

Le cheli : langage de rupture d'une génération

ANA ARMENTA-LAMANT DEU

(Université de Pau et des Pays de l'Adour)

Résumé :

Le postfranquisme voit naître une génération qui témoigne de son anticonformisme dans de nombreux domaines artistiques. De là surgit le *cheli*, langage cryptique lié à la marginalité qui se fera connaître grâce aux différents médias, évoluera avec la transition démocratique pour décliner avec sa consolidation.

Mots-clés : langage argotique, contre-culture, génération, *Movida*.

Abstract :

The after-Francoism period was marked by a generation that bears witness to its nonconformism in numerous artistic fields. From there the *Cheli* arises, a cryptic language that has to do with marginality, which will become known through various media, evolve with the period of democratic transition to finally decline with its consolidation phase.

Keywords : slang, *contre-culture*, generation, *Movida*.

Introduction

Le Dictionnaire de la Real Academia Española définit le *cheli* comme « una jerga con elementos castizos, marginales y contraculturales »¹. En y regardant de plus près, nous observons que le *cheli* est bien plus qu'un argot puisqu'il s'agit du langage d'un phénomène social relié à la contre-culture survenue après la mort de Franco. Il est créé par des jeunes en rupture avec la société qui les entoure dans laquelle ils ne trouvent pas de repères pour exprimer ce qu'ils n'arrivent plus à dire avec leur langue maternelle ou d'autres langues. Le *cheli* est, de ce fait, une langue guerrière, offensive et défensive, créée par cette génération marginale qui s'affronte à une société adulte et citadine. Il a marqué non seulement plusieurs générations mais également la langue espagnole et c'est ce que nous nous efforcerons de

¹ *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, t.I, p. 642. Nous avons opté pour conserver le terme *jerga*, compte-tenu de l'inexistence d'un équivalent en français de ce terme contenant des éléments castillans, marginaux et de la contre-culture,

démontrer. Pour ce faire nous étudierons tout d'abord le contexte de la naissance du *cheli*, puis nous nous attarderons sur ses principales caractéristiques et nous terminerons par sa diffusion.

Contexte du *cheli*

L'apparition du *cheli* s'inscrit dans un contexte historique en mouvement et témoigne de l'attitude de la jeune génération face à ces changements. Après la mort de Franco en 1975 et la mise en place d'un gouvernement de transition, l'Espagne s'engage, non sans difficultés, dans une voie démocratique, voie nouvelle pour une population adulte qui s'est exprimée pendant longtemps de manière souterraine par des contre-cultures avec une force considérable. De nombreuses modifications sociales s'opèrent : autorisation de vente de préservatifs et fin de la censure (1977), possibilité pour la femme de travailler sans la permission de son époux, d'acquérir des biens propres et de demander le divorce (1981), dépénalisation de l'interruption volontaire de grossesse (1986). Néanmoins, cette liberté est mise à mal par une situation économique qui stagne à partir de 1969 puis se dégrade avec les chocs pétroliers de 1973 et 1979. Le déclin et la libéralisation de l'économie créent un chômage de masse qui atteint 20,56% de la population active, en 1985, entraînant la fin du Madrid de tous les possibles et le *desencanto*. L'Espagne tombe dans un spleen économique, social et culturel. Magali Dumousseau-Lesquier² distingue trois phases successives dans cette période, les deux premières correspondant à la Pré-Movida : le *rollo underground* d'abord heavy (1970-1975) puis punk (1976-1978) adeptes du *solo se vive una vez* et la Nueva Ola popera (1979-1981) ; puis la *Movida comercial* (1982-1986) dont l'apogée se situe en 1984 pour décliner ensuite et se poursuivre de manière plus individuelle en 1985. Cette période de transition qui affecte au moins deux générations est révélatrice d'une crise d'identité liée à l'angoisse générée par la situation de l'Espagne postfranquiste qui doit gérer la sortie de la dictature. C'est pendant ces deux décennies, de 1975 à 1995, et notamment grâce au mouvement culturel, d'abord d'influence étrangère, puis essentiellement madrilène, que ce langage radical apparaît et connaît son heure de gloire, les jeunes l'utilisant pour rompre avec la tradition et s'identifier au postmodernisme. Dans le même temps trois gouvernements socialistes se succèdent à Madrid : ceux du PSOE, présidés par Felipe Gonzalez (1982-1996) ;

² Magali DUMOUSSEAU-LESQUIER, *La Movida au nom du père, des fils et du todo vale*, Gémenos, Le mot et le reste, 2012, p. 16.

celui de la récente Communauté Autonome de Madrid, à la tête de laquelle se trouve Joaquín Leguina (1983-1995)³, et celui de la Mairie de Madrid, administrée par Enrique Tierno Galván (1979-1986). C'est sans doute celui qu'on surnomme « le vieux professeur » qui marquera le plus la liberté d'expression.⁴

Les sources et les caractéristiques du langage *cheli*

À l'origine, le terme *cheli* désigne une manière affectueuse de traiter les gens dans les milieux marginaux de Madrid. Le terme devient connu de tous en 1975 lorsque l'ex-membre du groupe *Los Pasos*, Álvaro Nieto, repère un groupe d'étudiants universitaires, surnommé *Desmadre 75*⁵, à qui il propose d'éditer un disque qui doit inclure en contrepartie l'une de ses chansons. C'est ainsi que voit le jour la chanson *Saca el güisqui, cheli para el personal* qui devient la chanson de l'été 1975 et l'une des plus populaires de la décennie.

Le terme *cheli* évolue ensuite pour désigner le *pasota* madrilène (celui qui se moque de tout)⁶ et par extension tous les *pasotas* de cette génération que l'on confond à l'époque avec celle du rejet de la politique. En effet, cette génération refuse d'évoquer cette Histoire manipulée et partisane propagée par le pouvoir dictatorial⁷ et si ces jeunes ne s'attardent pas à critiquer directement le régime disparu, ils témoignent d'une existence sociale et artistique que le franquisme avait bâillonnée. Le *pasota* est, de ce fait, considéré comme un marginal, mais un marginal créatif en manque de repères et de référents idéologiques et culturels, qui va puiser dans des sources très hétéroclites, guidé par le *todo vale*. Tous les domaines sont touchés, dont le langage. C'est ainsi que surgit le *cheli*.

Les sources du *cheli* sont variées. Le *cheli* emprunte des mots du langage *caló* ou gitan,⁸ ce qui est à mettre en relation avec les changements économiques survenus entre 1950 et 1980 où des milliers de personnes abandonnent l'Espagne rurale pour les grandes villes :

³ Il instaure le premier *Festival de Conciertos* en 1985 et le *Festival de Otoño*.

⁴ Début du *destape* marqué par la photo en 1978, où il apparaît avec l'actrice militante Susana Estrada le sein nu. On lui doit également le Concours Rock Villa de Madrid, créé en 1977, la restauration des carnivals autrefois interdits par Franco, la modernisation des fêtes de San Isidro et des fêtes de Noël, la promotion de la Movida et la diffusion des arts.

⁵ Le groupe était constitué d'étudiants : José Julián Monzón Navarro (surnommé Séju), José Vicente Baylina (surnommé Chenche), Alberto Cepeda Vicente et Julio Muñoz Maestre (surnommé Chino).

⁶ Victor LEÓN, *Diccionario de argot español y lenguaje popular*, Madrid, Alianza editorial, 1980.

⁷ Ana ARMENTA-LAMANT DEU, «Guerre civile espagnole et mémoire historique dans les manuels scolaires espagnols après la Transition démocratique», Florence BELMONTE, Karim BENMILOUD, Sylvie IMPARATO-PRÉEUR (dirs), *Guerres dans le monde ibérique et ibéro-américain*, Berne, Peter Lang SA, 2014, p. 503-510.

⁸ Luis BESSES, *Diccionario de argot español o lenguaje jergal gitano, delincuente profesional y popular*, Barcelona, Sucesores de Manuel Moler, 2011, 277p.

Barcelone, Bilbao et surtout Madrid qui voit sa population tripler. Cela conduit à des constructions massives dans les banlieues. Il s'agit de quartiers défavorisés situés dans des zones non urbanisées, qui utilisent un langage marginal que le *cheli* reprend à son compte. Dans ces quartiers on entend beaucoup de flamenco, de rumba, de blues, de rock et le langage *caló* prédomine, ce langage que des artistes tels Camarón de la Isla, Paco de Lucía, Los Chicos, Los Chunguitos, Los Calis ou Las Grecas, dont les posters tapissent les stations d'essence, utilisent dans leurs chansons. Ces chansons qui parlent d'amour, d'addictions, de mauvaises rencontres, de la prison et du chômage permettent la diffusion dudit langage que le *cheli* reprend pour exprimer ce que le langage officiel n'arrive pas à désigner. Citons en exemple le substantif *curro* (boulot), que le *cheli* enrichit avec le verbe *currar* (bosser) et qui désormais fait partie de la langue espagnole courante.

Nombreux sont également les mots issus de la marginalité et de la délinquance⁹ très liées à ces quartiers défavorisés apparus aux abords de Madrid. Ce phénomène inquiète, mais intrigue également les Madrilènes, dans une ville où l'ordre a régné pendant quarante ans à coups de bâton. Ces adolescents délinquants, souvent livrés à eux-mêmes, vivant dans une pauvreté extrême et victimes d'une société qui les stigmatise et les diabolise deviennent grâce à des dramaturges, tel José María Rodríguez Méndez, ou des cinéastes, tels Vicente Aranda ou Eloy de la Iglesia, des victimes, contraints à la délinquance et l'archétype épique et héroïque du banlieusard espagnol¹⁰. La curiosité des madrilènes envers ces adolescents permet la diffusion de ce langage marginal qui est repris par le *cheli*, dans des verbes tel *afanar* (voler), terme déjà employé en lunfardo, des substantifs tels *trullo* (prison), *pasma* (police), *madero* (policier), *pipa* (pistolet) ou *basca* (groupe) ; ainsi que dans des expressions comme *salir en bola* (sortir de prison). Déjà, dès la fin des années soixante, la presse s'était intéressée à l'inframonde « quinquini », dont les membres étaient appelés « quincalleros », « mercheros » ou même « quinquilleros » en référence à la ferraille et autres objets métalliques dont ils ont pour habitude de faire commerce¹¹. Mais, c'est la fin de la censure, en 1977, qui permet de multiplier les images et le lexique de la marginalité, bannies jusqu'alors par Franco, devenant un contrepoids d'une Histoire officielle.

⁹ Víctor LEÓN, *Diccionario de argot español y lenguaje popular*, Op. cit.

¹⁰ Maxime BREYSSE, « Les quinquinis d'Eloy de la Iglesia : mal désincarné, mâles fantasmés, [disponible le 18/05/2016] < URL : [https://www.academia.edu/8115723/Les quinquinis d'Eloy de la Iglesia mal d%C3%A9sincarn%C3%A9_m%C3%A2les_fantasm%C3%A9s](https://www.academia.edu/8115723/Les_quinquinis_d'Eloy_de_la_Iglesia_mal_d%C3%A9sincarn%C3%A9_m%C3%A2les_fantasm%C3%A9s) >

¹¹ Maxime BREYSSE, « De la norme à la marge, et vice-versa / le cinéma *quinqui* sur les écrans de l'Espagne postfranquiste, in HAL [disponible le 13/01/2015] < URL : <http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00713509v2> >

Cette marginalité attire fortement les principaux acteurs de la Movida qui répugnent à hanter les allées du pouvoir et les nouveaux espaces politiques. C'est pourquoi ils choisissent de vivre dans les quartiers marginalisés, quartiers ignorés pendant le franquisme et auxquels le gouvernement de la Transition accorde peu d'intérêt. Si pendant la phase de la contre-culture du *rollo* (1970-1978), les groupes musicaux heavy, rock sauvage ou punk élisent domicile dans les quartiers défavorisés de la Elipa, Vallecas ou San Blas, interstices de la ville situés hors du lien social¹², et où naissent les premières salles alternatives, c'est dans un autre espace urbain au charme suranné que va s'affirmer la Movida qui prend place d'abord dans le très emblématique Rastro (marché aux puces madrilène), centre névralgique de toute création et expression, lieu privilégié d'échange d'informations et d'approvisionnement de la drogue¹³, permettant ainsi la diffusion du *cheli* dans le centre de la capitale. Le Rastro sera ensuite délaissé progressivement pour le quartier de Malasaña, où se trouvent des lieux d'expression musicale tels *La Vía Láctea*, le *Teatro Martín*, le *Pentagrama*, *La Vaquería* et surtout le *Rock Ola*, considéré comme le Temple de la Movida. Cet engouement pour Malasaña s'explique également par le fait que le couple de peintres homosexuels Enrique Naya et Juan Carrero, surnommés Los Costus, a élu domicile rue de la Palma et accueille les plus grands créateurs de la Movida, permettant ainsi que ce jargon se répande partout dans la ville. Le quotidien *El País* publie même une « carte des tribus urbaines de Madrid » avec les lieux de prédilection des uns et des autres : les gens à la mode dans les environs de Sol et Gran Vía, les rockers à Chambéri et Moncloa, les punks sur les places de Santa Ana et Dos de Mayo, les heavies à Argüelles, les okupas à Lavapiés et les snobs à Arturo Soria, certains espaces étant des lieux partagés de manière pacifique comme Princesa, Malasaña et Chueca. La nuit leur appartient et si les manifestations politiques et les immenses rassemblements se déroulent en plein jour, la Movida marque la victoire de la nuit¹⁴ ce qui permet une mixité contribuant à la propagation du langage *cheli*.

Cette vie nocturne promeut la consommation de substances illicites ; cela constitue également l'une des sources du *cheli* où les termes liés à la drogue et, en moindre mesure à l'alcool, sont légion. Citons comme exemple *ceguerón* (état après la prise de drogue et par

¹² Michel FIZE, *Le peuple adolescent*, Paris, Julliard, 1994, p 94-100.

¹³ Magali DUMOUSSEAU-LESQUIER, *La Movida au nom du père, des fils et du todo vale*, Op. Cit., p..23-42.

¹⁴ Bernard BESSIÈRE, « Du Madrid du franquisme au Madrid de la Movida », *Cahiers CAER*, [disponible le 13/03/2015] <URL : <http://etudes.romanes.revues.org/2046>>.

extension conduite aveugle), *estar colocado* (être drogué)¹⁵, *fumata* (réunion où l'on fume de la drogue) ou *pegarle a la priva* (boire de l'alcool). Cette consommation de drogue et d'alcool conduit à des excès se traduisant, chez les jeunes, par des overdoses, des suicides et des accidents mortels. Ce fut le cas pour Pablo Gazcue de Kaka de Luxe, Canito du groupe Tos, Eduardo Benavente de Alaska y los Pegamoides, et de Parálisis permanente, Pedro A. Díaz de Los Secretos, Emilio Lopez de Los Elegantes, Ulises Montero de Gabinete Caligari, les galeristes Juana Mordó et Fernando Vijande, Enrique et Juan Costus, le poète Eduardo Haro Ibars, Willi, frère d'Alberto García Alix¹⁶ et plus récemment Pablo Perez-Mínguez.

À Madrid, après avoir fait face à la crise de 1973, le *No future* britannique se retrouve dans la formule hédoniste : *Solo se vive una vez*. Pour les jeunes générations, il n'y a donc pas une minute à perdre surtout après la répression franquiste. Madrid refuse les interdits ce qui se traduit dans le slogan *Todo es posible*. Madrid est la capitale où l'on ne se couche pas et les jeunes Madrilènes se jettent à corps perdu dans tout type d'expériences dont la liberté sexuelle. En 1977, on ne parle pas encore du sida¹⁷, mais nombreux sont les décès causés par les prises de risque et les excès : le défi de vivre conduit paradoxalement à la mort. Les jeunes Espagnols veulent sortir de la répression franquiste à laquelle ont été soumis leurs parents. Il faut rappeler qu'en 1939 de nombreuses lois républicaines avaient été abrogées, notamment des lois favorisant l'égalité des sexes¹⁸. Ainsi, dès la fin de la Guerre Civile, il était désormais déconseillé à la femme mariée de travailler et, si elle le souhaitait ou y était obligée, elle devait obtenir l'autorisation de son père ou de son époux. Il allait de même pour l'acquisition de biens en son nom propre ou pour le divorce qui restera interdit jusqu'en 1981. La contraception est interdite, l'adultère pénalisé, les enfants illégitimes discriminés et les familles nombreuses louées ce qui contraignait les femmes à rester chez elles. Néanmoins, malgré l'interdiction de l'avortement, sa pratique s'intensifie au cours des années 1970 ; même si ce n'est qu'en 1977 qu'on autorise dans les pharmacies la vente de préservatifs et s'il faut attendre 1983 pour voir l'interruption volontaire de grossesse dépenalisée, cela n'empêche pas les jeunes de vivre leur sexualité en dehors du mariage. Paradoxalement, cette nouvelle liberté sexuelle se traduit dans le *cheli* par très peu de mots connotés sexuellement. Comme le signale Umbral, le *cheli* est un langage chaste. Ainsi, pour nommer des actes

¹⁵ Repris par le maire de Madrid, Enrique Tierno Galván lors d'un discours adressé aux madrilènes : « rockeros, el que no esté colocoao, que se coloquie...y al loro » < URL : <https://www.youtube.com/watch?v=dPMqR9GpEHc> >

¹⁶ Magali DUMOUSSEAU-LESQUIER, *La Movida au nom du père, des fils et du todo vale*, *Op. cit.*, p.. 121.

¹⁷ Le premier cas déclaré en Espagne date de 1981.

¹⁸ EQUIPO RESEÑA, *La cultura española durante el franquismo*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1977, 396p.

sexuels, le *cheli* reprend l'argot déjà existant comme *quilar* (forniquer) qui est un terme d'argot de postguerre espagnole, *caer cocos* (faire l'amour), ou *orejas* (les seins). Il utilise également des expressions liées à la prostitution telles *hacer puerta* (faire le tapin) avec des modifications propres comme *pegarse una puerta* (s'en aller violemment, comme le fait la prostituée à l'arrivée de la police).

Il en va de même pour le langage lié à l'homosexualité. Il est important néanmoins de signaler que ces termes autrefois utilisés avec une connotation péjorative deviennent pour le *cheli* une manière de désigner les gens ou les faits sans aucune arrière-pensée. Cela est d'autant plus intéressant que la répression subie par les homosexuels (*violetas*) pendant le franquisme¹⁹, suite à la loi de dangerosité et de réhabilitation sociale en vigueur jusqu'à la Constitution de 1978, ne semble pas générer un esprit de revanche. Citons en exemple *estrecho* (réprimé sexuellement, coincé), qui s'emploie aussi au féminin, *pluma* (homme efféminé), *redondo* (bisexuel ou plurisexuel) ou *chapero* (prostitué homosexuel)²⁰.

En revanche de nombreux termes sont issus de sources populaires, notamment de l'argot madrilène traditionnel²¹, comme *sobar* (dormir, peloter ou se peloter), *calcos* (chaussures), *demasié* ou *dabuten* (trop bien)²² ce qui s'explique par le mélange des classes sociales. En effet, le *cheli* témoigne également de la mixité sociale et de l'effacement des limites, à commencer par les artistes de cette contre-culture dont certains issus des classes favorisées tels Carmen Maura, Agata Ruiz de la Prada, Ana Curra ou Los Costus, se mêlent à des gens d'origine plus modeste comme Almodovar, Fanny McNamara ou Ramoncín. Pour cette génération, tout au moins au début, l'important est d'être ensemble, quels que soient l'âge et l'origine sociale, ce qui permet une ample diffusion de ce langage car, si au départ le *cheli* est un langage défensif crypté parlé par les marginaux, il s'étend rapidement à d'autres jeunes de la classe bourgeoise. Le *cheli* devient de ce fait un dialecte générationnel, bien plus qu'un marqueur social. Il est une langue collective qui provoque la curiosité car il ne s'agit pas d'un jargon lié à un métier ou à un groupe déterminé mais d'un langage parlé et compris

¹⁹ Le franquisme inclut les homosexuels dans la loi du 15 juillet 1954 dite *Ley de vagos y maleantes* qui obligeait à les interner dans des établissements de travail semblables à des camps de concentration. En 1970 la *Ley de peligrosidad y Rehabilitacion social* prônait le soin des homosexuels, loi appliquée jusqu'en 1978. Les derniers homosexuels ne furent libérés qu'en 1979. En 2005, l'Espagne devint le troisième pays de l'Europe, après les Pays-Bas et la Belgique, à légaliser le mariage entre personnes du même sexe.

²⁰ Pour le cinéma voir Maxime BREYSSE, *Le cinéma « quinqué » selon Eloy de la Iglesia*, Paris, Publibook, 2011, 168p.

²¹ Manuel ESGUEVA et Margarita CANTARERO, *El habla de Madrid, (HCM)*, Madrid, CSIC, 1981, 206p.

²² Ces termes étaient déjà utilisés par Umbral dans Francisco UMBRAL, *Valle-Inclán. Los botines blancos de Piqué*, Madrid, Planeta, 2012, 340p.

quotidiennement par une multitude de jeunes, qui exclut tous ceux qui ne le comprennent pas, ce que Borja Casani définit comme « un langage secret, manié par une tribu de personnes qui t'attire parce que tu ne sais pas très bien ce que c'est »²³. De là vient l'intérêt porté au *cheli* par différents vecteurs de communication et par les personnes plus âgées ce qui contribue à un changement des mentalités, a fortiori dans une période où les adultes ne constituent plus une référence à suivre. Il semble au contraire que la jeunesse soit à la mode. Du reste, la situation économique du pays, avec quasiment la moitié des jeunes qui dépendent totalement du noyau familial, oblige à une cohabitation intergénérationnelle et à des changements dans les codes de communication²⁴.

Les caractéristiques du *cheli*

D'ailleurs, l'apparition du *cheli* obéit plus à un besoin de communication que d'information. Le *cheli* exprime une subculture immergée dans une autre culture dont il a hérité l'armature syntaxique constituant ainsi un langage de cohésion d'une grande majorité de jeunes en désaccord avec une société dans laquelle ils ne retrouvent ni leurs valeurs ni leurs idéaux. Ils refusent la culture officielle et hégémonique et une langue officielle qui ne leur permet pas d'exprimer ce qu'ils pensent²⁵. À travers le *cheli*, cette génération affirme son identité sociale, marginale et, si les sources sont très variées, il n'en demeure pas moins que le *cheli* possède des caractéristiques propres qui font de cette *jerga* un langage à part entière. Cela se traduit par un langage guttural qui met en exergue l'accent madrilène, revendiquant ainsi ses origines en accentuant davantage la voyelle tonique : *tiiiiiiiio, paaaaasa*²⁶. De même, il traîne certaines consonnes, notamment le *r* comme par exemple dans le mot : *carroza* dont les significations sont nombreuses. D'une part, le *cheli* l'utilise pour désigner tout ce qui est vieux ou ancien, le reliant ainsi au vieux et lent moyen de locomotion. Nombreuses, d'ailleurs, seront les personnes à utiliser ce terme à Madrid ou en province, et en dehors du circuit du *cheli*, où il n'est pas rare d'entendre des personnes dire *estoy hecho un carroza* pour indiquer qu'ils sont âgés ou ne sont plus à la page tout en voulant paraître le contraire. À ce

²³ José Luis GALLERO, *Solo se vive una vez, esplendor y ruina de la Movida madrileña*, Ediciones Ardora, 1991, p.68.

²⁴ En effet, en 1984, 46,1% des jeunes dépendent strictement du noyau familial et 13,1% sont en semi-dépendance de celui-ci, ce qui implique une cohabitation entre les jeunes générations et les personnes plus âgées dans un pays où les frictions intergénérationnelles sont minimisées en raison de facteurs culturels et de l'apparition et de la consolidation de valeurs nouvelles dans Julio IGLESIAS DE USSEL, « Los valores familiares de los jóvenes », *Estudios de Juventud*, n°39/97, p. 9-16 [disponible le 14/04/2015] < URL : <http://www.injuve.es/sites/default/files/Revista39-1.pdf> >

²⁵ Pour Umbral le *cheli* fait une critique de l'Histoire qui consiste à fuir l'histoire.

²⁶ Signalé par Tierno Galván lors de la présentation du *Diccionario cheli* de Francisco Umbral en 1983.

substantif, le *cheli* ajoute la désinence de l'augmentatif, *carrozón*, qui désigne cette fois-ci une personne d'un certain âge, mais bien conservée ou ayant une certaine influence économique, politique ou sociale. Ces termes sont par ailleurs toujours utilisés dans le langage actuel²⁷. Nonobstant, le *cheli* conserve la signification initiale des milieux marginaux, à savoir, la prostitution homosexuelle carcérale²⁸. L'autre consonne privilégiée du *cheli* est le *s*. L'un des exemples les plus significatifs se trouve dans le verbe *passar* que le *cheli* écrit avec deux *s*, soit pour insister sur le manque de dynamisme, soit pour donner de l'emphase à ce qui n'en a pas comme par exemple : *passo de tinto* (je ne veux pas du vin rouge) exprimant ainsi, de manière simple, la passivité que l'on reprochera par la suite à cette génération.

De même, le *cheli* est un langage simple, avec un vocabulaire stéréotypé, construit avec des phrases souvent toutes faites telle *¿qué pasa contigo tío?*, ce qui contribue à dynamiser le langage familier en accord avec la mouvance de l'époque. De ce fait, il n'utilise pas de mots composés, exception faite de « *ostrapedrín* » issu de la bande dessinée *Roberto Alcázar, el intrépido aventurero español*²⁹. Le choix n'est pas anodin puisque tous les critiques s'accordent sur l'intérêt sociologique important de cette bande dessinée qui permet d'analyser les traumatismes collectifs subis par les Espagnols à l'époque. Il s'agit également d'un langage très informel qui s'efforce de simplifier le lexique sans hésiter à réutiliser un vocabulaire animalier parfois très abrupt : *estar preñada* au lieu de *estar embarazada* ou *parir* au lieu de *dar a luz*. Cela obéit au fait qu'il est destiné à un public *pasota* qui a un style de vie bien particulier, raison pour laquelle il s'adresse aux gens de manière familière (*chorbo, tronko, pibe*) et s'accompagne d'éléments paralinguistiques et d'une gestuelle qui agissent comme renfort de la langue accordant de la sorte plus d'importance au signifié qu'au signifiant³⁰. C'est pourquoi le *cheli* n'hésite pas à déformer le signifiant par mutilation ou altération de sa morphologie ce qui se traduit par une grande polysémie : *cubata* pour *cubalibre*, *negrata* pour *negro*, établissant parfois une nouvelle relation entre le signifiant et le signifié comme dans *guapo* qui désigne quelqu'un de bon ou d'intéressant. Nombreuses sont

²⁷ Manuel SECO, Olimpia ANDRÉS, Gabino RAMOS, *Diccionario del español actual*, Barcelona, Grijalbo, 1983, t. II, p. 190.

²⁸ Signification utilisée également par Luis Goytisolo dans son roman *Recuento*, Madrid, Alfaguara, 1973.

²⁹ *Roberto Alcázar, el intrépido aventurero español* est une bande dessinée espagnole créée en 1940 par le scénariste et éditeur Juan Bautista Puerto, propriétaire de la maison d'édition Valenciana, et le dessinateur Eduardo Vañó Pastor, qui évoque les aventures d'un courageux aventurier espagnol Roberto Alcázar et de son assistant Pedrín. Cette bande dessinée connue la plus grande longévité de l'histoire: 1.219 cahiers pendant 35 ans, longévité que le critique Pedro Porcel Torrens, théoricien et éditeur de comics, attribue à l'incorrection politique et à la proximité de son style pop qui rendait sa lecture très aisée et agréable.

³⁰ Félix RODRIGUEZ GONZALEZ, « Medios de comunicación y contracultura juvenil », *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación (clac)*, 25,5-30, Universidad Complutense de Madrid. [Disponible le 25/02/2015] < URL : <http://www.ucm.es/info/circulo> >.

aussi les distorsions de termes conventionnels. Citons en exemple le verbe *cantar*: *nos hemos afanado una nueva moto que canta cantidad* (qui est belle, qui marche bien) ou le verbe *abrir* qu'il utilise comme pronominal (*abrirse*) et que le *cheli* emploie de manière pacifique : *estoy cansado me abro* (je m'en vais) ou plus violente : *vienen los maderos, me abro* (la police arrive je me barre), et qui remplace le verbe *pirarse* qui a perdu sa force phonique. Un autre exemple significatif est le substantif *marcha* déjà présent dans divers argots, notamment militaire, qui acquiert dans le *cheli* une nouvelle signification : *irse de marcha* (aller faire la fête et s'amuser) et dont l'adjectif *marchoso*, utilisé auparavant dans le vocabulaire de la tauromachie ou de la danse, est employé par le *cheli* avec des significations bien différentes: *éste es un café marchoso* (agréable), *son un conjunto musical reciente, pero marchoso* (bon).

Bien que le *cheli* soit un langage essentiellement oral et restreint, comme le signale Francisco Umbral ³¹, issu de la rue, il utilise souvent des recours stylistiques comme la métaphore, fréquemment pour les substantifs avec des référents animaux : *caballo* (l'héroïne), *camello* (trafiquant) *mono* ou *pavo* (syndrome d'abstinence), ou des référents végétaux : *perejil* (l'herbe). Ces métaphores sont présentes également dans la conjugaison : *estar colgado*, état passif qui suit la première euphorie de la prise de drogue, que le *cheli* met en relation avec la signification classique d'être pendu, sans mouvement. Il utilise également des images comme le mot « *coco* » dans *no me comas el coco* (ne me prends pas la tête). Il modifie, de manière ironique, la signification des termes créant des antiphrases comme lorsqu'il utilise le substantif *hotel* pour évoquer la cellule de prison. Cette déformation du signifiant, en plus de produire une grande polyphonie, a pour but de confondre le non-initié car le langage *cheli* se veut, avant tout, un langage crypté ; raison pour laquelle il fait un grand usage de l'apocope notamment pour le lexique lié aux substances illicites: *maría* pour *marijuana*, *anfeta* pour *anfetamina*, *morfa* pour *morfina*, sans hésiter à créer de nouveaux mots à partir d'autres déjà existants comme *anfetamínico* (personne qui prend des amphétamines) mais aussi, et par extension, celui qui est lourd, peu intelligent, ce qui somme toute, est lié aux conséquences de la prise d'amphétamines. Cette déformation du signifiant s'accompagne, avec la même volonté de rendre inintelligible le lexique aux non-initiés, d'une multiplication de synonymes ce qui crée une sur-lexicalisation : *costo*, *chocolate*, *talega*, *mandanga o fulo* (haschich), *porro*, *trompeta*, *canuto*, *cono*, *varillo* (cigarette de haschich ou de marijuana), substantifs auxquels correspondent des verbes *suben*, *pegan*, *colocan*, *flipan*, *se esnifan* (la cocaïne), *se meten* ou *inyectan* (l'héroïne), ainsi que des expressions : *tirar un*

³¹ Francisco UMBRAL, *Diccionario cheli*, Barcelona, Grijalbo, 1983, p. 190.

talego (acheter pour mille pesetas de haschich) créant ainsi tout un langage propre. C'est donc par le truchement de ces distorsions de termes conventionnels que le langage *cheli* traduit le rejet des valeurs de la société et le besoin des jeunes d'exprimer ce que le langage officiel ne leur permet plus de faire. De ce fait, il chérit les phrases toutes faites qui donnent plus d'expressivité : *me enrolla cantidad* (j'aime beaucoup), *ser un mosqueo* (être suspect), *jalarsé una rosca* ou *un donuts* (s'embrasser), *ligar bronce* (bronzer), *ser de lo más crudo* (être dur ou démesuré). Il confère aux mots un sens tout à fait contraire ou dérivé de leur sens d'origine comme *sudaca* ou *sudoca* pour désigner les personnes d'Amérique du Sud, terme ancré dans le vocabulaire familial espagnol mais débarrassé de sa connotation péjorative. D'ailleurs, même Francisco Umbral s'adonnera à cet exercice ajoutant un mot de son cru au *cheli*, : *latinoché*, qui désigne les personnes d'Amérique latine, jouant, comme le fait le *cheli*, sur le surnom du commandant Che Guevara et l'expression familière *ché* très utilisé par les Argentins.

Il est commun également de trouver des personnifications, ce qui peut être mis en relation avec le besoin de se distinguer des autres, et particulièrement des générations précédentes : *reventado*, adjectif qui marque l'épuisement et que le *cheli* utilise également pour désigner la personne *era una función que hacían cuatro reventados* (comédiens mauvais, inconnus et sans fortune). On remarque par ailleurs la présence d'un bon nombre de termes créés à partir de la langue anglaise, ce qui n'est guère étonnant compte tenu de l'influence anglo-saxonne sur les jeunes de cette période. Citons comme exemple *espitar* ou *espitoso* (issus de l'anglais speed) ou *flipar*, *flipante*, *flipe* (issus de l'anglais). De même, certaines expressions s'enrichissent d'anglicismes : *por si las flais* (por si las moscas). Bien moins important est le nombre de gallicismes, exception faite du terme issu du lexique de la coiffure *plis* : *me gusta esta falda porque te da un plis* (un cachet) ou de la déformation du terme français *plastique* que le *cheli* transforme en *plastiqué* et qui revêt une connotation péjorative puisqu'il désigne des objets en plastique qui devraient être en matière plus noble comme le bois ou le fer.

Du point de vue de la conjugaison, le *cheli* remplace bien souvent le verbe *être* qu'il considère statique par le verbe *ir* qui témoigne davantage de la mouvance de cette période et du désir de prendre une revanche sur un passé jugé statique : *ir en bolas* (être nu), *ir en plan campeón* (être un champion), *ir a tope* (à fond) et réserve le verbe *estar* pour marquer la passivité et pour créer nouvelle phraséologie : *estar la loro* (à l'écoute de quelqu'un, *loro* étant en langage populaire le transistor), ou pour remplacer celle déjà existante : *estar a la*

pomada (estar al ajo). Le *cheli* modifie également l'utilisation de la personne verbale : *tío* que l'argot traditionnel utilise en troisième personne du singulier (*Gento es un tío cojonudo*) pour la déplacer à la deuxième personne du singulier *mucho lo tuyo, tío* au détriment du terme *macho* qu'il trouve plus archaïque.

Au-delà de cela, le *cheli* reste fugace et, comme tout argot non technique, les mots évoluent rapidement. Citons en exemple le substantif *cirio*, emprunté au langage caló, qui est rapidement remplacé par *muñeco*. En revanche, force est de constater que d'autres termes comme *mogollón* (beaucoup) qui a évolué par la suite en *kilo* : *vale un kilo* (un million), ou *mazo* : *vale mazo* (beaucoup d'argent) sont conservés au détriment des termes postérieurs. Les termes dont la sonorité est proche de mots déjà existants³² ou qui possèdent une structure rythmique semblable ont plus tendance à être conservés dans le langage oral³³.

La diffusion du *cheli*

Concernant sa diffusion, le *cheli* marque le langage quotidien par différents moyens ; tout d'abord, à travers l'art et la musique grâce à des artistes tels Los Costus, Alaska y los Pegamoides, Nacha Pop, Hombres G, et bien d'autres, qui vont permettre de le faire connaître au-delà de la capitale ; mais aussi par le biais de fictions théâtrales ou romanesques telles *Días contados*, de Juan Madrid (1993), *Historias de Kronen* de José Ángel Mañas Hernández (1994) ou encore *Bajarse al Moro* de Jose Luis Alonso de Santos (1988) et sa version cinématographique (1989), dirigée par Fernando Colomo Gómez, où le langage *cheli* est très largement représenté.

Le cinéma joue également un rôle essentiel avec des films underground ou de la Nueva Ola tels *Arrebato* de Iván Zulueta, *Pepi, Luci Bom et autres filles du quartier* de Pedro Almodovar, *Tigres de papel* et *¿Qué hace una chica como tu en un sitio como este?* de Fernando Colomo ou *Opera prima* de Fernando Trueba³⁴. Entre 1975 et 1985, trente films sont tournés sur la délinquance des jeunes des bidonvilles, cinéma surnommé *quinqui*, parmi lesquels il faut citer *Navajeros*, *Perros Callejeros* ou *Yo, el Vaquilla*³⁵. Les gens affluent au

³²Eugenio CASCÓN MARTÍN, *Español coloquial*, Madrid, Edinumen, 2000, 200p.

³³Henriette WALTER, André MARTINET, *La aventura de las lenguas en Occidente*, Madrid, Espasa, 1997, 531p.

³⁴Manuel DE LA FUENTE, *Madrid, Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000*, Neuilly, Atlante, p. 54-68 ; Jean-Paul AUBERT, *Madrid à l'écran (1939-2000)*, Paris, PUF ; Nancy BERTHIER «Pedro Almodovar no inicio era a Movida», *Cadernos Ceru*, Universidad de Sao Paulo, série 2, v. 20, n°1, juin 2009, p. 15-32.

³⁵*Ochéntame*, Madrid, RTVE, Planeta, 2014.

cinéma pour voir ce nouveau genre. Ces films ont le mérite de recréer avec une grande authenticité l'ambiance dans laquelle vivent ces jeunes, la musique qu'ils écoutent (le flamenquillo, entre autre) et le langage avec lequel ils s'expriment. Les metteurs en scène Eloy de la Iglesia, Juan Antonio de la Loma ou Carlos Saura créent ainsi un nouveau genre sans hésiter à faire jouer de vrais délinquants qui s'expriment comme ils font au quotidien.

La télévision contribue également à la diffusion du *cheli* notamment par le biais de programmes où ce jargon est utilisé de façon naturelle et spontanée, sans passer par le filtre de la relecture de la presse écrite. L'effet est instantané et touche une très grande partie de la population sortant ainsi ce jargon de la marginalité. Cela permet également au *cheli* de se mélanger à d'autres argots en place et de s'enrichir de nouveaux mots qui prennent des sens différents. Cet argot entre ainsi dans tous les foyers grâce aux nouveaux programmes. Les adultes s'en imprègnent et apprennent à le connaître, même si l'utilisation qu'ils en font reste marginale. Le programme de télévision *La bola de cristal*, diffusé le samedi entre 1984 et 1988, sera le programme phare qui permettra de faire connaître les grands artistes de la Movida : Alaska, Loquillo, Kiko Veneno. Il s'attachait à traiter les jeunes comme des citoyens intelligents et n'hésitait pas à faire une critique sociale, à tel point que l'on se demande si la cible de ce programme était bien la jeunesse. En juin 1982, Moncho Alpuente réalise *Las calles de Babilonia* sur Antena 3 et en mars 1983 apparaît l'émission culte de la Movida présentée par Paloma Cahamorro *La Edad de Oro*. D'autres émissions telles *Pop Qué*, *Tablón de anuncios*, *La Caja del ritmo* (suspendue en 1983 en raison de la très polémique chanson *Me gusta ser una zorra* du groupe Vulpess, preuve que la censure n'était pas complètement éradiquée) faciliteront la diffusion du *cheli*.

La radio, et notamment les radios libres qui se multiplient en Espagne après l'arrivée de la FM en 1977, contribue également au changement, tels *La Gran Movida* (la Ser) présentée par Rosa Chavez et *Diario Pop* (Radio 3). L'arrivée sur les ondes, en février 1983, des nouvelles stations *Onda Sur*, *Radio Luna*, *La Voz de la inexperiencia*, *Radio Fortaleza*, *Radio Rara*, *Onda Verde* (qui édite son propre fanzine) ou *Radio El País* avec Moncho Alpuente et Patricia Godesy contribue également et amplement à la diffusion des nouveaux groupes et de ce nouveau langage souvent présent dans les chansons ou les entretiens.

Les publicitaires profitent de ce filon pour introduire le *cheli* dans des publicités sur les différents supports (panneaux, affiches, slogans, annonces de radio et de télévision) et désormais on peut lire ou entendre : *tío*, *alucine*, *al loro*, *montarselo*, *guay*, *Movida*.

Les rencontres entre jeunes dans différents lieux comme *la casa convento* que Francisco Umbral appellera « la maison couvent des étoiles égarées » ou les *factory* qui permettent le développement des arts plastiques au gré des rencontres, contribuent également à la diffusion de cette contre-culture et de ce langage ; les bars comme El Pentagrama à Malasaña, el Bobia et bien d'autres également.

Même s'il s'agit d'un langage fondamentalement parlé, le *cheli* se propage également *via* différents écrits tels les publications alternatives, pamphlets, ou graffitis. On trouve la première source écrite, en 1969, rédigée par le groupe de rock andalou Smash et intitulée *El Manifiesto de lo borde* dans lequel il déclare faire de la musique pour montrer leur façon de voir le monde complètement étranger aux conventionnalismes sociaux de l'époque. Ce texte traduit l'envie de liberté des nouvelles générations et va marquer la suite puisqu'il est suivi par *El Manifiesto de la bazofia*, manifeste précurseur de la contre-culture incitant à jouir des plaisirs de la vie³⁶. Suivent les fanzines³⁷, magazines amateurs et interactifs, de consommation rapide qui répondent à un besoin d'expression non censurée et immédiat, seul moyen pour les groupes de se faire connaître en dehors des circuits réguliers. Il s'agit d'une presse marginale madrilène avec des noms très suggestifs tels *Catacumba*, *Alucinio* ou *Bazofia*. Il y eut également des revues de bon tirage telles *Star*, *Sal Común*, *Ajoblanco* ou *Ozono* qui disparurent dans les années 1980 au profit d'autres revues en lien avec la Movidá telles *La Luna de Madrid*³⁸, *Madrid me mata*³⁹ ou *Gratix*. Certaines universités éditent et diffusent également des revues alternatives. Ces publications sont ensuite distribuées au Rastro, marché aux puces de la capitale, quartier emblématique de la contre-culture qui sera progressivement délaissé au profit du quartier de Malasaña, qui s'anime de fêtes, de bars comme le Bobia, le Manuela ou la Vaquería⁴⁰.

À ces publications il faut ajouter les comics underground tels *El víbora*, *Rambla* ou *Makok* où le langage de la rue est très présent ou bien les revues humoristiques telles *Hermano Lobo*, *El Papis*, *El Jueves* ou *Madriz*, revue mensuelle de comics éditée entre 1985 et 1987.

³⁶ Fanzine *Bazofia*, n°5 (novembre 1975-1977).

³⁷ Contraction de l'anglais *magazines pour les fans*.

³⁸ Revue mensuelle créée par le journaliste Borja Casani publiée à Madrid entre 1983 et 1988. Elle connut un succès considérable qui atteignit parfois 35.000 exemplaires. La rédaction bénéficia de la contribution d'artistes de la Movidá. Elle est pour la presse l'équivalent de *La Edad de Oro* pour la télévision.

³⁹ Créée par Oscar Mariné (il y eut 16 numéros) à laquelle collaborèrent le journaliste Moncho Alpuente et le photographe Juan Ramon Yuste.

⁴⁰ Inaugurée début 1975 et détruite le 8 juin 1976 par l'explosion d'une bombe glissée, de nuit, sous la porte d'entrée par le groupe d'extrême droite, los Guerrilleros de Cristo Rey.

En revanche, sur le plan littéraire le *cheli* est très controversé. Certains auteurs défendent ce langage comme l'académicien Lazaro Carreter qui reconnaît dans le *cheli* le jargon? des jeunes. D'autres intègrent le *cheli* dans leurs écrits, comme José Luis de Tomás García, dans son roman contemporain réaliste *La otra orilla de la droga* pour lequel il obtient le prix Nadal en 1984 et qui présente un portrait sociologique et linguistique de la jeunesse de l'époque. Dans une moindre mesure, Alonso Zamora Vicente⁴¹, utilise le *cheli* et le langage populaire des jeunes pour définir l'entourage et les personnages appartenant à la classe moyenne madrilène de son roman *Mesa, sobremesa*. Un autre exemple, mineur mais non moins significatif, est celui de *Passa pibe* d'Ubaldo de Casanova Todoli, deuxième prix du Concours des Contes Gabriel Miró à Alicante en 1983, dont le langage *pasota* imprègne la narration.

A contrario, le *cheli* est rejeté par une autre élite littéraire comme, par exemple, le poète Jorge Guillén qui refuse ce nouveau lexique alléguant qu'il contient des mots qu'il « n'a pas vécu » et cite en exemple le mot *pintada* qu'il rejette au profit du mot *letrero* ; or, comme l'indique très justement Francisco Umbral, les jeunes de cette génération ont vécu la période des *pintadas* à travers lesquelles ils se sont exprimés avec bien plus d'intensité qu'avec les *letreros* avec lesquels ils ne s'identifient pas⁴².

La médiatisation du *cheli* par la presse est plus tardive ; il faudra attendre la nouvelle presse nationale, parue en 1976⁴³. C'est à partir de 1981 que l'on voit dans les journaux comme *El País*, *el ABC*, *Diario 16* ou *El Alcazar* des rubriques consacrées à la nouvelle contre-culture et au *cheli*. L'écrivain Francisco Umbral lui consacre de nombreuses rubriques dans sa tribune « Journal d'un snob » publiée dans *El País* entre 1976 et 1979 et, plus tard, dans sa tribune du même journal « Spleen de Madrid » publiée entre 1979 et 1983⁴⁴. Hormis dans les rubriques consacrées intégralement à la contre-culture et au langage *cheli*, Umbral utilise le *cheli* dans de très nombreux articles où il mélange savamment un langage soutenu

⁴¹ Académicien. Prix National de Littérature Narrative 1980. Deux de ses œuvres empreintes d'argot sont intéressantes. Alfonso SASTRE SALVADOR *Lumpen, marginación y jerigonza*, 1980 *La taberna fantástica*, 1966

⁴² Francisco UMBRAL, *Diccionario cheli Op. cit.*, p. 13.

⁴³ Juana Gil FERNÁNDEZ, *La creación léxica en la en la prensa marginal*, Madrid, Editorial Coloquio, 1987, 139p.

⁴⁴ Francisco Umbral témoignera dans ses colonnes des mouvements contraculturels et marginaux de l'époque, dans des écrits teints de critique politique. Bernardo J. GOMEZ CALDERON, « Cuatro décadas de columnismo diario en Francisco Umbral », Bénédicte BURON BRUN (éd.), *Francisco Umbral: Una identidad plural*, Pau, UPPA y Ediciones Utriusque Vasconiae, 2009, p. 85-93.

avec ce dernier⁴⁵, contribuant ainsi à la reconnaissance du *cheli* et le rendant intelligible pour la classe bourgeoise. Même si c'est sans aucun doute Francisco Umbral qui permettra la plus grande diffusion dans la presse, d'autres articles, écrits par d'autres journalistes, feront progressivement leur apparition, preuve que ce phénomène prend de plus en plus d'ampleur dans la société madrilène de l'époque.

Quatre dictionnaires seront consacrés au *cheli*. Le premier et précurseur, intitulé *Diccionario del pasota*⁴⁶ fut écrit par deux journalistes, Yale et Julen Sordo, et connut un grand succès⁴⁷. Bien qu'il n'apporte que cinquante mots nouveaux au langage argotique et manque de rigueur dans la définition des termes, il a le mérite de refléter de manière humoristique le phénomène de la contre-culture qui règne à cette période dans les rues.

Le deuxième, publié en 1983⁴⁸, est le *Diccionario cheli*, de Francisco Umbral. Pour Umbral, le *cheli* non seulement constitue une création littéraire complète, comme n'importe quel argot, langue officielle ou dialecte⁴⁹, mais, de plus, il permet de faire revivre la langue officielle quotidienne, devenue une langue morte en raison de la censure⁵⁰. Il présente son dictionnaire en ces termes : « Yo no he querido hacer un diccionario como el Espasa, pero contra el Espasa, como el Real Academia, pero contra el Real Academia. En definitiva, un libro que pueda ser leído como se lee una tapia al pasar.»⁵¹

Plus qu'un dictionnaire lexical, le dictionnaire d'Umbral est un recueil de pensées et d'articles dans lesquels il procède à une critique sociale et politique de l'époque introduite savamment à partir des différents mots du *cheli*. Le dictionnaire est structuré de manière alphabétique. Chaque lettre constitue un mini-chapitre qui est introduit par une phrase écrite par un personnage célèbre dont le but est de magnifier le *cheli*⁵².

⁴⁵ Julia NOLTE, « Umbral, observador de la Movida », *Ibid.*, p. 73-84.

⁴⁶ YALE, Julen SORDO, *Diccionario del pasota*, Barcelone, Planeta, 1979, 205p.

⁴⁷ Vingt jours après sa publication, il vit sa troisième édition épuisée.

⁴⁸ Maruja TORRES, «Tierno Galván presentó anoche el *Diccionario cheli* de Francisco Umbral», *EL País*, 10 mars 1983.

⁴⁹ RAMONCIN, *El Tocho cheli*, Madrid, El Papagayo, 1993, p 59

⁵⁰ Manuel PINTO BARRAGÁN, «Francisco Umbral y la Movida Madrileña. Entre la Memoria y la posmodernidad», 12-1-2009, [disponible le 20/03/2005]

< URL : http://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=mcl_hontheses >

⁵¹ *El País*, 10 mars 1983, [disponible le 28/03/2015] < URL http://elpais.com/diario/1983/03/10/cultura/416098806_850215.html >

⁵² Des écrivains de diverses nationalités : espagnole Gomez de la Serna, Jorge Guillén et Vicente Aleixandre ; française Léon Cellier, André Gide et Jean Pellegriin ; américaine, William S. Burroughs. Le critique littéraire espagnol Blanco Aguinaga. Les linguistes belges Nicolas Ruwet, français Jean-Claude Coquet et Georges Mounin, l'américain Noam Chomsky, le russe Roman Jakobson, le britannique Anthony Burgess. Le philosophe

La publication de ce dictionnaire contribue à donner au *cheli* une notoriété et une diffusion très large. L'écrivain et dramaturge Alfonso Sastre, qui considère le *cheli* comme un jargon chaud et marginal et un produit populiste et artificiel, reconnaît néanmoins la portée du dictionnaire d'Umbral et déclare qu'il s'agit plus de littérature que d'un vrai dictionnaire. Il admet cependant que le *cheli* a marqué la langue espagnole.

En 1993, paraît le troisième dictionnaire consacré à ce langage, *El tocho cheli, Diccionario de jergas, germanías y jerigonzas*⁵³, écrit par Ramoncín⁵⁴. À l'origine, l'auteur avait prévu d'écrire un roman sur les vingt premières années de sa vie, intitulé *Cheli*. Ce roman devait être réaliste, cru, et écrit dans un langage qu'il entendait dans sa famille et dans son quartier, mais il se rendit vite compte qu'il serait difficile à comprendre et qu'il faudrait qu'il soit accompagné d'un lexique qui serait aussi important que le roman. C'est alors que l'idée du roman fut abandonnée au profit d'un dictionnaire qui recueillerait les différents mots d'argot de la langue. Cette tâche lui prit douze ans. *El tocho cheli* contient plus de quatre mille cinq cents termes et plus de six mille acceptions. Le but de ce dictionnaire n'est pas de mépriser le lexique de la langue espagnole qu'il qualifie de « magnifique et riche » mais de défendre la richesse du lexique qui, pour lui, n'a pas de limite et permet à une langue de se maintenir en vie. Il se présente comme un dictionnaire bilingue jargon-castillan/castillan-jargon. Chaque lettre correspond à un chapitre. La partie jargon–castillan est précédée d'une phrase en jargon. Ainsi, par exemple, la lettre M est illustrée par la phrase suivante : « *Los maderos acudieron a la manfla para buscar a un manteca que había mullado a varias lumis.* » (la police est allée au bordel attraper un assassin qui avait tué plusieurs prostituées). Compte-tenu de la variété de significations des mots de ce jargon, chacun contient les différentes traductions possibles, ce qui en fait un dictionnaire extrêmement riche.

espagnol Ortega y Gasset, les français Gilles Deleuze et Jean Paul Sartre, le sémioticien américain Charles W. Morris, l'essayiste et journaliste américain Tom Wolfe y sont présents mais aussi des artistes : de la pop art tels Andy Warhol ou les musiciens britanniques Keith Richards et espagnol Olvido du groupe Alaska y los Pagamoides, ainsi que des voix populaires (No te enrolles Charles Boyer) et la chanson qui mit à la mode le terme *cheli* (Saca el guiski *cheli*, para el personal).

⁵³ RAMONCIN, *El Tocho cheli, Op. cit.*

⁵⁴ Né José Ramón Juio Martínez Márquez, il fait partie du premier mouvement de rock heavy créant, en 1976, le groupe Ramoncín et les WC et invitant ses congénères à braver les interdits. Écrivain, auteur de plus d'une centaine de chansons, acteur dans plus d'une douzaine de films et séries de télévision, il publie pendant des années des articles dans des revues et journaux divers : *La Codorniz*, *El Papis*, *Liberación*, *El País*, et dans la revue culturelle indépendante *Luna de Madrid* (1982-1988).

Francisco Umbral, qui admirait l'attitude combative de Ramoncín⁵⁵, contribua à la renommée de ce dictionnaire en affirmant lors de la publication de celui-ci : « *Yo el Diccionario de la Academia no lo consulto nunca, porque me estropea el estilo. [...] Es mejor consultar el de Ramoncín, que es el María Moliner de hoy.* »⁵⁶

Trois ans après, en 1996, Ramoncín publie un nouveau dictionnaire, *El nuevo tocho cheli, Diccionario de jergas*⁵⁷, considéré comme le dictionnaire de jargon populaire non spécialiste le plus complet de la période. Après la publication de son premier dictionnaire, Ramoncín continue de noter les différents mots des jargons populaires qu'il entend autour de lui, des mots nouveaux pour la plupart ou d'anciens mots d'argot non technique ce qui lui permet d'écrire un second dictionnaire plus complet que le précédent pour lequel il s'aide du *Diccionario de argot español* de Juan Villarín García⁵⁸ et du *Diccionario de argot español* de L. Besses⁵⁹. Par ce dictionnaire, l'auteur veut rendre hommage au langage du peuple, aux personnes de la rue. L'intérêt de cet ouvrage est de nous permettre de connaître le langage populaire et l'évolution du *cheli*, employé à Madrid à cette époque, toutes générations confondues.

Il faut souligner également l'introduction de certains mots du *cheli* dans le Dictionnaire de la RAE, ce qui témoigne de l'empreinte laissée par ce langage. En effet, la RAE n'introduit des mots dans son dictionnaire que lorsque l'utilisation par les natifs est confirmée et ce, à partir d'un corpus qui consigne leur origine, leur utilisation et leur fréquence contextualisées. L'usage fréquent de certains mots tel *sudaca*, a permis au *cheli* de s'introduire dans le très prestigieux Dictionnaire de l'Académie.

Conclusion

Le *cheli* est un jargon éminemment madrilène lié à la contre-culture survenue après le franquisme. Son lexique et ses champs sémantiques sont réduits et sa thématique est en relation avec la nécessité, la marginalité, la fête, la nuit, l'amitié. Il emprunte des mots aux

⁵⁵ *Así me gusta, Ramoncín, mucho lo tuyo, vuestra violencia será lo que ellos quieran, porque queréis salvaros por la música, libranos del quinquenio y de la fábrica...*, Francisco Umbral « Diario de un snob », *El País* 14 décembre 1977 [disponible le 1/04/2015] < URL : http://elpais.com/diario/1977/12/14/sociedad/250902001_850215.html >

⁵⁶ Francisco UMBRAL [disponible le 23/03/2015] < URL : <http://ramoncin.com/book-review/el-nuevo-tocho-cheli/> >

⁵⁷ RAMONCIN, *El nuevo tocho cheli*, Madrid, Ediciones de hoy, 1996, 329p.

⁵⁸ Juan VILLARÍN GARCÍA, *Diccionario de argot español*, Madrid, Nova, 1979.

⁵⁹ Luis BESSES, *Diccionario. Argot español o lenguaje jergal, gitano, delincuente profesional y popular*, Barcelona, Sucesores de Manuel Soler, 1910.

autres jargons et en crée d'autres pour exprimer ce que la langue officielle n'arrive plus à faire. Comme pour tous les autres domaines artistiques de cette période, la règle est au mélange, à la liberté absolue et au déni des canons esthétiques, ce qui explique son hétérogénéité.

La contre-culture des années 1975 à 1995, et plus particulièrement la Movida, a joué un rôle fondamental dans la diffusion de ce jargon. Tous les milieux artistiques y contribuent : la littérature, le cinéma, la radio, la télévision, la presse, la publicité et surtout la musique. L'usage du *cheli* s'est peu à peu estompé pour des raisons diverses. D'une part, le décès de Tierno Galván sonne le glas de la Movida madrilène qui coïncide avec la stabilité politique et la consolidation de la démocratie. D'autre part, certains artistes qui promeuvent ce langage disparaissent suite à des overdoses, des suicides, des accidents mortels ou au sida. Pour d'autres artistes, le passage du statut d'amateur à celui de professionnel donne à leur art une orientation plus commerciale et moins collective. Enfin, ce jargon perd son caractère énigmatique et cryptique et n'a plus de raison d'exister. Il faut signaler cependant que ce langage n'a pas complètement disparu puisque divers mots de cet argot ont fini par être acceptés par le DRAE. D'autres mots et expressions, bien qu'ils n'aient pas été intégrés par l'Académie, continuent à être utilisés dans les milieux populaires de Madrid et, dans une moindre mesure, de province. En outre, l'essor des chats et forums sur Internet ainsi que certains programmes animés par les chanteurs de l'époque ont permis aux générations successives de connaître le *cheli*.

Le *cheli*, bien plus qu'un argot, constitue un langage de communication d'une génération anticonformiste en manque de repères. Ce jargon et sa large diffusion témoignent de la mouvance de cette période qui s'est traduite par un changement radical de Madrid et des Madrilènes et par une ouverture des consciences. Nous nous devons terminer par les mots de celui qui contribua fortement à sa diffusion, Francisco Umbral :

« ¿Cuál es la obra maestra del *cheli* ? El *cheli* mismo »⁶⁰.

⁶⁰ Quel est le chef d'oeuvre du *cheli*? Le *cheli*, lui-même, Francisco UMBRAL, *Diccionario cheli Op. cit.*, p. 80