



**HAL**  
open science

## L'adaptation en bande dessinée de El matadero d'Esteban Echeverría: Enrique Breccia se souvient...

Emilie Delafosse

### ► To cite this version:

Emilie Delafosse. L'adaptation en bande dessinée de El matadero d'Esteban Echeverría: Enrique Breccia se souvient.... Les Cahiers de Framespa : e-Storia, 2018, Mémoire et oubli: Histoire et Art à l'épreuve du souvenir, 26, pp.1-24. 10.4000/framespa.4677 . hal-02975460

**HAL Id: hal-02975460**

**<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02975460v1>**

Submitted on 5 Dec 2021

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0  
International License

---

# L'adaptation en bande dessinée de *El matadero* d'Esteban Echeverría : Enrique Breccia se souvient...

*The Comic Strip Adaptation Of El matadero By Esteban Echevarria :*

*Enrique Breccia Remembers...*

*La adaptación a la historieta de El matadero de Esteban Echeverría :*

*Enrique Breccia se acuerda...*

**Emilie Delafosse**

---

## Introduction

- 1 En 1871, la publication de *El matadero*, court chef-d'œuvre qu'Esteban Echeverría<sup>1</sup> rédige à la fin des années 1830, marque la naissance de la fiction argentine et l'introduction du romantisme dans le Río de la Plata. Les événements narrés dans ce texte fondateur sont ancrés dans le contexte de son écriture : un pays scindé entre ville et campagne, déchiré par l'interminable conflit entre unitaires et fédéraux, porteurs de deux projets opposés d'organisation de l'État<sup>2</sup>. Pour stigmatiser le régime violent et despotique de Juan Manuel de Rosas, gouverneur de la province de Buenos Aires investi de pouvoirs dictatoriaux, Echeverría fait de l'abattoir le symbole de la polarisation politique argentine et la réplique miniature de la Fédération rosiste. Théâtre de l'affrontement tragique entre civilisation et barbarie<sup>3</sup>, cet espace limitrophe s'inscrit dans une Buenos Aires apocalyptique, paralysée par deux semaines de pluies torrentielles dont seraient responsables, aux yeux du peuple, ces « mécréants<sup>4</sup> » d'unitaires. En septembre 1984, la revue *Fierro* inaugure *La Argentina en pedazos*, série d'adaptations en bande dessinée d'œuvres classiques de la littérature nationale<sup>5</sup>. Le premier épisode de cette « histoire de la violence à travers la fiction<sup>6</sup> » est confié à Enrique Breccia, qui réalise la transposition de *El matadero* vers le médium visuel. Dans la mesure où la Tyrannie rosiste – selon une histoire officielle qui a longtemps diabolisé Rosas – et la dernière dictature militaire

peuvent s'envisager comme deux bornes de l'histoire de la violence politique argentine, la publication de la version bédéïque du récit d'Echeverría peu après la fin du *Proceso de Reorganización Nacional* est significative. Le texte adapté, en migrant de son contexte de création au contexte de réception de l'adaptation, est forcément réinterprété<sup>7</sup>, ce que souligne Breccia lui-même en présentant la transposition de l'œuvre littéraire à la « mécanique particulière » de la bande dessinée comme le produit d'une « réinterprétation personnelle<sup>8</sup> ».

- 2 En adaptant *El matadero* plus d'un siècle après sa première publication, l'auteur fait acte de mémoire tout en s'appropriant le texte source, qu'il « remet en œuvre<sup>9</sup> ». Il est possible d'envisager l'ensemble des opérations de la transposition sémiotique – puisqu'il y a changement de support et de système de signes – comme une série d'actes de mémoire et d'oubli, au sens où le récit dessiné résulte d'un prélèvement du texte original, partiellement reproduit, réécrit ou traduit à l'image, à l'aide des différents outils du médium. Nous verrons donc comment Breccia, en huit planches et quarante-neuf vignettes, rend hommage au texte fondateur de la fiction argentine, tout en privilégiant des choix qui font de son récit un dispositif propice à l'exercice d'une mémoire plus récente et, surtout, sélective.
- 3 Facile à raviver dans l'esprit des Argentins, le souvenir d'un texte source figurant dans tous les manuels scolaires se manifeste à travers la façon dont Breccia y « puise librement », comme dans un « réservoir d'instructions<sup>10</sup> », pour reprendre la formule d'André Gardies. Plus que d'examiner la manipulation au carré qu'il opère – tout récit de l'Histoire supposant une manipulation, et l'Histoire étant filtrée une première fois par le texte écheverrien –, il s'agit d'abord de se demander quelles références historiques Breccia retient. Resserrée au maximum, la première partie de son récit est consacrée à la description des activités de l'abattoir. La vignette initiale, en particulier, concentre certains éléments « costumbristes » du texte original : choix d'un cadre insolite, souci du détail, ancrage dans un contexte historique précis, grâce au cartouche incluant l'indication de la date et la référence au quartier de l'Alto, et à l'allusion au rosisme dans le nom du bâtiment partiellement visible à l'arrière-plan. L'inscription complète (« *Viva el chaleco colorado* ») figure sur un document dont s'est probablement inspiré Echeverría lui-même : une gravure de Charles Henri Pellegrini datant de 1841, matériau « graphique<sup>11</sup> » au sein duquel Breccia prélève, par recadrage, l'aire pertinente qu'il dessine. Le gilet rouge évoqué, précisément, est l'un des symboles du fédéralisme, et l'apparition du terme « unitaire » dans la troisième vignette confirme l'ancrage contextuel.

Delafosse Fig. 1



Enrique Breccia, « El matadero », *La Argentina en pedazos*, La Urraca, Buenos Aires, 1993, p. 12  
 © Enrique Breccia

Delafosse Fig. 2



Charles Henri Pellegrini, « El matadero », 1841  
 © Museo Histórico Nacional de Buenos Aires

- 4 Au plan diégétique, Breccia suit l'essentiel des « instructions » que la seconde partie du texte original fournit en termes de logique actionnelle, de personnages, de temps et

d'espace. L'histoire, rappelons-le, est centrée sur l'abattage d'une cinquantaine de bovins en vue de soulager une population affaiblie par l'abstinence de viande en temps de Carême. La mise à mort des bêtes, au milieu d'une foule affamée, déclenche une spirale de violence dont est victime, entre autres, un jeune unitaire en promenade tombé aux mains des bouchers. De l'abattage des quarante-neuf bouvillons à la vision finale de l'abattoir déserté, la plupart des étapes du récit d'Echeverría sont reprises par Breccia : la fuite et la ténacité du dernier animal, la décapitation accidentelle d'un enfant spectateur de la scène, la mort du taureau, l'apparition de l'unitaire, les humiliations qui lui sont infligées, sa mort. « En fin de compte », lit-on dans le texte source, « les scènes de l'Abattoir étaient plutôt faites pour être vues que pour être décrites<sup>12</sup> ». Le début du récit visuel coïncidant avec ce moment précis de celui d'Echeverría, tout se passe comme si Breccia répondait à une invitation quasi prémonitrice du narrateur du texte original.

- 5 À l'exception d'un *strip* et de certaines cases où le personnage de l'unitaire fait l'objet d'une représentation stylisée, le dessin, réalisé à l'encre, se caractérise par un noir et blanc contrasté, et par un trait à la fois réaliste et expressionniste. Particulièrement serré, le cadrage multiplie les gros plans. L'impression de mouvement, de vitesse qui en résulte est à relier à la grande violence qui se dégage de l'ensemble du récit : montrée, le plus souvent, suggérée, parfois, elle est renforcée par un constant va-et-vient entre corps humain et corps animal.

Delafosse Fig. 3



Enrique Breccia, « El matadero », *La Argentina en pedazos*, La Urraca, Buenos Aires, 1993, p. 13

© Enrique Breccia

- 6 Dans les bulles qui encerclent des fragments des dialogues du texte d'Echeverría, le lettrage alterne entre police classique et caractères mimant une écriture manuscrite ornée.

Delafosse Fig. 4



Enrique Breccia, « El matadero », *La Argentina en pedazos*, La Urraca, Buenos Aires, 1993, p. 16

© Enrique Breccia

- 7 Contenant des réécritures condensées<sup>13</sup> du texte original, deux cartouches encadrent le récit. En matière d'énonciation, la transposition générique suppose le passage à une instance narrative double, responsable de la mise en texte et en dessin de l'histoire. Manifestation de « l'investissement émotionnel du monstreur<sup>14</sup> », l'hétérogénéité du style graphique compense la « dévocalisation<sup>15</sup> » préalable à la construction de la voix du « récitant<sup>16</sup> » dans les récitatifs. En un sens, le narrateur « supra-diégétique<sup>17</sup> » de Breccia ressemble donc au narrateur personnel d'Echeverría, instance subjective ironique très présente.
- 8 Au niveau axiologique, à priori, le dessinateur transmet la vision manichéenne du conflit entre unitaires et fédéraux proposée par Echeverría. L'unitaire apparaît comme un individu isolé, dont l'incursion en territoire étranger déclenche la réaction d'un groupe agressif. Il est l'inadapté dont la présence irrite, celui dont la différence saute aux yeux. Dans le *strip* où il entre en scène, Breccia opte pour un style radicalement distinct du reste du récit : un dessin clair, statique ; aucun aplatissement, un simple contour, qui délimite du blanc sur fond blanc.

Delafosse Fig. 5

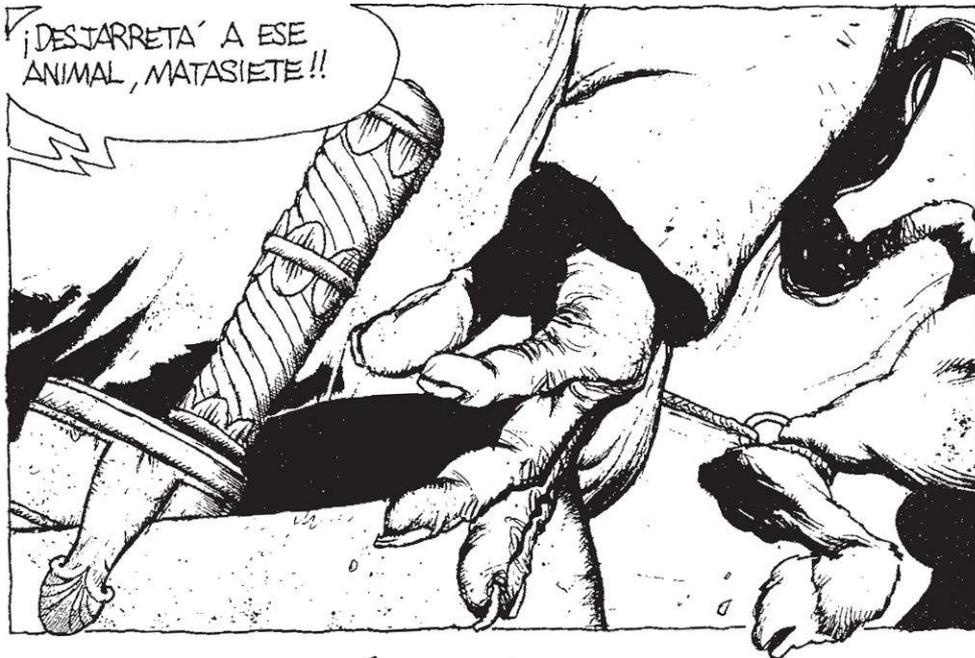


Enrique Breccia, « El matadero », *La Argentina en pedazos*, La Urraca, Buenos Aires, 1993, p. 15

© Enrique Breccia

- 9 Mince, distingué, vêtu à l'européenne, le personnage paraît aussi inconsistant, dépourvu d'emprise sur le monde. À sa représentation iconique font écho les commentaires d'observateurs hors-champ, chœur de voix malveillantes, dont le regard coïncide avec celui du lecteur. Traité de dandy et accusé d'élitisme, l'intrus arbore les favoris taillés en forme de « u », signe distinctif des unitaires. Si son apparence marginalise d'emblée le jeune homme, ses paroles le singularisent davantage, et son incapacité patente à se faire comprendre se traduit typographiquement. Dans les bulles qui miment le discours direct du personnage, l'emploi des caractères fleuris, peu lisibles, renvoie à la grandiloquence et à l'emphase de son langage, aux antipodes de la voix des hommes de l'abattoir<sup>18</sup>.
- 10 Toute en délicatesse et en raffinement, la figure de l'unitaire s'oppose diamétralement aux autres personnages. La violence collective incarnée par les fédéraux est rendue par l'expressionnisme du dessin, né d'un trait dynamique combiné aux aplats de noir. Grosses mains semblables à des pattes, ongles longs pareils à des griffes, dents apparentes et moustaches fournies sont autant d'éléments qui animalisent les hommes de l'abattoir, dont les visages grossiers contrastent avec les traits fins de l'unitaire.

Delafosse Fig. 6



Enrique Breccia, « El matadero », *La Argentina en pedazos*, La Urraca, Buenos Aires, 1993, p. 14  
© Enrique Breccia

Delafosse Fig. 7



Enrique Breccia, « El matadero », *La Argentina en pedazos*, La Urraca, Buenos Aires, 1993, p. 14  
© Enrique Breccia

- 11 Comme chez Echeverría, les « individus de peau et de race différente<sup>19</sup> » sont associés aux fédéraux : pour le blanc – bourgeois, civilisé, intellectuel –, l'Autre – indien, noir ou mulâtre –, c'est le « monstre », aux traits exagérés et soulignés par quelques très gros

plans. La dissemblance est aussi vestimentaire, puisque les bouchers portent la tenue et les accessoires traditionnels du gaucho.

Delafosse Fig. 8



Enrique Breccia, « El matadero », *La Argentina en pedazos*, La Urraca, Buenos Aires, 1993, p. 14  
© Enrique Breccia

Delafosse Fig. 9



Enrique Breccia, « El matadero », *La Argentina en pedazos*, La Urraca, Buenos Aires, 1993, p. 17  
© Enrique Breccia

- 12 Le cadrage serré implique d'ailleurs un fonctionnement métonymique du lasso et du *facón*, ce couteau en forme de dague, la réduction de l'individu à l'objet contribuant à sa déshumanisation. À l'œuvre dans la quasi-totalité du récit, cette fragmentation par le cadrage coupe les corps en morceaux et laisse souvent les visages hors-champ, comme pour renvoyer au ressenti de la victime face au groupe anonyme et hostile.

Delafosse Fig. 10



Enrique Breccia, « El matadero », *La Argentina en pedazos*, La Urraca, Buenos Aires, 1993, p. 12

© Enrique Breccia

- 13 Une dernière caractéristique des fédéraux est leur langage, marqué par l'oralité, à laquelle Echeverría est le premier à accorder une place dans la littérature argentine. Au discours ampoulé de l'unitaire s'opposent les phrases courtes, la syntaxe basique et les grossièretés que profèrent les hommes de l'abattoir. Les nombreux impératifs, en particulier, verbalisent la brutalité – « Coupe-lui les jarrets », « Tondez-le à la fédérale », « Égorge-le »<sup>20</sup>, etc. Unitaires et fédéraux correspondent donc à des voix, des physiques, des comportements opposés. Réactivant le schéma romantique d'Echeverría, Breccia propose une représentation dichotomique de la réalité : un monde scindé entre « férocité et délicatesse, animalité et dignité<sup>21</sup> ».
- 14 Mais si Breccia se souvient du « classique » de la littérature argentine en en reprenant l'essentiel des composantes diégétiques et axiologiques, s'il lui rend hommage par une mise en images qui relève le défi du narrateur, la transposition générique implique nécessairement une ponction, donc le gommage, l'oubli, de certains éléments du texte original. Au plan quantitatif, le texte d'Echeverría occupe entre vingt et trente pages, selon les éditions, quand le récit de Breccia tient en huit planches, conformément aux limites spatiales de la publication. Pour obtenir ce résultat, l'auteur procède à une inversion des proportions d'un texte original<sup>22</sup> organisé en deux parties : un volet « costumbriste », plus étendu, et une suite proche de la nouvelle. Breccia consacre cinq planches à la capture et à la mort de l'unitaire, seulement trois à la description des activités de l'abattoir. Les scènes de violence se retrouvent ainsi au cœur du récit bédéique, d'où l'inclusion de l'épisode de la décapitation du spectateur innocent, auquel Echeverría n'accorde que quelques lignes.

- 15 « Concision » portée à l'extrême, la « transformation quantitative<sup>23</sup> » s'articule à une opération de prélèvement, qui se reflète dans une esthétique du fragment. La mise en pages présente une régularité toute relative. Six planches s'organisent en trois *strips* de hauteur constante, tandis que deux vignettes surdimensionnées encadrent le récit, générant une sorte d'effet « avant-après ». Dans les bandes, les cases se resserrent et s'élargissent alternativement, sans que leurs dimensions ne s'adaptent au contenu à représenter<sup>24</sup> : la plupart des personnages, à un moment donné, apparaissent coupés. La vision semble empêchée, limitée par le cadrage, et cette option favorise la décontextualisation. Si le choix du trois-bandes structure la narration, les variations de largeur la fragmentent ostensiblement, en syncopent le rythme. Les brusques changements de perspectives et autres « modifications importantes » entre des « contenus iconiques<sup>25</sup> » successifs accentuent les inévitables hiatus entre vignettes consécutives et compliquent l'appréciation des ellipses temporelles. L'ensemble de ces procédés converge vers un effet stroboscopique, comme si le lecteur était exposé à une série de flashes, intermittence presque aveuglante appelant l'injection de sens.
- 16 Or, si le lectorat argentin connaît bien le texte source, ce sens est loin d'aller de soi pour un lecteur non initié<sup>26</sup>. Dans la bande dessinée, les épisodes de la capture du taureau et de la mort de l'unitaire suivent le schéma narratif original, mais leur contextualisation est beaucoup moins nette. Outre que le contexte historique n'est accessible que sur le mode de l'allusion, d'autres éléments significatifs sont absents du récit bédéïque. Chez Echeverría, une inondation est à l'origine du manque de viande, de l'augmentation des prix et de la mort des habitants les plus faibles. Chez Breccia, en revanche, la nature exacte de la calamité n'est pas explicitée. L'explosion de violence, de fait, n'en apparaît que plus gratuite et arbitraire. Rappelons aussi que dans le texte source, les prédicateurs fédéraux interprètent l'anomalie climatique comme une réplique du Déluge biblique et accusent les unitaires de crime religieux. Le mécanisme du bouc émissaire n'est que partiellement repris par Breccia, et le rôle de l'Église, objet de l'ironie mordante du narrateur echeverrien, n'apparaît quasiment pas dans la bande dessinée.
- 17 Cette prise de distance par rapport au texte adapté semble bien favoriser l'exercice d'une mémoire plus récente, à la fois personnelle et collective. Représenter l'abattoir de Buenos Aires, c'est aussi se souvenir de l'histoire familiale. Alberto Breccia, le père d'Enrique, grandit à Mataderos, le quartier des abattoirs ; avant de devenir dessinateur professionnel, il y est même ouvrier boucher. Quartier populaire, avec ses cheminées d'usine, ses petits délinquants, son tango et ses rixes au couteau ; zone frontrière, également, caractérisée par la porosité de la limite entre ville et campagne. Quelques décennies plus tard, au moment du coup d'état de 1976, la vie de Breccia « el viejo » bascule. Persécuté par les militaires, il reçoit des menaces de mort ; Héctor Oesterheld, l'ami et le scénariste, est enlevé fin 1977, allongeant la liste des disparus de la dictature. Pourtant, contrairement à beaucoup d'artistes et d'intellectuels qui choisissent l'exil, Alberto Breccia reste, déjouant la censure en travaillant des thèmes apparemment anodins. Représenter la violence politique, pour Enrique Breccia, c'est donc aussi se souvenir du *Proceso*, y compris à travers ses répercussions sur l'histoire familiale, et plus particulièrement sur l'histoire paternelle.
- 18 Pour autant, passer par le rosisme pour évoquer la dernière dictature argentine est loin d'aller de soi. Figure controversée s'il en est, Rosas fait l'objet d'interprétations historiographiques diverses, pas toujours défavorables. Tyran sanguinaire pour les uns, défenseur de la souveraineté nationale contre l'impérialisme européen pour les autres, ce

personnage historique est revalorisé à partir des années 1930, puis sous le péronisme. Ancrée dans la mémoire collective, l'image traditionnelle du rosisme ressurgit pendant le *Proceso* – elle est la seule, écrit Tulio Halperín Donghi, « capable d'offrir une version métaphorique mais immédiatement reconnaissable d'une expérience évoquant des sentiments trop intenses pour tolérer une présentation plus directe<sup>27</sup> » –, avant d'être détrônée par une version plus positive de ce passé, au cours des années de transition vers la démocratie. En 1984, quand Breccia adapte un texte fondamentalement anti-rosiste, la terreur est encore proche, le processus de transition politique n'en est qu'à ses débuts<sup>28</sup>. Il semble donc tout à fait possible de lire le récit bédéïque comme une métaphore transparente de la répression pendant la dernière dictature, voire de lui trouver une fonction cathartique. Pour autant, certains éléments annoncent peut-être le revirement de l'auteur, un an plus tard, dans *El sueño*, où Rosas apparaîtra en « leader positif d'une résistance nationaliste<sup>29</sup> ». La réponse à la question du positionnement idéologique de Breccia dans sa version de *El matadero* s'avère donc moins évidente qu'il n'y paraît.

- 19 D'après Piglia, c'est le choix de la « fiction pure » qui a permis à Echeverría d'introduire dans son récit « le monde des "barbares" [...], du différent, de l'autre<sup>30</sup> ». Breccia, lui, a recours à deux figures rhétoriques de l'altérité identifiées par François Hartog<sup>31</sup> : l'inversion (les fédéraux représentés à rebours de l'unitaire) et la comparaison (avec le monde animal). Or, dans le *strip* consacré à son apparition, le jeune homme fait figure de personnage bien pâle, insignifiant, ridicule, à côté des bouchers, bande de brutes fascinantes ancrées dans le réel. Noé Jitrik repère déjà cette ambivalence chez Echeverría, où le passage consacré au « sauvage », à « l'inhumain » est aussi « vigoureux, ardent » que celui centré sur l'unitaire est « superficiel », « voué à l'oubli<sup>32</sup> »<sup>33</sup>. Dans la bande dessinée, l'option graphique laisse penser que Breccia cherche avant tout à exprimer la polarisation, quitte à exagérer l'antagonisme. Il montre l'incompatibilité des deux secteurs, renforcée par le choix du cadre : l'abattoir, c'est « la présence de la campagne, avec ses lois propres, à l'intérieur de la ville<sup>34</sup> ».
- 20 Promis par le titre, le protagonisme spatial se concrétise dans la case finale, qui occupe toute la planche. Les symboles cinétiques construisent un paysage tourmenté où le vent, les nuages, la boue s'ajoutent à la menace d'un ciel noir, tandis que certains éléments – palissade, maisonnette, abri – évoquent un univers concentrationnaire.

Delafosse Fig. 11

Enrique Breccia, « El matadero », *La Argentina en pedazos*, La Urraca, Buenos Aires, 1993, p. 19

© Enrique Breccia

- 21 La clôture du récit sur l'espace déserté, mais toujours empreint d'une extrême violence, suggère que la dénonciation de celle-ci dépasse les circonstances historiques. Non seulement l'abattoir fonctionne comme une allégorie de la République de Rosas, mais il se fait aussi, en un sens, métaphore de la dictature militaire des années 1970. À moins que la prise de parti graphique ne préfigure la représentation positive de Rosas dans *El sueñero*, elle invite peut-être le lecteur à établir ce parallèle avec le *Proceso*. L'appui populaire au rosisme s'opposant au soutien de la dernière dictature par les classes privilégiées, la sympathie qui transparaît dans la représentation des types populaires permettrait à Breccia de dénoncer la violence politique argentine en général, au-delà des particularismes contextuels.
- 22 L'évolution de la représentation de l'unitaire au fil des cases, d'ailleurs, est peut-être à interpréter dans ce sens. Une fois à la merci des bouchers, le jeune homme déploie toute son énergie pour leur résister. Insulté, tondu, déshabillé, ligoté, menacé de coups – de viol, implicitement –, il proteste, se débat, hurle, avant de mourir d'hémorragie. Parallèlement, le graphisme évolue, infligeant au corps du personnage une saisissante métamorphose : l'encre noire remplace la blancheur, le trait flou accentue l'expression de fureur ; le dessin, enfin, joue sur la confusion entre cheveux hérissés et poils de barbe, transformant le jeune homme en animal enragé. D'abord déconnecté du réel, l'unitaire s'humanise, puis s'animalise, en prenant les caractéristiques de ses bourreaux, comme si le corps assimilait la violence subie en l'extériorisant.

Delafosse Fig. 12

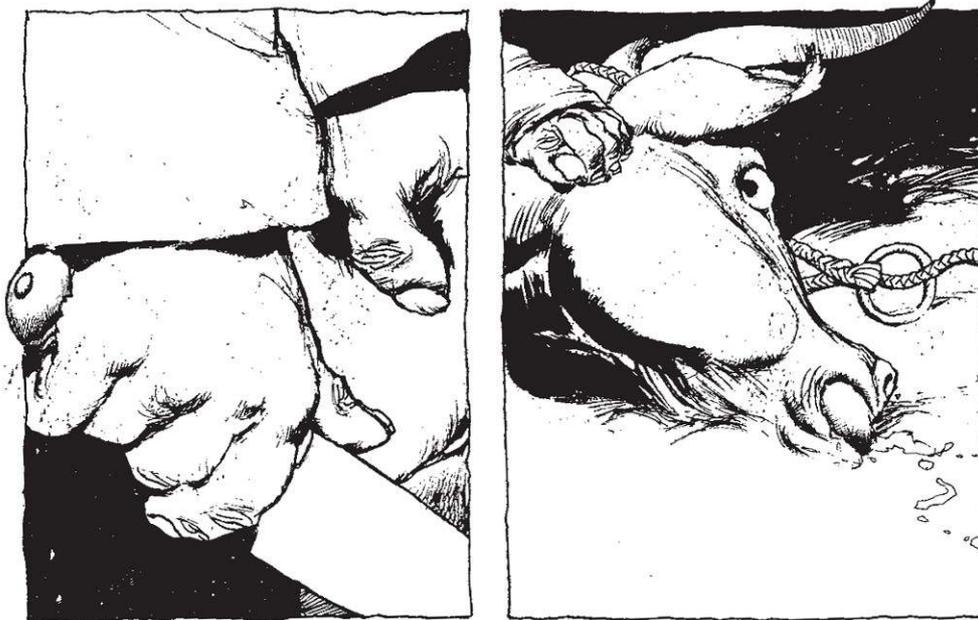


Enrique Breccia, « El matadero », *La Argentina en pedazos*, La Urraca, Buenos Aires, 1993, p. 17

© Enrique Breccia

- 23 Cette évolution, du reste, est mise en valeur par le parallélisme entre l'épisode de la capture du taureau et celui de la mort du jeune homme, qui sous-tend l'ensemble du récit de Breccia. L'apparition discrète de l'animal s'accompagne de l'allusion à l'anomalie – une bête adulte mêlée au troupeau de *novillos* – qui suggère la transgression du règlement de l'abattoir. Comparé à un unitaire pour sa hargne, le taureau accapare l'attention générale, avant que le jeune homme ne devienne la nouvelle cible. Dans un cas comme dans l'autre, on assiste à l'apparition d'une victime potentielle, élément étranger qui polarise la violence intestine de l'abattoir. Chez Breccia, la représentation du taureau est construite sur la dualité de l'animal dans l'imaginaire occidental. La puissance, exprimée par la mise en valeur du corps massif grâce aux variations du cadrage (le taureau est représenté de dos ou de face, en gros plan ou en plan moyen) alterne avec la fragilité. Les gros plans sur l'œil exorbité, ainsi que les cases où le taureau est rendu insignifiant par la perspective, traduisent la vulnérabilité de la bête sacrifiée. Dans le cas de l'unitaire, l'animalisation progressive, après une apparition marquée par une certaine féminisation, participe d'une ambivalence qui rappelle celle du taureau. Les deux mises à mort s'apparentent à un sacrifice censé garantir la conservation d'un ordre initial. La disposition des personnages correspond à la « configuration circulaire<sup>35</sup> » typique du meurtre collectif, tandis que le motif du sang versé, à travers deux flaques noires qui remplissent les vignettes, renvoie à l'immolation. Le sang est associé à l'instrument du sacrifice, et la première image, relayée par celle du trophée que brandit Matasiete (les testicules du taureau), préfigure une série de gros plans sur l'objet mortifère. La disposition en chiasme de quatre vignettes, à deux planches d'intervalle, souligne la symétrie entre les deux victimes.

Delafosse Fig. 13



Enrique Breccia, « El matadero », *La Argentina en pedazos*, La Urraca, Buenos Aires, 1993, p. 14

© Enrique Breccia

Delafosse Fig. 14



Enrique Breccia, « El matadero », *La Argentina en pedazos*, La Urraca, Buenos Aires, 1993, p. 16

© Enrique Breccia

- 24 L'insistance du texte et de l'image sur les organes génitaux de l'animal s'articule à la mise en question de la virilité, et le doute quant à la maturité sexuelle de la bête se projette sur le dandy. Le déshabillage et la menace de coups sur les fesses équivalent à un début de vexation ouvertement sexuelle, que suggèrent la nudité du jeune homme et le cadrage de dos de la bête.

Delafosse Fig. 15



Enrique Breccia, « El matadero », *La Argentina en pedazos*, La Urraca, Buenos Aires, 1993, p. 17

© Enrique Breccia

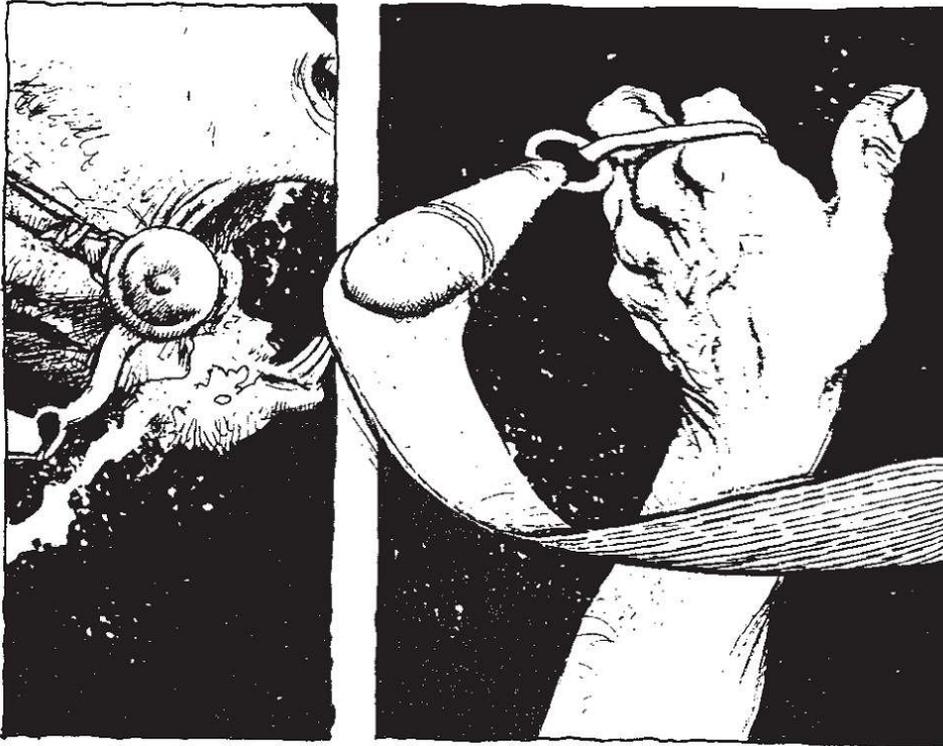
Delafosse Fig. 16



Enrique Breccia, « El matadero », *La Argentina en pedazos*, La Urraca, Buenos Aires, 1993, p. 13  
 © Enrique Breccia

- 25 Annoncée par la résistance des victimes, l'affirmation post-mortem de leur masculinité transparait dans les commentaires des autres personnages. Le « Voilà les couilles !<sup>36</sup> » lancé par Matasiete anticipe l'évocation finale de l'unitaire, qui n'est plus le dandy mais le « sauvage » dont on admire le « fleuve de sang<sup>37</sup> » coulant dans ses veines.
- 26 Correspondant à un effet de tressage<sup>38</sup>, le parallélisme qui structure le récit de Breccia implique une lecture translinéaire de la bande dessinée. À ce titre, la tendance du dessin à empiéter sur l'espace inter-iconique est signifiante. Relativement discrètement, mais avec insistance, morceau de terre, lasso, bave, ongle, couteau, sabot, corne, rêne débordent les vignettes.

Delafosse Fig. 17



Enrique Breccia, « El matadero », *La Argentina en pedazos*, La Urraca, Buenos Aires, 1993, p. 15  
 © Enrique Breccia

- 27 Moyen de compenser le cadrage serré, ce dessin qui sort du cadre incite aussi à tisser des liens entre les cases écartelées. En plus du tressage, la mise en page (par les entorses à la régularité et le cadrage étroit) ainsi que le découpage (à travers les hiatus entre les vignettes consécutives) attirent l'attention du lecteur. En exhibant les opérations qui fondent le principe de « solidarité iconique<sup>39</sup> » propre à la bande dessinée, et en jouant sur l'hétérogénéité du style graphique et du lettrage, Breccia dote son récit d'une dimension méta-bédéïque. Le sang versé, d'ailleurs, mentionné dans le texte et représenté de façon récurrente à l'image, c'est aussi l'encre, dont on perçoit presque la viscosité, en plus d'en voir la noirceur.

Delafosse Fig. 18



Enrique Breccia, « El matadero », *La Argentina en pedazos*, La Urraca, Buenos Aires, 1993, p. 14  
 © Enrique Breccia

## Conclusion

- 28 Concluons que l'adaptation de Breccia peut s'envisager comme une récréation issue de l'exercice d'une mémoire sélective permettant un feuilletage représentationnel, une reconstruction d'événements passés par superposition. L'auteur s'empare du texte d'Echeverría, et confirme que la démarche d'adaptation se situe dans l'entre-deux : entre fidélité et distance, entre mémoire et oubli. En l'occurrence, il s'agit d'oublier pour mieux reconstruire. En actualisant la violence de la littérature argentine, le récit de Breccia dialogue avec les événements récents du Proceso et porte une dénonciation de toute violence collective et/ou politique. Dans cette version dichotomique de la réalité, le dessin exagère l'antagonisme entre victime et bourreaux, déformé par le changement de médium. S'il confirme que la force est du côté des bouchers, le parti pris graphique de Breccia, à travers la vigueur de la représentation des « barbares » et la métamorphose du protagoniste, donne aussi l'impression que l'exploitation des moyens de la bande dessinée prime, quitte à ce que le signifié soit altéré<sup>40</sup>. C'est peut-être ainsi qu'il faut interpréter la dimension méta-bédéïque du récit, à relier à la polysémie du titre de la série : *La Argentina en pedazos*, en référence aux morceaux d'un pays mis en pièces par le Proceso, aux bribes d'une histoire nationale permettant de comprendre ce passé trop récent, aux fragments d'une littérature de fiction traversée par la violence et, bien sûr, aux cases d'un récit dessiné. Toujours est-il que celles de « El matadero », gravées sur la rétine du lecteur, restent : œuvre seconde, mais pas secondaire<sup>41</sup>, œuvre inoubliable, la bande

dessinée de Breccia, en exhibant son propre langage, « [influe] rétroactivement sur la perception et l'appréciation<sup>42</sup> » du texte original, qu'elle invite à relire.

---

## NOTES

1. C'est autour d'Esteban Echeverría que se rassemblent les intellectuels de la Génération de 1837, désireux de faire de la République argentine une nation. Son opposition au régime de Rosas oblige l'auteur à s'exiler en Uruguay, où il meurt en 1851.
2. Les premiers, inspirés par le modèle européen, défendent un État centralisé fondé sur l'hégémonie de Buenos Aires, tandis que les seconds préconisent une organisation politique garantissant l'autonomie des provinces.
3. Nous nous référons à la célèbre dichotomie formulée par Sarmiento dans le *Facundo*.
4. Nous citons la traduction de François Gaudry (Esteban Echeverría, *L'Abattoir*, Chauvigny, L'Escampette, 2010, p. 25). « *los incrédulos, es decir los unitarios* » (Esteban Echeverría, *El matadero*, Madrid, Cátedra, 1993 [1<sup>ère</sup> éd. : 1986], p. 93).
5. Nous avons travaillé à partir du volume qui regroupe les onze chapitres de la série, édité par La Urraca en 1993.
6. Notre traduction. « *Una historia de la violencia argentina a través de la ficción* » (Ricardo Piglia, « Echeverría y el lugar de la ficción », *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, La Urraca, 1993, p. 8).
7. Voir Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Oxon, Routledge, 2013, p. 142.
8. Notre traduction. « *El proceso de adaptar una obra literaria a la particular mecánica de la historieta, en mi caso pasa por hacer más que una adaptación, una reinterpretación personal del texto* » (entretien de Normand Argarate avec Enrique Breccia, « El peregrino de las estrellas », *El Corredor Mediterráneo*, été 2006, n° CLVIII).
9. Nous reprenons l'expression de Jean Cléder (« L'adaptation cinématographique », *Fabula* [en ligne], 11 juin 2004, consulté le 30 janvier 2016. URL : <http://www.fabula.org/atelier.php?Adaptation>).
10. André Gardies, « Le narrateur sonne toujours deux fois », dans André Gaudreault et Thierry Groensteen (dirs.), *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, Québec/Angoulême, Nota Bene/CNBDI, 1998, p. 68. Conformément à l'analyse d'André Gardies, il nous semble en effet que s'interroger sur la pertinence des données du texte original depuis le texte-adaptation permet d'éviter l'écueil de la traditionnelle question de la fidélité à l'œuvre source.
11. Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999, p. 51.
12. Esteban Echeverría, *L'Abattoir*, op. cit., p. 43. « *En fin, la escena que se representaba en el matadero era para vista, no para escrita* » (*El matadero*, op. cit., p. 103).
13. « [Sorte] de synthèse autonome et à distance opérée, pour ainsi dire, de mémoire sur l'ensemble du texte à réduire », la condensation est l'une des pratiques hypertextuelles identifiées par Gérard Genette (Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 341).
14. Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, Paris, PUF, 2011, p. 124.
15. Gérard Genette, op. cit., p. 412. Il s'agit du passage de la première à la troisième personne opéré dans le cadre de la réécriture.

16. Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration...*, op. cit., p. 96.
17. *Ibid.*, p. 104.
18. Pour Pedro Pérez del Solar, l'utilisation de caractères identiques dans l'auto-dédicace du récit (le nom du dédicataire, Don Eugenio Márquez, n'étant autre que l'un des pseudonymes de Breccia) synthétise la position de l'auteur, qui prend parti pour la victime (voir Pedro Pérez del Solar, « Los rostros de la violencia. Historietas en *La Argentina en pedazos* », *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVII, janvier-mars 2011, n° 234, p. 74).
19. Esteban Echeverría, *L'Abattoir*, op. cit., p. 37. « *figuras humanas de tez y raza distintas* » (*El matadero*, op. cit., p. 100).
20. Notre traduction. « *Desjarretá a ese animal* », « *Túsenlo a la federala* », « *Degüéllalo* » (*ibid.*, p. 14-16).
21. Notre traduction. « *ferocidad y delicadeza, animalidad y dignidad* » (Noé Jitrik, « El romanticismo. Esteban Echeverría », *Historia de la literatura argentina*, t. I, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, p. 260).
22. Voir Pedro Pérez del Solar, art. cit., p. 64.
23. Gérard Genette, op. cit., p. 323 et 332.
24. À l'inverse, donc, d'un « usage rhétorique » de la mise en pages (Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration...*, op. cit., p. 47).
25. *Ibid.*, p. 37.
26. L'œuvre adaptée étant aussi appréciable « dans l'ignorance de [celle] qui l'a inspirée » (Thierry Groensteen, « Le processus adaptatif (tentative de récapitulation raisonnée) », dans André Gaudreault et Thierry Groensteen (dirs.), *La Transécriture...*, op. cit., p. 277).
27. Tulio Halperín Donghi, « El presente transforma el pasado : el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina », dans Daniel Balderston et al., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires/Madrid, Alianza, 1987, p. 76.
28. La revue *Fierro*, d'ailleurs, dans sa première mouture, est sous-titrée « Bandes dessinées pour les survivants » (« Historietas para sobrevivientes »).
29. Notre traduction. « *líder positivo de una resistencia nacionalista* » (Federico Reggiani, « Historietas en transición: representaciones del terrorismo de Estado durante la apertura democrática », dans *Estudios y crítica de la historieta argentina* [en ligne], 2008, p. 12, consulté le 30 janvier 2016. URL : [http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/07/reggiani\\_historietas\\_en\\_transicion.pdf](http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/07/reggiani_historietas_en_transicion.pdf)).
30. Notre traduction. « *el mundo de los "bárbaros" [...] del distinto, del otro* » (Ricardo Piglia, « Echeverría y el lugar de la ficción », *La Argentina...*, op. cit., p. 9).
31. François Hartog, *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 2001 [1<sup>ère</sup> éd. : 1980], p. 332 et 348.
32. Notre traduction. « *El sector de la narración presentado como lo [...] salvaje, inhumano, es vigoroso, ardiente, [...] el sector del relato dedicado al unitario es [...] superficial, [...] y olvidable* » (Noé Jitrik, « El romanticismo... », art. cit., p. 261).
33. Pour Jitrik, le fait qu'Echeverría semble ne pas adhérer complètement aux valeurs qu'il défend et paraisse apprécier plus qu'il ne l'avoue le monde qu'il condamne témoigne d'un rapport au réel ambigu à l'origine de l'impossibilité de la synthèse entre réalité argentine et modèle européen à laquelle aspire la Génération de 1837.
34. Notre traduction. « *[El matadero] es [...] la presencia de la campaña, con sus leyes propias, dentro de la ciudad* » (*ibid.*).
35. René Girard, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1982, p. 93.
36. Notre traduction. « *¡Acá están los huevos!* » (Enrique Breccia, « El matadero », dans Ricardo Piglia, *La Argentina...*, op. cit., p. 15).
37. Notre traduction. « *Tenía un río de sangre en las venas...* » (*ibid.*, p. 18).

38. « Au sein du multcadre feuilleté que constitue une bande dessinée complète », écrit Groensteen, « toute vignette est, potentiellement sinon effectivement, en relation avec chacune des autres » (Thierry Groensteen, *Système...*, *op. cit.*, p. 173).

39. Au sens où les images « sont plastiquement et sémantiquement surdéterminées par le fait de leur coexistence *in praesentia* » (Thierry Groensteen, *Système...*, *op. cit.*, p. 21).

40. À l'évidence, comme l'affirme André Gaudreault, « Raconter la "même" chose dans un autre média, ce n'est plus raconter la même chose » (André Gaudreault, « Variations sur une problématique », dans André Gaudreault et Thierry Groensteen (dirs.), *La Transécriture...*, *op. cit.*, p. 271).

41. Voir Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 9.

42. Thierry Groensteen, « Le processus adaptatif... », art. cit., p. 277.

## RÉSUMÉS

« Classique » de la littérature argentine, *El matadero* d'Esteban Echeverría est adapté en bande dessinée par Enrique Breccia en 1984. Cette étude se propose d'examiner la façon dont Breccia exploite les modalités de la bande dessinée pour faire acte de mémoire tout en s'appropriant le texte source, qu'il remet « en œuvre ». Elle envisage l'ensemble des opérations de la transposition sémiotique comme une série d'actes de mémoire et d'oubli, au sens où le récit dessiné résulte d'un prélèvement du texte original, partiellement reproduit, réécrit ou traduit à l'image, à l'aide des différents outils du médium. Elle analyse comment Breccia, en huit planches et quarante-neuf vignettes, rend hommage au texte fondateur de la fiction argentine, tout en privilégiant des choix qui rendent son récit propice à l'exercice d'une mémoire plus récente et, surtout, sélective.

A « classic » of Argentine literature, *El matadero* by Esteban Echeverría was adapted to the comic by Enrique Breccia in 1984. This study intends to examine the way Breccia uses the methods of the comic in a duty to remember, while taking over the original text to bring it back to a « piece of work ». It considers all the stages of semiotic transposition as a series of acts of memory and oversight, in the sense that the drawn story results from a sample of the original text, partially reproduced, rewritten or turned into pictures thanks to the medium's different tools. It analyses how Breccia, through eight plates and forty-nine illustrations, pays tribute to the founding text of Argentine fiction, giving priority to choices which make his story conducive to the exercise of a more recent, and above all selective memory.

« Clásico » de la literatura argentina, *El matadero* de Esteban Echeverría es adaptado a la historieta por Enrique Breccia en 1984. Este estudio pretende examinar la manera como Breccia explota las modalidades de la historieta para hacer memoria a la vez que se apropia del texto original, « *remis en œuvre* ». Contempla el conjunto de las operaciones de la transposición semiótica como una serie de actos de memoria y olvido, en el sentido en que el relato dibujado resulta de una extracción del texto original, en parte reproducido, reescrito o traducido en imágenes, gracias a las distintas herramientas del medio. Analiza cómo Breccia, en ocho páginas y cuarenta y nueve viñetas, rinde homenaje al texto fundador de la ficción argentina, privilegiando opciones que hacen su relato propicio al ejercicio de una memoria más reciente y, sobre todo, selectiva.

## INDEX

**Mots-clés** : adaptation, bande dessinée, histoire

**Keywords** : adaptation, comics, history

**Palabras claves** : adaptación, historieta, historia

**Index géographique** : Argentine

## AUTEUR

### EMILIE DELAFOSSE

Émilie Delafosse est maître de conférences à l'Université de Lorraine (Nancy) et appartient au LIS (Littératures, imaginaire, sociétés), EA 7305. Sa spécialité est la littérature argentine contemporaine. [emilie.delafosse@univ-lorraine.fr](mailto:emilie.delafosse@univ-lorraine.fr)