Ce retournement final, caractéristique du gag en strip, fonctionne comme une petite révolution symbolique répétée quotidiennement. Strip

après strip, Copetín démontre que l'ordre établi, qu'il soit celui du bon sens, de l'autorité ou de la propriété, peut toujours être subverti, même momentanément, par l'intelligence et l'humour. Cette structure narrative, reproduite pendant trente ans, construit progressivement une vision du monde : celle d'un ordre social qui peut toujours être remis en question par la parole rusée.

46. La répétition même du strip quotidien participe de cette subversion douce. Chaque matin, le lecteur retrouve Copetín dans son journal, dans la même situation marginale, avec la même énergie, le même humour. Cette présence constante crée une familiarité, presque une intimité. Copetín devient un compagnon quotidien, une voix régulière qui commente, de biais, l'actualité sociale. Scott McCloud, dans *L'Art invisible*, souligne que la bande dessinée crée du sens dans les espaces vides entre les cases, ce qu'il appelle l'« ellipse ». Dans le cas du strip quotidien, l'ellipse se situe aussi entre chaque parution : le lecteur imagine la vie de Copetín entre deux strips, comble les vides, projette une continuité que le format lui-même refuse de donner. Cette participation active du lecteur fait de Copetín non pas un personnage figé, mais une figure ouverte, habitée par l'imaginaire collectif.

2.2. LE LANGAGE COMME ARME ET IDENTITÉ : L'ORALITÉ BOGOTANAISE DANS LE STRIP

47. Si la fixité visuelle caractérise Copetín, c'est paradoxalement par la mobilité de sa parole qu'il existe pleinement. Son langage est son territoire, son espace de liberté, son arme principale. De plus ce langage est profondément situé : il s'agit de l'oralité populaire bogotanaise, avec ses expressions idiomatiques, ses argots, ses jeux de mots, que les linguistes colombiens désignent sous le terme de *cachaquismos*.
48. Dans le tout premier strip de Copetín (16 avril 1962, figure 7), l'enfant interpelle un passant pour lui demander de l'argent. La transcription de ses paroles révèle immédiatement une langue qui n'est pas celle de l'espagnol normatif : contractions, élisions, tournures familières, tout concourt à reproduire la parole vive de la rue. Le dessin accompagne cette oralité : la bouche grande ouverte de Copetín, ses gestes amples, son corps en mouvement suggèrent un flot de paroles ininterrompu. L'adulte interpellé, lui, est représenté figé, presque pétrifié par ce déferlement verbal. Le contraste

entre l'immobilité de l'adulte bien habillé et la mobilité gestuelle et verbale de l'enfant traduit visuellement un rapport de force inversé : celui qui devrait dominer (l'adulte, par son statut social) se retrouve dominé par la parole incontrôlable de l'enfant marginal.

49. Cette langue populaire n'est pas seulement un ornement folklorique. Elle constitue un acte de résistance linguistique. En refusant la norme, Copetín affirme une identité qui ne cherche pas à s'assimiler, mais à exister dans sa différence. Cette posture a d'ailleurs été l'objet de controverses. Lors d'un entretien accordé en 2013, Ernesto Franco évoque la réaction outrée d'une écrivaine puriste, Blanca Isaza de Jaramillo, qui reprochait à Copetín son langage « grossier ». Franco répondit par un strip parodique où les *gamines*, vêtus de smokings, discutent de l'*Anabase* de Xénophon en utilisant un vocabulaire académique recherché. Cette réponse satirique constitue une défense et illustration de la légitimité de la parole populaire : les enfants des rues ont le droit de parler leur langue, et cette langue n'est en rien inférieure à celle des élites lettrées.
50. Linguistiquement, le langage de Copetín se caractérise par plusieurs traits distinctifs. Premièrement, l'usage massif de diminutifs affectueux (*mijito*, *platica*, *cerquita*) qui créent une proximité, une familiarité mais aussi une stratégie de séduction : le diminutif adoucit la demande, rend l'interlocuteur plus réceptif. Deuxièmement, l'emploi d'expressions idiomatiques proprement bogotanaïses, souvent incompréhensibles pour un locuteur d'une autre région hispanophone, ce qui ancre fermement le personnage dans sa géographie sociale. Troisièmement, une syntaxe orale, avec des phrases inachevées, des répétitions, des interjections, qui miment le rythme de la parole spontanée.
51. Mais c'est surtout dans le jeu de mots, le calembour, la pirouette verbale que le langage de Copetín révèle sa dimension subversive. Dans le strip du 8 mars 1963 (figure 8), un policier demande à Copetín s'il a vu un homme « *doblar la esquina* » (tourner au coin de la rue). Copetín répond qu'il ne l'a pas vu... parce que le coin était déjà plié (« *ya estaba doblado* »). Ce jeu sur la polysémie du verbe *doblar* (tourner/plier) pourrait passer pour une simple facétie enfantine mais il révèle en réalité une maîtrise du langage qui désarçonne l'autorité. Le policier, représentant de l'ordre et du sérieux, se retrouve piégé dans son propre langage, victime d'un glissement sémantique que l'enfant manipule avec aisance. Cette scène, répétée sous

diverses formes tout au long des trente années de publication, illustre ce que Michel de Certeau (1990) appelle les « arts de faire » : des tactiques quotidiennes par lesquelles les dominés retournent, détournent, subvertissent les outils de la domination ; ici, le langage lui-même.

52. Dans un autre strip particulièrement révélateur, celui du 5 février 1979 (figure 9), Copetín vend un vieux vinyle défectueux en prétendant qu'il s'agit d'un « LP » — non pas un *long play*, mais « *lo peor que tenemos* » (le pire que nous ayons). Ce calembour transforme une arnaque commerciale en performance linguistique. Ce qui aurait pu n'être qu'une tromperie devient, par le détournement de l'acronyme, une forme d'honnêteté paradoxale : Copetín dit la vérité (c'est bien le pire produit) mais sur un mode qui la rend inaudible jusqu'au moment où il est trop tard. L'acheteur est dupé, certes, mais il l'est par son propre système de références culturelles (l'anglicisme « LP » associé à la modernité technologique). Copetín ne fait que révéler l'absurdité de ce système en le court-circuitant par une logique alternative.

53. Cette capacité à jouer avec les mots, à les retourner, à en extraire des sens cachés ou contradictoires, rapproche Copetín des grandes figures de *tricksters* des traditions orales (Anansi, Coyote, Renart) qui utilisent la ruse verbale comme mode de survie et de contestation. Mais elle l'inscrit aussi dans une tradition latino-américaine spécifique : celle de la *picardía criolla*, cet art de la débrouille qui mêle humour, cynisme et créativité langagière. Cette *picardía* n'est pas un défaut moral, mais une réponse adaptative à des conditions sociales hostiles. Elle constitue une forme de philosophie pratique, une sagesse de la rue qui refuse les grands récits pour se concentrer sur l'instant, sur la survie immédiate, sur le plaisir du jeu verbal.

2.3. IMAGE ET TEXTE : UNE HÉROÏCITÉ GRAPHIQUE

54. Si la parole de Copetín est centrale, elle ne prend son sens plein que dans son articulation avec l'image. La bande dessinée, rappelle Scott McCloud, est un « art séquentiel » (selon la formule de Will Eisner) où le sens naît de la rencontre entre le texte et l'image, mais aussi de leur tension, de leurs décalages éventuels (McCloud, 2013 ; 17). Dans le cas de Copetín, cette articulation texte-image participe pleinement à la construction de l'héroïsme ironique du personnage.

55. Graphiquement, Copetín se distingue par une série de traits récurrents qui le rendent immédiatement identifiable : une tignasse blonde ébouriffée, un visage constellé de taches de rousseur, des vêtements trop grands (pantalon retenu par une corde, chemise élimée), des pieds nus. Ce physique code visuellement la pauvreté et la marginalité mais sans pathos. Le dessin d'Ernesto Franco, au trait simple et expressif, évite tout misérabilisme. Copetín n'est jamais représenté comme une victime pitoyable : son visage est toujours mobile, expressif, souvent rieur, malgré le fait qu'on ne voit jamais son regard caché derrière sa frange.
56. Cette économie graphique (trait simple, absence de détails superflus) correspond parfaitement à l'économie narrative du strip. Le décor lui-même est minimal : quelques traits suffisent à suggérer une rue, un parc, un coin de marché. Cette épure ne traduit pas une pauvreté graphique, mais une concentration du regard. Comme dans les estampes japonaises ou les dessins de Saul Steinberg, l'essentiel est dit avec le minimum de moyens.
57. Le corps de Copetín est un corps en mouvement perpétuel. Rares sont les cases où il apparaît immobile. Il court, saute, gesticule, se penche, se redresse. Cette mobilité physique contraste avec la fixité de son statut social : socialement figé, il est graphiquement mobile.
58. Le strip du 18 janvier 1966 (figure 10) matérialise cette mobilité corporelle constante. Sur les quatre cases, Copetín et Carecaucho ne cessent de courir, changeant de direction, de posture, d'orientation dans l'espace. Dans la première case, ils fuient Carelápida, un autre enfant des rues ennemi. Copetín crie : « Corrale hermanito quíay viene el Carelápida ». Dans la deuxième case, les deux enfants courent face au lecteur, Carecaucho signalant un nouveau danger : « Mira Cope un tombo ». La troisième case les montre changeant brusquement de trajectoire, Copetín s'écriant « Maldi... Huy! ». La quatrième case les montre poursuivant leur course, Copetín criant « King Kong! » tandis que Carelápida tourne sur lui-même, désarçonné.
59. Ce strip révèle que le mouvement est lié à la survie : les enfants des rues ne peuvent pas se permettre l'immobilité, qui signifierait la capture ou la punition. La variation graphique d'une case à l'autre (profil, face, changement de direction) matérialise l'imprévisibilité et l'adaptabilité constante. Les exclamations fragmentaires (« Corrale! », « Maldi... Huy! », « King Kong! ») miment l'essoufflement tout en ancrant la scène dans l'oralité

urbaine bogotanaise. Même en fuite, Copetín trouve le souffle pour moquer, transformant la course en acte de bravade. Cette mobilité constante métaphorise la condition du personnage : si Copetín ne peut changer de statut social, il peut du moins occuper l'espace, se déplacer, affirmer un droit à la ville. Sa présence dans les rues de Bogotá, strip après strip, refuse l'assignation à résidence que la société voudrait lui imposer.

60. Le rapport entre texte et image révèle plusieurs modalités d'interaction. Parfois, l'image et le texte sont redondants, créant un effet d'insistance qui sert le gag. Plus souvent, ils se complètent : l'image apporte un élément que le texte ne dit pas explicitement, et vice versa. Mais dans les moments les plus intéressants, ils entrent en tension, créant un décalage ironique qui est précisément le lieu de l'héroïsme paradoxal de Copetín.
61. Par exemple, dans la figure 3 analysée précédemment (strip 730112), la scène est presque muette : tout passe par l'image (gouttes de sueur, tremblements, regards), révélant ce que les mots ne peuvent dire. À l'inverse, dans d'autres strips, c'est la parole qui déborde l'image, qui la submerge. Les bulles envahissent l'espace de la case, créant une saturation verbale qui traduit visuellement la nécessité vitale de parler pour exister.
62. Un strip particulièrement révélateur de cette saturation verbale (figure 11) illustre parfaitement ce mécanisme. Dans la première case, Copetín et Carecaucho observent un jeune homme bandé aux mains et aux pieds. Copetín explique : « El pobre se fue a excursionar a la selva del sur y por poco se lo comen los indios ». La deuxième case est entièrement envahie par une unique bulle qui occupe les trois quarts de l'espace graphique. Copetín poursuit : « Menos mal que dio con una tribu de vegetarianos y como no estaban muy gurbiosos solo le comieron las palmas de las manos y las plantas de los pies », jouant sur la polysémie de *palmas* (paumes/palmiers) et *plantas* (plantes des pieds/plantes botaniques). Dans la troisième case, il conclut : « Se le salvaron la raíz del pelo, la flora intestinal y el árbol bronquial », poursuivant le détournement du vocabulaire botanique. Carecaucho réagit par un geste d'exaspération.
63. La bulle géante de la deuxième case matérialise graphiquement le débordement verbal : la parole envahit, recouvre, s'impose comme élément dominant. Copetín ne raconte pas simplement une anecdote, il performe verbalement, transformant un mensonge grossier en démonstration de virtuosité langagière. En détournant systématiquement les termes botaniques

vers des expressions anatomiques courantes, il crée une fausse cohérence qui piège momentanément l'auditeur. La réaction de Carecaucho (énervement plus que rire) signale que cette performance vise à dominer symboliquement l'interlocuteur. Le mensonge fonctionne comme une petite victoire langagière.

64. Enfin, l'articulation texte-image révèle les moments où Copetín devient pleinement héros ironique. Dans le strip du disque défectueux (figure 9), l'image montre Copetín souriant, exhibant fièrement les vinyles, tandis que le texte révèle la supercherie (LP = Lo Peor). Le décalage entre l'assurance visuelle et le contenu déceptif crée un effet comique, mais aussi une forme d'admiration : on applaudit cette audace, cette capacité à transformer le négatif en argument de vente. L'héroïsme de Copetín réside précisément dans ce décalage : il ne ment pas vraiment, mais il le dit d'une manière qui permet de vendre quand même. Cette maîtrise du double langage fait de lui non pas un escroc vulgaire, mais un artiste de la survie.
65. La construction graphique de Copetín révèle un personnage qui existe à l'intersection du verbal et du visuel, du dit et du montré, du mobile et du figé. Cette position intermédiaire, instable, est celle-là même du héros ironique : ni totalement dominant ni totalement dominé, ni totalement innocent ni totalement coupable, ni totalement tragique ni totalement comique. C'est dans cet entre-deux que se loge son héroïsme paradoxal : un héroïsme qui ne triomphe pas, mais qui persiste ; qui ne s'élève pas, mais qui résiste ; qui ne change pas le monde, mais qui refuse de s'y soumettre entièrement.

3. Généalogie et singularité : Copetín dans la constellation des figures picaresques

66. Copetín n'est pas un personnage isolé dans l'histoire de la littérature et de la culture visuelle. Il s'inscrit dans une longue généalogie de figures narratives ancrées dans la marginalité, la débrouillardise et la parole comme arme de survie. Ces figures, qu'elles soient européennes ou américaines, littéraires ou graphiques, forment une constellation de personnages espiègles, pauvres, bavards et souvent subversifs. Toutefois, plutôt que de présenter ces figures sous forme de catalogue descriptif, il convient d'organiser leur étude selon des axes transversaux qui permettent de dégager à la fois les héritages dont Copetín est tributaire et les spécificités qui le distinguent.

Trois axes structurent cette analyse comparative : la parole comme sabotage de l'ordre établi, l'enfance insoumise face à l'injustice sociale, et enfin, la tension entre emprunt graphique et distance sociale qui caractérise le rapport de Copetín à ses modèles visuels.

3.1. La parole comme sabotage de l'ordre : Till, Lazarillo, Huckleberry Finn et Copetín

67. Un premier axe transversal qui relie Copetín à ses ancêtres littéraires est l'usage stratégique de la parole comme outil de subversion. Contrairement aux héros classiques qui agissent par la force physique ou la grandeur morale, ces personnages n'ont que le verbe pour arme. Mais ce verbe n'est pas celui du discours rationnel ou de l'argumentation logique : c'est un verbe tordu, retourné, joueur, qui sabote l'ordre établi par le rire, l'ambiguïté ou la prise au pied de la lettre.
68. Till Eulenspiegel, farceur médiéval allemand (XVI^e siècle), subvertit l'autorité en prenant les ordres au pied de la lettre, révélant ainsi leur absurdité intrinsèque. Lorsqu'un maître lui demande de « porter la lumière », Till transporte littéralement une chandelle au lieu d'éclairer le chemin, piégeant l'autorité dans ses propres mots.
69. Copetín procède de manière similaire, comme nous l'avons vu avec le strip 630308 (figure 8) analysé précédemment, où il prend l'expression « doblar la esquina » au sens littéral plutôt qu'au sens figuré, piégeant ainsi le policier dans son propre langage. Cette stratégie langagière actualise, dans le contexte urbain bogotanaise du XX^e siècle, une forme de résistance linguistique qui remonte au Moyen Âge européen.
70. Un autre strip (figure 12) illustre de manière encore plus audacieuse cette stratégie de sabotage verbal. Amené devant un juge par un policier qui le désigne comme un « vago », Copetín se voit demander ses nom et prénoms ainsi que ceux de ses parents. Dans la deuxième case, il répond avec assurance : « Copetín González Tapia, Padre Romelio Suárez, Madre Rosa Mutis de Martínez ». Le juge, interloqué, relève immédiatement l'incohérence dans la troisième case : « Oiga jovencito, sus apellidos no concuerdan con los de sus padres! Qué revuelto es ese? ». La chute du strip, dans la quatrième case, révèle toute l'insolence du personnage : debout, les mains sur

les hanches dans une posture de défi, Copetín rétorque : « Eso es como para que se vaya dando cuenta de con quién se está metiendo ».

71. Ce strip condense remarquablement la logique du sabotage verbal picaresque. Copetín ne cherche pas à échapper à l'interrogatoire par le mensonge cohérent, ce qui serait la stratégie d'un criminel ordinaire. Au contraire, il produit volontairement une réponse absurde, une généalogie impossible qui révèle immédiatement sa fabrication. Cette stratégie paradoxale accomplit plusieurs objectifs simultanés. D'abord, elle affirme une identité fictive qui protège symboliquement le personnage : en refusant de livrer sa véritable filiation (qu'il ne connaît probablement pas), Copetín préserve un espace d'opacité face au pouvoir judiciaire. Ensuite, elle transforme l'interrogatoire en performance comique : le juge, qui devrait dominer la scène par son autorité institutionnelle, se retrouve réduit au rôle de faire-valoir, obligé de constater l'évidence (les noms ne correspondent pas) sans pouvoir aller plus loin. Enfin, et c'est là le geste le plus subversif, Copetín retourne la situation par sa réplique finale. L'incohérence généalogique n'est pas présentée comme une faiblesse ou un aveu d'ignorance, mais comme un avertissement : le juge devrait « se rendre compte avec qui il se met ». L'enfant sans nom, sans parents identifiables, sans place assignée dans l'ordre social, devient paradoxalement une menace non pas physique, mais symbolique. Il incarne l'impossibilité pour le système judiciaire de saisir, de classer, de contrôler ceux qui échappent par définition aux catégories officielles.
72. Graphiquement, la progression des cases renforce cette inversion des rapports de pouvoir. Dans la première case, Copetín est présenté par le policier comme un objet du discours (« un vago »), passif, désigné. Dans les cases suivantes, il prend progressivement le contrôle de l'espace narratif : d'abord par la parole (case 2), puis face au juge interdit (case 3) et finalement dans une posture corporelle de défi total (case 4). La position des mains sur les hanches, universellement codée comme un geste de provocation, achève de renverser la hiérarchie initiale. Ce n'est plus le juge qui interroge un délinquant, c'est un enfant marginal qui défie l'institution judiciaire elle-même.
73. Cette scène rappelle la stratégie de Till Eulenspiegel, mais en la radicalisant : là où Till prenait les ordres au pied de la lettre pour révéler leur absurdité, Copetín produit une absurdité délibérée pour révéler l'impuis-

sance du pouvoir face à ceux qui n'ont rien à perdre. Sa parole n'est pas seulement rusée, elle est ouvertement provocatrice, assumant le caractère dérisoire de toute tentative d'inscription dans les registres officiels. En cela, il incarne une forme de résistance proprement picaresque : ni la soumission, ni la révolte ouverte, mais le refus narquois de jouer le jeu selon les règles établies.

74. Lazarillo de Tormes (1554) représente une autre modalité de cette résistance par le verbe. Son autobiographie fictive justifie sa déchéance sociale en révélant ironiquement la corruption généralisée de la société espagnole. Sa parole est à la fois défense personnelle et accusation sociale.
75. Copetín partage avec Lazarillo une lucidité désabusée. Ses interactions avec les adultes sont teintées d'ironie, signalant qu'il n'est pas dupe des hypocrisies sociales. Lorsqu'il vend un disque défectueux comme « lo peor que tenemos » (figure 7), il dit la vérité sur un mode qui la rend inopérante, justifiant implicitement ses arnaques par la nécessité de survivre dans un monde qui ne lui laisse aucune place légitime.
76. Huckleberry Finn, dans le roman de Mark Twain (1884), représente une troisième variation sur ce thème de la parole subversive. Huck, contrairement à Till ou Lazarillo, ne cherche pas particulièrement à tromper ou à se justifier. Sa subversion est plus radicale encore : elle réside dans le fait même de parler une langue « incorrecte », un dialecte du Sud des États-Unis mêlé d'argot et de tournures populaires que Twain retranscrit minutieusement. En refusant les normes linguistiques académiques, Twain, à travers Huck, affirme la légitimité de l'oralité populaire comme langue littéraire. La parole de Huck ne sabote pas l'ordre par le jeu de mots, mais par sa simple existence : elle dit qu'il y a d'autres façons de parler, d'autres façons de penser, d'autres vérités que celles de la société blanche esclavagiste.
77. C'est précisément dans cette lignée que s'inscrit le langage de Copetín. Son usage des *cachaquismos*, des expressions bogotanaïses, des tournures argotiques n'est pas un ornement folklorique : c'est une affirmation identitaire. En parlant comme parlent les *gamins* de Bogotá, Copetín revendique le droit pour les classes populaires de ne pas se soumettre à la norme linguistique imposée par les élites lettrées. En la maintenant strip après strip pendant trente ans, Franco, à travers Copetín, affirme la légitimité d'une parole longtemps méprisée.

78. Ce premier axe révèle donc que Copetín hérite d'une longue tradition de personnages qui utilisent la parole non pas pour convaincre, mais pour déstabiliser, détourner, résister. Qu'il s'agisse du jeu de mots (Till), de l'ironie narrative (Lazarillo) ou de la revendication linguistique (Huck), la parole devient l'arme des sans-armes, l'outil de ceux qui n'ont que leur verbe pour exister dans un monde qui voudrait les réduire au silence.

3.2. L'ENFANCE INSOUMISE FACE À L'INJUSTICE SOCIALE : GAVROCHE, YELLOW KID ET COPETÍN

79. Un deuxième axe transversal qui structure la généalogie de Copetín est la figure de l'enfance marginale comme lieu de critique sociale. Ces personnages ne sont pas de simples enfants espiègles : leur marginalité même (pauvreté, abandon, errance) devient un révélateur des dysfonctionnements sociaux. Leur présence dans la narration fonctionne comme un miroir tendu à la société : que dit une société qui produit des enfants abandonnés ?
80. Gavroche, dans *Les Misérables* de Victor Hugo (1862), incarne cette enfance insoumise de manière à la fois lyrique et politique. Enfant des rues parisiennes, orphelin de fait, il vit dans un éléphant de plâtre abandonné, symbole ironique des rêves impériaux napoléoniens transformés en abri pour exclus. Hugo en fait un personnage à la fois comique et tragique : comique par sa gouaille, sa liberté de ton ; tragique par sa mort absurde sur les barricades, tué alors qu'il chante une chanson moqueuse.
81. Ce qui frappe chez Gavroche, c'est sa conscience politique précoce. Il ne subit pas passivement sa condition : il la transforme en posture critique. Sa parole, comme celle de Copetín, est truculente, libre, insolente. Hugo consacre d'ailleurs un chapitre à l'analyse de l'argot parisien, qu'il qualifie de « langue de la misère » mais aussi de « langue de la révolte ». Gavroche parle cet argot avec virtuosité, et sa parole devient une arme politique autant qu'un marqueur identitaire.
82. Copetín partage avec Gavroche cette liberté de ton, cette capacité à transformer la misère en énergie, la pauvreté en créativité verbale. Mais une différence majeure les sépare : Gavroche meurt en héros romantique, sacrifié sur l'autel de la révolution, tandis que Copetín ne meurt jamais. Il persiste, strip après strip, année après année, dans une répétition qui refuse le tragique romantique. Là où Hugo fait de Gavroche un martyr, ce qui, d'une certaine façon, le rachète, le sublime, Ernesto Franco maintient Copetín

dans une survie sans gloire, sans sacrifice, sans rédemption. Cette différence est cruciale : elle dit que la marginalité n'a pas besoin d'être sublimée par la mort héroïque pour être digne d'intérêt. Copetín existe simplement, obstinément, quotidiennement, et cette existence même est une forme de résistance.

83. Il y a cependant un point de convergence essentiel : tous deux incarnent une enfance qui refuse d'être infantilisée. Ni Gavroche ni Copetín ne sont des enfants innocents à protéger : ce sont des agents autonomes, dotés d'une parole propre, d'une vision critique du monde. Ils ne demandent pas la pitié des adultes : ils exigent d'être reconnus comme sujets à part entière.
84. The Yellow Kid, créé par Richard Felton Outcault en 1894, partage avec Copetín et Gavroche cet ancrage dans la marginalité urbaine. Il évolue dans les quartiers pauvres de New York, dans un environnement chaotique peuplé de gamins dépenaillés, mais contrairement à Copetín, il évolue dans un univers purement carnavalesque où la misère est davantage caricaturée que critiquée. Le rire qu'il provoque reste essentiellement un rire de la distance : le lecteur de classe moyenne rit de ces pauvres, pas avec eux. Copetín, tout en partageant cet ancrage dans la pauvreté urbaine, se distingue par une humanisation plus marquée. Le lecteur colombien ne rit pas de Copetín : il rit avec lui. Cette différence tient au fait que Copetín évolue dans un contexte où la pauvreté urbaine n'est pas une curiosité exotique mais une réalité quotidienne pour une grande partie du lectorat.
85. Ce deuxième axe illustre donc que Copetín s'inscrit dans une tradition de représentation de l'enfance marginale comme lieu de critique sociale, mais qu'il le fait selon des modalités spécifiques : refus du tragique romantique (contrairement à Gavroche), refus de la pure caricature (contrairement au Yellow Kid), maintien dans un comique qui reste néanmoins lucide et critique.

3.3. ENTRE EMPRUNT ET DÉTOURNEMENT : COPETÍN VS DENNIS LA MALICE

86. Le troisième axe, peut-être le plus complexe, concerne le rapport entre influence graphique et distance sociale. Ernesto Franco a lui-même reconnu que l'apparence physique de Copetín ressemblait beaucoup à Dennis the Menace (Dennis la Malice), personnage créé par Hank Ketcham en 1951 : même tignasse blonde, même visage rond constellé de taches de rousseur,

même sourire en coin. Cette ressemblance graphique est frappante et indéniable. Pourtant, derrière cette similitude visuelle se cachent des différences sociales et idéologiques fondamentales qui font de Copetín bien plus qu'une simple copie latino-américaine de Dennis.

87. Dennis the Menace évolue dans une banlieue américaine prospère des années 1950, incarnation du rêve américain d'après-guerre. Il vit dans une maison confortable avec des parents aimants, fréquente l'école, dispose de jouets, mange à sa faim. Ses « bêtises » (menace, dans le titre original) sont des malices enfantines sans conséquence grave : il dérange le voisin M. Wilson, renverse accidentellement des objets, dit des vérités embarrassantes avec la candeur de l'enfance. Mais ces transgressions sont toujours rachetées par son innocence fondamentale. Dennis n'est pas méchant : il est simplement espiègle, curieux, débordant d'énergie. Le rire qu'il provoque est un rire tendre, nostalgique même, qui renvoie le lecteur adulte à sa propre enfance insouciante.
88. Copetín, malgré sa ressemblance physique, est l'exact opposé social de Dennis. Il n'a ni maison, ni parents présents, ni scolarité régulière. Ses « bêtises » ne sont pas des malices innocentes, mais des stratégies de survie : voler pour manger, mentir pour échapper à la police, arnaquer pour gagner quelques pesos. Là où Dennis joue, Copetín lutte. Cette opposition révèle combien un même code graphique peut véhiculer des contenus sociaux radicalement différents selon le contexte de production et de réception.
89. Cette stratégie de ressemblance graphique doublée d'une subversion sémantique est plus qu'anodine. Elle révèle une conscience aigüe, de la part d'Ernesto Franco, des mécanismes d'importation culturelle et de leurs possibilités de détournement. En donnant à Copetín l'apparence d'un personnage issu de la classe moyenne américaine, Franco rend son héros immédiatement identifiable, familier et rassurant pour le lecteur. Cependant, en plaçant ce personnage dans un contexte de pauvreté urbaine colombienne, il crée un choc, une dissonance cognitive qui force le lecteur à reconsidérer ses présupposés. Le message implicite est clair : l'enfance n'est pas universellement celle de Dennis ; elle peut aussi être celle de Copetín. Et ces deux enfances ne se ressemblent en rien, malgré l'apparence physique similaire.
90. On peut aller plus loin dans cette analyse. Dennis la Malice incarne l'idéologie de l'enfance américaine des années 1950 : une enfance protégée,

choyée, considérée comme une phase d'innocence à préserver. Les transgressions de Dennis sont tolérées, voire attendrissantes, parce qu'elles s'inscrivent dans un cadre social stable qui peut absorber ces petits désordres sans jamais être véritablement menacé. Dennis peut embêter M. Wilson précisément parce que l'ordre social n'est jamais en danger. Ses « menaces » sont des fausses menaces, des simulacres de transgression qui renforcent en réalité les valeurs qu'elles semblent contester.

91. Copetín, lui, représente une autre conception de l'enfance : une enfance qui n'est pas protégée, qui doit se débrouiller seule, qui est exposée aux violences sociales. Ses transgressions ne sont pas de fausses menaces : elles sont réelles, même si elles restent modestes (petits vols, petites arnaques) ; elles ne renforcent pas l'ordre établi : elles le contestent, même modestement et avec le sourire. En cela, Copetín incarne ce que Januario Salgar appelait « el ángel de la picardía » (Salgar, 1984 ; 17) : cette ruse des classes populaires qui leur permet de survivre dans un système qui les opprime, sans jamais basculer dans la révolte ouverte qui serait immédiatement réprimée.
92. L'emprunt graphique à Dennis la Malice révèle donc une stratégie de détournement sophistiquée : utiliser un code visuel familier (l'enfant blond espiègle de la bande dessinée américaine) pour faire entrer dans le quotidien du lecteur colombien une réalité qu'il préférerait peut-être ignorer (la pauvreté infantile urbaine). En habillant Copetín des atours de Dennis, Franco rend acceptable, publiable, consommable quotidiennement dans un journal de grande diffusion, un personnage qui, représenté de manière plus réaliste, aurait pu être jugé trop dérangeant, trop misérabiliste, trop politique.
93. Ce troisième axe révèle donc que Copetín ne se contente pas d'imiter ses modèles : il les détourne, les subvertit, les adapte à un contexte radicalement différent. Derrière l'apparence d'une simple transposition locale d'un modèle américain se cache en réalité une opération culturelle et politique complexe : l'affirmation d'une enfance latino-américaine populaire qui refuse d'être invisibilisée ou idéalisée.

3.4. COPETÍN COMME RÉINVENTION CONTEXTUELLE D'UN ARCHÉTYPE TRANSNATIONAL

94. L'analyse de ces trois axes (la parole comme sabotage, l'enfance insoumise, l'emprunt graphique subverti) révèle que Copetín ne surgit pas *ex nihilo*. Il hérite d'une longue tradition de figures marginales, rusées et bavardes, qui traversent l'histoire de la littérature et de la culture visuelle occidentale. Cette inscription dans une généalogie ne fait pas de lui une simple copie ou une variation mineure sur des thèmes connus.
95. Ce qui caractérise Copetín, c'est précisément sa capacité à réinventer ces héritages dans un contexte spécifique : celui de la Colombie urbaine de la seconde moitié du XX^e siècle, celui de la bande dessinée de presse quotidienne, celui d'une langue populaire bogotanaise. Cette triple spécificité (géographique, formelle, linguistique) fait de Copetín non pas un avatar de Till, Lazarillo, Gavroche ou Dennis, mais une figure originale qui dialogue avec ces ancêtres tout en s'en émancipant.
96. Cette opération de réinvention contextuelle fait de Copetín un personnage à la fois local et universel, singulier et archétypal. Local par son langage, son environnement urbain, ses références culturelles ; universel par les questions qu'il pose : que faire de la pauvreté infantile ? Comment représenter les exclus sans les réduire à des objets de pitié ? Quelle place accorder à la parole populaire dans l'espace public ? Ces questions traversent les frontières et les époques, mais Copetín y répond à sa manière, bogotanaise et ironique, comique et lucide.

Conclusion

97. Copetín n'est pas qu'un simple personnage de bande dessinée : il est une figure condensée du réel colombien, un enfant minuscule, dessiné à traits simples, mais porteur d'une charge symbolique dense. Il incarne un paradoxe fondateur : celui d'un héros sans épopée, d'un enfant sans avenir tracé, mais doté d'une voix qui traverse le temps. Pendant trente ans, sa présence quotidienne dans les pages du journal *El Tiempo* a témoigné de son enracinement dans l'imaginaire populaire, mais aussi de sa capacité à dire l'indicible (la pauvreté, l'injustice, l'humiliation sociale, l'abandon) par le rire, la débrouille et une langue mordante.
98. Cette étude a montré que Copetín s'inscrit dans une constellation de figures narratives anciennes et modernes (le héros mythique, le *pícaro* affamé, l'enfant insurgé, le farceur verbal) mais qu'il ne se contente pas de

les imiter. Il les réinvente dans un contexte spécifique : celui de la Colombie urbaine de la seconde moitié du XX^e siècle, celui de la bande dessinée de presse quotidienne, celui d'une langue populaire bogotanaise. En mobilisant les cadres théoriques de Joseph Campbell, Francisco Rico, Antonio Rey Hazas et Northrop Frye, mais aussi en analysant les spécificités formelles du strip de presse et ses mécanismes sémiotiques, nous avons mis en lumière comment Copetín construit une forme d'héroïsme paradoxal : celui du héros ironique.

99. Copetín appartient en effet à cette catégorie du héros ironique théorisée par Frye : il ne cherche pas à transformer le monde, mais à le traverser avec une lucidité désinvolte. Sa résistance passe par le verbe, la dérision, l'humour, jamais par la confrontation directe. Ce positionnement, loin d'être une faiblesse, constitue une stratégie de survie qui refuse à la fois le pathos misérabiliste et l'héroïsme spectaculaire. En cela, Copetín incarne une sagesse populaire profondément latino-américaine : celle qui sait qu'on ne renverse pas toujours l'ordre établi, mais qu'on peut du moins le subvertir par le rire.
100. L'analyse du medium lui-même s'est révélée essentielle pour comprendre la construction de ce héros paradoxal. Le strip de presse, avec ses contraintes formelles (brièveté, répétitivité quotidienne, articulation spécifique entre texte et image) façonne profondément le personnage. La fixité temporelle de Copetín (il ne vieillit jamais) n'est pas une simple convention narrative, mais un outil critique qui révèle l'impossibilité de l'ascension sociale pour les enfants des rues. Chaque strip condense en quelques cases une situation picaresque, créant par sa répétition pendant trois décennies une dénonciation silencieuse mais tenace de l'échec collectif d'une société incapable de protéger ses enfants les plus vulnérables. Le rapport entre texte et image crée des effets de sens (décalage, ironie, révélation) qui participent pleinement à la construction du personnage comme héros ironique.
101. Car Copetín fonctionne avant tout comme un miroir tendu à la société colombienne : ce miroir révèle plusieurs tensions constitutives de la modernité latino-américaine.
102. Premièrement, la tension entre modernisation urbaine et persistance de la pauvreté. Bogotá, pendant la période couverte par les strips (1962-1992), se transforme en métropole moderne, mais cette modernisation produit aussi des exclus dont Copetín est la figure emblématique.

103. Deuxièmement, la tension entre discours officiel et réalité populaire. Le discours dominant parle de progrès et d'égalité des chances, tandis que Copetín, par sa simple existence répétée, révèle le caractère illusoire de ces promesses.
104. Troisièmement, la tension entre normes culturelles importées et identités locales. En empruntant son apparence à Dennis la Malice mais en la vidant de son contenu social bourgeois, Copetín opère ce que les théoriciens postcoloniaux appellent une « anthropophagie culturelle » : dévorer l'autre pour mieux s'affirmer soi-même.
105. La langue de Copetín constitue un chapitre fondamental de cet héroïsme ironique et de cette résistance culturelle. Parler comme Copetín, c'est parler la rue, l'instant, l'astuce. C'est manier un espagnol vivant, inventif, éclaté mais infiniment expressif. C'est faire exister, dans les marges du langage normatif, une voix populaire longtemps invisibilisée. Chaque *cachaquismo*, chaque jeu de mots, chaque pirouette verbale est à la fois une archive linguistique et une forme de résistance poétique. Cette langue n'est pas un ornement folklorique : elle est le territoire même où Copetín exerce sa souveraineté, l'arme qui lui permet de retourner symboliquement les rapports de domination.
106. La comparaison avec d'autres figures littéraires et graphiques (Till l'Espiegle, Lazarillo de Tormes, Gavroche, Huckleberry Finn, Yellow Kid, Dennis la Malice) a permis de situer Copetín dans une généalogie longue, tout en mettant en lumière sa singularité. Son refus du tragique romantique (contrairement à Gavroche), son refus de la pure caricature (contrairement au Yellow Kid), sa capacité à détourner les codes graphiques importés pour affirmer une identité proprement latino-américaine, font de lui une figure à la fois locale et universelle, ancrée dans Bogotá mais dialoguant avec des archétypes transnationaux.
107. Copetín n'a ni cape, ni super-pouvoirs. Il n'a pas d'histoire linéaire, pas de résolution narrative, pas de transformation héroïque. Il a seulement ses pieds nus, son pantalon trop grand retenu par une corde, sa mèche blonde en bataille, ses taches de rousseur et une verve inépuisable. Et cela suffit à en faire une figure majeure, non pas du panthéon officiel, mais de cette modernité urbaine, contradictoire, vivante, où l'ironie remplace la gloire et la parole le pouvoir. Son héroïsme réside précisément dans cette

modestie obstinée : il ne prétend pas sauver le monde, il se contente de l'habiter avec malice et dignité.

108. Réhabiliter Copetín dans le champ des études littéraires, linguistiques, culturelles et sémiotiques, ce n'est pas céder à la nostalgie ni survaloriser un artefact populaire. C'est reconnaître que la bande dessinée, dans ses formes les plus modestes, peut être un miroir aigu de la société. Que les enfants de la rue ont des choses à dire. Que le rire peut porter une pensée du monde plus lucide que bien des discours savants. Cette étude suggère qu'une approche véritablement interdisciplinaire, croisant études littéraires, linguistiques, sémiotiques, culturelles, est nécessaire pour saisir la richesse de ces objets hybrides, et que les contraintes formelles du medium doivent être prises au sérieux comme éléments constitutifs du sens.
109. Copetín, trente ans après la fin de sa publication, reste une figure vivante dans la mémoire collective colombienne. Des rééditions circulent, des hommages lui sont rendus, des références à ses expressions jalonnent encore l'argot bogotanaïs. Cette persistance témoigne de la justesse du personnage : il a su capter quelque chose d'essentiel dans l'expérience urbaine colombienne, quelque chose qui continue de résonner aujourd'hui. En ce sens, Copetín n'est pas seulement un héros ironique du passé : il reste une figure actuelle, un miroir toujours pertinent tendu à une société qui produit encore des enfants des rues.
110. Son rire, léger et lucide, continue de nous interroger. Il nous rappelle que derrière chaque statistique sur la pauvreté infantile se cachent des voix, des ruses, des dignités qui refusent d'être réduites au silence ou à la pitié. Il nous rappelle aussi que la culture populaire n'est pas un appendice marginal de la « vraie » culture, mais un espace de création, de résistance et de réinvention où se jouent des enjeux esthétiques, politiques et éthiques majeurs. Copetín, gamin des rues de papier et d'encre, nous pose une question simple mais vertigineuse : savons-nous encore entendre la parole de ceux qui n'ont que des mots pour exister ? Et surtout, que faisons-nous, collectivement, des enfants que nos sociétés abandonnent ?

Bibliographie

BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BELMONTE SERRANO José, *Los héroes cansados*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

BERGSON Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1940 [1900].

CAMPBELL Joseph, *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1959.

DE CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

Dennis the Menace, comicskingdom.com [En ligne] 2010 [consulté le 13/08/2019] <URL : <https://www.comicskingdom.com/dennis-the-menace/about>>.

EISNER Will, *Comics and Sequential Art*, Tamarac, Poorhouse Press, 1985.

FLOREZ Luis, *La pronunciación del español de Bogotá*, Bogota, Instituto Caro y Cuervo, 1996.

FRESNAULT-DERUELLE Pierre, *La bande dessinée*, Paris, Hachette, 1972.

FRYE Northrop, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969.

GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

_____, *La bande dessinée. Mode d'emploi*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2014.

HUGO Victor, *Les Misérables*, t. 1 & 2, Paris, Pocket, 2019.

McCLOUD Scott, *L'Art invisible*, Paris, Delcourt, 1999 [1993].

E. TARAZONA, « Copetín : héros ironique et picaresque de la bande dessinée colombienne »

MONTES GIRALDO José Joaquín, *Dialectología general e hispanoamericana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1987.

SALGAR, Januario, «El chino de Bogotá», *Museo de cuadros y de costumbres*, vol. II, Bogotá, F. Mantilla, 1866 [En ligne] [consulté le jj/mm/aaaa] <URL : <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll10/id/2517>>.

REY HAZAS Antonio, *La novela Picaresca*, Madrid, Anaya, 1990.

RICCI, Carla, «Un gamín bogotano llamado Copetín: Entrevista exclusiva con Ernesto Franco para el Museo Virtual de la Historieta Colombiana» [en ligne], *Museo Virtual de la Historieta Colombiana*, 2000 [consulté le 21/12/2021] <URL : <http://artes.bogota.unal.edu.co/a/muvirt/galeria/franco.html>>.

RICO Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1970.

ROBINSON Jerry, *Comic Strips. Une histoire illustrée*, Roma, Urban Comics, 2015.

TARAZONA Edinson, « Copetín : le langage argotique et les expressions populaires dans la bande dessinée colombienne de 1960 à 1992 » [en ligne], France, HAL [consulté le 01/07/2025] <URL : <https://theses.hal.science/tel-03652511>>.

TWAIN Mark, *Les aventures de Huckleberry Finn*, Paris, Flammarion, 1999.

ANNEXES

FIGURE 1 (620714)



FIGURE 2 (700606)



FIGURE 3 (730112)



FIGURE 4



FIGURE 5 (621218)



4.

FIGURE 6 (630319)



5.

FIGURE 7 (620416)



6.

FIGURE 8 (630308)



7.

FIGURE 9 (790205)



8.

E. TARAZONA, « Copetín : héros ironique et picaresque de la bande dessinée colombienne »

FIGURE 10 (660118)



9.

FIGURE 11 (780213)



10.

FIGURE 12 (620430)



1.