



Medici : Masters of Florence (2016) ou la ressemblance (télévisuelle) par contact

Jean-Marc Rivière

► To cite this version:

Jean-Marc Rivière. Medici : Masters of Florence (2016) ou la ressemblance (télévisuelle) par contact. Au-delà du biopic. Le film biographique en question, Honoré Champion, 2023, 9782745360717. <hal-04317273>

HAL Id: hal-04317273

<https://hal.science/hal-04317273v1>

Submitted on 1 Dec 2023

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 CC BY 4.0 - Attribution - International License

Au-delà du biopic

Le film biographique en question

Textes réunis par Joanny Moulin et Yannick Gouchan



HONORÉ CHAMPION
PARIS

CHAPITRE 7

MEDICI: MASTERS OF FLORENCE (2016) **OU LA RESSEMBLANCE (TÉLÉVISUELLE)** **PAR CONTACT**

Dans un ouvrage d'une rare pertinence consacré aux séries télévisées, Brett Martin a savoureusement déploré que ce médium jouisse d'une réputation située «quelque part en dessous de la bande dessinée et juste au-dessus des brochures religieuses»¹. La production récente révèle cependant des ambitions qui, au-delà de la finalité de divertissement propre au genre et des contraintes économiques qui lui sont inhérentes, s'approchent parfois d'une forme de quête épistémologique, tout particulièrement lorsqu'il est question de raconter des vies.

Nous concentrerons ici notre attention sur un genre qui, depuis le milieu des années 2000, connaît une réelle vogue, celui des séries historiques², et plus particulièrement sur le sous-genre des séries que nous qualifierons, par commodité de langage, d'historico-dynastiques. Ainsi, à la suite des *Tudors*, qui ont connu quatre saisons entre 2007 et 2010, et des *Borgia*, dont trois saisons ont été produites entre 2011 et 2013, a été lancée en 2016 une série consacrée aux Médicis³. Après une saison liminaire centrée sur le personnage de Cosme de Médicis, portant le titre éponyme de *Medici: Masters of Florence*, a été diffusée en 2018 une deuxième saison intitulée *Medici: Masters of Florence. The Magnificent*. Une troisième saison est actuellement en cours de production, preuve que le succès commercial est au rendez-vous, notamment en Italie⁴.

¹ Brett Martin, *Des hommes tourmentés. Le nouvel âge d'or des séries : des Soprano et The Wire à Mad Men et Breaking Bad*, Editions de la Martinière, 2015, p. 25.

² Voir Ioanis Deroide, *Dominer le monde. Les séries historiques anglo-saxonnes*, Paris, Vendémiaire, 2017, p. 7-10.

³ Il s'agit d'une co-production internationale, menée par la RAI et par Wild Bunch.

⁴ Voir Nick Vivarelli, «Frank Spotnitz on why “Medici” is a Megahit in Italy», *Variety*, 16/11/2016 (consulté le 11/09/2019).

Créée par le showrunner Frank Spotnitz (*The X-Files*), dont l'intérêt pour le rapport entre la fiction et l'histoire a récemment engendré l'excellente série uchronique *The Man in the High Castle*, *Medici: Masters of Florence* a été annoncée comme «a very modern-noir take on the epic of the Renaissance period»⁵. Cette ambition programmatique n'est cependant pas tout à fait atteinte dans la première saison, sur laquelle porte notre réflexion. Si une intrigue policière s'y développe effectivement, puisant son origine dans la recherche de l'assassin de Jean de Médicis, le père de Cosme, celle-ci répond en tout point aux canons du «whodunit»⁶, un genre très codifié et bien peu renouvelé depuis ses premiers avatars cinématographiques⁷. Quant à l'épique, on ne le distingue ni dans les actions des personnages, qui sont souvent considérées dans leurs développements les plus quotidiens et anecdotiques, ni dans l'ampleur de la vision historique, aplatie par un manque d'ambition en matière visuelle et, sans doute, par un budget trop maîtrisé.

Il ne faut cependant pas déplorer outre mesure cette distorsion entre l'intention originelle et l'objet produit, car elle naît également de la manière, assez audacieuse, dont les auteurs ont résolu la question fondamentale que pose le genre historique – et tout particulièrement le sous-genre du biopic –, celle du juste rapport entre la trame fictionnelle et la réalité historique. Ce n'est pas exactement cette question, déjà largement investiguée⁸, que nous traiterons ici, mais une autre, qui lui est en même temps connexe et transverse : celle de la balance entre le régime de vérité et le régime d'historicité. En d'autres termes, nous ne nous intéresserons pas à la manière dont les auteurs des *Médicis* articulent les nécessités narratives avec le fonds historique qu'ils ont à leur disposition, mais à leur choix de faire fluctuer leur rapport à la vérité, afin de toucher l'essence même du moment historique sur lequel porte leur regard.

⁵ Ce sont les termes employés dans un communiqué presse de Wild Bunch TV, <https://variety.com/2015/tv/global/game-of-thrones-richard-madden-dustin-hoffman-medici-masters-of-florence-1201601416/> (consulté le 10/10/2019).

⁶ Sur la définition de ce genre, voir Henry Keating, ed., *Whodunit? A guide to crime, suspense and spy fiction*, Van Nostrand Reinhold, 1982.

⁷ Songeons au récent long-métrage *Knives out* (*À couteaux tirés*) de Rian Johnson, qui fonde son efficacité sur un jeu permanent de renvois aux situations archétypales du genre, déjà présentes dans le prototype *Clue* (*Cluedo*), réalisé en 1985 par Jonathan Lynn.

⁸ Voir notamment Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Gallimard, 1993 ; Marcia Landy, ed., *The Historical Film. History and Memory in Media*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2000 ; William Gynnn, *Writing History in Film*, Routledge, 2006 ; Robert A. Rosenstone, *History on Film / Film on History*, Routledge, 2018.

Qu'on nous permette, à ce point, une brève digression bibliographique. Malgré l'évidente culture de la période dont ils font preuve, Frank Spotnitz et ses co-auteurs n'ont sans doute pas conscience de se situer là au point de confluence d'une double réflexion, menée par des intellectuels qui, chacun dans leur champ, ont récemment investigué avec une acuité particulière la pensée moderne italienne, Quentin Skinner et Georges Didi-Huberman.

À l'occasion de sa conférence inaugurale à la Queen Mary University, Skinner a en effet théorisé le fait que, dans certains cas précis (par exemple celui de l'étude des croyances), l'historien de la culture doit accepter de ne pas se focaliser sur la vérité⁹ et de ne pas céder à ce que Patrick Boucheron nomme, de son côté, «la morale de l'exactitude»¹⁰. L'historien, nous dit Skinner, doit au contraire accepter que la vérité s'efface alors au profit de la rationalité interne de son corpus ou de son champ d'investigation. Dans les médias fondés sur une relation essentielle à la fiction, qu'il s'agisse de cinéma, de série télévisée ou de bande dessinée, la rationalité interne – celle qu'impose la cohérence narrative – justifie, elle aussi, qu'on puisse avoir recours à «l'indistinction fictionnelle», pour reprendre là encore une expression boucheronienne¹¹.

Quant à Georges Didi-Huberman, les lecteurs familiers de ses travaux savent déjà que le titre de cet article lui est emprunté. Son étude consacrée à la «ressemblance par contact», malheureusement trop négligée par les historiens de la Renaissance florentine, nous apparaît être d'une importance fondamentale pour la compréhension de la période de Cosme de Médicis, bien au-delà du champ de l'histoire de l'art sur lequel se concentre d'ordinaire son auteur. Didi-Huberman y a montré comment, au XV^e siècle, la reproduction mécanique des visages, par un processus technique de prise d'empreinte, a permis de penser l'absence et de lui donner forme, selon un processus qui relève fondamentalement de l'homologie. Ceci a eu des répercussions essentielles sur le rapport de l'individu à la communauté puisque, nous dit Didi-Huberman, «la prise d'empreinte est [...] avant tout l'expérience d'une relation»¹².

⁹ Quentin Skinner, *La vérité et l'historien*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012, p. 41-67.

¹⁰ Patrick Boucheron, «On nomme littérature la fragilité de l'histoire», *Le Débat*, n. 165, 2011, p. 54.

¹¹ *Ibid.*

¹² Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, p. 33.

Or, c'est précisément là l'enjeu auquel se trouvent confrontés les auteurs des *Médicis* dans la première saison : donner forme, en même temps, à une absence, celle de Cosme (puisque'il règne sur la ville sans jamais être désigné comme le titulaire effectif du pouvoir), et à une homologie (puisque toute sa stratégie politique consiste à identifier sa personne à la cité, ce qui fonde l'absence de marquage visible de son pouvoir). Ainsi, s'il est loin de l'objectif programmatique annoncé, le résultat final s'avère être néanmoins d'un grand intérêt, pour peu qu'on accepte le postulat que le genre de la série télévisée puisse faire l'objet d'une investigation de type épistémologique.

Avant de développer ces points, il nous faut toutefois nous assurer qu'on entre bien là dans le cadre du biopic, auquel est consacré ce volume. Le titre générique de la série, qui fait également office de titre à la première saison, *Medici: Masters of Florence*, laisse penser de prime abord que nous sommes face, au mieux, à une biographie collective – ce qui pourrait de toute manière être intéressant, puisque les études récentes ont montré combien la méthode prosopographique se prête bien à l'analyse de la vie politique florentine de la Renaissance. La production a rectifié le tir sur la deuxième saison, puisqu'elle y a ajouté un sous-titre, *The Magnificent*. Celui-ci marque la centralité du personnage de Laurent le Magnifique, dont on suit la vie pendant les quelques mois qui précèdent la conjuration des Pazzi, en 1478. Pour que cela soit encore plus clair, le deuxième épisode de cette saison porte le titre, tout à fait explicite, de « Standing alone ».

En ce qui concerne la première saison, les choses sont d'autant moins claires que le visuel choisi pour l'édition DVD désigne deux personnages principaux, Jean de Médicis et son fils Cosme, respectivement incarnés par Dustin Hoffman et Richard Madden. Jean y a les mains posées sur les épaules de son fils, dans un geste tout à la fois d'autorité et d'adoubement. Or, ce visuel est trompeur, car la saison s'articule autour de deux plans chronologiques, et celui qui est illustré ici ne correspond pas à l'arc narratif principal.

La saison s'ouvre en effet par l'assassinat de Jean de Médicis, au moyen d'une grappe de raisin empoisonnée. Cet événement tragique engendre une enquête qui se développe mollement jusqu'au twist final, vite évacué à la fin du dernier épisode. La recherche de l'assassin de Jean est donc un pur prétexte narratif, qui permet de mettre d'emblée Cosme face son destin. Les scénaristes condensent alors sur un espace temporel de quelques semaines une succession d'événements qui, de la guerre contre Milan à l'exil puis au retour triomphal de Cosme, portent à la prise

de pouvoir de celui-ci sur Florence. Or, ce sont là des événements qui, en réalité, s'échelonnent sur une période de cinq ans, entre 1429 et 1434. On a donc là un exemple tout à fait signifiant de ce rapport fluctuant à la vérité historique que nous avons évoqué plus haut : non seulement le point de départ de l'intrigue – l'assassinat de Jean – n'est pas historiquement avéré¹³, mais il ouvre sur une condensation chronologique qui se révèle être strictement fonctionnelle à la progression dramatique.

En parallèle à cet arc narratif principal, une série de flash-back renvoie à un second moment, situé vingt ans plus tôt, durant lequel Jean de Médicis fait admettre de force à Cosme que son destin n'est pas de courir la donzelle ou de rêver à une carrière d'artiste, mais bien de diriger sa famille et, par voie de conséquence, sa cité. Le visuel correspond à cette ligne chronologique, qui ne cesse de s'amenuiser au fur et à mesure qu'on avance dans les épisodes et qui demeure, somme toute, très minoritaire dans l'architecture narrative de la saison.

Il existe cependant un second visuel, plus conforme à l'équilibre narratif, sur lequel Jean a disparu au profit du seul Cosme. Assis sur un siège qui ressemble beaucoup à un trône médiéval, ce dernier ne se trouve plus dans une position de réception ou de sujétion, mais d'autorité. Il est seul sur cette image, car il n'est pas une action, au cours des huit épisodes de la saison, qui ne soit faite par lui, pour lui ou contre lui, ou qui ne soit en relation avec sa personne. Il est en effet l'acteur ou le catalyseur de la totalité des événements montrés, même quand il n'apparaît pas à l'écran.

Ce visuel est intéressant, parce qu'il correspond mieux à l'historiographie traditionnelle, qui considère Cosme comme l'unique fondateur de la dynastie médicéenne. Cette représentation montre également que la série s'appuie sur une recherche documentaire solide, qui déborde le champ de l'historiographie pour s'étendre jusqu'à celui de l'histoire des représentations. Pour cette posture assise, les graphistes se sont en effet inspirés des représentations anciennes des Médicis, que ce soit celle de Cosme lui-même par Pontormo (Florence, Galerie des Offices), de Laurent le Magnifique entouré de sa cour par Vasari (Florence, Palazzo Vecchio), ou du fils de ce dernier, Jean, devenu le pape Léon X, tel qu'il est figuré par Raphaël (Florence, Galerie des Offices).

Attardons-nous encore quelque peu sur ce second visuel. Dans un jeu graphique grossier, mais efficace, Cosme se trouve placé au-dessus de la

¹³ Voir l'entrée qui lui est consacrée, par la plume de Pierluigi Terenzi, dans le *Dizionario biografico degli italiani* (en ligne), vol. 73, Istituto della Enciclopedia italiana, 2016 (consulté le 03/09/2019).

ville de Florence, qui est littéralement retournée par son action. La cité est ici symbolisée par la tour du Palazzo Vecchio, le cœur du pouvoir politique, et par le dôme de la cathédrale, métaphore du pouvoir religieux et, en même temps, du génie florentin. Ce sont là les deux éléments qu'on retrouve traditionnellement dans les représentations anciennes de Florence, en particulier sur les figurations cartographiques de la cité au XVI^e siècle, où ils prennent souvent une place disproportionnée par rapport au reste de l'espace urbain. Indubitablement, il s'agit là d'un visuel très réussi sur le plan graphique, si ce n'est le dôme de la cathédrale n'avait pas encore été achevé par Brunelleschi en 1434, date à laquelle se clôt la saison. Les vicissitudes de sa construction sont d'ailleurs utilisées par les scénaristes pour illustrer l'opposition dont fait l'objet l'ascension politique de Cosme. Sans cet accroc à la vérité historique, l'image aurait cependant perdu une grande part de sa force visuelle et symbolique.

Nous sommes donc bien là dans un biopic, un biopic qui ne dit certes pas son nom, mais qui répond à l'ensemble des caractéristiques que les théoriciens du genre ont mises en évidence¹⁴. Tout porte même à croire, au vu de l'arc narratif principal, qu'il s'agit d'un biopic politique.

C'est justement là que réside l'ambiguïté de la série, en même temps que son principal centre d'intérêt. Dans son ouvrage consacré aux *Politiques de la représentation*, le sémiologue de l'image Louis Marin a brillamment démontré que la représentation du politique s'appuie sur une construction ostentatoire, sur la nécessité d'«exhiber, [et d']exposer devant les yeux»¹⁵. C'est la raison pour laquelle les biopics politiques sont d'ordinaire construits autour du discours, car «le pouvoir, c'est le discours de la force, c'est la force qui se met à parler et qui dit qu'elle est juste»¹⁶. Le discours, moment crucial de mise en exergue de soi¹⁷, acte ainsi, comme le dirait Louis Marin, la transformation de la force en puissance et de la puissance en pouvoir.

Or, dans le cas de Cosme de Médicis, on est face à un pouvoir qui non seulement ne veut pas montrer les signes de son existence, mais qui veut

¹⁴ Voir, notamment, Raphaëlle Moine, «Le genre biopic», in Rémi Fontanel, éd., *Biopic: de la réalité à la fiction*, Éditions Charles Corlet, 2011, p. 22-27; Dennis Bingham, *Whose Lives are they Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2010, p. 3-28.

¹⁵ Louis Marin, *Politiques de la représentation*, Paris, Kimé, 2005, p. 73.

¹⁶ *Ibid.*, p. 75.

¹⁷ Voir Claire Demoulin, «Les biopics d'hommes politiques: des "films de discours"? Croisements esthétiques, rhétoriques et politiques autour du film *Le discours d'un roi*», *LISA*, vol. XIV, n. 2, 2016 (consulté le 23/09/2019).

au contraire les dissimuler. Entre son retour à Florence, le 26 septembre 1434, et sa mort, le 1^{er} août 1464, Cosme incarne, dans les faits, le centre et le cœur de l'activité politique, tout en n'occupant lui-même que quelques charges mineures. Son pouvoir s'appuie sur la manipulation adroite du système de désignation aux charges publiques, qui lui permet de placer aux postes stratégiques des membres de son réseau d'amis et de clients, d'une part, et sur la manipulation du système fiscal, qui lui permet d'éliminer ou d'affaiblir les familles de l'oligarchie qui lui sont ennemies¹⁸. Il s'agit donc d'un pouvoir dont les représentations sont absentes, un pouvoir qui se fonde, dans son essence même, sur la transparence et sur l'implicite, et non sur la pompe et sur l'apparat. Ceci, les scénaristes l'ont très bien perçu, puisque, dans l'un des premiers flash-back, Jean jette au feu le manteau trop richement brodé de son fils Laurent, en arguant du fait que les Médicis ne peuvent se permettre d'attirer l'attention sur eux par des habits somptueux, ni d'ailleurs par toute forme de comportement social qui se révélerait ostentatoire¹⁹.

La légitimité même de ce pouvoir réside, d'ailleurs, dans le fait qu'il n'est pas apparent, puisque les Florentins, jusqu'en 1494 et la chute du fils de Laurent le Magnifique, Pierre, désirent avant tout qu'on préserve l'apparence de leur *libertà*, c'est-à-dire leur autonomie politique face à toute puissance étrangère ou tout citoyen individuel qui pourrait s'approprier les institutions républicaines. Personne n'est dupe, mais les apparences sont sauves, et cela suffit aux concitoyens de Cosme. Ainsi Giovanni Rucellai note-t-il, dans son *Zibaldone* (1461), que «Cosme et ses enfants étaient des citoyens très puissants, [...] et ils disposaient de notre cité et de son gouvernement comme s'ils en étaient les seigneurs, les dirigeant à la baguette»²⁰. Explicitement présenté de son vivant comme le souverain non couronné de Florence, Cosme voit en mars 1465 le titre de *pater patriae* être inscrit sur sa tombe, dessinée par Verrocchio dans l'église de San Lorenzo²¹. En 1474, Bartolomeo Platina va jusqu'à

¹⁸ Voir Arnaldo D'Addario, *La formazione dello Stato moderno in Toscana. Da Cosimo il Vecchio a Cosimo I de' Medici*, Lecce, Adriatica Editrice Salentina, 1976, p. 36-39.

¹⁹ Frank Spotnitz et Nicolas Meyer, *Medici: Masters of Florence, Pilot*, p. 14-15.

²⁰ «Il quale Chosimo e suoi figliuoli erano cittadini molto potenti [...] e della nostra città e ghoverno d'essa disponevano come sendone signori a bachetta», cité in Nicolai Rubinstein, «Cosimo optimus civis», in F. Ames-Lewis, ed., *Cosimo 'il Vecchio' de' Medici, 1389-1464*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 12, note 34.

²¹ Alison Brown, «The Humanist Portrait of Cosimo de' Medici, Pater Patriae», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n. 24, 1961, p. 186-221.

le présenter, dans le *De optimo cive* qu'il dédie au Magnifique, comme l'incarnation même de l'*optimus civis* : ainsi désigne-t-on, selon la catégorisation cicéronienne, le citoyen idéal qui joue un rôle dominant dans l'administration et dans la préservation de la république²².

Ceci nous est clairement indiqué dès le premier épisode de la série. Au lendemain de la mort de Jean, une conversation se tient entre Cosme et son principal adversaire, Rinaldo degli Albizzi. À Rinaldo qui souligne la progression sociale de son père, passé de paysan à monarque, Cosme répond que celui-ci n'a jamais porté un tel titre. Ce à quoi son interlocuteur argue que Jean était bien trop malin pour le faire, mais que chacun dans la cité savait qu'il gouvernait de fait et qu'il feignait en public la modestie. Puis il clôt son discours sur les mots suivants : « Mais le pouvoir était en lui. Et, maintenant, il est en toi »²³. Dans la scène précédente, Cosme avait déjà asséné à son frère Lorenzo une sentence qui, à elle seule, condensait cette idée – nous la livrons ici dans sa version originale, qui en rend mieux la puissance locutoire : « Perception is power »²⁴. Si la perception fonde le pouvoir, alors celui-ci prend les contours qu'il veut bien se donner.

D'ailleurs lorsque, en ouverture du quatrième épisode, Rinaldo degli Albizzi accuse Cosme de vouloir devenir un tyran²⁵ et demande sa mort sous ce prétexte, ce dernier se défend en déclarant être « un loyal citoyen de Florence ». C'est bien la connexion entre le déterminant indéfini et le substantif « citoyen » qui est ici importante en termes de communication politique : à compter de ce moment, quel que soit la réalité effective de son pouvoir, un Médicis ne saurait se présenter autrement que comme un *primus inter pares*, un « premier parmi ses pairs », selon l'expression qui s'impose alors – sans doute l'une des plus délicieusement ambiguës que la communication politique ait jamais engendrées.

Ainsi, le pouvoir que construit Cosme au fil des épisodes n'est pas incarné. Il n'existe qu'en creux, comme une empreinte emprisonnée dans un moule. On le distingue par ses signes distinctifs, comme le retour de

²² Voir Nicolai Rubinstein, « Cosimo... », *op. cit.*, p. 7.

²³ Frank Spotnitz et Nicolas Meyer, *Pilot*, p. 8.

²⁴ *Ibid.*, p. 7.

²⁵ Il s'agit là d'un topos qui, issu de la tradition initiée par le portrait tacitien de Tibère, sous-tend la pensée politique de la seconde moitié du *Quattrocento* florentin. Ainsi, dans un célèbre passage de son *Trattato circa el reggimento*, Savonarole décrit-il longuement la figure du tyran, renvoyant par là au régime médicéen dans son ensemble, mais surtout à son incarnation laurentienne, in Girolamo Savonarola, *Trattato circa el reggimento e governo della città di Firenze*, in *Prediche sopra Aggeo*, Roma, Angelo Belardetti, 1965, p. 456-465.

blason de sa famille qu'on raccroche aux murs du Palazzo Vecchio à son retour d'exil, et par les marques concrètes de son action. C'en est donc, littéralement, une «représentation», au sens où représenter, c'est montrer «une absence, un autre, et représenter, c'est au fond opérer une substitution, la substitution de quelque chose à la place de cet autre»²⁶, tout comme le calque d'un visage représente un individu sans que ce soit vraiment lui. En ce sens, Cosme est lui-même l'empreinte de son père, mais il en est une représentation intensifiée, ce que Rinaldo degli Albizzi résume ainsi dans le premier épisode : «Tu es absolument le fils de ton père. Je crains même que tu ne sois davantage ton père qu'il ne l'était lui-même»²⁷.

Dès lors, tout le discours des scénaristes vise à montrer comment Cosme, par son action, inscrit l'histoire de sa famille dans l'histoire de la cité. Tous les événements sont perçus dans cette perspective et ont pour but de fonder cette homologie. Dans le second épisode, par exemple, bien que la guerre contre Milan fasse courir le risque d'une défaite de la ville, c'est surtout la ruine de la famille qui est le moteur de l'action médicéenne. De même, Cosme ne justifie pas la construction du dôme de la cathédrale avec des arguments collectifs, par exemple l'exaltation du génie florentin, capable de construire ce qui semblait irréalisable. Il en démontre au contraire la nécessité en présentant ce projet comme un plan de relance économique, dont le but est d'accroître le prestige des Médicis au sein de la cité, malgré le risque financier que cela leur fait courir. Cette homologie atteint son paroxysme dans le troisième épisode : quand la peste frappe Florence, Rinaldo degli Albizzi accuse Cosme d'en être directement et personnellement responsable par ses pêchés, et c'est de cette accusation que part le processus qui mène à son arrestation et à son départ en exil.

La construction de cette homologie est fondamentale, car le souhait premier de Jean, que Cosme poursuit et mène à bien, est de donner un tour dynastique à la famille des Médicis. Ainsi, dans le quatrième épisode, Cosme est prêt à périr plutôt que d'accepter de partir en exil avec les siens, tout comme, en 1479, Laurent le Magnifique mettra en jeu sa propre vie en s'offrant physiquement au roi de Naples, Ferdinand d'Aragon, pour éviter que le conflit entre les deux États ne prenne un tour dramatique pour Florence. Aux yeux de Cosme, tout est ainsi préférable au risque de voir se disjoindre le destin de sa famille et celui de sa cité.

²⁶ Louis Marin, *Politiques...*, *op. cit.*, p. 70-71.

²⁷ Frank Spotnitz et Nicolas Meyer, *Pilot*, p. 9.

D'ailleurs, lorsqu'il s'éloigne de Florence, tout lien social se délite, y compris celui que les humanistes ont désigné comme le plus primordial, autour duquel s'articule tout le reste, le mariage. Alors que Cosme, exilé à Venise, cède aux charmes d'une belle courtisane, son épouse Contessina, qui est restée seule à Florence, parvient, elle, à résister aux assauts de son amour de jeunesse, Ezio. Hors de Florence, les Médicis perdent donc toute force de cohésion, tandis que Florence ne peut prospérer sans les Médicis, d'où le rapide rappel de Cosme et son retour triomphal dans la cité.

Ce travail sur l'homologie rend parfaitement compte de la vérité profonde du pouvoir médicéen. Toute la difficulté, pour les scénaristes, tient à ce qu'il n'est pas spectaculaire et qu'il les oblige à saturer l'espace narratif par de l'anecdote pour créer un flux factuel. D'où nos réserves liminaires sur l'échec relatif de cette première saison à respecter son cahier des charges programmatique. La seconde saison est certes moins ambitieuse sur le plan conceptuel, mais elle ressemble davantage à ce qu'on peut attendre d'une série de ce type : on y voit, dès les premières secondes, des combats violents et des rebondissements menés à un rythme soutenu, avec un récit historique qui ne sert plus que de toile de fond. Cela fonctionne mieux en termes de divertissement, mais la série, dans notre perspective d'analyse, perd beaucoup de son intérêt.

Arrêtons-nous, au moment de clore cette réflexion, sur les deux scènes finales de la première saison, qui confirment à quel point les auteurs de la série ont traité la vérité historique avec finesse et – osons le terme – raffinement. Dans l'ultime flash-back, Jean justifie d'une phrase terrible sa décision d'envoyer en secret l'amour de jeunesse de son fils Laurent, une femme de basse extraction, accoucher dans un couvent, où elle meurt avec son nouveau-né : « Je monte les mulets, mais il n'y aura pas de mulets dans la famille Médicis ». Accueillir une mésalliance au sein de la famille est inenvisageable, car cela ruinerait ainsi tous ses efforts pour créer une dynastie. Cet argument fonde le mariage forcé de Cosme avec Contessina Bardi, issue d'une prestigieuse famille de l'oligarchie. Dans la scène suivante, sur laquelle s'achève la saison, Ugo Bencini, le comptable de la famille (et l'assassin impuni de Jean), vient chercher Contessina pour la conduire à une procession, et il a ces mots mystérieux : « La cérémonie va commencer, et Florence ne peut avoir son cortège des Mages sans les Médicis ». C'est au cours de cette même procession, juste avant que ne débute le générique final, que la belle-fille de Contessina, Lucrezia, lui glisse à l'oreille qu'elle attend un enfant, ajoutant : « Ce sera un mâle, j'en suis certaine, et nous l'appellerons Laurent ». On a là deux

moments qui, en apparence, semblent disjoints sur le plan narratif. Or, toute l'ambition (et la réussite) des auteurs de la série se trouve pourtant résumée là.

Quelques années avant sa mort, Cosme a en effet décidé d'exhiber dans son palais, l'actuel palais Medici-Riccardi, le succès de sa stratégie dynastique. Pour ce faire, il a commandé une fresque au peintre Benozzo Gozzoli. Entre 1459 et 1461, celui-ci a donc peint le *Cortège des Mages*, qui figure le défilé des personnalités arrivées à Florence depuis Ferrare à l'occasion du concile de Bâle, qui a eu lieu en 1438-39.

Or, ce que voit sur cette fresque est la métaphore de la stratégie politique de Cosme, en même temps que le récit de son déroulement présent et à venir. Au centre de la fresque est ainsi figuré le point d'arrivée dynastique, Laurent – celui dont Lucrezia vient précisément d'annoncer la naissance – dans une version future : il n'est pas encore le Magnifique, mais il incarne déjà la nouvelle figure du prince qui émerge dans le monde de cour naissant. Le Laurent présent, historique pourrait-on dire, âgé d'une dizaine d'années, apparaît sur une autre partie de la fresque, où sont représentées toutes les générations de Médicis. On y trouve notamment Cosme, monté non pas sur un destrier comme ses descendants, mais – rappelons-nous les mots de Jean – sur une mule.

Si, avec ce dispositif pictural d'une rare finesse, Benozzo Gozzoli réalise la synthèse de ce qu'est le pouvoir médicéen, les auteurs des *Medici: Masters of Florence* démontrent avec brio dans les deux dernières scènes de la saison qu'ils en ont, eux aussi, parfaitement saisi la nature. En ceci, ils illustrent ces mots de Dalton Trumbo, qui règlent la question du rapport entre la vérité et l'historicité dans le champ fictionnel : « Si vous n'êtes pas capable de dire un mensonge qui puisse être cru, crampez-vous à la vérité : elle restera toujours votre secours secret quand vous en aurez besoin ; et acceptez-en vaillamment les conséquences »²⁸.

Jean-Marc RIVIÈRE

CAER, Aix Marseille Université, Aix-en-Provence, France

²⁸ Cité in Joe Eszterhas, *À la conquête d'Hollywood. Le guide du scénariste qui valait un milliard*, Bordeaux, Capricci, 2014, p. 34-35.

Le terme très discuté de biopic comprend le mélange d'éléments fictionnels et non fictionnels dans des films biographiques qui racontent la vie de personnalités publiques en se concentrant sur l'identité de la personne et le contexte de son émergence. Mais ce vocable pourrait avantageusement être remplacé par celui de biophotie, dérivé de celui d'historiophotie proposé par Hayden White, pour définir la représentation des vies et de ce que nous en pensons par des images visuelles et des discours filmiques, car le cinéma est un autre médium d'écriture de la vie, obéissant à des impératifs qui lui sont propres. En outre, la force populaire du cinéma confère aux films biographiques un impact politique considérable sur les discours et les récits transnationaux d'une *polis* désormais mondialisée.

Joanny Moulin, Professeur des Universités, Membre senior honoraire de l'Institut Universitaire de France, président fondateur de la Biostudies Society, est également l'auteur de l'essai théorique On Biography (Honoré Champion, 2021) et de plusieurs biographies.