



HAL
open science

Muerte de Pablo Escobar, de Fernando Botero (1999) : du capo à l'ange, ou la transfiguration d'un criminel

Sylvie Megevand

► To cite this version:

Sylvie Megevand. Muerte de Pablo Escobar, de Fernando Botero (1999) : du capo à l'ange, ou la transfiguration d'un criminel. Pérégrinations d'un intellectuel latino-américain. Hommage à Rodolfo de Roux, 2011. hal-02063065

HAL Id: hal-02063065

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-02063065>

Submitted on 10 Mar 2019

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.

Sylvie Mégevand (Université Toulouse II-Le Mirail) :

Muerte de Pablo Escobar, de Fernando Botero (1999) : du capo à l'ange, ou la transfiguration d'un criminel

Cette analyse a pour origine une conversation que Rodolfo de Roux et moi avons eue il y a quelques années lors d'une soutenance d'un mémoire de maîtrise d'une de ses étudiantes, dont le sujet portait sur le narcotrafic en Colombie. Comme toujours très animé, notre échange avait roulé sur Pablo Escobar et j'avais eu l'occasion de parler à mon aimable interlocuteur du tableau de Fernando Botero sur la mort du célèbre *capo*, le « roi de la cocaïne ». Puisse Rodolfo lire donc ce modeste travail comme un amical rappel de notre dialogue, un parmi tous ceux que nous avons pu avoir au cours de notre périple professionnel commun à l'Université du Mirail. Cette brève allusion à l'univers de l'art – dont il s'imposait qu'il fût colombien – est également un affectueux salut à l'attention de la talentueuse Marta, à qui rien de ce qui est artistique n'est étranger.

Les années passant, j'ai fini par apprécier particulièrement cette petite toile, que j'ai eu l'occasion de commenter lors de mes cours d'histoire de l'art. Les procédés botériens ou botéresques, dont l'usage systématique a de quoi agacer, ont révélé leurs charmes et l'on ne peut que louer le grand coloriste qu'est le peintre de Medellín. S'il est vrai que l'on apprécie surtout ce que l'on connaît et reconnaît, la petite musique de cette œuvre nous parle et ne semble d'ailleurs pas dépourvue d'acointances avec la personnalité et l'univers du grand intellectuel auquel notre hommage est dédié : pour l'une comme pour l'autre, on pourrait invoquer l'élégance, la maîtrise technique et la rigueur alliées à une apparente fluidité. Il y est question, *mezza voce*, d'une des multiples scènes de tragédie dont la Colombie est le théâtre depuis des décennies.

Tout semble aisé dans la facture de ce tableau, ancré à la fois dans une violence toujours d'actualité et un imaginaire quasi intemporel. La crudité du fait-divers y est transcendée par sa représentation : un crible intellectuel et esthétique la tient en quelque sorte à distance d'une réalité sordide, lui conférant élégance et ironie légère. Pour en prendre toute la mesure, il n'est qu'à voir dans les archives photographiques la réalité des faits au lendemain du 2 décembre 1993, date à laquelle Pablo Escobar finit par être abattu : on y découvre la dépouille d'un *capo* criblé de balles, ses cheveux grisonnants et poisseux de sang encadrant un visage bouffi, rendu quasiment méconnaissable par le travail de la mort. Rien à voir – ou si peu – avec le calme funambule qui, arborant le visage qu'on lui connaissait de son vivant, esquisse une dernière pirouette sur les toits de Medellín avant de s'envoler vers un quelconque au-delà.

Cette distance, mais aussi le contraste entre la légèreté suggérée d'Escobar et son embonpoint – à peine exagéré finalement – suscitent chez tout spectateur des questions quant aux intentions de l'artiste. Plus généralement, les procédés de représentation chers à Botero, dont le plus célèbre est la volumétrie – devenue depuis 1957 la véritable de « marque de fabrique » de l'art botéresque¹ –, ouvrent la voie à des interrogations sur sa vision de la Colombie, sur son rapport au temps et à l'espace, tous sujets sur lesquels il convient de s'attarder.

¹ L'épisode est connu : Botero peignit trop petite la rosace de l'instrument dans *Naturaleza muerta con mandolina* ; le résultat de cette disproportion fut à l'origine de l'exagération des volumes, nommée « volumétrie » par l'artiste lui-même.

Son thème même nous permet de situer *Muerte de Pablo Escobar* dans la période de création « politique » de Botero : le portrait de *Tirofijo* (Manuel Marulanda Vélez) date aussi de 1999, tout comme *Carro bomba*, qui évoque les attentats aveugles. La série consacrée à la guerre civile colombienne s'est depuis considérablement enrichie, avec des créations aussi marquantes que *Masacre en la catedral* (2002), que le peintre a donnée au Musée de Bogota en 2004. Récemment, les sordides tortures perpétrées par l'armée états-unienne dans la prison irakienne d'Abu Ghraib ont inspiré également au maître une série poignante – encore qu'inégale sur le plan artistique – qu'il a léguée à l'université californienne de Berkeley. En effet, comme il l'a dit à maintes reprises, il lui semblait impensable de conférer une valeur marchande à ces toiles, destinées à dénoncer l'insupportable réalité des conflits. Cet ancrage dans l'actualité immédiate montre que l'artiste renouvelle sa création et puise dans une veine qui déborde désormais les frontières hispano-américaines, ce qui revêt un caractère exceptionnel par rapport à sa production antérieure.

Botero a donc sans doute définitivement franchi la frontière qui séparait ses créations « intemporelles » de l'histoire événementielle. Certes, un tel virage n'a peut-être pas été pris si brutalement qu'il n'y paraît, et quelques œuvres déjà anciennes peuvent être autant de prémices à une telle réorientation : *Masacre de los Inocentes* (une fresque pour el Banco Hipotecario Central) et *El secuestro*, dans les années 1960. *Obispos muertos* (1965) avait pour objet des corps d'évêques amoncelés, allusion probable à des épisodes d'une guerre civile qui s'enflamma avec le *bogotazo*. Ce procédé d'amoncellement sera repris dans *Guerra* (1973), cette fois avec des généraux.

Hormis ces quelques exceptions dans un œuvre peint très fécond, le gros de la production antérieure à 1990 puisait inlassablement dans un certain contexte politique – *lato sensu* –, l'artiste se bornant alors à représenter des « types », au sens où l'entendait le XIX^e siècle : famille présidentielle, prélats et dignitaires membres des oligarchies, militaires reconnaissables à leurs uniformes, mais jamais identifiés ni situés dans un temps précis. À cette veine s'ajoutaient les gens du peuple et les représentants de toutes les couches sociales, censés refléter la réalité locale et sous-continentale : cuisinières, religieuses ou couturières, mais aussi voleurs et prostituées ; le tout formant un univers coloré et pittoresque, à la fois figé et intemporel, que l'on ne peut s'empêcher de rapprocher de l'univers romanesque de Gabriel García Márquez. Les sources populaires de l'actualité n'avaient pas été totalement évacuées, puisque quelques faits-divers abondamment commentés dans *El Tiempo* de Bogota avaient fait l'objet de *Las noches del Doctor Mata* (1963), de *Teresita la descuartizada* (1963) ou de *El asesinato de Rosa Calderón* (1970) ; cependant, cette veine reste marginale.

On connaît par ailleurs la réticence de Botero à peindre d'après modèle : ne résidant en Colombie que de façon épisodique depuis 1960, il préfère puiser dans ses souvenirs et son imaginaire une inspiration qu'il connaît par cœur et exploite à l'envi. Son goût pour l'atemporalité coïncide avec cette façon de travailler, avec à la clé une taxonomie hispano-américaine et colombienne suggestive et souvent amusante, mais soigneusement maintenue à distance de l'histoire immédiate.

Le facteur déclenchant de l'évolution irréversible du maître vers l'actualité et une forme d'engagement semble avoir été un épisode tristement célèbre qui eut pour cadre la ville natale de l'artiste : en 1995, dans le parc San Antonio de Medellín, l'explosion d'une bombe dissimulée dans des fleurs au pied de sa statue de bronze *El Pájaro* fit près d'une trentaine de morts et de très nombreux blessés. Moralement très affecté par cet attentat, Botero fondit une pièce identique et en fit don à sa ville ; trônant désormais près de l'œuvre détruite, elle symbolise le triomphe de la liberté sur la

barbarie². En 2000, il a légué une partie de sa collection personnelle au Musée d'Antioquia ainsi que 114 de ses dessins et de ses toiles, dont *Muerte de Pablo Escobar*. Passé presque « naturellement » de la peinture à la sculpture grâce à son sens de la volumétrie, il a également donné à la ville 23 sculptures monumentales, fondues dans son atelier toscan de Pietrasanta ; après des expositions itinérantes à travers le monde, l'ensemble de ces bronzes forme aujourd'hui la *Plaza Botero* de Medellín³.

On peut donc voir *Muerte de Pablo Escobar*, dont le titre neutre ressemble à une dépêche d'agence, comme une preuve de l'attachement du maître à ses racines et également comme l'un des premiers jalons de son engagement. Bien que la représentation des faits soit largement rétrospective, il y est question d'un fait historique bien réel qui, de par la personnalité de son acteur, a secoué non seulement la Colombie mais aussi le monde tout entier. Pablo Escobar Gaviria, le plus célèbre des *capos* colombiens de tous les temps, était enfin localisé et abattu par le *Bloque de búsqueda*, groupe d'élite de l'armée qui avait été spécialement formé pour l'éliminer et qui le pourchassait depuis quatorze mois⁴. Traqué depuis le 22 juillet 1992, date de son évasion de *La Catedral*, la drôle de prison d'où il devait être transféré à Bogota, ce « petit tueur devenu parrain⁵ » avait à son actif des centaines de crimes d'anonymes ainsi que la mort de quatre candidats à l'élection présidentielle (dont Luis Carlos Galán), d'un ministre, de nombreux juges et de plus de cinq cents policiers. Sa tête était mise à prix 7 millions de dollars. Au lendemain de cette opération éclair, dans son édition spéciale, *El Tiempo* put clamer son soulagement sur cinq colonnes : « ¡Al fin cayó! »

Voici les faits tels que les relate une des sources consultées :

El jefe del cartel acababa de almorzar un plato de espaguetis, se había quitado los zapatos y había decidido realizar su llamada telefónica mientras descansaba en su cama. A su interlocutor le dijo: "Espérate que oigo algunos movimientos raros allá afuera". "El Limón", su guardaespaldas de los últimos días, se asomó a la ventana en el momento mismo en que los hombres del Bloque se acercaban a la puerta de la casa. En un acto de desesperación y entrega para con "el Patrón", Agudelo salió a la calle disparando su pistola 9 milímetros, en una maniobra que pretendía distraer al comando uniformado, y darle la oportunidad a Escobar de escapar por la parte trasera de la casa. La maniobra no alcanzó a funcionar: "el Limón" cayó abatido en cuestión de segundos en el antejardín, mientras Escobar saltaba desde una ventana del segundo piso hacia el tejado de barro de la casa vecina. Pero allí lo esperaban dos hombres del Bloque. Escobar comenzó a disparar hasta agotar 12 de las 13 balas que llevaba en su Sig Sauer 9 milímetros, pero no logró escapar. Los dos efectivos del Bloque dispararon con gran precisión. Tres tiros atravesaron la cabeza de Escobar. Dos balas más se alojaron en su pierna derecha, otra en el muslo izquierdo y una más arriba de la cadera. Por más increíble que pareciera, Pablo Escobar Gaviria había sido abatido por el Bloque de Búsqueda en un operativo de no más de 15 minutos mientras el país intentaba curarse de las heridas que dejó más de una década de terror. A Pablo Escobar se le recordará como hombre capaz de matar a un policía que lo detenía en la calle; al juez que lo mandaba a la cárcel; al militar que le quemara un laboratorio; al periodista que denunciara su poder de corrupción. Su poder estaba basado en la cocaína y la muerte⁶.

² Son propre fils a été inquiété par la justice colombienne pour subornation par des cartels de la drogue.

³ L'historique de ces donations (qui débutent en 1974) ainsi que le détail des collections sont consultables sur le site Internet du Musée d'Antioquia, à l'adresse suivante : <http://www.museodeantioquia.net>.

⁴ Le *Bloque de búsqueda* était commandé par le colonel Hugo Martínez.

⁵ *Le Monde*, numéro du 4 décembre 1993.

⁶ http://www.colombialink.com/01_INDEX/index_historia/07_otros_hechos_historicos/0370_muere_pablo_escobar.html

Le « roi de la cocaïne » fut abattu avec deux de ses lieutenants, dont son beau-frère Carlos Mario Henao. Si le récit des événements varie assez peu – notamment l’anecdote pittoresque du plat de spaghettis et le détail décisif de la tentative de fuite par les toits –, quelques détails diffèrent cependant : une seule balle fatale l’aurait atteint au-dessus de l’oreille droite, lui traversant la tête. Certaines sources ne disent pas qu’il aurait fait usage de son Sig Sauer, alors que d’autres poussent le sens du détail jusqu’à préciser que l’arme, dont il ne se séparait jamais puisqu’il la portait attachée autour de la jambe, avait une crosse en argent gravée à ses initiales. A-t-il été achevé ? L’a-t-on atteint en pleine fuite ou a-t-il préféré se suicider plutôt que d’être extradé vers les Etats-Unis ? Bien des mystères demeurent, au point qu’une partie de la famille du *capo* a demandé en 2006 l’exhumation de sa dépouille, opération qui a été filmée en une macabre mise en scène.

Quoi qu’il en soit, notre scène s’inspire largement des éléments réels ; ce portrait en pied est celui d’un Pablo Escobar parfaitement identifiable et tel que les innombrables images d’actualité le montraient de son vivant : lourde mèche de cheveux bouclés plaquée sur le côté, fine moustache brune, nez aquilin et plongeant, visage et corps replets – encore que l’embonpoint du personnage doive aussi beaucoup au concept de volumétrie cher à Botero. Le chef du cartel de Medellín brandit vers le ciel un Sig Sauer désormais inutile tandis que sa main gauche esquisse un geste défensif, comme s’il tentait de se protéger du tir nourri qui provient de la gauche de la composition. Mais le spectateur voit bien qu’il est trop tard pour tenter quoi que ce soit : une balle fatale lui a déjà traversé le front ; son torse et ses jambes sont criblés d’impacts.

Chemise blanche ouverte, torse et pieds nus, barbe naissante : cette mise dépenaillée montre bien que le « roi de la cocaïne » a été pris par surprise, apparemment loin de se douter qu’il avait été localisé par le *Bloque de búsqueda* grâce aux longues conversations téléphoniques qu’il avait avec son fils, logé à l’hôtel *Tequendama* de la ville. Le *capo* s’inquiétait en effet du sort de sa famille qui, partie se réfugier en Allemagne, avait dû rentrer en Colombie après avoir été refoulée par les autorités germaniques ; impardonnable imprudence qui valut alors au *Monde* ce sous-titre mi-figue, mi-raisin : « Le sens de la famille a perdu Pablo Escobar »⁷.

La réalité rejoint la création : la tentative de fuite du *capo* par les toits permet à Botero de renouer avec une représentation de Medellín qui lui est chère et qu’on trouve dans nombre de ses œuvres, telle *El ladrón* (1980), ou des scènes de genre comme *La calle* : la ville y est vue d’en haut. Une plongée sur les couvertures de tuiles permet de présenter un ensemble cohérent de maisons identiques de couleur pastel, imbriquées les unes dans les autres jusqu’à former un entrelacs indifférencié et presque impénétrable, une espèce de labyrinthe étanche à la scène qui le domine ; seul l’habituel panache de fumée trahit quelque présence humaine. Si Asmodée soulevait les toitures pour saisir l’intimité des mortels, c’est tout l’inverse qui se produit ici et le monde de « ceux d’en bas » reste impénétrable et ne veut surtout rien savoir, faisant le gros dos sous la fusillade ; il n’a jamais autant mérité son nom espagnol de *casco urbano*. La vue plongeante évoque inmanquablement *Arcángel* (1986) : représenté à la manière des créatures baroques andines du XVIII^e siècle⁸, un archange ailé y écrase de sa masse un ensemble de toitures et barre, tel un gardien de la foi, un fond paysager d’inspiration vernaculaire. Ce décor ancre l’œuvre dans une certaine intemporalité, car Escobar n’est pas vu dans le contexte de son

⁷ *Le Monde*, 4 décembre 1993.

⁸ Voir à ce sujet : *Le retour des anges - El retorno de los ángeles*, Éditions Union Latine, Paris, 1996, édition bilingue du catalogue de l’exposition éponyme. Est également consultable : BESSIERE, Bernard, BESSIERE Christiane, MEGEVAND Sylvie, *La peinture hispano-américaine*, Nantes, Éditions du Temps, 2008, 286 p.

époque : pas d'immeubles, pas de voitures ni d'antennes, rien qui trouble une atmosphère figée dans un « non-temps », une durée dilatée de type colonial qui pourrait s'étirer sans peine du 16^e siècle aux débuts de l'ère contemporaine.

Pour rester dans le registre chronologique, on notera que six ans se sont tout de même écoulés entre les faits historiques (1993) et leur représentation (1999). Cet éloignement donne à l'artiste la distance nécessaire pour une « digestion » de l'événement et sa transposition, voire sa transmutation ; il montre aussi qu'il n'a pas créé sous le coup de l'émotion, contrairement aux épisodes d'Abou Ghraib, pour lesquels Botero déclare avoir ressenti la nécessité de témoigner « à chaud ». Dans ce dernier cas, les visions qu'il en donne ne diffèrent d'ailleurs pas fondamentalement des sordides clichés pris sur le vif par les tortionnaires eux-mêmes et qui ont circulé dans le monde entier. On en conclura donc qu'avec *Muerte de Pablo Escobar*, le peintre ne cherchait pas à témoigner, mais plutôt à restituer subjectivement un événement, sans doute pour la postérité et également pour le montrer comme un temps fort de la tragédie colombienne. Il est vrai qu'hormis les hommes du *Bloque de búsqueda* tenus par la confidentialité, personne ou presque n'était là pour témoigner objectivement des faits, ce qui justifie des versions parfois discordantes : dans ce vide relatif, l'artiste a donc eu tout loisir de recomposer la scène et de créer une image là où il n'y en avait pas, proposant sa libre vision des faits.

En totale disproportion avec ce paysage urbain qui s'étend jusqu'aux confins montagneux de Medellín, l'énorme silhouette d'Escobar semble étonnamment légère, représenté qu'il est sur la pointe des pieds, sa posture trahissant le déséquilibre qui précède la chute finale. Tel un funambule malchanceux ou une marionnette désarticulée, son équilibre ne tient plus qu'à un fil, suggéré ici par l'axe vertical du pistolet et de la main et du genou gauches ; ses jambes fléchissent, ses bras se plient, tout son corps dessine un Z incliné vers l'arrière. À l'opposé, l'horizontale des balles équilibre vigoureusement une composition en forme de croix. Et c'est bien sûr Botero qui anime cet étrange théâtre. Le torse et la tête du bandit se découpent sur les nuages bas et lourds, qui mettent en valeur le Sig Sauer pointé vers le zénith comme un ultime pied de nez aux menaces du ciel. Quant aux pans flottants de sa chemise blanche et à la légèreté paradoxale de son corps, elles connotent son appartenance au monde de l'au-delà. Le ton cirieux de sa peau, ses ongles blancs et ses yeux clos achèvent de conférer à la toile cette impression d'envol : l'ange de la mort rejoint le monde immatériel de la postérité et du mythe.

Car il s'agit bel et bien pour l'artiste de renforcer l'idée du mythe du *capo*. Des licences sont prises avec l'exactitude matérielle : les images d'archive révèlent un Pablo Escobar pieds nus, mais en pyjama bleu (le haut foncé, le pantalon plus clair) et non pas en vêtements de ville, cette mise en noir et blanc étant celle qu'on lui connaissait, de son vivant, sur les clichés d'actualité. Quant aux impacts, ils ne sont pas placés aux mêmes endroits : une balle lui a perforé le cœur, une autre la tête en pénétrant par une oreille ; il n'est pas fait état dans les sources d'une perforation du front. Les effets de la fusillade sont bien évidemment irréalistes, se réduisant à quelques points d'où coulent de fines gouttes de sang, sans rapport avec l'effrayante boucherie du quartier de Los Olivos. Et que dire des projectiles eux-mêmes, surgis du hors champ, presque risibles tant leur forme fait irrésistiblement penser à de petits obus ? La vitesse des tirs empêcherait évidemment de les visualiser sur une image réaliste et l'on songe ici à un trucage cinématographique avec ralenti, voire au procédé iconique naïf d'une quelconque bande dessinée populaire.

Manque de réalisme, disproportion du personnage par rapport au paysage, « perspective en gougnette⁹ » : de la part de l'artiste, qui maîtrise parfaitement les codes et les techniques les plus classiques, la naïveté de cette représentation dit assez que son *Escobar* se veut en affinité étroite avec la veine populaire, qu'il s'agisse de récits, de chansons ou d'ex-votos. Compte tenu de la personnalité du *capo*, un tel parti pris esthétique n'est pas sans fondement : malgré ses innombrables crimes, Escobar n'était-il pas admiré par les habitants les plus pauvres d'une Medellín en déshérence, pour leur avoir fait construire maisons et équipements sportifs ? Quant à l'événement, il a hanté toute une population déjà fortement traumatisée : il serait vain de nier son impact dans l'imaginaire collectif.

Appelé « boterophagie » par Durozoi, le principe de « digestion » pratiqué par le maître passe généralement par la refonte des modèles, à laquelle notre œuvre n'échappe pas :

Cette double tentation — les classiques, la peinture populaire, sinon naïve — livre sans doute une clef de l'univers boteresque, soucieux de rassembler tous les héritages, et dont chaque toile exhibe dès lors des qualités généralement tenues pour contradictoires : savante dans sa technique et d'une feinte gaucherie dans sa figuration, d'une lecture à la fois immédiate (s'il ne s'agit que de repérer une image globale) et complexe (pour peu que l'on commence à analyser le jeu des couleurs, des variations d'échelle et des symboles qui y sont dispersés), cultivée (lorsqu'elle joue de citations) et populaire (par ses thèmes apparents), capable de susciter le sourire aussi bien que le malaise, familière et dérangeante¹⁰.

Familière et dérangeante en effet : tels sont les adjectifs qu'il nous semble bon de retenir pour qualifier cette toile, tant par sa facture que par son sujet. Sa vie criminelle et la terreur qu'il a pu imposer à tout un peuple ont fait de Pablo Escobar une figure emblématique de la Colombie ; sa mort est devenue un marqueur historique puissant de ces années de plomb¹¹. En recréant cette fin « édifiante » et désincarnée, à la fois plausible et totalement irréaliste, Fernando Botero confère au chef du cartel de Medellín – né comme lui dans cette ville – une dimension vernaculaire et mythique ; quelque peu sanctifié, Escobar rejoint ainsi le panthéon des grandes figures populaires colombiennes, pour le meilleur et surtout pour le pire.

⁹ Cette heureuse expression est de Gérard Durozoi. Dans son *Botero*, Paris, Hazan, 1992, l'auteur relève quelques licences de l'artiste par rapport à la perspective classique : relèvement des plans du fond, raccourcissement des effets de distance qui provoque des effets de verticalité. Cette tendance est toutefois moins accusée dans ses paysages récents.

¹⁰ DUROZOI Gérard, *op.cit.*, p. 20.

¹¹ Dans les années 1980, une des campagnes de terreur menées par Escobar auprès des politiques et des financiers colombiens avait pour slogan un éloquent "*Plata o plomo*".