



**HAL**  
open science

**“ Gratter les croûtes ” : la rhétorique de la désillusion  
comme anti-epos du mythe sportif contemporain. Une  
analyse de “ Gladiatori ” d’Antonio Franchini**

Gerardo Iandoli

► **To cite this version:**

Gerardo Iandoli. “ Gratter les croûtes ” : la rhétorique de la désillusion comme anti-epos du mythe sportif contemporain. Une analyse de “ Gladiatori ” d’Antonio Franchini. Italies, 2019, In *cor-pore sano. Exercices du corps et représentations du sport dans la culture italienne*, 23, pp.385-397. 10.4000/italies.7689 . hal-02522503

**HAL Id: hal-02522503**

**<https://hal.science/hal-02522503>**

Submitted on 27 Mar 2020

**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.

## « Gratter les croûtes » : la rhétorique de la désillusion comme anti-*epos* du mythe sportif contemporain

Une analyse de Gladiatori d'Antonio Franchini

Gerardo Iandoli

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/italies/7689>

ISSN : 2108-6540

### Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

### Édition imprimée

Date de publication : 2 décembre 2019

Pagination : 385-397

ISBN : 979-10-320-0243-8

ISSN : 1275-7519

### Référence électronique

Gerardo Iandoli, « « Gratter les croûtes » : la rhétorique de la désillusion comme anti-*epos* du mythe sportif contemporain », *Italies* [En ligne], 23 | 2019, mis en ligne le 03 mars 2020, consulté le 27 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/italies/7689>

---



Italies - Littérature Civilisation Société est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

# « Gratter les croûtes » : la rhétorique de la désillusion comme anti-*epos* du mythe sportif contemporain

## Une analyse de *Gladiatori* d'Antonio Franchini

Gerardo Landoli

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

Résumé: L'article analyse *Gladiatori* d'Antonio Franchini, *non-fiction* publiée en 2005 où l'auteur explore le monde de la lutte (pugilat, lutte libre, catch, etc.). Le but est de montrer comment le texte se fonde sur une rhétorique de la désillusion, laquelle produit une anti-*epos* qui a la tâche de démystifier la narration dominante du sport. En effet, le texte essaie, à travers la mise en scène du corps, de faire jaillir la caducité de l'existence humaine, malgré les promesses d'immortalité de la mythologie sportive contemporaine.

Riassunto: L'articolo analizza *Gladiatori* di Antonio Franchini, *non-fiction* pubblicata nel 2005 in cui l'autore viaggia nel mondo dei combattimenti (pugilato, lotta libera, *wrestling*, ecc.). L'obiettivo è quello di mostrare come l'intero testo si regga su di una retorica della disillusione, che produce un'anti-epica che ha il compito di demistificare la narrazione dominante sullo sport. Infatti, il testo cerca, attraverso la messa in scena del corpo, di mettere in evidenza il carattere caduco dell'esistenza umana, nonostante le promesse di immortalità della mitologia sportiva contemporanea.

## Joueurs et spectateurs

*Gladiatori* d'Antonio Franchini, publié en 2005, est le récit de l'immersion de l'auteur dans le monde du combat. C'est la tentative de donner la parole aux corps des lutteurs, par le biais de la voix de Franchini. Pour mieux comprendre ce texte, il est nécessaire de partir de l'analyse du titre, lequel met en relation l'affrontement sanglant de l'époque romaine avec la lutte sportive d'aujourd'hui. En effet, même si les gladiateurs et les lutteurs sont tous deux engagés dans l'activité du combat, il est évident que leurs finalités sont tout à fait différentes.

Par exemple, le mot « sport », emprunt de la langue anglaise, est dérivé de l'ancien français *deport*, « au sens de plaisir, divertissement<sup>1</sup> ». Par conséquent le concept de « sport » peut être rapproché de celui de « jeu », lequel est « superflu. La nécessité n'en devient impérieuse que dans la mesure où le plaisir le fait éprouver pour telle<sup>2</sup> ». Cependant, en lisant les mots de Sénèque, les « jeux » gladiateurs sont exactement en contradiction avec l'idée de « plaisir » : « le hasard m'avait fait tomber en plein spectacle de midi ; je m'attendais à des jeux, à des saillies, à quelque divertissement où l'œil de l'homme pût se reposer de la vue du sang humain. C'est le contraire. Les précédents combats étaient en comparaison œuvre de pitié. Finie maintenant la bagatelle ! C'est le pur et simple assassinat<sup>3</sup> ». En effet, si le jeu est « une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité<sup>4</sup> », on comprend bien que les activités des gladiateurs sont très éloignées d'une quelconque idée de jeu : le guerrier, obligé de défendre son existence, combat pour l'intérêt matériel primaire, c'est-à-dire celui qui est le fondement de tous les autres intérêts : sa propre vie.

Donc, comment faut-il expliquer cette corrélation, entre gladiateur et lutteur sportif, apparemment contradictoire ? On peut le faire, en prenant en considération la théorie du jeu de Hans-Georg Gadamer, où « celui qui joue éprouve le jeu comme une réalité qui le dépasse. Cela est vrai à plus forte raison là où il est explicitement visé lui-même comme étant une telle réalité ; c'est le cas lorsque le jeu apparaît comme *représentation pour le spectateur*, c'est-à-dire est "spectacle" (*Schauspiel*)<sup>5</sup> ». À la lumière de ces réflexions, on peut considérer le jeu comme un élément double : il y a le jeu du point de vue du joueur et celui du point de vue du spectateur. Donc, dans le spectacle gladiateur la dimension du plaisir existe seulement du côté du spectateur, lorsque le joueur/lutteur doit, au contraire, combattre pour sa vie. Le corps du gladiateur est présent sous forme de corps qui agit et sous forme de corps qui est vu : il est en même temps actif et passif.

Dans le monde contemporain, l'élément spectaculaire du sport est devenu prépondérant, surtout à cause des écrans (télévision, ordinateur, smartphone, etc.) : en revanche, « l'écran ne permet pas de voir mieux, il crée une nouvelle façon de voir. Il plonge directement aussi le téléspectateur dans le mythe, une histoire construite au-delà du jeu, faite pour celui qui regarde, excitante, sédui-

1 « Sport » sur CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/sport>. Consulté le 30 Juin 2018.

2 Johan Huizinga, *Homo ludens* (1938), Paris, Gallimard, 2011, p. 24.

3 Sénèque, *Lettres à Lucilius*, Paris, Les Belles Lettres, 2009, Tome I, p. 19.

4 Roger Caillois, *Les jeux et les hommes* (1958), Paris, Gallimard, 1991, p. 32.

5 Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode* (1960), Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 127.

sante, à laquelle ce même téléspectateur complaisamment convié<sup>6</sup> ». Cette action de franchir le seuil pour entrer dans le mythe est marquée par Franchini/narrateur<sup>7</sup> même, lequel affirme :

se il sangue dei gladiatori, appena versato nell'arena e subito assorbito dalla sabbia fresca sparsa per cancellare le tracce dell'ultima morte e accogliere la nuova, rappresenta la realtà secca e smemorata del mondo antico, il volto autentico e lo schianto di Owen Hart [un catcher qui est décédé pendant un combat] e quello illusorio di tutti gli altri wrestler attraverso verità e finzione sono l'immagine più emblematica di un mondo ambiguo e vorticoso, in cui sempre meno sarà possibile dire che cosa è davvero accaduto e che cosa no e quanto è avvenuto per il soffio del caso, la mano di dio o le trame ingegnose e mendaci dell'uomo<sup>8</sup>.

Le but de ce texte, donc, est de rétablir l'importance du point de vue du corps qui agit, contre son simulacre spectaculaire, malgré toutes les difficultés d'accès à la dimension plus profonde du sport, désormais voilé par la société du spectacle<sup>9</sup>. Le parallélisme avec le monde des gladiateurs, jusqu'au point d'intituler le texte *Gladiatori*, est nécessaire pour rappeler que l'activité sportive conserve toujours une partie vivante et par conséquent sensible, laquelle risque de succomber sous les efforts de la lutte<sup>10</sup> (jusqu'à la possibilité de mourir : cela s'est déjà produit pour Owen Hart, déjà cité). Un jeu, voire un sport complètement sûr n'existe pas.

---

6 Georges Vigarello, *Du jeu ancien au show sportif*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 161.

7 On peut considérer la voix du narrateur, dans ce texte, comme une « prima persona integrale », selon la définition de Gianluigi Simonetti, c'est-à-dire une personne « transmediale, che trae energia da diversi linguaggi e diverse narrative (televisive, giornalistiche, da social network) con conseguente effetto di moltiplica » [Gianluigi Simonetti, *Gli effetti di realtà. Un bilancio della narrativa italiana di questi anni*, in Silvia Contarini, Maria Pia De Paulis-Dalembert, Ada Tosatti, dir., *Nuovi realismi*, Massa, Transeuropa, 2016, p. 154].

8 Antonio Franchini, *Gladiatori* (2005), Milano, Mondadori, 2006, p. 165.

9 Cet aspect est souligné aussi dans le texte, en parlant du catch : « per decenni, con pazienza, gli organizzatori, gli atleti, il pubblico, tutti conniventi, si sono costruiti una realtà parallela ricca di dettagli, una vera e propria enciclopedia di finzioni, una monumentale storiografia di eventi immaginari » [*Ibidem*, p. 137].

10 Ce caractère ambigu est souligné quand il parle du pugilat : « i pugili, che pure sottolineano tutte le volte che possono la natura cruenta della loro attività, usano sempre la parola sport, come se ci tenessero a ribadire che lo scontro, per loro, è privo di risentimento, di astio, d'implicazioni oscure » [*Ibidem*, p. 64].

## *Gratter les croûtes*

Nous l'avons vu dans le premier paragraphe : le corps du lutteur est double, puisqu'il est en même temps intériorité et extériorité : « scalzare le croste, poco alla volta, dà questo piacere del dolore circoscritto dalle dita, pizzicato, accarezzato, eluso. Restituisce il gusto di tirare fuori quel che abbiamo dentro, di vedere finalmente nella luce ciò che sarebbe destinato a scorrere nel buio<sup>11</sup> ». En effet, Georg W. F. Hegel, en parlant du « beau gladiateur » et du corps de l'athlète en général, écrit : « l'élément parfait où l'intériorité est tout aussi extérieure que l'extériorité est intérieure est à nouveau le langage ». Par conséquent, le corps musclé du sportif est considéré comme une sorte de langage, lequel est défini « clair et universel », où par « clair » on entend que le gladiateur, en tant qu'artiste de son propre corps, « s'est élevé par son travail jusqu'à la figure qui est être-là propre pénétré dans toutes ses vibrations par l'âme autoconsciente<sup>12</sup> ». Donc, le corps du guerrier est lui-même une œuvre d'art, si bien que « per la mentalità dell'uomo moderno uno scontro anche molto duro e violento diventa accettabile solo se è governato da regole precise e se riesce a esprimere [...] una strategia e una concatenazione di movimenti che per rapidità, pulizia nell'esecuzione delle tecniche ed efficacia del risultato possono essere definiti "belli" ». Façon de réfléchir que l'homme moderne partage avec l'ancien, lequel « aveva un'idea precisa di come potesse esistere una specie di terribile eleganza nelle tecniche per uccidere<sup>13</sup> ».

Cependant, il y a toujours le danger pour le lutteur de devenir pure extériorité, pure corporéité sans esprit, comme Bob Sapp, lequel « non sembra, in effetti, un uomo, ma un pupazzo, un essere che rievoca più l'esagerazione della caricatura che l'enfasi michelangiolesca profusa dai disegnatori della Marvel Comics nel delineare i contorni dei supereroi<sup>14</sup> », jusqu'à « essere simile a un golem, a un automa, al cyborg terminator che cela snodi e ingranaggi meccanici sotto un blocco di carne posticcia<sup>15</sup> ». Dans cette situation, l'homme devient ce que Martin Heidegger a défini « fait pour », c'est-à-dire un objet qui est utilisé pour accomplir un certain but. Et « dans la structure du "fait pour" réside un

11 *Ibidem*, p. 23.

12 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit* (1807), Paris, Gallimard, 1993, p. 621.

13 Antonio Franchini, *op. cit.*, p. 36.

14 *Ibidem*, p. 44.

15 *Ibidem*, p. 46.

*renvoi* de quelque chose à quelque chose<sup>16</sup> » : c'est pour ça que l'homme perd son autonomie pour s'engager totalement dans son rôle de machine de combat, pour être autre chose que lui-même, en enregistrant cette dérive du monde contemporain où le Moi est « décapé, vidé de son identité, paradoxalement par son hyperinvestissement<sup>17</sup> ». Bob Sapp est la représentation du « nouveau narcissisme obsédé de records, de muscles, de surenchères anatomiques<sup>18</sup> », qui renonce à la possibilité de construire une propre identité personnelle en faveur de l'acceptation d'une identité préconstruite liée à l'imaginaire "musclé", où les corps « sont beaux dans leur érection vide, dans l'exaltation de leur censure<sup>19</sup> ». Toutefois, cette figure n'est pas gagnante, puisque le public aime la voir perdre : « il pianto del bestione ottuso venuto per devastare e rispedito mazzolato al mittente piace al pubblico a cui ricorda la sorte che attende il gradasso nei cartoni animati<sup>20</sup> ». Donc, le monde sportif narré par Franchini est un monde contraire à la conception du corps comme élément purement esthétique, c'est un monde qui veut observer le combat pour « attingere attraverso di esso una profondità dell'esperienza altrimenti preclusa<sup>21</sup> ».

Le corps du lutteur n'est pas la superficie qui cache l'esprit : au contraire, il est la porte qui permet d'entrer dans le monde intime. Ce processus n'est pas facile : nous l'avons déjà vu au début de ce paragraphe, en lisant que pour accéder à l'intimité il faut « gratter les croûtes » afin de montrer ce qui coule sous la peau. Donc, la « clarté » du langage du corps du « beau gladiateur » il faut l'entendre comme une lumière qui permet d'observer l'athlète de façon directe. Si « voir c'est avoir à distance<sup>22</sup> », selon les réflexions de Maurice Merleau-Ponty, alors celui qui regarde le sportif lumineux a toujours l'accès immédiat à son esprit. Cependant, pour transmettre l'expérience de cette vision il faut sortir du langage sensible et instantané du corps pour entrer dans le *logos*, c'est-à-dire le langage de la raison, parce que « il corpo non parla ma bisogna ascoltarlo : non ha ragioni come quelle che noi conosciamo sulla base della logica e della scienza, però ha in qualche modo le sue motivazioni<sup>23</sup> ». C'est pour cela qu'il faut « prendre le corps à la lettre », c'est-à-dire « apprendre à épeler

---

16 Martin Heidegger, *Être et temps* (1927), Paris, Gallimard, 1986, p. 104.

17 Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide* (1983), Paris, Gallimard, 1989, p. 80.

18 Gilles Lipovetsky, *Le bonheur paradoxal* (2006), Paris, Gallimard, 2009, p. 311.

19 Jean Baudrillard, *La société de consommation* (1970), Paris, Gallimard, 1974, p. 209.

20 Antonio Franchini, *op. cit.*, p. 47.

21 *Ibidem*, p. 20.

22 Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* (1964), Paris, Gallimard, 1985, p. 27.

23 Carlo Sini, *Figure di verità*, Milano, AlboVersorio, 2014, p. 16.

l'orthographe du nom composé par les zones érogènes qui le constituent ; c'est reconnaître en chaque lettre la singularité du plaisir (ou de la douleur) qu'elle fixe, et repérer du même coup la série des objets en jeu<sup>24</sup> ». La page de ce texte est la peau, laquelle « conserve, à la manière d'archives, les traces de l'histoire individuelle comme un palimpseste ». « La peau est sismographe de l'histoire personnelle. Elle est le lieu de passage du sens dans la relation avec le monde<sup>25</sup> ». Bref, « gratter les croûtes » signifie identifier, par le narrateur, les zones signifiantes du corps pour reconstruire, à travers la narration, l'histoire de ces personnages. D'ailleurs, Franchini a affirmé, dans une autre de ses œuvres, que l'écriture est une « forma cifrata e irrealia di ritratto<sup>26</sup> ».

## Ordalie

Qu'est-il écrit sur la peau des lutteurs ? Quelle forme de désir est symbolisée par les signes sur leurs corps ?

La resistenza al dolore è la nostra prima qualità. Io mi sono fratturato il dito in allenamento, ma sono andato avanti lo stesso, con la mano gonfia, prendendo gli antinfiammatori. Dieci giorni prima dell'incontro la mano non si apriva più. Era gonfia di sangue e non si apriva. C'era una frattura scomposta e se stava a calcificò così. Mi sono fatto fare le infiltrazioni per aspirare il sangue, hanno provato a raddrizzarmi il dito, me l'hanno tirato e ingessato. Poi mi hanno detto ti devi operare ma io, mancava dieci giorni al match, mi sò levato il gesso, ho fatto cinque giorni di fisioterapia, ho visto che riuscivo a chiudere la mano e ho combattuto<sup>27</sup>.

« La résistance à la douleur est notre première qualité » : dans cette phrase se condense le signifié des « lettres » présentes sur le corps des personnages décrits par le narrateur. La douleur est quelque chose avec quoi il faut se confronter, en essayant de la surmonter :

il dolore può e deve essere considerato un *evento probatorio* [...]. Il dolore è prova nel doppio significato che da un lato è esperienza di chi soffre, sia nel senso generale del patire sia in quello più determinato del tormento e del travaglio [...]; dall'altro quest'esperienza si traduce in una pretesa universale e, a

---

24 Serge Leclair, *Psychoanalyse* (1968), Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 76.

25 David Le Breton, *La Peau et la Trace*, Paris, Éditions Métailié, 2003, p. 25.

26 Antonio Franchini, *L'abusivo*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 95.

27 Antonio Franchini, *Gladiatori*, op. cit., p. 105.



suo modo, oggettiva: il dolore diviene richiesta di validificazione di tutto ciò che esiste e più propriamente interrogazione sul valore dell'esistenza<sup>28</sup>.

Face à la douleur, le corps du lutteur, encore une fois, se dédouble : « le corps est posé en *alter ego*, objet privilégié de l'attention de l'acteur qui en fait son affaire, lui impose la performance à la recherche du supplément d'âme (de sens) qui lui manque<sup>29</sup> ». D'un côté il y a le corps vu avec ses blessures, de l'autre côté il y a le corps perçu, qui ne veut pas s'arrêter malgré tous les signaux de danger. Combattre sa propre douleur signifie que, avant chaque match, « l'individu est son propre adversaire, et il revendique cette dualité, il se mesure à ses ressources propres, à sa sagacité, à sa résistance, à ses nerfs<sup>30</sup> ». D'ailleurs, un des personnages, auxquels Franchini donne la parole dans son texte, dit : « io [...] ho bisogno di questi mali. È il corpo che attraverso i suoi mali mi fa capire di esistere! E io devo combattere, devo combattere per star meglio e poi per soffrire di nuovo! Io devo combattere per esistere<sup>31</sup> ! ».

La résistance à la douleur est une forme pour affirmer sa propre existence : « la surenchère dans le risque amène l'individu à une autre dimension de sa quête intérieure. Atteignant les parages de l'ordalie<sup>32</sup>, il s'en remet pour une part au jugement de Dieu, ou plutôt se livre à une situation délicate où il donne le meilleur de lui-même, engage toutes ses ressources dans la lutte, mais en courant néanmoins le danger de disparaître au cours de l'action<sup>33</sup> ».

Mais, l'épreuve ordalique contre soi-même n'est qu'une façon de se préparer avant l'épreuve décisive : le combat contre l'autre, lequel peut être considéré comme une forme ordalique particulière, c'est-à-dire le duel<sup>34</sup>. Ce caractère

---

28 Salvatore Natoli, *L'esperienza del dolore* (1986), Milano, Feltrinelli, 2002, p. 30.

29 David Le Breton, *Conduites à risque* (2002), Paris, PUF, 2013, p. 213-214.

30 *Ibidem*, p. 226.

31 Antonio Franchini, *Gladiatori*, *op. cit.*, p. 125.

32 « Per ordalia (*Urteil*) o giudizio di Dio (*iudicium Dei*) si intendeva qualsiasi procedimento con il quale nella società medievale europea [...] la divinità veniva chiamata a manifestare la sua insindacabile volontà di fronte a un fatto controverso. L'ordalia constava, dunque, di una prova dal cui risultato veniva fatta dipendere la decisione giudiziaria: espressione di una civiltà giuridica in cui le dimensioni della religione, della morale e del diritto venivano percepite insieme ed indistintamente nell'unità del verbo divino » [Marco Cavina, *Il sangue dell'onore*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 8].

33 David Le Breton, *op. cit.*, p. 251.

34 « Le parti si battevano comunemente mediante campioni. Denominati romanisticamente *pugiles*, consuetudinariamente prezzolati, erano tenuti quale categoria infamata. A differenza d'altri giuristi, Roffredo Beneventano [...] ne legittimava il ruolo, rapportandoli agli avvocati del processo ordinario » [Marco Cavina, *Il sangue dell'onore*, *op. cit.*, p. 28]. Il est

religieux du combat, comme si c'était un moment où les lutteurs se retrouvent vis-à-vis d'une puissance divine, est représenté dans la description du ring d'un gymnase de la périphérie de Rome :

Il ring è appoggiato contro uno spalto di terra sul quale qualcuno ha sistemato addirittura una fila di sedili, le poltroncine collegate da una staffa che si trovano nelle sale d'attesa degli uffici pubblici [...]. Qualcuno avrà pensato di offrire la miglior vista a spettatori che non ci sono mai stati [...], e chi salisse quassù per battersi potrebbe contare su un chilometro e duecento metri di sguardi, come in certi film catastrofici si vedono gli abitanti dell'ultimo avamposto dell'umanità assistere allo scontro definitivo dei campioni del bene e del male in un'arena ricavata tra carcasse d'auto in fiamme o in mezzo alle rovine di palazzi un tempo fastosi [...]. Velato di polvere, il tappeto del ring non è mai stato calcato, come nessuno si sarà mai messo a sedere sulle poltroncine, anche se a qualcosa sono servite perché qualcosa si vede che vi poggia sopra: è una falce. Non il falchetto, che occuperebbe un posto, al massimo; è la falce vera, la falce lunga, quella che nei Trionfi medievali sta in mano alla Morte, e attraversa tutt'intera la fila di sedie. Dov'è andata a rifocillarsi, nel frattempo, la Morte<sup>35</sup>?

Nous avons lu la description d'un lieu qui semble devoir accueillir un combat final, voire apocalyptique. D'ailleurs, le narrateur a défini le spectacle de la lutte comme un « rituel », en tant qu' « anticipation [...] de quanto non avverrà il giorno del giudizio<sup>36</sup> ». En effet, « chi non conosce questo mondo è attratto dall'uomo che lotta e lottando dà spettacolo perché gli sembra di accedere immediatamente ai territori dell'oltranza<sup>37</sup> » : le ring devient, alors, un « territoire de l'au-delà », un portail qui permet d'observer au-delà de la vie terrestre, où chaque combattant a la possibilité de se sauver en engageant tout son corps et sa force. La Mort n'est plus une divinité active, elle n'est plus un juge, mais elle se limite à observer les deux guerriers : elle est devenue un notaire, qui enregistre seulement le résultat du match.

Finalmente, il lottatore può essere padrone del suo destino : se prima del match ogni combattente deve gareggiare con il proprio corpo, durante il match il deve confrontarsi con il suo doppio. Questo faccia a faccia « rende possibile il pluralismo

---

très intéressant de souligner cet usage du mot *pugiles* pour définir une personne qui se bat littéralement, pour défendre sa propre partie en un procès ordalique. Ça peut signifier que dans le sport contemporain aussi, il reste quelque chose de cet élément juridique, où les lutteurs se confrontent sous le regard d'une force transcendante, pas vraiment définie, qui divise les vainqueurs des perdants.

35 Antonio Franchini, *Gladiatori, op. cit.*, p. 80-81.

36 *Ibidem*, p. 21.

37 *Ibidem*, p. 20.

de la société<sup>38</sup> », parce que « tout ce qui se passe ici “entre nous” regarde tout le monde, le visage qui le regarde se place en plein jour de l’ordre public, même si je m’en sépare en recherchant avec l’interlocuteur la complicité d’une relation privée et une clandestinité<sup>39</sup> ». Mais, en même temps, ce face à face conflictuel est la tentative de l’homme de se libérer de l’autre, d’éliminer la pluralité en un rituel qui est un exorcisme : « l’exorcisme du double, qui met un obstacle à l’existence de l’unique et exige que ce dernier ne soit pas seulement lui-même, et rien d’autre<sup>40</sup> ». Alors, si « Dieu, c’est l’Autre<sup>41</sup> », nier cet Autre signifie que l’individu veut devenir un dieu lui-même :

Io dico che io non sono al mondo. Al mondo è questo corpo, che alimento, che uso, questo corpo che per me è uno strumento, ma questo corpo è pensiero! La morte non esiste, la morte fa parte della paura dell’uomo. Nessuno si è mai accorto di morire come nessuno s’è mai accorto di nascere. È una cosa che abbiamo inventato noi. Abbiamo un mondo fatto di cliniche, di ospedali, di assicurazioni! E la madonna! E che mondo di morti prima di morire<sup>42</sup>!

Combattre, donc, veut dire se mettre en jeu sous le regard de la Mort, pour lui montrer son propre courage, pour affirmer sa propre immortalité. « Héros moderne sans contestation, le champion sportif se situe à l’extrême limite du prisme de nos ambitions de progrès, d’amélioration de l’humain<sup>43</sup> » : le combat, donc, n’est pas une affirmation du corps, plutôt sa négation. Le combattant veut sortir de ce monde pour entrer dans le mythe, pour être un héros. Cette attitude est cohérente avec l’esprit de la « société hypermoderne », laquelle fait « rebondir l’exigence de la durée comme contrepoids au règne anxigène de l’éphémère<sup>44</sup> ». En effet, aujourd’hui « noi alimentiamo l’illusione di non dover morire mai, noi per cui la morte non è conclusione ovvia ma bastardo accidente<sup>45</sup> ». Vu que « la mort est l’impasse ou le cul-de-sac auxquels aboutissent toutes les voies agogiques frayées par notre liberté<sup>46</sup> », la défier est une façon de se définir totalement libre. Comme un dieu, justement.

---

38 Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini* (1961), Paris, LGF, 2000, p. 324.

39 *Ibidem*, p. 234.

40 Clément Rosset, *Le réel et son double* (1976, 1984), Paris, Gallimard, 1993, p. 97.

41 Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, p. 232.

42 Antonio Franchini, *Gladiatori, op. cit.*, p. 125.

43 Isabelle Queval, *S’accomplir ou se dépasser*, Paris, Gallimard, 2004, p. 201.

44 Gilles Lipovetsky, Sébastien Charles, *Les Temps hypermodernes* (2004), Paris, Grasset, 2006, p. 72.

45 Antonio Franchini, *Gladiatori, op. cit.*, p. 17.

46 Vladimir Jankélévitch, *La mort* (1977), Paris, Flammarion, 2017, p. 118-119.

## Anti-epos

Le narrateur mélange le récit contemporain avec celui de l'antiquité, en réutilisant les images de la mythologie classique. Par exemple, en décrivant le défi de Bret Hart : « è l'ira di un Achille contemporaneo che combatte per finta [le catch est une forme de lutte où le match est organisé avant, parce qu'il est pur spectacle] ma conserva un suo straccio d'onore, la furia di un Aiace postmoderno derubato delle armi di latta che però mantengono per lui un residuo di senso<sup>47</sup> ». Toutefois, le narrateur, en montrant ce monde mythologique du sport, en dénonce le caractère d'illusion, puisque l'ère des gladiateurs est finie : « tutto è remake e remix. Quanto un tempo aveva significato qualcosa e costituito un intero adesso viene sminuzzato, assemblato diversamente e lasciato a galleggiare come relitto<sup>48</sup> ». La seule chose qui est restée de l'ancienne gloire est son récit composé des noms de héros et la narration de leurs exploits, qui sont utilisés comme simples éléments de comparaison avec le présent. Même si *Gladiatori* est une *non-fiction*<sup>49</sup>, l'esprit du roman est bien présent, en tant que genre qui « dénonce [les] formes et [le] langage conventionnels<sup>50</sup> » des autres genres.

Franchini veut déconstruire la narration spectaculaire du sport en déclarant sa nature fictionnelle qui est bien loin de l'être réel : « dovevamo uscire fuori da quel palazzetto avendo gustato il sapore controverso e aspro della realtà e invece ne sortivamo delusi e ghignanti, avendo visto della realtà il volto di sempre, quell'eterno, ben noto miscuglio di affannoso, sbilenco, malfatto, che rende la vita così piena di possibilità in potenza e così povera di esperienze appaganti nei fatti<sup>51</sup> ».

On retrouve, encore une fois, la même situation : il y a toujours une différence entre l'action sportive perçue et celle vécue. Le spectateur veut voir, dans le combat, la possibilité de devenir immortel, de défier la Mort. Par contre, le lutteur, même s'il est conditionné par le désir d'immortalité, à cause de la nature physique de son activité, se confronte avec la précarité de la condition humaine.

47 Antonio Franchini, *Gladiatori*, *op. cit.*, p. 161.

48 *Ibidem*, p. 16.

49 Il faut prendre en considération cette définition de façon problématique : « ciò che viene presentato come realtà non è dunque che una trappola, una finzione che si sostituisce alla realtà e che si chiama a tale fine *non fiction* » [Davide Luglio, "Ritorno alla realtà": ipotesi sul paradosso di un ritorno senza partenza, in Silvia Contarini, Maria Pia De Paulis-Dalembert, Ada Tosatti, dir., *Nuovi realismi*, Massa, Transeuropa, 2016, p. 61.

50 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (1975), Paris, Gallimard, 1987, p. 443.

51 Antonio Franchini, *Gladiatori*, *op. cit.*, p. 71.

Si la société contemporaine réalise « il sogno di fusione androgina tra l'uomo reale e l'uomo immaginario<sup>52</sup> », Franchini veut faire exactement le contraire. De ce point de vue, le final de *Gladiatori* est emblématique : Franchini interviewe un combattant qui a tué, sans avoir la volonté de le faire, un collègue pendant un match, avec un coup bien placé. Cet homme, alors, est resté obsédé par le souvenir de cet événement : « io però penso sempre e solo a questo. Se esco con i miei amici e mi diverto, se sto con la mia ragazza, ci penso. Penso che lui sta dentro una bara di ferro, a venticinque anni<sup>53</sup> ».

Alors que « la confusione tra reale e immaginario [...] serve [...] a liberare l'uomo dall'esperienza della propria mortalità<sup>54</sup> », Franchini divise les deux éléments, pour retourner cette conscience de la mort : le lutteur peut perdre et mourir ou gagner et être obsédé d'avoir fait succomber l'autre. Cependant, cette division du réel mortel de l'imaginaire immortel mis en scène par Franchini ne rétablit pas le réel tout court, parce qu'il se révèle être « une illusion secondaire », c'est-à-dire « l'enfant naturel de la désillusion<sup>55</sup> ». Cette désillusion est possible seulement grâce à la rencontre entre la voix du narrateur et le langage des corps des combattants : le passage du « corps pris à la lettre » à la lettre tout court, conduit vers l'*epos*, « qui contient le contenu universel au moins comme *intégralité* du monde, même s'il ne l'est pas comme *universalité* de la *pensée*<sup>56</sup> ». Et cette intégralité qui se configure à travers la langue du narrateur est une rhétorique de la désillusion, où les corps narrés prennent la parole grâce à la voix, c'est-à-dire l'union de langage et corps, de Franchini<sup>57</sup>. La désillusion est sa voix, sa forme d'expressivité, voire son style, qui « consiste [...] dans une procession de l'homme hors de soi pour donner sens au réel<sup>58</sup> ».

Cette volonté de donner sens au réel est une anti-*epos*, parce que si « le Grec ne connaît que des réponses, mais pas des questions, que des solutions

---

52 Antonio Scurati, *La letteratura dell'inesperienza*, Milano, Bompiani, 2006, p. 70.

53 Antonio Franchini, *Gladiatori*, *op. cit.*, p. 179.

54 Antonio Scurati, *op. cit.*, p. 73.

55 Jean Baudrillard, *Le crime parfait*, Paris, Galilée, 1995, p. 29.

56 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *op. cit.*, p. 623.

57 D'ailleurs, Raffaele Donnarumma, en parlant de *L'abusivo* de Franchini, a montré que : « la voce [...] non è mai neutra: viene sempre da un punto preciso, ed è plausibile o credibile proprio in ragione della propria particolarità. Non è tanto l'oggettività delle prove, quanto la soggettività della testimonianza a persuaderci » [Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 187-189].

58 Georges Gusdorf, *La parole* (1952), Paris, PUF, 2007, p. 70.

[...] mais pas d'énigmes, que des formes, mais pas de chaos<sup>59</sup> », le nouveau récit épique « produce attrito – o addirittura scontro aperto – tra il familiare e l'estraneo<sup>60</sup> » : Franchini ne crée pas un nouveau monde mythologique, mais il déconstruit celui très connu du spectacle sportif, en montrant le caractère fictionnel. Sa voix est la voix de la désillusion, en produisant une « *epos* réaliste » où raconter signifie démystifier. D'ailleurs, Alberto Casadei, en analysant l'écriture contemporaine et ses liens avec celle épique, a montré qu'aujourd'hui on essaie de « riappropriarsi di una parte di verità, non collettiva ed eterna ma personale e legata al presente<sup>61</sup> ».

Le réel de Franchini est ce que Walter Siti a décrit comme « l'anti-abitudine » c'est-à-dire « il leggero strappo, il particolare inaspettato, che apre uno squarcio nella nostra stereotipia mentale<sup>62</sup> », que l'on peut atteindre seulement si on s'éloigne de l'universel stéréotypé : c'est pour ça que le nouveau récit épique, s'il veut bien parler du monde, doit parler à travers une voix personnelle qui entre en contraste avec notre monde de « Haute Définition », « où la substance référentielle se fait de plus en plus rare<sup>63</sup> ». Parler à nouveau du sport, donc, revient à parler des corps, c'est-à-dire de sa substance référentielle par excellence. De plus, « le corps est le symbole dont use une société pour parler de ses fantômes<sup>64</sup> » : ce phantasme, nous l'avons déjà vu, est la Mort<sup>65</sup>. La voie de la désillusion est la voie d'un retour, où « il rischio di perdersi c'è di meno<sup>66</sup> » : le voyage parmi les lutteurs est un parcours de reconnaissance de ce monde déjà connu<sup>67</sup>, une identification où « concourent ensemble la présen-

59 Georges Lukács, *La théorie du roman* (1920), Paris, Gallimard, 1989, p. 21.

60 Wu Ming, *New Italian Epic*, Torino, Einaudi, 2009, p. 72.

61 Alberto Casadei, *Letteratura e controvalori*, Roma, Donzelli, 2014, p. 54.

62 Walter Siti, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Nottetempo, 2013, p. 8.

63 Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 53.

64 Michel Bernard, *Le corps* (1972), Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 134.

65 Cette « disparition » de la Mort dans la société contemporaine a été analysée par Philippe Ariès : en effet, aujourd'hui il faut « éviter, non plus au mourant, mais à la société, à l'entourage lui-même le trouble et l'émotion trop forte, insoutenable, causés par la laideur de l'agonie et la simple présence de la mort en pleine vie heureuse, car il est désormais admis que la vie est toujours heureuse ou doit toujours en avoir l'air » [Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident* (1975), Paris, Points, 2014, p. 62].

66 Antonio Franchini, *Gladiatori*, *op. cit.*, p. 180.

67 Franchini, dans une interview, affirme être spécialiste de « una forma di combattimento che implica una sofisticata relazione con il corpo e alla quale [si] dedic[a] con stolidità pervicacia » [Natascia Festa, « Franchini, ritratto di un editor di successo: "Il mio esordio? Lessi un annuncio sul Corriere e fui assunto" », *Corriere del Mezzogiorno*, 19 Juin 2016 : [https://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/arte\\_e\\_cultura/16\\_giugno\\_09/franchini-ritratto-](https://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/arte_e_cultura/16_giugno_09/franchini-ritratto-)

tation de l'objet et l'orientation non seulement du regard, mais du corps tout entier engagé dans l'exploration passive-active du monde ». Et cette unité est possible grâce au « style<sup>68</sup> » : donc, l'acte de la connaissance, aujourd'hui, est une lutte contre tous les mythes qui essaient de cacher l'élément le plus vivant et parfois le plus sanglant de nos vies, afin de produire un style propre pour communiquer cette nouvelle prise de conscience. C'est un acte de re-connaissance, où il faut retourner sur le monde dans lequel on est toujours pour mieux comprendre le réel : « si può anche sbagliare strada, ma l'errore sarà veniale, nel ritorno non c'è la stessa ansia<sup>69</sup> ».

---

un-editor-successo-il-mio-esordio-lessi-annuncio-corriere-fui-assunto-3e74d3ba-2e35-11e6-8328-2c37c69cf95d.shtml. Consulté le 3 juillet 2018.

68 Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance* (2004), Paris, Gallimard, 2005, p. 108.

69 Antonio Franchini, *Gladiatori, op. cit.*, p. 181.