



**UFR Langues, littératures et civilisations étrangères
Département d'italien**

MÉMOIRE DE MASTER 2 ÉTUDES ROMANES
Parcours italien

Sarah LÉVÈQUE

**Les États-Unis et l' « American Dream »
dans l'œuvre d'Oriana Fallaci :
un récit interculturel paradoxal entre
confrontation, rejet de l'inconnu et intégration**

**Directeur de mémoire : M. Jean Nimis
Date de soutenance: 6 juin 2019**

Composition du jury:

M^{me} Antonella Capra

M. Jean-Luc Nardone

M. Jean Nimis, directeur de mémoire

Introduction

Sono stata educata ad amare l’America, anche quando gli americani sono venuti a bombardarci, e hanno ucciso un ragazzino di tredici anni che sedeva vicino a me a scuola. Alla fine, l’11 agosto, gli americani arrivarono a Firenze. Per me, per la mia fantasia da bambina, gli americani restarono per sempre quegli angeli in uniforme kaki. Erano meravigliosi. Cominciai a sognare di andare in America, e molti anni dopo ci andai e mi innamorai fisicamente dell’America, del sogno.¹

Oriana Fallaci mourut à l’aube du XXI^e siècle en offrant à la postérité une œuvre couvrant tous les travers de son époque. Durant toute la seconde moitié du XX^e siècle, elle s’est affirmée internationalement comme journaliste et écrivaine de renom, en proposant des reportages, interviews et romans sur des événements tels que la guerre du Viêtnam, les révoltes étudiantes en Amérique du Sud, les missions spatiales américaines et des thèmes controversés tels que la condition de la femme dans le monde et les différentes formes de fascismes en politique. Il est difficile de définir son œuvre tant elle est plurielle et nuancée : certains ont lu Oriana Fallaci comme journaliste mondaine dans les années 1950, d’autres comme analyste politique affûtée dans les années 1980 et 1990. Cependant, si Fallaci a toujours été une personnalité à contre-courant, ses dernières œuvres, *La rabbia e l’orgoglio* (2001) et *La forza della ragione* (2004), l’ont durablement reléguée au rang d’auteure controversée en Italie et dans le monde, en ajoutant l’islamophobie aux différentes étiquettes déjà attribuées à la journaliste.

La controverse autour d’Oriana Fallaci, survenue quelques années avant sa mort, semble avoir défini irrévocablement son image en tant que journaliste et écrivaine. Son œuvre est essentiellement lue et étudiée suivant trois axes de lecture récurrents : le féminisme, dont elle est considérée comme l’une des figures de proue au XX^e siècle, les techniques journalistiques innovantes, notamment concernant sa pratique de l’interview, et enfin, l’islamophobie.

¹ FALLACI Oriana, *Solo io posso scrivere la mia storia: Autoritratto di una donna scomoda*, Milano: bestBUR, 2017, p. 78.

Cette approche semble pourtant réductrice au vu de la richesse des thèmes, des lieux et des personnalités dépeints par Fallaci dans la vingtaine d'œuvres publiées tant de son vivant que de manière posthume.

Parmi les thèmes centraux de son œuvre, les États-Unis occupent une place de premier plan. Patrie d'adoption et d'étude privilégiée de l'auteure, l'essentiel de son œuvre est consacrée à ce pays, entre émerveillements et désillusions.

Fallaci est en contact avec les États-Unis dès son plus jeune âge. Grande lectrice, elle commence par les découvrir à travers l'œuvre de Jack London ou encore d'Ernest Hemingway. À la même époque, engagée dans la lutte antifasciste aux côtés de ses parents alors qu'elle n'a que quatorze ans, elle accueille chez elle deux soldats américains et assiste à la libération de Florence par les Alliés en août 1944.

Cet intérêt pour l'Amérique se développe dès le début de sa carrière de journaliste. Elle est envoyée aux États-Unis pour la première fois par le journal italien *L'Europeo* en 1955, à l'occasion de l'inauguration de la ligne aérienne Rome – Los Angeles.² En 1957, elle y réalise son premier reportage sur Hollywood. Elle emménage à New York dès 1963 et, jusqu'à sa mort en 2006, elle vit entre sa ville natale, Florence, sa ville adoptive, New York, et les divers endroits où elle doit se rendre pour exercer sa profession de journaliste (Inde, Viêtnam, Chine, Amérique du Sud, Grèce, entre autres).³ Au total, Fallaci aura passé plus de vingt-cinq années de sa vie aux États-Unis.⁴

Ainsi, le pays occupe une place centrale dans la bibliographie de l'auteure : trois de ses œuvres sont entièrement consacrées aux États-Unis ou s'y déroulent (*I sette peccati di Hollywood*, *Penelope alla guerra* et *Viaggio in America*), et plus de la moitié de son œuvre évoque sporadiquement l'Amérique. Les œuvres états-uniennes d'Oriana Fallaci, qu'elles soient journalistiques ou de fiction, sont donc quantitativement plus importantes que celles dites féministes ou « islamophobes ».

Cette recherche aura donc pour objectif d'analyser les œuvres états-uniennes d'Oriana Fallaci en s'interrogeant particulièrement sur les notions d'*American Dream* et d'interculturalité. L'interculturalité se manifeste en littérature par la description, la

² DE STEFANO Cristina, *Oriana, Una donna*, Milano: bestBUR, 2014, p. 63.

³ *Ibid.*, p. 102.

⁴ ARICÒ Santo L, *Oriana Fallaci, the woman and the myth*, Carbonsdale et Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2010, p. IX.

comparaison, l'étude de l'autre dans le cadre de la confrontation d'une culture donnée avec une autre. En effet, l'une des constantes de la littérature américaine de Fallaci est sa voix narrative : les œuvres sont systématiquement narrées par une jeune femme italienne partant à la découverte du « Nouveau Monde », les États-Unis. Que ce soit la journaliste elle-même, une ancêtre, une protagoniste ou, nous le verrons, une transposition littéraire, il s'agit d'un récit de rencontre entre deux cultures, la culture italienne et la culture américaine, rédigé et pensé au féminin. Cette narratrice s'interroge sur les fondements, la véracité et les potentialités de l'*American Dream* déjà tant représenté et remis en cause dans la littérature mondiale, à travers notamment la littérature prolétarienne américaine ou la littérature de voyage européenne.

Cette rencontre littéraire et journalistique a lieu sur de nombreux plans : entre lyrisme, sociologie, histoire, chronique mondaine et art, Fallaci propose un panorama inédit et exhaustif de la société américaine du XX^e siècle. Si ce tableau semble à première vue négatif, parfois même repoussant et incompréhensible, on s'aperçoit rapidement de la place ambiguë de la journaliste ou de l'auteure dans cette part de son œuvre : Oriana Fallaci n'est pas une journaliste impartiale, ni même une auteure discrète. C'est une narratrice *in praesentia* omniprésente dans tous les récits qu'elle propose, qu'ils soient fictionnels ou journalistiques. On peut donc supposer que son œuvre américaine, si elle vise à offrir une vision d'ensemble des États-Unis et du Rêve Américain, est avant tout une œuvre autobiographique dans laquelle l'auteure présente ses propres attentes, peurs et jugements concernant cette potentielle « Terre Promise ». En consacrant une aussi grande part de son œuvre aux États-Unis, et une aussi grande part de l'œuvre à elle-même, il semble donc qu'Oriana Fallaci souhaite construire son propre mythe américain, celui d'une jeune Italienne ambitieuse et puissante qui s'intègre dans une mythologie américaine à la fois dénigrée et idéalisée.

Afin d'analyser ces aspects de l'œuvre de Fallaci, notre étude se concentrera sur les quatre œuvres dédiées aux voyages états-uniens : *I sette peccati di Hollywood*, recueil de chroniques rédigées entre 1955 et 1957 et publié en 1958, *Penelope alla guerra*, roman publié en 1962, *Viaggio in America*, recueil de chroniques rédigées entre 1965 et 1967 et publié de manière posthume en 2015, et enfin, la quatrième section du roman ou saga familiale *Un cappello pieno di ciliege* publié de manière posthume en 2008. Ce dernier a

été publié en suivant toutes les instructions laissées par Fallaci à son neveu, Eduardo Perazzi.⁵

Le choix de ce corpus restrictif a été motivé par plusieurs facteurs. Pour commencer, seules les œuvres ayant effectivement les États-Unis pour thème principal ont été considérées. Ainsi, les recueils d'interviews *Gli antipatici* (1963) et *Intervista con la Storia* (1974) n'ont par exemple pas été intégrés au corpus, puisque seules quelques interviews concernent des personnalités américaines. Ensuite, toutes les œuvres dédiées aux missions spatiales américaines (*Quel giorno sulla Luna*, *Se il sole muore* et *La luna di Oriana*) ont été exclues étant donné que, bien que se déroulant intégralement aux États-Unis, elles traitent davantage du progrès technique au XX^e siècle que de la société américaine à proprement parler. Pour finir, l'ajout d'*Un cappello pieno di ciliege* est lié au fait qu'il s'agit d'une saga familiale avec de nombreux aspects autobiographiques, et il s'insère donc dans l'angle de la recherche, en plus de permettre d'avoir une vision du « Rêve américain » plus large, puisque la narration remonte au XIX^e siècle.

Notre recherche sera articulée en trois parties détaillées ci-dessous.

Chez Oriana Fallaci, le récit de voyage est tout d'abord caractérisé par une attente liée à un mythe fondateur, l'*American Dream*. Ce concept est remis en question par la confrontation de la journaliste à la réalité, qu'elle analyse et décortique afin d'émettre un jugement.

Cependant ce voyage états-unien est brouillé par la cohabitation dans l'œuvre de l'auteure entre fiction et réalité : la forme de journalisme utilisée par Fallaci emprunte à la fiction autant que la fiction emprunte au journalisme.

Enfin, plus qu'un travail sur les États-Unis, il s'agit donc d'une mise en scène de soi. Oriana Fallaci parle avant tout d'elle-même, avec la volonté de s'intégrer dans le « Rêve américain » tant convoité afin de créer son propre mythe.

Les citations anglaises présentes dans cette recherche ont été traduites par mes soins.

⁵ DOLFI Anna, *Non finito, opera interrotta e modernità*, Firenze: Firenze University Press, 2015, p. 496.

I. Le récit de voyage : une confrontation avec l'autre.

1) Une observation personnelle mais basée sur l'imaginaire collectif

a) L' « American Dream » : un mythe centenaire

Oriana Fallaci naît au cœur du « ventennio fascista » à Florence le 29 juin 1929.⁶ Ses parents, Tosca et Edoardo Fallaci, sont d'origines assez modestes : ce sont de petits artisans. S'ils peinent à subvenir aux besoins matériels de leurs quatre filles, ils leur offrent cependant un bagage idéologique, politique et culturel que Fallaci a revendiqué tout au long de sa vie. Son père est un fervent militant antifasciste et dirige le « movimento clandestino di Firenze ».⁷ Pendant la Seconde Guerre Mondiale, la très jeune Fallaci sera elle aussi impliquée dans la lutte familiale, directement en tant que messagère, et indirectement au domicile familial, où ses parents ont accueilli et caché un soldat russe et deux soldats britanniques.⁸ Ce sont également les Américains qui mettent fin aux souffrances vécues par les Florentins au cours de la Seconde Guerre Mondiale lorsqu'ils marchent sur Florence le 11 août 1945, date mémorable dans les souvenirs et l'imaginaire de la journaliste qui écrit : « Per me, per la mia fantasia da bambina, gli americani restarono per sempre quegli angeli in uniforme kaki. Erano meravigliosi. ».⁹ Elle devient à cette même époque une grande lectrice. Son premier contact marquant avec la littérature américaine a lieu en lisant *L'appel de la forêt* (1903) du romancier Jack London lorsqu'elle avait douze ans. Quelques soixante années plus tard, elle rédigera l'introduction à l'édition italienne, *Il richiamo della foresta* (2007) :¹⁰

Insomma, questo libro, io lo vedo come un inno alla libertà. Alla libertà assoluta. [...] Ma un libro, vedi, non è mai ciò che dicono i più raccattando le tesi di chi li ha preceduti; non è nemmeno ciò che intendeva dire l'autore. Un libro, soprattutto quando diviene opera d'arte, è ciò che tu ci trovi attraverso te stesso. E spesso è la ricerca di te stesso, la scoperta di te stesso.

Aux côtés d'Ernest Hemingway, c'est Jack London qui marque donc la première confrontation littéraire d'Oriana Fallaci avec les États-Unis. Ce n'est pas tant le lien étroit qu'entretient la jeune lectrice avec le personnage de Buck que son auteur qui attire son

⁶ FALLACI Oriana, *Solo io posso scrivere la mia storia*, op. cit., p. 11.

⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁸ DE STEFANO Cristina, *Oriana, una donna*, op. cit., p. 19.

⁹ FALLACI Oriana, *Solo io posso scrivere la mia storia*, op. cit., p. 78.

¹⁰ FALLACI Oriana, « Introduzione » in *Il Richiamo della Foresta*, Milano, Bur Rizzoli, 2007, p. 11.

attention comme elle l'explique dans son introduction : « Poi, per via di Buck, mi innamorai di Jack London ». ¹¹ Ses premiers contacts avec les États-Unis, par la littérature et l'expérience de la Libération, sont alors marqués par plusieurs concepts prédominants : l'héroïsme, incarné par les jeunes libérateurs américains, thème, nous le verrons, largement repris dans toute l'œuvre américaine, l'aventure, au cœur des romans de London, et la liberté, une valeur incarnée par le personnage de Buck.

Bien que le rapport d'Oriana Fallaci avec les États-Unis soit idiosyncratique, il repose donc sur une idéologie commune, diffusée par le « soft-power » ¹² américain auquel elle a été confrontée: l'*American Dream*, ou « Rêve Américain ». Ce terme désigne l'ensemble des valeurs et croyances partagées et diffusées par la population américaine au sein du territoire national et à international, de l'arrivée des Pères Pèlerins au XVII^e siècle à nos jours. La maîtresse de conférences en civilisation américaine Anne-Marie Bidaud le définit comme suit dans son ouvrage *Hollywood et le rêve américain : Cinéma et idéologie aux États-Unis*: ¹³

C'est le référent absolu de toute une nation, la formule magique de ralliement et de reconnaissance [...]. L'idéologie américaine s'exprime donc tout d'abord sous forme de vision d'avenir, de projet utopique, [...] tout en conservant permanent le désir de se rapprocher au plus près d'une Amérique idéale. [...]

Tout le monde peut se reconnaître dans le Rêve Américain, dans la mesure où il est constamment sous-tendu par un postulat – la perfectibilité des individus et des systèmes – qui le rend éminemment porteur d'espoir [...].

L'idéologie américaine est également non conceptuelle dans la mesure où elle s'appuie sur un corpus de mythes, pour définir aussi bien le passé des États-Unis que leur devenir. [...]

L'idéologie américaine se caractérise aussi par un type d'adhésion particulier. Comme elle ne s'exprime pas prioritairement sous forme d'idées ou de concepts, son acceptation ne passe par la raison ou l'intellect : elle fait appel au registre de la croyance.

Le « soft-power » américain est donc porteur de ces diverses valeurs à l'étranger : les Américains accueillis par Fallaci et les milliers de Florentins en août 1944 étaient

¹¹ *Ibid.*, p. 12.

¹² S. NYE Joseph Jr, *Soft Power: the Means to Success in World Politics*, New York: Public Affairs, 2004, p.X. « It is the ability to get what you want through attraction rather than coercion or payments. It arises from the attractiveness of a country's culture, political ideals, and policies. » [C'est la capacité à obtenir ce que l'on veut par l'attraction plutôt que par la coercition ou les appointements. Elle découle de l'attractivité de la culture d'un pays, de ses idéaux politiques, et de ses mesures politiques.]

¹³ BIDAUD Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain : Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Paris : Armand Colin, 2012, p. 17-20.

symboliquement porteurs de cette « vision d'avenir », ce « projet utopique » proposé par une « Amérique idéale ».

Ensuite, le « corpus de mythes » proposé par les États-Unis (le *Self-made Man*¹⁴ ou encore l'*American Way of Life*¹⁵) est porté par la littérature américaine que Fallaci découvre dès ses douze ans. Le personnage de Buck incarne par exemple un idéal de liberté inespérée pour une fillette élevée dans l'Italie fasciste, sans être pour autant un modèle tout à fait conforme à l'*American Dream*.

Enfin, Anne-Marie Bidaud souligne un aspect central de l'idéologie américaine : « elle fait appel au registre de la croyance ». Ainsi, plus qu'une proposition concrète et réaliste, l'attrait des États-Unis repose, pour l'observateur étranger (et potentielle cible du Rêve), sur un vaste champ des possibilités offert par le territoire dans lequel tout est possible.

C'est précisément cette conception du « Rêve Américain » qui se trouve être au cœur de l'œuvre américaine d'Oriana Fallaci. Le corpus états-unien, plus que de proposer un tableau sociologique et objectif des États-Unis, semble avoir pour fil conducteur la relation personnelle établie par Oriana Fallaci avec le pays en tant que narratrice et protagoniste des récits, qui passe par le questionnement de ce Rêve auquel elle a été sensibilisée dans sa jeunesse.

Le « Rêve Américain » narré par Fallaci remonte jusqu'aux années 1860 avec la quatrième partie de la saga familiale *Un cappello pieno di ciliege* (2006), œuvre posthume recouvrant près de deux siècles d'histoire à laquelle Fallaci consacra plus de quinze années de sa vie¹⁶, et ayant en partie pour protagoniste son arrière-grand-mère, Anastasia Ferrier. L'histoire de cette dernière est à la fois celle de nombreux Italiens, qui du milieu du XIX^e siècle jusqu'au milieu du XX^e, migrèrent aux États-Unis en espérant une vie meilleure, et l'histoire unique d'une femme unique idéalisée et romancée, nous le verrons, par Fallaci qui s'identifie à elle. Après avoir donné naissance à une petite fille et l'avoir abandonnée en Italie, elle part avec « la sua energia disumana, il suo sangue freddo [...] »

¹⁴ « Celui qui ne doit sa réussite matérielle et/ou sociale qu'à ses qualités et ses mérites personnels » dans *Centre Nationale des Ressources Textuelles et Lexicales*. Consultable sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/self-made-man>.

¹⁵ Littéralement, « le style de vie américain ». Il est défini par l'intellectuel William Herberg comme un mode de vie individualiste et nationaliste prônant la méritocratie, la liberté et la dignité du citoyen américain.

¹⁶ BOETTO COHEN Giosuè *et alii*, *Intervista con Oriana*, Milano: BURsenzafiltro, 2011, p. 86-87.

irremovibile, fresca come una rosa [...]. Sola »¹⁷ pour effectuer « il viaggio della leggenda »¹⁸. Elle part en pleine Guerre de Sécession, à une époque où « ora non partiva quasi nessuno [...]. Alle parole c'è-la-guerra-laggiù, Anastasià reagì con una scrollata di spalle »¹⁹. Anastasià obtient un faux passeport à Forlì en Émilie Romagne, et embarque pour les États-Unis en 1865. Elle séjourne d'abord à New York quelques mois avant d'effectuer le voyage en diligence jusqu'en Utah, qualifié par Fallaci de voyage légendaire.²⁰ À Salt Lake City, elle manque d'épouser un Mormon polygame avant de fuir pour Virginia City, ville aujourd'hui disparue, où elle travaille d'abord comme danseuse puis comme croupière jusqu'en 1868.²¹ Enfin, elle dirige un *parlorhouse* (une maison de tolérance) à San Francisco de 1868 à 1878 avant de rentrer en Italie définitivement.²² Cette œuvre, bien qu'elle soit la dernière publiée par Oriana Fallaci, permet donc à son œuvre américaine de trouver ses racines dans l'Amérique du Far-West à travers l'histoire romancée de son ancêtre.

Les trois autres œuvres du corpus évoquent une vision du « Rêve Américain » se concentrant sur les années 1950 et 1960. Celles-ci mettent Oriana Fallaci au cœur de la réflexion.

Le roman *Penelope alle guerra* (1962) est tout d'abord décrit par Fallaci elle-même comme un roman de jeunesse : « Penelope alla guerra non è ancora il libro che io voglio fare: ma è il risultato di uno sforzo e di un impegno. ». ²³ Il s'agit d'ailleurs d'une forme de *bildungsroman* : la protagoniste, Giovanna dite Giò, est une scénariste de vingt-six ans qui doit se rendre aux États-Unis à la demande de son producteur afin d'écrire une histoire d'amour transculturelle : « la protagonista deve essere italiana, il protagonista americano ». ²⁴ Elle part pour les États-Unis pleine d'espoir, comme on le voit dans un débat entretenu avec son ami Francesco avant son départ : ²⁵

Io credo che l'America sia molto diversa da quello che dicono i libri o si vede al cinematografo. Chissà perché, ma io penso all'America con la stessa fiducia di chi debba

¹⁷ FALLACI Oriana, *Un cappello pieno di ciliege*, Milano: BUR Rizzoli, 2010, p. 621.

¹⁸ *Ibid.*, p. 624.

¹⁹ *Ibid.*, p. 600.

²⁰ *Ibid.*, p. 638.

²¹ *Ibid.*, p. 686.

²² *Ibid.*, p. 691.

²³ FALLACI Oriana, « 4. L'unica cosa che mi interessa è scrivere libri » in *Lettere di una vita straordinaria*, Milano: BUR Rizzoli, 2016 (ebook).

²⁴ FALLACI Oriana, *Penelope alla guerra*, Milano: BUR Rizzoli/Corriere della Sera, 2010, p. 5.

²⁵ *Ibid.*, p. 9.

trovarci un miracolo. Dev'essere una terra divorante, da guardare con gli occhi di *Alice nel paese delle Meraviglie*: con la gente che vola come le rondini tra i grattacieli, le case che sfiorano le nuvole, i ponti sottili come aghi d'argento...

Comme indiqué par Anne-Marie Bidaud dans la définition du « Rêve Américain » évoquée précédemment, on peut constater le rapport étroit entre l'idéologie et la croyance : la protagoniste Giovanna exprime son idée des États-Unis à travers le champ lexical utilisé dans l'extrait, avec des termes tels que « fiducia » ou encore « miracolo ». En outre, la protagoniste insiste dans cette tirade sur la modernité de l'Amérique, faite de « grattacieli » et de « ponti sottili come aghi d'argento » qui attisent la curiosité de la jeune Italienne. À ses attentes courantes des États-Unis s'ajoute celle plus personnelle de retrouver un soldat américain hébergé par ses parents lors de la Seconde Guerre Mondiale, un élément qui n'est pas sans rappeler la biographie de Fallaci. L'arrivée de Giovanna aux États-Unis est décrite à travers une métaphore filée religieuse courante quant à l'évocation du « Rêve Américain », celle de la « Terre Promise », empruntée à la *Bible*: « Si sentiva come un apolide ebreo che, giunto alla Terra Promessa, ne bacia le sponde mormorando rapito : "Israele!". Era giunta alla Terra Promessa ». ²⁶ Le Rêve Américain de l'héroïne a donc été anticipé, attendu et fantasmé. Fallaci choisit en outre de dépeindre le voyage américain de Giovanna à travers une histoire d'amour. Les deux éléments sont inextricablement liés : l'échec et la réussite de l'histoire d'amour et du Rêve Américain sont indissociables. L'intrigue amoureuse en question construit un triangle amoureux, impliquant Richard, le soldat américain de son enfance, et Bill, personnage incarnant l'Amérique traditionnelle. Celle-ci, si elle est au cœur du roman, permet à l'auteure de composer autour de ce qui semble être la véritable problématique du roman : qu'est-ce que le « Rêve Américain » ? Existe-il vraiment et peut-il tenir ses promesses ? Ou encore : Giovanna devrait-elle rester aux États-Unis ou partir ? Le roman se construit jusqu'au chapitre IX en crescendo, l'envie de Giovanna de rester à New York étant croissante, et les descriptions de la « Terre Promise » deviennent toujours plus élogieuses. Elle prend sa décision à la fin du chapitre IX: « Giovanna pensò che uno dei prossimi giorni avrebbe comunicato a Gomez la sua decisione di restare a New York ». ²⁷ Cependant, après cette prise de décision, tous les aspects négatifs de la vie en Amérique

²⁶ *Ibid.*, p. 19.

²⁷ *Ibid.*, p. 132.

lui apparaissent lentement, alors même qu'elle se rend compte que la relation qu'elle entretient avec Richard n'est pas celle qu'elle espérait.²⁸

E in questa paura che lentamente prendeva anche loro si cercavano con gli occhi, con le dita, il silenzio : patetici e buffi nel loro abbigliamento sbagliato, nel loro amore sbagliato, nella loro speranza sbagliata.

Après cette prise de conscience, Richard disparaît pendant plusieurs jours, et le cadre new-yorkais, pourtant central et tant loué par Giovanna, revêt un tout autre aspect, et l'Amérique n'est plus celle dans laquelle elle pensait construire sa vie dans la première partie du roman :²⁹

Detestava ormai i grattacieli, i taxi gialli, i bicchieri d'acqua gelata che ti sbatton davanti appena chiedi qualcosa da mangiare o da bere, le enormi bistecche sanguinolente, i giornali della domenica che hanno centinaia di pagine e pesano come un fagotto, la subway dove non c'è mai un posto da sedere, le commesse villane che vendono con l'aria di farti un piacere, i cinematografi dove è proibito fumare e stringi la sigaretta tra i denti finché la sigaretta si rompe e ti trovi il tabacco sopra la lingua. Detestava ormai il rumore delle escavatrici e gli scoppi della dinamite, le scale antincendio e le luci sempre accese, lo spreco e il luogo comune. Il luogo comune!

Enfin, elle découvre dans le chapitre XIV l'homosexualité de Richard et décide de rentrer à Rome, sa ville natale, tous ses espoirs ayant été déçus.³⁰

En ce qui concerne l'œuvre journalistique, *I sette peccati di Hollywood* (1956) est le premier reportage réalisé par Oriana Fallaci sur les États-Unis. À la requête du directeur du journal *L'Europeo*, elle se rend à Hollywood pour y couvrir la vie des stars du cinéma américain des années 1950.³¹ Cependant, Fallaci ne se contente pas de rapporter les faits qu'elle observe : elle les analyse avec son « acuto occhio toscano »³², comme l'évoque l'acteur et réalisateur américain Orson Welles dans la préface du recueil. Elle dresse un portrait critique et détaillé, tant au niveau historique que psychologique des grands acteurs et actrices de son époque, pour, de manière plus vaste, définir la société par et pour laquelle ces stars ont été modelées. En outre, elle ne se limite pas à décrire les personnalités hollywoodiennes : elle commence déjà à établir les bases d'une représentation historique, géographique, sociale des États-Unis et du « Rêve Américain »

²⁸ *Ibid.*, p. 177.

²⁹ *Ibid.*, p. 200-201.

³⁰ *Ibid.*, p. 208.

³¹ FALLACI Oriana, *I sette peccati di Hollywood*, Milano: BUR Rizzoli, 2014, p. vi.

³² *Ibid.*, p. 5.

que l'on retrouvera sous une forme plus aboutie dans le recueil *Viaggio in America* plus de dix ans plus tard.

Les reportages de *Viaggio in America*, rédigés entre 1965 et 1967 pour le journal italien l'*Europeo*, sont sensiblement construits sur le modèle de *Penelope alla guerra* autour d'une interrogation sur le « Rêve Américain », cette fois sans transposition littéraire, puisque Fallaci est la protagoniste revendiquée de toutes ses œuvres journalistiques. Le livre regroupe une vingtaine d'articles rassemblés en cinq parties. La première partie, « Cartoline da New York » se déroule, comme son nom l'indique, essentiellement à New York. Un certain nombre des descriptions de la ville et des épisodes s'y déroulant font directement écho aux autres œuvres américaines. Le premier contact avec la ville est essentiellement négatif, marqué par l'incompréhension de Fallaci face aux scènes et aux coutumes dont elle est témoin. Tout lui semble surdimensionné, qu'il s'agisse des cimetières, des immeubles, des logements ou encore du consumérisme américain. La vie y a des aspects grotesques et même surréalistes : « La commedia continua su questo incredibile palcoscenico che è la città di New York ».³³ La première partie traite aussi bien de rencontres avec des célébrités, comme Eddie Fisher ou Frank Sinatra, que de campagnes politiques, de la crise hydraulique à New York, du prix des logements ou des problèmes de sécurité. Au départ observatrice réticente de l'*American Way of Life*, Fallaci s'américanise peu à peu, cette américanisation trouvant son climax lorsqu'elle finit par s'acheter un Smith & Wesson calibre 38, victime de la paranoïa américaine qu'elle décriait au début du reportage³⁴ :

Mi par d'essere continuamente seguita, spiata. Basta che uno mi guardi, mi urti a un semaforo, perché subito pensi forse è Jack Jackson. Uno di questi giorni gli rispondo, gli do un appuntamento. E poi, quando viene, gli sparo.

La seconde partie, rédigée entre août et septembre 1965, s'intitule « Tra le stelle (Houston, Hollywood, NY) ». Son titre est polysémique : les étoiles font référence aux missions spatiales américaines autant qu'à la « star system » hollywoodienne, les deux lignes directrices du reportage. Elle commence par décrire son séjour à Houston, au Texas : « Ed eccomi a Houston, anticamera del viaggio alla Luna, anticipazione del nostro futuro ».³⁵ La partie sur la mission spatiale insiste essentiellement sur le décalage entre

³³ FALLACI Oriana, *Viaggio in American* Milano: BUR Rizzoli, 2015, p. 38.

³⁴ *Ibid.*, p. 47.

³⁵ *Ibid.*, p. 70.

l'héroïsme attendu des astronautes et la banalité concrète de leur quotidien : « L'atmosfera ricorda certi film di Frank Capra : la famigliola felice e coinvolta in avventure sporporzionate per lei. La storia dell'America, in fondo». ³⁶ La seconde partie évoque en revanche les notions de succès et de bien-être matériel associés au « Rêve américain », tous deux éphémères et vivement critiqués par les personnes qu'elle rencontre. ³⁷

La troisième partie retrace le voyage d'Oriana Fallaci et de l'actrice Shirley MacLaine entre octobre et décembre 1965. L'objectif de leur expédition est de découvrir l'Amérique profonde, celle emblématique du *Far West* et des Indiens et les États du Sud des États-Unis, terrains de la Guerre de Sécession. Ensemble, elles retracent la route des pionniers, en passant par les « ghost towns » – villes abandonnées – de Californie, symboliques de « l'America che non si affeziona mai a nulla [...] e perciò non ha tradizioni » ³⁸, la réserve d'Indiens Navajo au Nouveau Mexique, Las Vegas, ville des mariages, des divorces, et du jeu de hasard, et par le Sud, région dans laquelle l'esclavage puis la période de la Ségrégation ont laissé des traces indélébiles.

Dans la quatrième partie, « Istantanee », Fallaci mélange des portraits de célébrités italiennes à New York (Cesare Zavattini et Pier Paolo Pasolini). La cinquième est une enquête critique et sarcastique sur les adolescents aux États-Unis et sur le syndrome de « l'enfant roi ». Enfin, la sixième partie regroupe une série de cinq lettres humoristiques écrites par Fallaci au directeur de l'*Europeo* Tommaso Giglio lors de son séjour en Amérique en 1967.

L'œuvre américaine semble donc être composée sur un schéma récurrent, qui est celui de la mise en scène et de la mise à l'épreuve du Rêve Américain. À travers sa description approfondie et son expérimentation des milieux, Fallaci semble chercher une réponse à la promesse incarnée par celui-ci, qui aura poussé son arrière-grand-mère Anastasia Ferrier à y tenter sa chance au XIX^e siècle, tout comme de nombreux Italiens après elle. À l'issue de l'écriture des œuvres du corpus, Fallaci s'installe de manière permanente à New York dans les années 1960. ³⁹

³⁶ *Ibid.*, p. 76

³⁷ Voir partie I) 3) a), p. 34-35.

³⁸ *Ibid.*, p. 145.

³⁹ DE STEFANO Cristina, *Oriana, Una donna, op. cit.*, p. 19.

b) Une expérience européenne et italienne des États-Unis

En utilisant l'idéologie de l'American Dream comme fil conducteur de ses œuvres et point de départ de ses observations, Oriana Fallaci s'inscrit donc dans une longue tradition littéraire la précédant, qui consiste à évaluer les promesses du discours américain proposé au reste du monde par opposition à la réalité vécue par le migrant ou l'expatrié européen aux États-Unis. Pour le critique John-Gatt Rutter, c'est en effet Fallaci qui introduit le thème de l'expatrié dans la littérature italienne contemporaine avec *Penelope alla guerra* (1958) : « Fallaci's novel also virtually inaugurates the expatriate theme in Italian fiction, the encounter between Italy and elsewhere » [le roman de Fallaci inaugure aussi virtuellement le thème de l'expatrié dans la fiction italienne, la rencontre entre l'Italie et autre part].⁴⁰

Une grande part de la littérature de voyage européenne du XX^e a été consacrée aux récits de migrations et de découvertes européennes des États-Unis, aussi bien géographiquement qu'idéologiquement. En Europe, on peut notamment citer les œuvres de Louis-Ferdinand Céline *Voyage au bout de la nuit* (1932), l'« œuvre américaine » de Romain Gary, ou bien encore *Un ottimista in America* (1956-1960) d'Italo Calvino et *Treno di panna* d'Andrea de Carlo (1981).

L'introduction du Rêve Américain dans la littérature italienne est communément attribuée à Elio Vittorini (auteur de l'anthologie *Americana* publiée en 1941) et avant lui à Cesare Pavese dans les années 1930, que ce soit à travers la production d'œuvres critiques (publiées posthumément dans *La letteratura americana e altri saggi*, en 1951) ou la traduction d'œuvres américaines (*Moby Dick* en 1932 ou encore les traductions de Whitman et Faulkner). Il est intéressant de noter que le rapport de ce dernier avec les États-Unis, bien qu'il soit de vingt ans l'aîné d'Oriana Fallaci, se fonde sur les mêmes espoirs autour d'un Nouveau Monde apparaissant comme l'antithèse du quotidien italien, marqué par la montée du fascisme. Pino Fasano explique dans son essai « Il mito americano di Cesare Pavese »⁴¹ :

Teniamo dunque sempre conto che quando Pavese legge la letteratura americana, cerca in essa qualcosa di più che libri, romanzi, poesia: vi cerca i segni di una realtà possibile, attuale

⁴⁰ GATT-RUTTER John, *Oriana Fallaci: The Rhetoric of Freedom*, Oxford: Berg, 1996, p. 172.

⁴¹ FASANO Pino, « Il mito americano di Cesare Pavese », *Italica*, été/automne 2008, Vol.85, n°2/3, p. 295.

nel mondo a lui contemporaneo, caratterizzata come vita e libertà, e in questo senso vista come alternativa alla situazione italiana degli anni del fascismo.

C'est cette même « liberté » que Fallaci idéalisait dans son interprétation du roman *L'appel de la forêt* de Jack London, « un inno alla libertà »⁴², et qu'elle associait aux soldats libérateurs, les « angeli in uniforme kaki ».⁴³ La littérature américaine diffusée à cette époque en Italie est donc un outil de transmission culturelle et, peut-être même, idéologique, déterminant dans la formation des auteurs qui l'évoqueront par la suite dans leurs propres écrits. La liberté « à l'américaine » devient une valeur idéalisée par une partie des lecteurs et auteurs italiens qui la voient aux antipodes de la situation politique et idéologique à laquelle ils sont quotidiennement confrontés. Fallaci définit rétrospectivement cet intérêt italien pour les États-Unis dans son recueil *Viaggio in America* :⁴⁴

All'improvviso si sono innamorati di noi come noi ci innamorammo di loro venti anni fa e ai nostri occhi l'America era una Terra promessa, un paradiso terrestre : amandola ci ubriacavamo di jazz, di film western, di sogni che confondevano grattacieli e chewingum, Gershwin e Hemingway, sigarette col filtro e il loro futuro, ubriacandoci dicevamo : « Ok », « Very well », « Goodbye ».

Enfin, une autre similitude troublante entre le rapport aux États-Unis de Cesare Pavese et d'Oriana Fallaci est la concentration du sujet dans leurs œuvres « de jeunesse ». En effet, le travail de traducteur de Pavese se concentre essentiellement sur les années 1930, de même que son œuvre critique. Quant à Fallaci, si elle écrit l'aventure américaine d'Anastasia à la fin de sa vie dans *Un cappello pieno di ciliege*, son œuvre « américaine » proprement dite est écrite dans les années 1950 et 1960, décennies après lesquelles elle se consacrera à des aires géographiques et des thèmes différents. Parallèlement, pour Pino Fasano, Pavese suit le même chemin en s'éloignant du thème des États-Unis. On peut justifier cela par le caractère éphémère du « Rêve américain », en ce qu'il était essentiellement une réaction aux années d'oppression vécues par sa génération : « Di questo significato generale del mito americano della sua generazione, Pavese si rese conto fin dal primo momento, ma tanto più quando quell'esperienza è arrivata sino in fondo – ed è in certo modo consumata, esaurita ».⁴⁵ L'échéance du rêve américain semble être

⁴² FALLACI Oriana, « Introduzione » in *Il Richiamo della Foresta*, *op. cit.*, p. 11.

⁴³ FALLACI Oriana, *Solo io posso scrivere la mia storia*, *op. cit.*, p. 78.

⁴⁴ FALLACI Oriana, *Viaggio in America*, *op. cit.*, p. 125-129.

⁴⁵ FASANO Pino, « Il mito americano di Cesare Pavese », *Italica*, *op. cit.*, p. 295.

vécue plus intensément par Fallaci dans son corpus américain puisque, contrairement à Cesare Pavese, elle s'est effectivement rendue dans le pays et a pris la décision d'y établir sa résidence permanente en 1963.⁴⁶ Elle établit donc, nous le verrons plus tard, une relation plus mature avec son pays d'accueil, bien différente de la vision idéalisée des premières œuvres, notamment *Penelope alla guerra* (1958).

Cette évolution à l'échelle des travaux d'Oriana Fallaci et de Cesare Pavese sur les États-Unis, de l'illusion à la réalité effective de l'expérience américaine, est visible dans une grande partie de la littérature européenne dédiée au Rêve Américain. Si c'est une littérature riche par la diversité des expériences dont elle témoigne, c'est aussi une littérature collective autant qu'elle est plurielle. Elle est construite sur une forme d'argumentation récurrente mais les histoires qu'elle conte sont idiosyncratiques. Une grande partie de ces récits est donc conditionnée par la nature-même du Rêve Américain, un idéal plein de promesses, qui fait appel à une dialectique de validation ou de réfutation de ses potentialités.

c) Raconter les États-Unis : une œuvre au féminin, une œuvre féministe ?

Enfin, l'œuvre d'Oriana Fallaci dresse un portrait du « Rêve Américain » au féminin, en se concentrant tout particulièrement sur la condition des femmes et la théorie du genre aux États-Unis et en Europe. C'est en effet à travers les personnages d'Oriana, de Giovanna ou d'Anastasia que le lecteur a accès au « Nouveau Monde » et aux espoirs qu'il implique.

Cependant, qualifier mécaniquement l'œuvre américaine de « féministe » serait un raccourci malvenu. Tout au long de sa carrière, divers mouvements idéologiques parfois radicalement opposés entre eux ont essayé de s'approprier l'œuvre d'Oriana Fallaci et lui faire incarner un rôle de porte-parole. À première vue, son œuvre et même, dans une certaine mesure, sa biographie, semblent éminemment engagées. Oriana Fallaci fut l'une des premières journalistes italiennes et l'une des premières femmes reporter de guerre, à une époque où la profession était fortement genrée. Toute son œuvre est en plus

⁴⁶ DE STEFANO Cristina, *Oriana, una donna*, op. cit., p. 103.

de cela fondée sur une valeur essentielle aux yeux d’Oriana Fallaci, le courage, traditionnellement et historiquement attribuée à l’homme.

On attribue à l’œuvre de Fallaci une dimension féministe dès la publication de *Il sesso inutile – Viaggio intorno alla donna* (1961). Il s’agit d’un reportage réalisé tout autour du monde (en Inde, Chine, Amérique ou encore au Moyen-Orient) sur ce que signifie vivre en tant que femme en 1960. Par raccourci, le concept de l’œuvre a souvent été qualifié de féministe, et également, par extension, son auteure. Or, déjà à cette époque, Fallaci expliquait dans l’introduction du reportage :⁴⁷

Era estate quando il direttore del giornale mi domandò se volevo fare un giro per il mondo [...]. Avrei dovuto fare, egli aggiunse, un reportage sulle donne. [...] Per quanto mi è possibile, evito sempre di scrivere sulle donne o sui problemi che riguardano le donne. Non so perché, la cosa mi mette a disagio, mi appare ridicola. Le donne non sono una fauna speciale e non capisco per quale ragione esse debbano costituire, specialmente sui giornali, un argomento a parte [...].

D’une certaine manière, c’est toute la théorie du genre de Fallaci qui est sous-entendue dans ce texte. Elle est pour une égalité effective des genres : les femmes ne doivent pas être considérées comme inférieures aux hommes ou même simplement traitées à part, mais les hommes ne doivent pas non plus être inférieurs aux femmes, comme elle l’expliquera dans la campagne promotionnelle du roman. Elle entretient la même haine pour les sociétés patriarcales et pour les sociétés matriarcales.⁴⁸ Quand on lui demanda plus tard les origines du titre controversé de *Il Sesso inutile*, elle répondit sèchement : « Per venderlo ».⁴⁹

La publication de *Penelope alla guerra* (1962), puis, tout particulièrement de *Lettera a un bambino mai nato* (1975), roman proposant une réflexion sur la maternité et l’avortement, n’a fait que renforcer l’étiquette de féministe attribuée à Fallaci. Pourtant, le biographe américain Santo L. Aricò explique dans *Oriana Fallaci : the woman and the myth* qu’à sa sortie, ce dernier a été revendiqué autant par les camps féministes radicaux que par les mouvements anti-avortement pendant les grands débats des années 1970 en Italie, tant les positions exprimées par Fallaci étaient plurielles et libres d’interprétation.⁵⁰

⁴⁷ FALLACI Oriana, *Il sesso inutile*, Milano: BUR Rizzoli, 2016, p. 5.

⁴⁸ BOETTO COHEN Giosuè, *La storia siamo noi, Oriana Fallaci: Oltre la rabbia e l’orgoglio*. 2007; Milano-Roma: BUR Rizzoli senzafiltro - RaiTrade, 2011. DVD.

⁴⁹ DE STEFANO Cristina, *Oriana, una donna, op. cit.*, p. 95.

⁵⁰ ARICÒ Santo L, *Oriana Fallaci, the woman and the myth, op. cit.*, p. 162-163.

En outre, la journaliste a nié pendant la majeure partie de sa vie son adhésion aux idées proférées par les groupes féministes de son époque. Elle considérait même les études féministes comme une « strange anomaly » [étrange anomalie].⁵¹ Si elle n'appartient donc pas formellement aux mouvements féministes de son époque, on peut dire qu'à travers une grande partie de son œuvre, Oriana Fallaci a su développer sa propre théorie du genre. Comme mentionné précédemment, les hommes et les femmes sont égaux à ses yeux. Lorsque son oncle Bruno Fallaci la félicite parce qu'elle « scriveva come un uomo » dans ses premières oeuvres journalistiques, elle s'indigne : « cosa significa scrivere come un uomo !?! ». ⁵² À ses yeux, la littérature ne peut être ni féminine, ni masculine, ni homosexuelle. Cependant, elle semble estimer que ces genres possèdent bel et bien des caractéristiques, des valeurs et des lignes de conduite propres qu'on ne peut transgresser. Ainsi, dans une interview controversée avec le journaliste américain Robert Sheer pour le magazine Playboy, elle avouera « I am not crazy about them, homosexuals » [Je ne suis pas fan d'eux, les homosexuels], en estimant que si elle n'est pas en bons termes avec eux, c'est « [...] maybe because I am more manly than they are » [peut-être parce que je suis plus masculine qu'eux].⁵³ En outre, la critique Loredana Polezzi confirme le fait que Fallaci a une conception conservatrice des genres : « she is actually quite anchored to traditional images of femininity and masculinity » [elle est en fait assez attachée aux images traditionnelles de la féminité et de la masculinité].⁵⁴ Selon Fallaci, il existe bel et bien une forme de masculinité (et donc par opposition, de féminité) qui peut être fièrement revendiquée ou bien contestée. Enfin, il est essentiel de mentionner le fait que la conception du genre observée par Fallaci a évolué de manière significative au cours de sa vie. Si elle niait se reconnaître dans les mouvements et les pensées féministes de son époque dans *Il Sesso inutile* (1961), elle décrira pourtant rétrospectivement le roman *Penelope alla guerra* (1962) comme suit : « È l'idea di un femminismo ante litteram. Ed è straordinario che a quel tempo, quando nessuno parlava del problema della donna, d'istinto io abbia scritto quella storia ». ⁵⁵

⁵¹ *Ibid*, p. 160.

⁵² DE STEFANO Cristina, *Oriana, una donna*, op. cit., p. 47.

⁵³ ARICÒ Santo L, *Oriana Fallaci, the woman and the myth*, op. cit., p. 129.

⁵⁴ POLEZZI Loredana, « Chapter 5: Crossing borders and exploiting hybridity: language, gender and genre in the works of Oriana Fallaci » in *Translating Travel: Contemporary Italian Travel Writing in English Translation*, Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2001, p. 147.

⁵⁵ FALLACI Oriana, *Solo io posso scrivere la mia storia*, op. cit., p. 77.

Cette conception des genres transparait à travers toute l'œuvre américaine. Les trois personnages féminins (Anastasia, Giovanna et Oriana) partagent un ensemble de valeurs et de caractéristiques identiques, qui pourraient laisser penser à une forme d'archétype du personnage féminin récurrent dans l'œuvre américaine. Plus qu'un hasard, nous le verrons dans une partie ultérieure, l'œuvre d'Oriana Fallaci dédiée à l'*American Dream* semble être construite autour d'une base autobiographique : cet archétype féminin apparaît donc comme une projection idéalisée et modelée par l'auteure elle-même, impliquant une très grande part de subjectivité implicite aux genres littéraires dérivés de l'autobiographie.

Il convient dans un premier temps de qualifier cet archétype. Les trois protagonistes féminines sont toutes des jeunes femmes : Oriana Fallaci, lorsqu'elle enquête aux États-Unis et rédige ses chroniques pour *I sette peccati di Hollywood* et *Viaggio in America*, a respectivement vingt-six et trente-six ans. Quant aux héroïnes de fiction, Giovanna a vingt-six ans dans *Penelope alla guerra*, et la quatrième partie de la saga *Un cappello pieno di ciliege* recouvre la vie d'Anastasia, qui fuit à New York à dix-neuf ans et retourne en Italie à l'âge de trente-deux ans. Physiquement, elles sont toutes caractérisées à plusieurs reprises par leur beauté. La beauté d'Anastasia est l'une des caractéristiques sur laquelle Fallaci insiste particulièrement : une beauté duelle, qui constitue à la fois un danger et un avantage pour la protagoniste. Si Fallaci souligne régulièrement l'aspect périlleux du voyage américain d'Anastasia, pour une femme jeune, seule et belle (la jeune femme décide de se travestir pour effectuer la traversée des États-Unis en calèche⁵⁶), sa beauté est avant tout présentée comme un atout du personnage, qui lui permet de dominer. Elle séduit tous les hommes qu'elle rencontre dans son périple et « la sua storia è un inesorabile elenco di conquiste »⁵⁷. Elle séduit d'abord le capitaine de bord du bateau sur laquelle elle effectue la traversée jusqu'aux États-Unis « in un batter di ciglia »⁵⁸, puis son hôte John Nesi à New York et par la suite, tout le voisinage de la colonie italienne.⁵⁹ Enfin, elle séduit « Bill il Selvaggio » pendant la traversée des États-

⁵⁶ FALLACI Oriana, *Un cappello pieno di ciliege*, Milano: BUR Rizzoli, 2010, p. 653.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 623.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 622.

⁵⁹ « Quanto a John, il cuore ce l'aveva di burro. Per resistere ad Anastasia ci voleva di ferro, e durante la scarozzata dal Liverpool Wharf a Irving Place s'era preso l'inevitabile cotta. » et « Non duro fatica anche a immaginare il successo che subito ebbe tra i notabili della colonia italiana e tra i famosi vicini ». *Ibid.*, p. 633.

Unis en calèche⁶⁰ et le Mormon John Dalton à Salt Lake City⁶¹ avant d'arriver à Virginia City, « il paradiso delle donne »⁶², où elle fait fortune en tant que danseuse au « Golden Terrace »⁶³. De la même manière, le roman *Penelope alla guerra* s'ouvre sur un constat troublant : elle est blonde, et cette caractéristique semble lui donner davantage de pouvoir dans « [...] una terra dove le donne che avevano capelli neri, come sua madre, non contavano nulla, come sua madre, e piangevano, come sua madre. ».⁶⁴ La prosopographie de l'héroïne semble sous-entendre ici sa puissance et pourrait aller jusqu'à présenter l'idée que Fallaci se faisait d'elle-même, percevant sa propre beauté comme une arme dans son métier de journaliste et d'écrivain. En outre, Giovanna joue également de ses charmes pour arriver à ses fins, comme le lui explique le personnage de Francesco, son compagnon italien, avant son départ pour les États-Unis : « anche il vecchio è innamorato di te e tu lo sfrutti facendoti mandare in America ».⁶⁵

La beauté des protagonistes de Fallaci est donc considérée comme un atout davantage qu'un danger, un préjudice ou un handicap, dans la mesure où, alliée à leur courage et à leur détermination, elle leur permet d'obtenir une certaine indépendance et liberté d'action traditionnellement niées aux femmes de leur époque et de leurs milieux.⁶⁶ En effet, les femmes présentées par Fallaci dans ces quatre œuvres, dans lesquelles on peut voir des éléments de son biographème, sont toutes des femmes essentiellement caractérisées par leur vaillance et leur capacité à s'imposer comme des hommes, dans un monde particulièrement favorable aux hommes. Dans *Penelope alla guerra*, l'histoire de Giovanna est davantage centrée sur la lutte contre sa condition de femme que sur la relation amoureuse entre elle et Richard. Le titre est en ce sens significatif : Giovanna ne veut pas être la Pénélope de l'*Odyssée* attendant sagement Ulysse à Ithaque. Elle veut devenir la protagoniste du récit et ne pas rester indéfiniment un personnage secondaire⁶⁷ :

« L'importante, baby, non è esistere ma far sapere agli altri che si esiste. » E poi me la vedo io con quegli idioti che mi criticano perché sono una donna. Io sono più brava di un uomo e

⁶⁰ *Ibid.*, p. 652.

⁶¹ *Ibid.*, p. 669.

⁶² *Ibid.*, p. 679.

⁶³ *Ibid.*, p. 682.

⁶⁴ FALLACI Oriana, *Penelope alla guerra*, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁶ POLEZZI Loredana, « Chapter 5: Crossing borders and exploiting hybridity: language, gender and genre in the works of Oriana Fallaci » in *Translating Travel: Contemporary Italian Travel Writing in English Translation*, *op.cit.*, p. 145.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 241.

le Penelopi non usano più. Io faccio la guerra e seguo una legge da uomini: o me o te. O me o te. O me...

Cet extrait apparaît à la fin du roman, alors que Giovanna décide de s'inspirer de sa propre expérience américaine afin de rédiger le scénario qui lui est commandé. Elle se sent donc, après être rentrée de New York, « più brava di un uomo », assez importante pour devenir protagoniste et s'affranchir d'Ulysse, et par analogie, des hommes. Il est intéressant de noter que dans *Penelope alla guerra*, la protagoniste ne vise donc pas à devenir socialement l'égale des hommes, mais à les dépasser. Après que l'homosexualité de son compagnon Richard a été révélée dans le chapitre XIV du roman, Bill dit à Giovanna :⁶⁸

Ti sei comportata come il più sfacciato degli uomini, con Dick. Lo hai sedotto, lo hai violentato, lo hai imbrogliato, lo hai puntato come un cacciatore punta una lepre. Ti piaceva la prospettiva di vivere insieme a un uomo così debole, no?

Giovanna a donc symboliquement dépassé son statut de femme en séduisant un homme plus faible qu'elle. Il est intéressant de noter, en outre, que le personnage de Richard, surnommé Dick dans le roman, est un personnage homosexuel, et il est tout au long du roman présenté comme fragile et dépendant des autres, avec l'idée implicite que l'homosexualité remet en cause la masculinité, et donc, aux yeux Fallaci, le courage et l'indépendance du personnage. Cela n'est pas sans rappeler la position de l'auteure par rapport à l'homosexualité, exprimée plus tôt dans cette partie : Giovanna a donc été l'homme du couple en trompant son pays, « l'uomo », « per una donna »⁶⁹ et atteint symboliquement la masculinité qu'elle cherchait jusque dans son surnom « Giò », choisit parce que « poteva confondersi col nome di un uomo ».⁷⁰ Le surnom Giò pourrait en outre être un hommage au roman américain de Louisa May Alcott, *Little Women* (1868), dont la protagoniste androgyne s'appelle « Jo ». Le livre eut en effet un grand succès en Italie durant l'enfance de Fallaci.

Le personnage d'Anastasia dans *Un cappello pieno di ciliege* est également présenté par Fallaci à travers un portrait construit autour de son courage et son ambition. Les hyperboles louant sa détermination et sa force de caractère ne manquent pas dans le

⁶⁸ *Ibid.*, p. 208.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 227-228.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 20.

récit : Fallaci évoque « la sua energia disumana, il suo sangue freddo »⁷¹ ou encore « la sua capacità di tener testa ad ostacoli che avrebbero frenato una mandria di bufali »⁷².

Au courage des personnages féminins présentés par Fallaci s'ajoute une forte volonté d'indépendance dans toutes les œuvres du corpus. Dans toutes les œuvres, les femmes se voient nier cette indépendance à cause de leur sexe. Il y a bel et bien un constat problématique autour de la place laissée aux femmes dans la société dans laquelle les héroïnes évoluent. Dans *Penelope alla guerra*, alors que Giovanna s'apprête à réaliser son rêve et partir aux États-Unis, son compagnon Francesco, qui incarne dans le roman l'Italie conservatrice, essaye de freiner ses désirs d'indépendance et de la réduire à son statut de femme, de Penelope, inactive et impuissante :⁷³

[...] sembri un Ulisse che va ad espugnare le mura di Troia. Ma non sei Ulisse, sei Penelope. Lo vuoi capire, sì o no? Dovresti esser la tela, non andare alla guerra. Lo vuoi capire, sì o no, che la donna non è un uomo?

Elle s'affranchira de cette autorité conservatrice en partant pour les États-Unis, qui se révèlent être une terre d'émancipation, autant sur le plan professionnel (« Avevano forse bisogno degli uomini queste sorelle nate in una terra dove una qualsiasi Giovanna guadagnava duemila dollari al mese ? »⁷⁴) que sexuel, puisque que le personnage y perd sa virginité, affranchie de la rigidité des mœurs italiennes de son époque.

Dans *Un cappello pieno di ciliege*, Anastasia verra l'expérience du voyage et des États-Unis comme une libération, de même que Giovanna, puisque le récit de son périple donne tort à tous ceux qui cherchaient à la mettre en garde ou à l'aider, comme si elle était « [...] una fanciulla indifesa che nel Nuovo Mondo emigrava per sfuggire a chissà quali minacce ». Anastasia, pleine de ressources, vivra donc l'expérience du voyage comme une forme d'émancipation :⁷⁵

[...] Ma lei fu irremovibile e, fresca come una rosa, a mezzanotte partì. Sola. Da sola effettuò i quattro cambi, da sola scese nella città sconosciuta [...].

Sans pour autant être qualifiée de féministe, l'œuvre américaine d'Oriana Fallaci se présente donc comme une forme de revanche sur la littérature qui l'a précédée. Alors

⁷¹ FALLACI Oriana, *Un cappello pieno di ciliege*, op. cit., p. 54.

⁷² *Ibid.*, p. 621

⁷³ FALLACI Oriana, *Penelope alla guerra*, op. cit., p. 13.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁵ FALLACI Oriana, *Un cappello pieno di ciliege*, op. cit., p. 621.

que les femmes étaient très peu représentées autant dans les récits que dans les rangs des auteurs, elle propose donc une œuvre américaine entièrement au féminin, comme une vengeance contre les difficultés qu'elle a pu rencontrer en tant que femme journaliste et écrivaine.

2) La comparaison au cœur de la confrontation interculturelle

Le terme d'« interculturelité » implique la rencontre entre deux cultures différentes. Dans un article intitulé « L'interculturelité », Valentina Crispi définit le terme comme suit :⁷⁶

Notre modernité se caractérise par la pluralité des formes de socialisation, d'enculturation, d'éducation, par la diversité des langues et des modes de communication. La rencontre entre les cultures et les différences culturelles s'impose dans les faits : l'autre, l'étranger, l'altérité font partie du rapport au monde quotidien. Il en résulte une nouvelle série de questions et de problématiques qui interrogent surtout notre capacité à vivre ensemble.

Cette définition peut être utile à la compréhension de la notion d'interculturelité chez Fallaci. Crispi évoque en effet le fait que « l'autre, l'étranger, l'altérité » font « partie du rapport au monde quotidien ». Cela est d'autant plus vrai en ce qui concerne la relation entretenue par les États-Unis avec l'Europe au cours du siècle dernier : le « soft power » américain a lentement imposé sa langue, sa culture et ses valeurs à l'Europe, à travers la diffusion de sa littérature, son cinéma et son art. Les Européens sont depuis plus d'un siècle continuellement confrontés à la culture américaine. La connaissance que Fallaci prétend avoir des États-Unis depuis son enfance est donc à remettre en question : plus qu'un réel contact avec le pays, c'est une image polie, minutieusement élaborée et entretenue dans la cadre de la diffusion de la culture américaine dans le monde dans lequel elle a évolué depuis son plus jeune âge.

Il y a donc un décalage entre la réalité observée par Fallaci au cours de ses voyages et la mythologie américaine qui lui a été inculquée dès sa jeunesse. Cette mythologie devient, tout comme sa terre natale, un point de comparaison récurrent, qui semble ancré

⁷⁶ CRISPI Valentina, « L'interculturelité ». *Télémaque*, 2015, Vol.47, n°1, p. 17.

dans l'esprit de l'auteure à la manière d'une réalité parallèle, qui définit les États-Unis tels qu'à ses yeux ils sont vraiment ou qu'ils auraient vraiment dû être.

a) Un voyage littéraire entre mythes et réalités

L'œuvre américaine est construite en équilibre entre la réalité effectivement observée par l'auteure et l'influence du « soft power »⁷⁷ américain sur cette dernière. Il est difficile de savoir si l'auteure fait appel à des références artistiques, culturelles et historiques familières afin d'aider son lecteur à visualiser une terre et une culture qui lui sont méconnues voire inconnues ou parce qu'elle souhaite calquer sa vision idéalisée et pittoresque de l'Amérique sur ce qu'elle observe effectivement. À terme, la juxtaposition entre l'observation effective du récit de voyage et la mythologie américaine tend à brouiller les repères entre fiction et réalité.

Cette partie se propose donc d'analyser les nombreuses références faites à la culture et à la mythologie américaines dans le corpus de manière thématique, en se concentrant d'une part sur les références faites à l'art (littérature, cinéma, peinture) et, d'autre part, sur les références aux événements, figures historiques et autres emblèmes de la mythologie américaine.

La culture littéraire d'Oriana Fallaci a été, nous l'avons évoqué précédemment, très influencée par la littérature américaine. C'est donc très naturellement que, au cours de sa propre expérience littéraire des États-Unis, Fallaci fait appel à des auteurs qui lui ont inspiré ses propres voyages. Les ouvrages mentionnés par Fallaci apparaissent comme des points de comparaison fictifs dans ses observations journalistiques. Face à la violence de la Ségrégation américaine, c'est le livre *La Case de l'Oncle Tom* (1852) d'Harriet Beecher-Stowe que Fallaci évoque à deux reprises dans le recueil de chroniques *Viaggio in America*. En décrivant sa femme de ménage Noire, elle dresse par exemple son portrait par analogie aux personnages du roman du XIX^e siècle, proposant ainsi une description stéréotypée:⁷⁸

A vederla sembra un personaggio della *Capanna dello zio Tom* : con quel grande naso che va da orecchio a orecchio, quella grande bocca che si accende nel nero di bagliore bianchissimi, i denti, quel grande corpo sempre fasciato di giallo.

⁷⁷ Voir la définition de Joseph Nye, note 12, p.6.

⁷⁸ FALLACI Oriana, *Viaggio in America, op. cit.*, p. 124.

Plus tard dans le recueil, lors de son voyage avec Shirley MacLaine à Mosca, Tennessee, elles rencontrent un homme Noir âgé, Samuel, qui est lui aussi décrit par Fallaci à travers une référence au classique américain : « Ma la piazza è vuota, di tutta la gente di prima non è rimasto che un cane giallo e, seduto sulla stessa panchina, un poco più fuori dell'orlo, il vecchio Samuele. Sembra lo zio Tom ». ⁷⁹ *La Case de l'Oncle Tom* (1852) est un classique de la littérature américaine et l'une des œuvres les plus vendues du XX^{ème} siècle. ⁸⁰ Il s'agit d'une œuvre antiesclavagiste et abolitionniste connue dans le monde entier. Cependant, si le roman a longtemps été considéré comme novateur par les thèmes sociaux qu'il évoque, il a également contribué à la diffusion d'un certain nombre de stéréotypes racistes, auxquels Fallaci donne suite, peut-être inconsciemment et involontairement, en citant l'œuvre. ⁸¹

À d'autres reprises, Fallaci cite d'emblématiques auteurs américains comme arguments d'autorité. C'est le cas de Mark Twain, cité par l'auteure dans *Viaggio in America* pour décrire la ville de Las Vegas : « È il tramonto e le luci si accendono sulla città che [...] Mark Twain definì "il rifiuto più sozzo e repulsivo d'America" ». ⁸² Il est cité ultérieurement, en tant que journaliste cette fois, dans *Un cappello pieno di ciliege*, lors de la description de la ville du Far West Virginia City. ⁸³ Pour décrire la vision hollywoodienne de l'adultère dans *I sette peccati di Hollywood*, elle fait appel au classique de la littérature américaine, *La Lettre écarlate* (1850) de Nathaniel Hawthorne : « Gli adulteri sembrano ancora bollati dalla lettera scarlatta di Hawthorne ». ⁸⁴ Quand elle dîne avec le chanteur américain Harry Belafonte, elle est confrontée à ce qu'elle considère comme du racisme anti-Blancs et raconte l'expérience en citant *1984* (le livre de George Orwell publié en 1948) : « Fu un processo kafkiano, una tortura alla 1984, il libro di Orwell ». ⁸⁵ Elle cite Orwell à nouveau dans *Viaggio in America* une dizaine d'années plus tard dans une lettre destinée au directeur de l'*Europeo* dans laquelle elle explique être espionnée par la CIA : « Viviamo un'epoca assai poliziesca: il 1984 previsto da Orwell è già incominciato senza discriminazioni di confine o di lingua ». ⁸⁶ Enfin, dans *Penelope*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 195-196.

⁸⁰ DOUGLAS Ann, « Introduction: The Art of Controversy » in *Uncle Tom's Cabin*, New York: Penguin Group, 1981, p. 9.

⁸¹ *Ibid.*, p. 25.

⁸² FALLACI Oriana, *Viaggio in America*, *op. cit.*, p. 152.

⁸³ FALLACI Oriana, *Un cappello pieno di ciliege*, *op. cit.*, p. 677.

⁸⁴ FALLACI Oriana, *I sette peccati di Hollywood*, *op. cit.*, p. 90.

⁸⁵ FALLACI Oriana, *Viaggio in America*, *op. cit.*, p. 187.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 273.

alla guerra, l'éditeur Gomez explique à Giovanna la grande difficulté de décrire New York en littérature en faisant référence à Francis Scott Fitzgerald : « New York non si capisce in un giorno e inventare una storia che regga, in tali condizioni, è impresa che farebbe tremare il defunto Fitzgerald ». ⁸⁷ On peut trouver plusieurs hypothèses concernant les citations et évocations récurrentes de confrères américains. Ces références témoignent tout d'abord de la grande culture littéraire américaine de Fallaci. Elles pourraient également permettre à son lectorat de comprendre les thèmes, enjeux, paysages qu'elle évoque dans son œuvre en faisant appel à des références populaires. Finalement, il peut s'agir d'une tentative de l'auteure de se hisser à la hauteur de ces classiques estimés.

En ce qui concerne les références faites à la peinture, Oriana Fallaci mentionne dans *Un cappello pieno di ciliege* un tableau réalisé par un auteur non-mentionné lors de la traversée de l'Atlantique d'Anastasia, son arrière-grand-mère. ⁸⁸

[...] ogni volta che cerco di immaginarla durante quel viaggio la mia mente si ferma sulla medesima scena. Quella d'un quadro dell'epoca, *The lady and the officer*, nel quale si vede una giovane signora e un aiutante ufficiale che sostano presso la ringhiera di poppa. La giovane signora indossa un abito scuro con la gonna a crinolina, porta un gran cappello col sottogola, ed è molto bella. Lineamenti squisiti, corpo perfetto. Appoggiato di fianco al corrimano l'aiutante ufficiale la fissa e il suo volto messo di profilo esprime un'adorazione che sfiora lo spasimo. Lei fissa il mare, invece. Il suo sguardo fermo esprime completa indifferenza, quasi che a certi omaggi sia abituata e pensi ad altro.

Le tableau décrit dans ce passage appuie le scénario imaginé par l'auteure concernant la traversée d'Anastasia. Grâce à l'œuvre d'art, l'auteur comble les informations et images qu'elle n'a pas réussi à obtenir par sa famille ou les documents officiels. ⁸⁹ Fallaci a trouvé dans le portrait de cette jeune femme tout ce qu'elle espérait trouver pour incarner son arrière-grand-mère : le portrait d'une jeune femme « [...] molto bella. Lineamenti squisiti, corpo perfetto ». Contrairement aux références littéraires, ce n'est pas tant la qualité de l'œuvre (qui, par ailleurs, n'est même pas estimée) qui intéresse Fallaci que la cohérence des sujets de l'œuvre avec l'image fantasmée de son arrière-grand-mère. Le

⁸⁷ FALLACI Oriana, *Penelope alla guerra*, op. cit., p. 30.

⁸⁸ FALLACI Oriana, *Un cappello pieno di ciliege*, op. cit., p. 623.

⁸⁹ FALLACI Oriana, *Solo io posso scrivere la mia storia*, op. cit., p. 226.

tableau lui sert de point de départ descriptif, qui lui permet de concrétiser l'image idéalisée d'Anastasia à travers un portrait existant.

Enfin, les références cinématographiques occupent une part importante du récit américain proposé par Fallaci. La récurrence de citations de films hollywoodiens laisse sous-entendre la grande influence que ceux-ci ont eue sur l'auteure et sur l'image qu'elle s'est créée du « Rêve Américain » et des États-Unis. Dans *Viaggio in America*, Fallaci utilise les films du réalisateur Frank Capra comme point de comparaison lorsqu'elle séjourne chez les astronautes. Elle est très surprise par le contraste entre l'aspect héroïque de leurs fonctions et leur vie de famille simple et monotone : « L'atmosfera ricorda certi film di Frank Capra: la famigliola felice e coinvolta in avventure sproporzionate per lei. La storia dell'America, in fondo ».⁹⁰ Cet extrait est particulièrement représentatif de la limite floue entre le récit fictionnel du « Rêve Américain » et la réalité dans l'esprit de l'auteure. Fallaci semble en effet sous-entendre le fait que l'histoire de l'Amérique n'est constituée que de destins exceptionnels, cachés derrière une vie quotidienne bien plus ennuyeuse, comme si elle cherchait à trouver de l'exceptionnel là où il n'y a en fait qu'une réalité morne. De la même manière, dans *Penelope alla guerra*, une scène romantique entre Giovanna et Richard est présentée comme suit :⁹¹

Poi gli andò ancor più vicino e tutto accadde come doveva accadere: mentre una ragazza in camicia reclamizzava un materasso, mentre la Fitzgerald cantava *Ace in the Hole*, mentre i bagliori del Gordon's Gin si accendevano e si spegnevano sopra di loro: in una scena da film di terz'ordine.

Malgré l'acception communément péjorative du terme « terz'ordine », c'est-à-dire la « série B » au cinéma, il semble ici que l'analogie ne le soit pas. La scène est volontairement cinématographique, et sa construction lui confère une certaine esthétique, propre aux films américains.

Cependant, le genre cinématographique le plus invoqué par Fallaci dans ses récits et descriptions est le western. Il s'agit de son univers de prédilection par les valeurs qu'il met en avant et les scénarios qu'il propose, comme l'explique son biographe Aricò L. Santo :⁹²

⁹⁰ FALLACI Oriana, *Viaggio in America*, op. cit., p. 76.

⁹¹ FALLACI Oriana, *Penelope alla guerra*, op. cit., p. 60.

⁹² ARICÒ Santo L., *Oriana Fallaci, the woman and the myth*, op. cit., p. 210.

She enjoys good Westerns; they begin with a huge landscape or action scene. They always star adventurous heroes and leave little room for uncertainty. A camera filming a face, an entire body, two individuals, a group of people, a rugged terrain, or an earlier event corresponds to her creative technique in writing a novel.

[Elle apprécie les bons Westerns: ils commencent avec un paysage gigantesque ou une scène d'action. Ils mettent toujours en scène des héros et laissent peu de place à l'incertitude. Une caméra filmant un visage, un corps entier, deux individus, un groupe de personnes, un terrain escarpé, ou un événement passé correspondant à sa technique créative lorsqu'elle écrit un roman.]

Fallaci s'inspire donc du western implicitement, dans certaines scènes d'action mises en avant dans ses récits de fiction, et explicitement lorsqu'elle décrit la géographie américaine, ses coutumes et ses personnages. Le récit des péripéties d'Anastasia dans *Un cappello pieno di ciliege* se prête tout particulièrement à de telles références : son ancêtre aurait émigré dans les années 1860, l'un des moments clés de la « Conquête de l'Ouest », thème grandement exploité par les westerns. Le récit de Fallaci est donc influencé par toutes ces références propres au Far West et à sa représentation fictionnelle à travers le genre du western, allant de l'allusion historique concrète au cliché hérité du western, comme on peut le voir dans l'extrait suivant.⁹³

Non era solo la meta dei cercatori d'oro o d'argento, degli avventurieri, dei masnadieri, dei poveri senza speranza lo sconfinato e semipopolato mondo che dal Mississippi si stendeva fino al Pacifico col nome di Far West : Lontano Ovest. Era la salvezza di chiunque avesse qualcosa da nascondere.

Les allusions au genre cinématographique sont récurrentes dans la suite du récit. La diligence empruntée par Anastasia pour se rendre de New York à Salt Lake City « era proprio come quelle che si vedono nei film western. Un carrozzone a barca con tre finestrini su ogni lato, e tirata da tre coppie di cavalli [...] ». ⁹⁴ L'irruption de la fiction dans le récit est assumée par Fallaci, qui écrit que pour combler les trous du récit hérité de son grand-père, il y avait « i film western ». ⁹⁵ Elle mentionne également le genre cinématographique pour décrire la ville de Virginia City où émigre Anastasia, en accumulant les clichés proposés par les films hollywoodiens : « Un paesetto simile alle borgate degli western con lo sceriffo e il saloon e la piccola banca da rapinare ». ⁹⁶ Dans

⁹³ FALLACI Oriana, *Un cappello pieno di ciliege*, op. cit., p. 638.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 643.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 650.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 675.

cette même ville, Anastasia provoque un certain Joe the Speedy en duel, « proprio come nei film western ». ⁹⁷ De manière plus implicite, les aventures vécues par Anastasia lors de sa traversée des États-Unis sont parsemées de clin d'œil aux westerns tant appréciés par Fallaci qui mettent la protagoniste en scène et soulignent son courage et son tempérament. Les œuvres journalistiques de Fallaci laissent également transparaître la passion de l'auteure pour les mythes américains liés au Far West. Dans *Viaggio in America*, par exemple, elle visite Oklahoma City, et y rencontre un fermier américain, en lequel elle voit « L'ultimo cowboy » : ⁹⁸

Guardagli il volto bruciato dal sole dal vento, le mani gonfie callose, le gambe arcuate: Gary Cooper, John Wayne diventan fantocci paragonati a Dewett Morgan, quarant'anni, una moglie e tre figli, sessanta acri di terra, centoun vacche e sessantacinque cavalli.

Le *countryman* décrit dans cet extrait est comparé sans détour à Gary Cooper et John Wayne, deux acteurs emblématiques des westerns américains du XX^{ème} siècle. Cependant, cette chronique est également celle dans laquelle le mythe du cowboy meurt aux yeux de Fallaci, confrontée à la réalité des années 1960. Elle émet alors ce constat : ⁹⁹

Considerare il cowboy come tipico degli Stati Uniti non ha più senso di quanto ne avrebbe considerare un pecoraio abruzzese come tipico dell'Italia. Fu il Cinema, Hollywood, a far del cowboy un simbolo di questo Paese: perché è una figura teatrale, colpisce la fantasia, e rende bene l'idea di un continente aperto, rurale. Ma se ciò era inesatto venti o trenta anni fa, oggi è addirittura menzogna. Dei cowboy sono rimasti gli speroni, i cappelli: la realtà del Texas è il petrolio.

Cet intérêt pour le western met en évidence un intérêt plus général de la journaliste pour la mythologie américaine et ses archétypes. Cette mythologie est riche de personnages récurrents que l'on retrouve dans les récits américains de Fallaci. Parmi ces personnages, l'un des plus récurrents est le gangster : on le retrouve dans *I sette peccati di Hollywood*, lorsqu'elle décrit le directeur de l'une des revues hollywoodiennes comme l'une des « caricature del gangster ». ¹⁰⁰ Il apparaît également dans *Un cappello pieno di ciliege*, à travers le personnage historique Wild Bill, de son vrai nom James Butler Hichok, qui s'éprend d'Anastasia : « Naturalmente Wild Bill si innamorò immediatamente di lei, per esprimere la sua passione le insegnò a sparare, e per

⁹⁷ *Ibid.*, p. 686.

⁹⁸ FALLACI Oriana, *Viaggio in America*, op. cit., p. 180.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 178.

¹⁰⁰ FALLACI Oriana, *I sette peccati di Hollywood*, op. cit., p. 67.

ringraziarlo lei inaugurò le pillole di Madame Restell ». ¹⁰¹ L'apparition de ce bandit renommé dans le récit trouble encore davantage la limite entre fiction et réalité historique. Un autre archétype propre à la mythologie américaine présenté dans le roman est le « self-made man » à travers la description des hommes partis dans l'espoir de faire fortune à l'Ouest, « i cercatori d'oro e d'argento, [...] gli avventurieri ». ¹⁰²

À travers l'omniprésence de ces références au « soft power » américain, on constate que l'auteure s'est imprégnée de cette mythologie américaine comme d'une forme de réalité parallèle constituée d'images et de symboles convaincants, à laquelle elle semble souhaiter croire au-delà de l'observation de la réalité.

b) La difficulté d'échapper à l'ethnocentrisme

La relation interculturelle entretenue par Oriana Fallaci avec les États-Unis passe donc par un phénomène de rapprochement constant entre le connu et l'inconnu. Si elle aborde les États-Unis selon un référentiel mythologique qui lui a été inculqué par le « soft-power » américain, celui de l'*American Dream*, c'est plus naturellement qu'elle a recours à un autre référentiel récurrent dans la littérature de voyage, le référentiel de sa propre culture. Elle ne voit pas les États-Unis à travers un œil objectif et rationnel, mais par recours à un socle de connaissance acquis à travers son éducation, son expérience, sa culture et son sentiment d'appartenance intimement liés à l'Italie et à l'Europe natales. La chercheuse Sylvie Requemora définit dans son article « L'espace dans la littérature de voyages » la récurrence du procédé littéraire de la comparaison dans la littérature de voyage : ¹⁰³

La comparaison de l'inconnu outre-mer au connu européen est aussi un procédé classique. Frank Lestringant emploie la formule « mappe-monde en palimpseste » pour qualifier ce phénomène qui consiste à comparer l'inconnu au connu. Le procédé ne concerne pas seulement les lieux et les objets, mais aussi les mœurs observées, il est très récurrent, il montre les limites de l'ouverture du voyageur à l'altérité et son besoin de référent. Ce topos relève quasiment du réflexe.

¹⁰¹ FALLACI Oriana, *Un cappello pieno di ciliege*, op. cit., p. 649.

¹⁰² FALLACI Oriana, *Un cappello pieno di ciliege*, op. cit., p. 638.

¹⁰³ REQUEMORA Sylvie, « L'espace dans la littérature de voyage », *Espaces Classiques*, hiver 2002, Vol.34, n° 1/2, p. 260.

Si la définition s'applique initialement aux récits de voyage du XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, ce sont les mêmes mécanismes qui sont dans l'œuvre américaine de Fallaci quelques siècles plus tard. Elle est cependant à nuancer : Fallaci, lorsqu'elle rédige les reportages *Viaggio in America* et *I sette peccati di Hollywood*, écrit pour un lectorat bien défini. Avant d'être publiés sous forme de recueils, ils paraissent régulièrement dans le journal italien l'*Europeo*.¹⁰⁴ Elle s'adresse donc au grand public italien des années 1950 et 1960. Le recours à un référentiel familial n'est donc pas simplement représentatif des « limites de l'ouverture du voyageur à l'altérité » : c'est aussi un moyen de prendre ses lecteurs par la main dans la découverte d'un pays et d'une civilisation qui leur est encore partiellement inconnue. Dans *Viaggio in America*, Fallaci prend par exemple ses lecteurs italiens à parti à travers le pronom personnel « voi » lorsqu'elle décrit la crise de l'eau à New York en 1965 : « Otto mesi e sette giorni, lo so, a voi sembrano tanti e vi sembrano tanti anche duecentoquarantasette miliardi di galloni d'acqua, ma agli americano sembrano pochi, pochissimi ». ¹⁰⁵ Comme l'explique Loredana Polezzi dans son œuvre *Translating Travel: Contemporary Italian Travel Writing in English Translation*, l'œuvre journalistique de Fallaci est caractérisée par ce dialogue constant avec « the Other » [l'Autre] ou le « home reader » [le lecteur à la maison], c'est-à-dire avec son lectorat italien.¹⁰⁶ Elle ne le néglige jamais et tente de se rapprocher de son socle intellectuel et éthique afin de ne pas le perdre dans son discours sur l'altérité.

Cependant, la comparaison avec le pays natal n'est pas un procédé commun à toutes les œuvres du corpus. C'est dans *Viaggio in America* que l'on y retrouve au plus grande nombre de reprises, puisqu'il s'agit du recueil de chroniques qui semble dépendre davantage du genre de la littérature de voyage. Il apparaît également dans *I sette peccati di Hollywood* mais de manière plus sporadique, puisque les reportages sont davantage centrés sur le star system américain que sur le pays. Quant aux œuvres de fiction, *Penelope alla guerra* est une œuvre rédigée autour de la comparaison systématique des États-Unis avec l'Italie. La protagoniste Giovanna hésite en effet entre les deux pays afin d'établir sa vie personnelle et professionnelle, et la comparaison est donc au premier plan du récit, au même titre que la relation amoureuse. Cependant, la confrontation tient dans

¹⁰⁴ ARICÒ Santo L, *Oriana Fallaci, the woman and the myth, op. cit.*, p. 38.

¹⁰⁵ FALLACI Oriana, *Viaggio in America, op. cit.*, p. 29-30.

¹⁰⁶ POLEZZI Loredana, « Chapter 5: Crossing borders and exploiting hybridity: language, gender and genre in the works of Oriana Fallaci » in *Translating Travel: Contemporary Italian Travel Writing in English Translation, op.cit.*, p. 140.

le roman davantage du procès du rêve américain que de la simple analogie. Ce rapport conflictuel sera donc étudié plus avant. Enfin, *Un cappello pieno di ciliege* fait figure d'exception dans le corpus, puisque le procédé en est totalement absent. Anastasià grandit à Turin avec pour langue maternelle le français¹⁰⁷ et elle quitte l'Italie alors que le processus de réunification est encore balbutiant, en 1865. Le sentiment d'appartenance d'Anastasià à son « pays » natal, dont elle n'a véritablement connu que le Piémont, est donc bien différent de celui de Fallaci et de Giovanna. À cela s'ajoute la personnalité intrépide et sans attache de l'héroïne, qui part aux États-Unis dans l'espoir de faire *tabula rasa* en changeant d'identité et en abandonnant son nouveau-né en Italie.

Les reportages ayant Oriana Fallaci pour protagoniste sont donc les œuvres les plus marquées par le processus de comparaison. On distingue plusieurs référentiels qu'il convient de hiérarchiser. Le sentiment d'appartenance le plus représenté dans l'œuvre américaine est celui à la ville natale de la journaliste, Florence. Dans le roman d'Italo Calvino *Le città invisibili*, alors que le narrateur et explorateur Marco Polo s'entretient avec son empereur, Gran Khan, ce dernier lui demande pourquoi il ne lui parle jamais de Venise dans ses récits de voyage :¹⁰⁸

- Sire, ormai ti ho parlato di tutte le città che conosco.
- Ne resta una di cui non parli mai.

Marco Polo chinò il capo.

- Venezia, disse il Kan.

Marco sorrise. – E di che altro credevi che ti parlassi ?

L'imperatore non batté ciglio. – Eppure non ti ho mai sentito fare il suo nome.

E Polo: - Ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia.

[...] Per distinguere le qualità delle altre, devo partire da una prima città che resta implicita.

Per me è Venezia.

Cet extrait définit parfaitement le rapport qu'entretient Fallaci avec sa ville natale. Florence, et par extension, la Toscane, sont rarement mentionnées directement dans les récits de voyage. Pourtant, elles sont omniprésentes à travers la langue « toscanisante », les descriptions et les analogies de l'œuvre américaine. Fallaci écrivait à ce propos dans

¹⁰⁷ FALLACI Oriana, *Un cappello pieno di ciliege*, op. cit., p. 480.

¹⁰⁸ CALVINO Italo, *Le città invisibili*, Milano: Mondadori, 2012, p. 88.

« La vita di Oriana narrata da Oriana stessa per i lettori dell'Europeo » dans les années 1980 :¹⁰⁹

Sono nata a Firenze, il 29-6-1929, da genitori fiorentini [...]. Mi ritengo comunque una fiorentina pura. Fiorentino parlo, fiorentino penso, fiorentino sento. Fiorentina è la mia cultura e la mia educazione. All'estero, quand mi chiedono a quale paese appartengo, rispondo: Firenze. Non: Italia. Perché non è la stessa cosa.

À l'anaphore de cet extrait, on pourrait ajouter « fiorentino vedo »: dans l'introduction de *I sette peccati di Hollywood*, le réalisateur et acteur américain Orson Welles écrivait, on l'a dit, « Oriana Fallaci ha un acuto occhio toscano ».¹¹⁰

Ce sentiment d'appartenance implicite est contenu toutefois dans un référentiel plus large qui est celui lié à la nation, l'Italie. Si Fallaci estimait être plus florentine qu'italienne, c'est à un public italien qu'elle adressait ses reportages. C'est donc le référentiel le plus mobilisé dans son œuvre. La comparaison entre l'Italie et les États-Unis a essentiellement pour objectif de valoriser et magnifier la culture et la civilisation italiennes au détriment de celles américaines. L'auteure était consciente de cette tendance personnelle, comme elle l'écrivait dans *Oriana Fallaci intervista Oriana Fallaci* en 2004 : «Eh ! Sebbene la mia Italia sia un'Italia ideale, un'Italia che non esiste, che forse è esistita soltanto nel Risorgimento, guai se il mio orgoglio patriottico viene ferito ».¹¹¹ Ces références faites à l'Italie sont de plusieurs natures. Premièrement, elle s'y réfère géographiquement pour estimer les distances, décrire les paysages ruraux et urbains et aider ses lecteurs italiens à s'orienter dans la terre inconnue qu'elle décrit. Ainsi, dans *Viaggio in America*, une ville portuaire californienne est présentée comme « qualcosa di mezzo fra Ostia e Viareggio »¹¹² et la pauvreté des villages des Indiens Navajo, au Nouveau Mexique, aux villages siciliens et calabrais: « Anche questo succede in Sicilia, in Calabria, e le stanze sono le stesse : povere, sporche, coi ritratti dei defunti sul muro ».¹¹³ Plus tard dans le reportage, la beauté des paysages ruraux américains lui rappelle l'Italie : « [...] quel frusciare di foglie che ti riporta in Toscana in Brianza in Italia ».¹¹⁴ De la même manière, le lien étroit entre l'institution qu'est Hollywood et la

¹⁰⁹ FALLACI Oriana, *Solo io posso scrivere la mia storia*, op. cit., p. 11.

¹¹⁰ FALLACI Oriana, *I sette peccati di Hollywood*, op. cit., p. 5.

¹¹¹ FALLACI Oriana, *Oriana Fallaci intervista sé stessa – L'Apocalisse*, Milano: BUR Rizzoli International, 2004, p. 18.

¹¹² FALLACI Oriana, *Viaggio in America*, op. cit., p. 23.

¹¹³ *Ibid.*, p. 167.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 179.

ville de Los Angeles s'apparente à celui de Cinecittà et Rome dans *I sette peccati di Hollywood*: « [...] non possiamo parlare di Hollywood senza riferirci a Los Angeles, come non si potrebbe parlare di Cinecittà senza parlare di quella di Roma ». ¹¹⁵ En plus des références géographiques, tout ce qui touche au quotidien se voit défini par son équivalent italien: dans *Penelope alla guerra*, les surprenantes chaleurs du mois de novembre au début du chapitre XII sont définies comme une « estate di San Martino » ¹¹⁶, une expression idiomatique qui désigne une augmentation subite et inattendue des températures autour du 11 novembre ¹¹⁷, et l'argent du salaire de Giovanna est converti au début du roman « Millecinquecento dollari erano quasi un milione di lire ». ¹¹⁸ Les expressions métaphoriques sont elles aussi représentatives de l'omniprésence des références au pays natal, comme on peut le voir à travers l'hyperbole suivante dans *Penelope alla guerra*: « si sarebbe fatta notare anche tra la folla di San Pietro durante l'elezione di un papa ». ¹¹⁹

Enfin, Fallaci fait également référence à l'Europe et à son identité européenne à plusieurs reprises dans les œuvres du corpus. Ce sentiment d'appartenance est moins prononcé que celui au pays natal, et il est avant tout lié à une conception morale et esthétique que Fallaci valorise par opposition à la civilisation américaine. À ses yeux, l'Europe est caractérisée par son attachement à l'esthétique, au patrimoine historique et culturel ainsi qu'aux valeurs morales qui lui ont été enseignées par la longue histoire des pays qui la constituent. Le personnage de Francesco est porteur de cette idée au début de *Penelope alla guerra*, par opposition à Giovanna : ¹²⁰

Io sono un europeo che non grida allo scandalo se vede installare negozi di frigoriferi sotto i portici del Vignola e del Sansovino ma che ha sempre bisogno di un termine antico cui appoggiarsi: come esigenza sentimentale ed estetica, come salvezza.

Cette idée de supériorité culturelle européenne et cette affinité naturelle pour l'esthétique est également mentionnée par Sidney Poitier dans son interview dans *Viaggio in America*, par le biais d'une phrase stéréotypée: « Ogni contadino europeo ha più cultura di noi: se la porta nel sangue, insieme alla cultura del bello ». ¹²¹ La résistance antifasciste et les

¹¹⁵ FALLACI Oriana, *I sette peccati di Hollywood*, op. cit., p. 34.

¹¹⁶ FALLACI Oriana, *Penelope alla guerra*, op. cit., p. 171.

¹¹⁷ *Dizionario italiano Treccani*, « estate », consultable en ligne: <http://www.treccani.it/vocabolario/estate/>

¹¹⁸ FALLACI Oriana, *Penelope alla guerra*, op. cit., p. 31.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 24

¹²⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹²¹ FALLACI Oriana, *Viaggio in America*, op. cit., p. 94.

grandes révolutions idéologiques européennes en sont en outre la représentation éclatante aux yeux de Fallaci, puisqu'elles soulignent des valeurs chères à celle-ci : le courage et la détermination. Ainsi, l'arrivée triomphante de Giovanna à New York est décrite dans *Penelope alla guerra* à travers une métaphore évoquant Napoléon: « Scese nella Sesta Avenue col naso ritto di un Napoleone che si accinga a percorrere in trionfo gli Champs Elysées ». ¹²² Plus tard dans le récit, le personnage d'Igor souligne le fait que les États-Unis, contrairement à l'Europe, ne se sont pas construits en bonne et due forme puisqu'ils n'ont pas connu la guerre : « È un paese su cui non è passata la guerra, dove non si pensa alla guerra. Si gira per l'Europa e si trovano ancora case smozzicate, ricordi di paura. Si viene in America e... ». ¹²³

La comparaison entre la culture étrangère et la culture natale (dans notre cas italienne et plus largement, européenne) est donc un mécanisme spontané propre à la littérature de voyage. Dans sa confrontation avec la culture étrangère, l'observateur se retrouve inévitablement face à une crise culturelle et identitaire : les préjugés que sa communauté entretient sur ce pays sont-ils fondés ? L'auteure procède ensuite à une analyse, qui se veut minutieuse et englobante de l'inconnu. Dans le corpus étudié, le portrait des États-Unis dressé par Fallaci ne se contente pas de valider ou d'invalider des préjugés : il prend souvent la forme d'un procès. L'auteure procède à une analyse systématique des mœurs américaines, qu'elle évalue par analogie aux référentiels qu'elle connaît. Cette approche des États-Unis s'inscrit dans une tendance plus globale, qui est celle du questionnement de la validité des mythes fondateurs du Rêve Américain, propre à la littérature de voyage en Amérique.

3) Le procès du Rêve Américain

a) Un jugement à première vue extrêmement négatif

Au premier abord, c'est une vision désabusée et critique que Fallaci semble proposer dans l'œuvre américaine. La société américaine qu'elle observe n'est pas conforme à l'*American Dream* auquel ses protagonistes et elle-même aspiraient. Cette

¹²² FALLACI Oriana, *Penelope alla guerra*, op. cit., p. 24.

¹²³ *Ibid.*, p. 166.

partie a pour objectif de répertorier les différents thèmes sociétaux et civilisationnels américains particulièrement approfondis et condamnés par l'auteure.

Les premières observations de Fallaci concernent la société de consommation américaine, basée sur un capitalisme effréné et, à l'époque, bien éloignée des habitudes de consommation européennes et notamment italiennes.¹²⁴ L'économie américaine fonctionne selon elle autour d'un principe fondateur qui justifie toutes les folies et dépenses: la recherche du confort pour le confort. C'est un thème omniprésent dans *Viaggio in America* et *I sette peccati di Hollywood*. La description des villas des stars hollywoodiennes est parsemée de commentaires sarcastiques quant à cet excès de confort. Lorsqu'elle se rend chez l'acteur américain Warren Beatty, elle ironise : « È scomodo, no ? Come non avere la televisione nella stanza in cui dormi, o averla senza lo strumento per cambiare canale ». ¹²⁵ La société américaine est arrivée à un niveau de confort excessif qui lui permet de ne plus penser, de ne plus agir, que Fallaci surnomme « Un mondo dove si vive per eliminare la fatica »¹²⁶ et décrit acerbement lors de son voyage en Californie :¹²⁷

L'America inquieta, immatura, infantile, che non sa come impiegare la sua gioventù, le troppe energie che vengono al troppo riposo, le vitamine eccessive, le eccessive comodità che stanno per piegarmi, dominarmi, ingoiarmi.

L'Amérique personnifiée est comparée ici à une enfant immature et gâtée, représentative d'une société dans laquelle tout est déjà à portée de main, et aucun effort n'est nécessaire. Elle cite dans dans un autre reportage Steve Parker, le mari de Shirley MacLaine, qui confirme sa vision des États-Unis : « Abbiamo troppo, così troppo che non si può avere di più e da quel troppo non può venire che il peggio ». ¹²⁸ C'est une vision tout à fait antithétique par rapport à la vision romancée du *self-made man* incarnée dans *Un cappello di ciliege* par Anastasia, qui s'enrichit à partir de rien, si ce n'est son courage et sa détermination. En outre, la société de consommation américaine est représentée aux yeux de Fallaci par les adolescents, ces « [...] ventiquattromilioni di ragazzi [che] dominano ogni aspetto della vita americana »¹²⁹ auxquels elle consacre la cinquième partie de

¹²⁴ FALLACI Oriana, *Viaggio in America*, op. cit., p. 216-217.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 98.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 100

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*, p. 93.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 232.

Viaggio in America intitulée « Inchiesta sui teenager americani ». Elle les décrit comme les véritables consommateurs américains : ils déterminent les modes, alimentent les grandes entreprises américaines par leurs « capricci o piccoli bisogni » et représentent ainsi « [...] la più spietata irriducibile indistruttibile dittatura del mondo ». ¹³⁰

La société de consommation américaine apparaît en outre comme un système démesuré et abêtissant qui pousse à observer un rythme de consommation effréné, dont l'immédiateté et l'aspect éphémère sont les clefs. L'obsolescence prématurée des objets va jusqu'à contaminer les relations humaines, qu'elles soient amicales ou amoureuses. La ville de Las Vegas est extrêmement critiquée par la journaliste pour cette raison, puisqu'il s'agit d'une ville sans âme, dont l'économie et la vie sont basées essentiellement sur les mariages éclairs, les divorces faciles et les jeux d'argent : ¹³¹

Non v'è altro all'infuori di quelli, degli uffici dei divorzisti, delle cappelle matrimoniali. Las Vegas è una strada con ai lati, anzi intorno, il deserto. Una strada nel nulla. Una strada per giocare, divorziare, sposare, ma soprattutto giocare giocare giocare.

Le caractère éphémère des objets et des relations humaines est également souligné par Fallaci lors de son séjour à New-York: ¹³²

[...] la ragione per cui sono arredati è che si cambia casa, a New York, con la stessa disinvoltura con cui si cambia il colore dei capelli o la moglie o il marito. In una società alla ricerca di sé stessa, in un mondo dove nulla è stabile e un matrimonio di otto anni è considerato lunghissimo, un edificio di trent'anni si abbatte perché ormai decrepito, una automobile non tiene mai più di dodici mesi, un paio di scarpe bucate si getta via anziché portarle dal calzolaio, anche l'indirizzo è sottoposto a mutamenti continui: chi abita più di quattro stagioni nel medesimo posto è considerato uno stravagante, un eretico.

À travers cette longue énumération, elle observe donc une incapacité à s'attacher, à se projeter, et à se contenter des êtres et des choses. Avec Fallaci, plus qu'une recherche de causes et d'approfondissement de celles-ci, les lecteurs sont confrontés à un constat désabusé face à une situation qui semble immuable. Dans *I sette peccati di Hollywood*, les mêmes topoi sont répertoriées par la journaliste, à travers encore une fois le procédé de l'énumération pour souligner le caractère démesuré de l'hôtel « Beverly Hilton » : ¹³³

¹³⁰ *Ibid.*, p. 232-234.

¹³¹ *Ibid.*, p. 153

¹³² *Ibid.*, p. 44-45.

¹³³ FALLACI Oriana, *I sette peccati di Hollywood*, *op. cit.*, p. 45.

Ha duemila camere, dieci piscine, otto night-club, dieci ristoranti, quattro club privati e due drugstore (dove si può comprare tutto, da un brillante da quaranta carati a una fiala di streptomycina), e la favolosa Escoffier Room, il ritrovo dove una cena per due persone può costare anche sessanta dollari.

Cet extrait est représentatif de l'une des techniques journalistiques de Fallaci: les faits sont exposés et ne sont pas commentés. Les procédés de l'énumération et de l'accumulation sont implicitement porteurs de la critique de la démesure.

En plus d'être une société reposant sur l'aspect éphémère et l'abondance, la société américaine est vue par Fallaci comme une société où règne le conformisme, une caractéristique qui ne manque pas d'irriter la journaliste qui revendiquait ouvertement son caractère anticonformiste. La critique la plus acerbe contre le conformisme américain se trouve dans *Viaggio in America*. Alors qu'elle prend l'avion pour se rendre à Los Angeles, elle se voit interdire la lecture de son roman par l'hôtesse de l'air, et elle raconte l'épisode en transcrivant l'échange survenu :¹³⁴

« Ma che fa ? che le prenda? » « Io nulla, io leggo. » « Legge?! » « Sì. Leggo. » « Qui non si legge. » « Come qui non si legge? » « No. Si guarda il film. » « Il film? Che film ? » « Il film. Un bel film a colori. Con Sofia Loren e George Peppard. » « Io non voglio guardare il film, voglio leggere. » dico. E accendo la lampadina che sta sopra di me, mi procuro un bastoncino di luce. « Insomma, si rende conto che sta disturbando? » « Io non disturbo nessuno, io leggo. » « Gli altri non leggono. » « Gli altri no ma io sì. » « Lei deve fare quello che fanno gli altri. » « Neanche per sogno. E perché? » « Perché sì. »

Cet échange vivant et réaliste, la narration en étant presque totalement absente, est constitué de phrases courtes qui accélèrent la vitesse de lecture et confèrent un ton absurde aux propos insolites de l'hôtesse. En plus d'exhiber sa forte personnalité, Fallaci insiste ici sur le fait que le conformisme est omniprésent et s'insinue même dans des moments triviaux du quotidien tel qu'un voyage en avion, jusqu'à empiéter sur le libre arbitre de l'individu. Le confort lui-même est imposé par la société américaine : c'est « un sistema che ti impone il comodo, il divertimento anche se non lo vuoi : se non lo vuoi sei domato, piegato, sconfitto con l'arma stessa del comodo ».¹³⁵ Le conformisme des acteurs et actrices hollywoodiennes est de même souligné de manière continue dans *I sette peccati di Hollywood*. Cependant, il trouve son apogée dans la description de la messe à l'église surnommée « Our Lady of the Cadillacs » [Notre Dame des Cadillacs], lieu où les étoiles

¹³⁴ FALLACI Oriana, *Viaggio in America*, op. cit., p. 84.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 86.

hollywoodiennes vont à la messe. C'est une église où elles se rendent pour être vues des reporters afin de diffuser une image pieuse et admirable dans les journaux nationaux, la religion étant au cœur de la culture américaine : « Le vittime di Bob Harrison la preferiscono per la sua posizione, per il fatto che ci vanno anche le giornaliste cattoliche (costoro possono dunque testimoniare quanto siano buoni e devoti gli attori di Hollywood) ». ¹³⁶

Les États-Unis sont aussi dépeints par Fallaci comme un pays où l'individualisme domine, avec une logique de « la loi du plus fort ». Ce concept est défini précisément par le personnage de Richard dans le roman *Penelope alla guerra* : ¹³⁷

[...] la regola di Dio e dell'America è selezione, perché la sua è una legge da uomini, perché i valori spirituali sono valori terrestri, perché l'America è Dio uguale America uguale Business uguale America uguale Dio. E non c'è via di scampo: bisogna essere dalla parte di Dio uguale America uguale Business uguale America uguale Dio, altrimenti si è soli. Soli e dannati come me, capisci?

À travers le monologue de Richard, Fallaci souligne le lien étroit entre l'« America », « Dio » et le « Business », trois termes commençant par une lettre capitale, qui pourraient s'apparenter à une sorte de Trinité américaine. Sans adhésion au « Business », donc au système économique du pays, ou à l'une des nombreuses religions américaines, « God », on est exclu de ce monde américain, construit pour les vainqueurs et les citoyens conformes au modèle préconçu. Au cours du reportage *Viaggio in America*, Fallaci donne plusieurs exemples de laissés pour compte du système américain, à travers la description des Indiens Navajo et celle de la Ségrégation dans le Sud des États-Unis. Dans *Un cappello pieno di ciliege* et *Penelope alla guerra* ¹³⁸, elle rend hommage aux immigrés italiens qui ont aidé à construire l'Amérique sans jamais être justement reconnus. L'individualisme apparaît donc comme l'une des conséquences des travers américains nommés précédemment, c'est-à-dire le conformisme et la quête du confort et de la richesse à tout prix. Ces tendances vont jusqu'à aliéner l'individu, qui n'est caractérisé que par sa rentabilité, comme l'explique Liza Minnelli à Fallaci : « Oh, qui non conta come ti chiami chi sei che cosa fai. Contano solo i soldi che rendi. Il giorno che rendi

¹³⁶ FALLACI Oriana, *I sette peccati di Hollywood*, op. cit., p. 73.

¹³⁷ FALLACI Oriana, *Penelope alla guerra*, op. cit., op. cit., p. 151-152.

¹³⁸ FALLACI Oriana, *Un cappello pieno di ciliege*, op. cit., p. 628-629 et *Penelope alla guerra*, op. cit., p. 13-14.

meno perché qualcuno va al mare o in campagna, sei morta. ». ¹³⁹ Ce comportement est en outre décrit par la journaliste comme une tendance violente et systématique, comme au début de *Viaggio in America*, lorsqu'elle raconte les difficultés à obtenir un taxi pendant la grève : ¹⁴⁰

O me o la valigia. O me o te. O vivo io o vivi te. O prendo il taxi io o prendi il taxi te. Se resti a piedi, se perdi la valigia, se crepi, non so che farci, mio caro: Cristo è morto duemila anni fa.

L'anaphore construite autour de la conjonction de coordination « o » insiste ici sur la division entre les individus (« me » et « te ») et le caractère individualiste des comportements américains, dans un pays où il faut lutter pour sa propre survie puisque personne d'autre ne le fera. L'accumulation et l'anaphore construites autour de la conjonction hypothétique « se » insistent quant à elles sur la violence de cet individualisme, où même la mort d'autrui ne saurait émouvoir : « se crepi, non so che farci, mio caro ». Pour finir, l'égoïsme et la solitude sont accentués par la systématisation de la technologie, qui réduit les contacts humains : « Il telefono sostituisce i baci, gli abbracci, le strette di mano ». ¹⁴¹

La société de consommation, dans laquelle triomphent le conformisme, l'individualisme et la rentabilité, affecte profondément les mœurs américaines, poussant Fallaci jusqu'à théoriser l'absence de conscience et de mémoire historique et donc, d'une culture commune véritable. L'Amérique n'a pas de « fantômes ». Cette métaphore filée que Fallaci utilise dans toute l'œuvre américaine est non seulement un constat de l'incapacité américaine à se responsabiliser face aux erreurs du passé et à s'émouvoir face à la disparition des choses et des êtres, mais également à construire une identité nationale forte, autour d'un patrimoine commun. Plusieurs exemples sont donnés par Fallaci pour illustrer cette tendance américaine à l'abandon soudain et impitoyable. La description de la *ghost-town* [ville fantôme] de Rhyolite, dans *Viaggio in America*, introduit cette théorie : ¹⁴²

D'un tratto la strada finisce e sei dentro una città deserta, sbocconcellata, distrutta. Scheletri di case, di banche, di chiese, fili che pendono come spaghetti appassiti, e neanche un gatto, un cane, una cosa viva che si muova in quel cimitero. Diresti che è caduta una bomba, che un

¹³⁹ FALLACI Oriana, *Viaggio in America*, op. cit., p. 48.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 43.

¹⁴² *Ibid.*, p. 144.

terremoto la sconquassò uccidendo tutti ma tutti. Non è caduto nulla, non s'è sconquassato nulla, non è morto nessuno. Semplicemente un giorno di cinquanta o cento anni fa, i suoi abitanti la abbandonarono: come si abbandona una amante sgradita, una famiglia che non ci piace più. E la città, rimasta sola con le sue case vuote, le sue banche vuote, le sue chiese vuote morì: divenne un fantasma.

Dans cet extrait, la journaliste personnifie la ville, qui apparaît comme un être vivant, abandonnée « come si abbandona una amante sgradita », auquel personne n'a réussi à s'attacher. La description de la ville est construite autour du champ lexical de l'abandon, avec des occurrences telles que « deserta », « abbandonarono », « sola » ou « vuote ». On constate également la comparaison du paysage observé avec une vision de guerre, à travers la phrase « Diresti che è caduta una bomba ». L'expérience de la guerre, très présente dans la mémoire et les écrits de Fallaci, est mise en relief par l'auteure afin de la faire contraster avec le cas de Rhyolite, abandonnée non pas par nécessité et dans la souffrance, mais instinctivement et sans remord : « Morì una notte d'autunno nel 1917 : in Europa c'era la guerra mondiale ».¹⁴³ Cette absence de mémoire constatée par Fallaci s'applique également à la réaction américaine face à la disparition des êtres, c'est-à-dire le deuil. Dans le reportage « È un Courrèges ? », encore une fois dans *I sette peccati di Hollywood*, elle interviewe la veuve de l'astronaute américain Theodore Freeman, décédé lors d'une mission spatiale dix mois plus tôt. Lorsque Fallaci cherche à s'entretenir avec elle au sujet de son défunt mari, Faith Freeman ne lui répond que des banalités, allant jusqu'à demander à la journaliste de quelle marque est sa robe : « [...] commenta che bel vestito, un Courrèges ? A lei piace Courrèges. Così sobrio, così lineare. ».¹⁴⁴ Dans *I sette peccati di Hollywood*, elle insiste encore davantage sur cette banalisation de la mort et du deuil. Elle décrit le tapage publicitaire créé autour de la commercialisation de la mort (« Sulle strade dove non passa giorno senza che un automobilista ubriaco ci lasci la vita, cartelloni invitano a comprare una tomba a Forestlawn, il cimitero dove ogni ricordo della morte è bandito ») ou encore les cérémonies funèbres et les pierres tombales qu'on s'offre en cadeau (« I più fortunati l'hanno addirittura ricevuta in regalo come quel regista ricchissimo : i colleghi, non sapendo che altro dargli giacché ha già tutto, gli offrirono un bel funerale da settemila dollari »).¹⁴⁵ Il s'agit du plus grand décalage culturel constaté par la journaliste entre sa culture d'origine et la culture d'accueil, mais aussi le plus grave,

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 79.

¹⁴⁵ FALLACI Oriana, *I sette peccati di Hollywood*, op. cit., p. 37.

comme on le voit à travers ce discours écrit mais jamais prononcé et adressé à l'actrice Shirley MacLaine, lors du « roadtrip » de *Viaggio in America* :¹⁴⁶

Forse, Shirley, perché c'è una forma di orgoglio che si chiama silenzio, una forma di amore che si chiama rimpianto, una forma di grandezza che si chiama fedeltà. Fedeltà alle tradizioni, al passato. Solo gli indiani ne sono capaci, in America: e questa è una cosa su cui, io italiana tu americana, non ci capiremo mai proprio mai.

Dans *Viaggio in America*, l'absence de « fantômes » est également théorisée par Fallaci lors de son interview de Nicole « Le mancano i fantasmi » quand elle lui demande ce qu'il lui manque aux États-Unis :¹⁴⁷

« Mi mancano, ecco, i fantasmi. » Esatto. I fantasmi, Nicole. I fantasmi di chi levigò i sassi su cui camminiamo a casa nostra. I fantasmi di chi crede ai sogni piccoli, e vive fra i topi. Nella mia casa di campagna, laggiù dall'altra parte del mondo, ci sono i fantasmi. Il fantasma del signor Carlo e delle signora Amalia. A mezzanotte il signor Carlo si sveglia e va su e giù pel giardino. Mio padre dice che non è vero, che sono i fantasmi. E mi mancano, a volte, mi mancano...

La journaliste évoque ici les fantômes de sa maison de Casole en Toscane, qu'elle évoquera plus tard dans une interview : « I fantasmi ci vogliono, non si può vivere senza pensare che c'è stata altra gente prima di te ». ¹⁴⁸

Cette absence du souvenir dans la culture américaine semble empêcher à terme la construction et l'acquisition d'une culture et d'un sens de la culture véritables. Plus d'une fois dans le corpus, l'auteure insiste sur l'ignorance des Américains. À New York, un fabricant de chaussures explique à Shirley MacLaine qu'il aime les livres, mais seulement pour décorer.¹⁴⁹ Les stars hollywoodiennes collectionnent de prestigieuses œuvres d'art sans même connaître l'existence de Giotto.¹⁵⁰ Heckel, sa femme de ménage, ignore jusqu'à ce qu'est l'Italie.¹⁵¹ Les habitants de Moscou (Tennessee) et de Paris (Arkansas) n'ont jamais entendu parler des villes qui ont inspiré le nom de leur propre bourgade.¹⁵² Cette critique trouve son apogée dans la description des astronautes, qui marqueront

¹⁴⁶ FALLACI Oriana, *Viaggio in America*, op. cit., p. 169.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 105-106.

¹⁴⁸ DE STEFANO Cristina, *Oriana, una donna*, op. cit., p. 118.

¹⁴⁹ FALLACI Oriana, *Viaggio in America*, op. cit., p. 28.

¹⁵⁰ FALLACI Oriana, *I sette peccati di Hollywood*, op. cit., p. 50.

¹⁵¹ FALLACI Oriana, *Viaggio in America*, op. cit., p. 124.

¹⁵² *Ibid.*, p. 184.

l'histoire mais n'ont aucune connaissance des horreurs de la Seconde Guerre Mondiale :¹⁵³

La serata passa dolcemente, così. Son tal bravi ragazzi questi ragazzi che andranno sulla Luna, su Marte, e non sanno cosa accadde in Polonia, in Jugoslavia, in Francia, in Italia, a Dachau, a Mauthausen, non sanno cosa fu la guerra civile in Spagna, non sanno cosa sia la fame, l'odio, il rancore. Sì, è giusto che vadano loro sulla Luna, su Marte.

b) L'art de la nuance : entre lucidité et sarcasme

Oriana Fallaci s'est vue dans de nombreuses occasions critiquée pour son esprit à contre-courant, pour sa tendance à ne jamais taire ses ressentis et surtout, pour la radicalité de ses positions politiques, culturelles et éthiques. Dans une interview pour la promotion de son second livre *Il sesso inutile*, elle devait déjà, à 32 ans, se défendre de cette image de journaliste controversée et de « méchante écrivaine ».¹⁵⁴ Cependant, si les jugements portés par la journaliste sont particulièrement durs dans l'œuvre américaine, ils sont également très nuancés et presque systématiquement remis en question, que ce soit par les procédés littéraires utilisés (l'usage de l'ironie et du sarcasme, notamment) ou par l'intervention de personnages tiers qui agissent comme contrepoids dans l'argumentation. Le bilan porté sur les États-Unis par l'auteure n'est donc peut-être pas aussi négatif qu'elle souhaiterait le faire entendre.

L'ironie et l'humour sont omniprésents chez Fallaci : le sarcasme est l'un des procédés d'écriture les plus employés par la journaliste italienne. Il sert à amplifier la violence de certaines critiques comme une manière de prendre de la distance face à aux propos tenus : il lui permet de proposer une vision objective des choses et ne pas se limiter à un jugement hâtif ou infondé. Nous le verrons plus avant, Oriana Fallaci est une narratrice omniprésente et partielle. Cependant, le corpus américain semble parallèlement marqué par un désir constant de distanciation, parfois sous forme de rappels à l'ordre après des prises de position très violentes, que nous avons eu l'occasion d'étudier précédemment. C'est donc une voix narrative qui se remet en question au fil du récit, dans le récit. Dans *Viaggio in America*, elle visite et décrit, non sans sarcasme, les petites villes

¹⁵³ *Ibid.*, p. 74.

¹⁵⁴ BOETTO COHEN Giosuè, *La storia siamo noi. Oriana Fallaci : Oltre la rabbia e l'orgoglio*. 2007; Milano et Roma : BUR Rizzoli senzafiltro et RaiTrade, 2011. DVD.

homonymes de Florence, Paris et Moscou lors de son passage au Sud des États-Unis durant le *roadtrip*. Cependant, même si elle est dépassée par les événements et les rencontres, l'auteure se remet en question :¹⁵⁵

Sei davvero stanco. Il Sud ti ha stremato, questo Sud così bello, coi i suoi laghi i suoi fiumi le sue foreste, e tuttavia così cupo, ignorante. T'ha preso un attacco di nostalgia: basta con l'epica western, basta con un problema razziale di cui non hai colpa, non fosti tu a strappare quei negri alla giungla, ridurli in schiavitù, vuoi tornartene a casa, nel luogo dove sei nato, dove è nata la tua cultura che è la vera cultura, Dante Giotto Masaccio Leonardo Da Vinci: e allora, che serve fermarti a Firenze, Alabama? A far del sarcamo? Dell'umorismo? [...] Come sempre in America quando credi d'essere giunto a una conclusione e poi, invece, accorgi di non essere giunto a un bel nulla : perché qualcosa accade che capovolge ogni tuo convincimento, ogni tua certezza.

Les dernières phrases de cet extrait revêtent la forme d'un soliloque dans lequel la journaliste, juste après avoir pris en dérision la ville de Florence (Alabama), se rappelle à l'ordre. Elle remet en question toutes ses prises de positions précédentes, en se rendant compte « di non essere giunto a un bel nulla ». Ce passage ressemble à un aveu d'échec face à la mission dont elle a été chargée, dans lequel la journaliste admet que son rapport avec les États-Unis est faussé par ses origines, par sa vision de l'Italie, « dove è nata la tua cultura che è la vera cultura ». Dans la même œuvre, elle se reprend plus tard dans son reportage sur les adolescents américains :¹⁵⁶

Mi dispiacera perfino di averli presi un po' in giro con la mia inchiesta perché grazie a loro avrò ricordato la verità più importante, più drammatica, cui non pensiamo mai: quando scoppia una guerra sono loro che vanno per primi a crepare.

Elle admet, après les avoir décrit de manière très sarcastique, qu'elle les a « presi un po' in giro ». Elle n'a donc pas observé le phénomène de l'adolescence américaine d'un œil se voulant objectif. Elle a conçu un reportage et une interview dirigés par des idées préconçues, qu'elle a souhaité confirmer à tout prix. Elles ont cependant été balayées par une simple révélation, qui touche une fois de plus à la guerre, expérience décisive dans la littérature de Fallaci : ils seront envoyés en premier ligne si une nouvelle guerre venait à éclater. Cela lui suffit apparemment pour leur pardonner tout ce qui avait précédemment été reproché à ces adolescents superficiels, gâtés et extravagants. Enfin, on observe le même phénomène dans le récit romancé de la vie de son arrière-grand-mère dans *Un*

¹⁵⁵ FALLACI Oriana, *Viaggio in America*, op. cit., p. 199.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 257.

cappello pieno di ciliege. Elle raconte qu'Anastasìa, après avoir quitté la ville de Virginia City où elle a fait fortune, se rend à Los Angeles, possiblement pour devenir une « Madame » dans un *parlor-house*, c'est-à-dire une gérante de maison de tolérance.¹⁵⁷ Alors qu'elle s'apprête à passer en revue ce moment de la vie de son ancêtre, elle se distancie du propos :¹⁵⁸

Forse ciò che sto per concludere è infame. Iniquo, diffamatorio, infame. Forse un giorno me ne pentirò, me ne biasimerò, le chiederò (mi chiederò) perdono. Quella mia vita non fu una vita qualsiasi, quindi non ho il diritto di giudicarla con il metro del moralismo.

Cet extrait témoigne également du désir de l'auteure de peser ses mots et, dans le doute, de ne rien affirmer. Elle va jusqu'à employer les termes péjoratifs « iniquo », « diffamatorio » et « infame » pour qualifier sa propre conduite si elle venait à présenter à tort des hypothèses fallacieuses.

Dans certains récits, cette tentative de rationalisation des jugements et des portraits présentés se manifeste par l'absence de la voix narratrice, ce qui fait chez Fallaci figure d'exception. Elle s'éclipse au lieu de se mettre en scène, et reporte les propos de manière méthodique et, pourrait-on penser, fidèle. C'est par exemple le cas du débat qu'elle organise avec les cinq adolescents américains cité précédemment. Elle prend le parti de leur donner une voix, d'« ascoltarli » et ne pas intervenir durant les échanges.¹⁵⁹ Elle lance le dialogue au départ, et ne fait que retranscrire le débat. Il est présenté sous une forme qui rappelle le genre théâtral, avec le nom de la personne intervenant précédant son intervention, à la première personne. Cette volonté de laisser la parole et de ne pas se prononcer est également présente dans les interviews des époux Jane Fonda et Robert Vadim, « Che cosa ne dice la sposa » et « Vadim », toutes deux dans *Viaggio in America*.¹⁶⁰ Les deux interviews s'ouvrent et se terminent sur un guillemet : ce sont des monologues plus que des interviews. En donnant la parole à des intervenants extérieurs, Fallaci propose donc des alternatives à ses propres jugements en offrant à ses lecteurs un rôle d'interprète libéré du prêt-à-penser et des opinions préconçues.

Enfin, dans les romans comme dans les reportages, cette modération passe également par l'intervention de tiers. Toute la troisième de partie de *Viaggio in America*,

¹⁵⁷ FALLACI Oriana, *Un cappello pieno di ciliege*, op. cit., p. 691.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ FALLACI Oriana, *Viaggio in America*, op. cit., p. 257.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 81-83.

« In viaggio con Shirley », se présente sous la forme d'un dialogue typique de la littérature de voyage. Shirley MacLaine, la guide du voyage et amie d'Oriana Fallaci, semble être une incarnation du « Rêve Américain » alors que Fallaci se pose comme défenseur des valeurs italiennes et européennes. À de nombreuses reprises, les monologues et interventions de Shirley permettent d'équilibrer le dialogue à sens unique de Fallaci sur les États-Unis, de rétablir de l'ordre dans un procès du Rêve Américain qui semble parfois perdu d'avance. Lorsque la journaliste s'émeut du sort des Indiens Navajo, Shirley est quant à elle désespérée par leur comportement :¹⁶¹

« È questo, Shirley, che ti dispiace in loro ? » Shirley si arrabbia: « Sì, è questo! La loro rassegnazione, per me è tradimento. Restando chiusi in quelle riserve, in fondo al Grand Canyon, tradiscono il sogno: l'*American Dream*. Il sogno americano, l'*American Dream*, era muoversi, andare avanti, mischiarsi agli altri, cambiare, lottare. Il sogno che brucia i negri quando reclamano i diritti civili, il sogno che brucia gli astronauti quando vanno sulla Luna, su Marte. E gli indiani invece restano lì. [...] »

Elle incarne en quelque sorte cette Amérique que Fallaci exècre, une Amérique qu'elle ne comprend pas, « che guarda indietro solo per attingere fede, coraggio, e abbandona case, città, senza versare una lacrima ». ¹⁶² C'est cependant une protagoniste à laquelle Fallaci souhaite donner une voix, comme le montre la récurrence des interventions de Shirley durant le voyage. Elle retranscrit jusqu'aux critiques que lui fait Shirley, leur voyage se concluant en partie sur ce reproche : « In fondo è bene che tu non l'abbia vista : come dice Harry, l'avresti contagiata con la tua amara sapienza Europea ». ¹⁶³ L'inclusion de cette citation dans le récit laisse penser que Fallaci a conscience de présenter des arguments, des opinions et des descriptions biaisés et faussés par son sentiment d'appartenance et d'attachement très fort à la culture européenne. Nicole, amie de Fallaci interviewée dans *Viaggio in America*, agit elle aussi comme médiatrice dans le récit critique de Fallaci :¹⁶⁴

« Sì » dice Nicole « e il nostro è un atteggiamento sbagliato. Veniamo qui con la nostra storia, la nostra cultura, la nostra ironia, ci mettiamo a guardarli dall'alto in basso, a prenderli in giro, a rinfacciargli il benessere, e non facciamo alcuno sforzo per capirli, inserirci nel loro sistema. Con la scusa che non hanno da insegnarci nulla. Non è vero, hanno da insegnarci qualcosa, ci hanno già insegnato qualcosa: il coltello elettrico, la televisione a colori, l'uva

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 168.

¹⁶² *Ibid.*, p. 148.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 206.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 105.

senza semi, la fuga della fatica. E così, malgrado lo sbalordimento, il disagio che c'è in me, io ne sono attratta. »

Nicole critique le comportement suffisant et méprisant des Européens dans lesquels elle semble inclure Fallaci et elle-même par l'usage du pronom personnel « noi », face à la société américaine. Cette intervention fait directement écho au monologue de Fallaci présenté plus tôt dans cette partie, dans lequel elle se reprenait après de violentes prises de positions.¹⁶⁵ Dans ces deux interventions de Nicole et de Fallaci, on constate un aveu sous-jacent, celui de mépriser et d'avoir méprisé à tort une société différente des sociétés européennes, en pensant que les États-Unis étaient culturellement inférieurs et n'avaient « da insegnarci nulla ». Enfin, *Penelope alla guerra* est construit entièrement sur ce mécanisme de questions – réponses, de comparaison systématique entre l'Europe et les États-Unis, comme nous l'avons constaté dans la partie précédente. De nombreux personnages du roman sont donc des archétypes créés autour d'une conception des États-Unis : Francesco, le compagnon italien de Giovanna, est porteur d'un certain nombre de préjugés européens sur les États-Unis, tout comme Richard qui, même s'il est américain, est l'un des personnages qui dénigrent le plus le pays. Le personnage secondaire d'Igor est enfin le personnage portant le jugement le plus négatif sur la société américaine, allant jusqu'à pousser Giovanna à remettre en question tous ses projets. À l'opposé, le personnage de Bill est un Américain caricatural, fort, fier et ayant accompli son « Rêve Américain », tout comme Martine, personnage reflétant le cliché de la femme américaine désinhibée, décomplexée et indépendante. La protagoniste Giovanna, fervente admiratrice des États-Unis pendant la première partie du roman, navigue entre ces personnages, qui lui font tour à tour changer d'avis, confirmer et infirmer son désir de rester construire sa vie aux États-Unis. La construction du roman permet à Fallaci de proposer un panorama riche et varié du mode de vie américain, vu à travers les yeux d'une Italienne mais également de nombreux personnages américains. Si les différences culturelles ne sont pas toujours surmontables, comme le confirme le retour de Giovanna en Italie à la fin du roman, la multitude de points de vue permet de comprendre la complexité des rapports interculturels, dans lesquels il n'y a jamais qu'une seule vérité.

¹⁶⁵ Voir p. 43.

II. Ecrire et lire les États-Unis entre fiction et réalité

La thématique du « Rêve Américain » porte donc inévitablement à une confusion entre les notions de réalité et de fiction dans le corpus états-unien. Au cœur de cette confusion, on trouve avant toute chose l'identification problématique du genre littéraire auquel ces œuvres appartiennent. Les œuvres de fiction tiennent de la réalité biographique, factuelle et historique autant que les reportages et articles s'apparentent à la fiction.

Oriana Fallaci a commencé sa carrière en tant que journaliste pour le quotidien florentin *Il Mattino* en 1946.¹⁶⁶ Le journalisme s'impose pour elle comme une évidence : c'est avant tout une manière d'exercer la liberté d'expression pour laquelle elle a vu ses parents et son oncle, Bruno Fallaci, journaliste lui-aussi, se battre durant la Seconde Guerre Mondiale.¹⁶⁷ C'est aussi et surtout une porte d'entrée menant au monde des métiers de l'écriture, afin d'atteindre son réel objectif : devenir écrivain (le terme, nous le verrons, est volontairement laissé au masculin). Elle l'expliqua à de nombreuses reprises, comme dans l'extrait suivant de *Solo io posso scrivere la mia storia* : « Io più che il giornalista ho sempre pensato di fare lo scrittore ».¹⁶⁸ Dans la préface du reportage *I sette peccati di Hollywood*, la journaliste Maria Luisa Agnese insiste sur la conception du journalisme comme un simple rite de passage aux yeux de Fallaci, pour atteindre un métier plus noble qui est celui d'écrivain :¹⁶⁹

Oriana Fallaci, si sa, non ha mai avuto l'ossessione per il giornalismo. Aveva piuttosto, chiara e prepotente, sin da piccola, la vocazione per la scrittura, era innamorata delle parole che quasi naturalmente “emergevano come gocce, una alla volta, e rimanevano sul foglio”. E se a un certo punto cominciò prestissimo – a diciassette anni - a fare la giornalista lo considerava un compromesso, una specie di trampolino per arrivare dove veramente voleva: la letteratura.

Le métier de journaliste est donc apparu à Fallaci comme une profession de transition, ou même d'ascension, pour atteindre peu à peu le métier d'écrivain qu'elle estimait davantage. Elle publie son premier roman, *Penelope alla guerra* (1962), à l'âge de 32 ans, soit après six ans de journalisme. La transition d'un métier à l'autre se fait très naturellement pour elle, en s'inspirant de modèles anglophones (Ernest Hemingway, Jack

¹⁶⁶ DE STEFANO Cristina, *Oriana, Una donna*, Milano: bestBUR, 2014, p. 46.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 41.

¹⁶⁸ FALLACI Oriana, *Solo io posso scrivere la mia storia: Autoritratto di una donna scomoda*, Milano: bestBUR, 2017, p. 193.

¹⁶⁹ FALLACI Oriana, *I sette peccati di Hollywood*, Milano: BUR Rizzoli, 2014, p. V.

London et Rudyard Kipling) ayant oscillé entre journalisme et littérature pendant une grande partie de leur carrière.¹⁷⁰ Pourtant, lorsqu'on observe le corpus américain, force est de constater que ce passage du journalisme à la fiction n'a été ni radical ni tout à fait effectif. Les œuvres littéraires ou dites de fiction (*Penelope alla guerra* et *Un cappello pieno di ciliege*) et les reportages (*I sette peccati di Hollywood* et *Viaggio in America*) jouent sans cesse avec les caractéristiques communément attribuées au genre littéraire, jusqu'à en rendre difficile leur identification.

1) Écrire les États-Unis: une œuvre hybride

Nous avons vu précédemment que les œuvres du corpus présentent une vision idéalisée ou stéréotypée de l'Amérique, conditionnée par la dialectique du « Rêve Américain » et l'imaginaire qui lui est lié. Cependant, à cette vision oscillant continuellement entre les registres utopiques et dystopiques, nous approfondirons l'ambivalence d'Oriana Fallaci qui, à la fois journaliste et écrivain, rend encore plus difficile l'identification formelle de ses œuvres et donc, leur rapport avec l'objectivité et la subjectivité. Puis, nous verrons comment les techniques journalistiques de Fallaci s'insèrent dans le courant américain du « New Journalism ». Ce courant a introduit une nouvelle dimension subjective et fictionnelle au journalisme contemporain aux États-Unis et dans le reste du monde, et Fallaci en a repris les divers procédés. Enfin, les œuvres de fiction voient aussi leurs limites bouleversées par l'omniprésence de l'aspect autobiographique et les emprunts au journalisme, puisqu'elles sont parfois qualifiées de « paralittéraires » ou de « journalistiques » par la critique.¹⁷¹

a) Oriana Fallaci: « scrittore » ou journaliste ?

Oriana Fallaci est constamment évoquée par la critique comme une personnalité littéraire duelle, tour à tour écrivain et journaliste. Ses deux identités, si elles sont clairement distinguées sur la couverture de ses œuvres américaines (à l'image de *Un cappello pieno di ciliege* et *Penelope alla guerra*, tous deux qualifiés de « romanzo »), semblent pourtant indissociables et coexistent dans l'intégralité du corpus.

¹⁷⁰ ARICÒ Santo L, *Oriana Fallaci, the woman and the myth*, Carbonsdale et Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2010, p. 27.

¹⁷¹ GATT-RUTTER John, *Oriana Fallaci: The Rhetoric of Freedom, op. cit.*, p. 172.

Peu avant sa mort, Oriana Fallaci demanda que son épitaphe porte l'inscription « Oriana Fallaci, scrittore », comme l'explique Conchita de Gregorio dans l'introduction de la réédition de *Penelope alla guerra*.¹⁷² Cette épitaphe représente un tournant identitaire important. D'abord, elle choisit d'utiliser le terme « scrittore » au masculin, plutôt que sa contrepartie féminine « scrittrice ». On peut l'interpréter comme une dernière tentative pour Fallaci de se positionner à la hauteur de ses confrères masculins, sans que son succès littéraire ne soit déterminé par son genre, comme elle l'expliqua lorsque son roman *Lettera a un bambino mai nato* (1976) fut décortiqué par la critique pour y déceler ce qui relevait de l'autobiographie ou de la fiction : « Se fossi stata uno scrittore uomo, l'equivoco non sarebbe avvenuto ».¹⁷³

En outre, elle se définit comme un « scrittore », un « écrivain », alors qu'elle doit sa réputation essentiellement à son travail de journaliste. Elle avait déjà fait état de cette revendication auprès de son biographe américain Santò L. Arico, qui lui proposa d'écrire sa biographie dans les années 1990 et à qui elle demanda de n'évoquer que son œuvre dite littéraire, et non celle journalistique :¹⁷⁴

Fallaci wanted my book to be a professional biography and limit itself to literary analysis of her novels, nothing else. She wanted the world to remember her as a great author, not as a journalist. Any emphasis on her early books (collections of her articles) was degrading to her.

[Fallaci voulait que mon livre soit une biographie professionnelle et se limite à une analyse littéraire de ses romans, rien d'autre. Elle voulait que le monde se rappelle d'elle comme d'un grand auteur, pas une journaliste. Chaque accent mis sur ses premiers livres (recueils de ses articles) lui semblait dégradant.]

Si Fallaci souhaitait se défaire de son identité de journaliste, cela a été rendu d'autant plus difficile du fait que sa renommée internationale s'est établie sur ses très nombreux articles et reportages. Elle s'est effectivement fait une place dans le monde littéraire grâce à son succès en tant que journaliste, que ce soit en Europe ou aux États-Unis :¹⁷⁵

I pezzi scritti per « L'Europeo » vengono spesso venduti, caso più unico che raro per un autore italiano, alle testate internazionali per le quali la Fallaci firma anche articoli originali: da “The New Republic” al “New York Times Magazine”, da “Life” a “Le Nouvel

¹⁷² FALLACI Oriana, *Penelope alla guerra*, op. cit., p. V.

¹⁷³ FALLACI Oriana, *Solo io posso scrivere la mia storia: Autoritratto di una donna scomoda*, p. 160.

¹⁷⁴ ARICÒ Santo L, *Oriana Fallaci, the woman and the myth*, op. cit., p. 6.

¹⁷⁵ BOETTO COHEN Giosuè et alii, *Intervista con Oriana*, Milano: BURsenzafiltro, 2011, p. 29.

Observateur”, da “The Washington Post” a “Look”, da “Newsweek” a “Stern”. In Italia i suoi articoli appaiono anche sul “Corriere della Sera”. In America il personaggio Fallaci desta la curiosità di riviste come “Time”, “Vogue”, “Rolling Stone” e “Playboy”, che le dedicano ampi ritratti.

Son succès exceptionnel dans le monde du journalisme semble lui avoir paradoxalement rendu plus difficile l'accès à la renommée littéraire qu'elle espérait, puisqu'elle n'a jamais réussie à être tout à fait identifiée en Italie et à l'étranger comme une « romancière » à part entière. Fallaci avait donc l'impression, comme le souligne Loredana Polezzi, qu'en se voyant nier le statut de romancière ou de « scrittore », elle se voyait symboliquement rejetée de ce à quoi elle aspirait depuis la découverte de sa vocation : la postérité et la reconnaissance littéraire et stylistique qu'elle estimait mériter.¹⁷⁶ Pour Polezzi, son hybridité l'aurait portée, à terme, à appartenir à une forme de « non-literary limbo » [limbes non-littéraires] dans lesquelles toute forme de reconnaissance est niée à l'auteur en tant que romancière.¹⁷⁷

Oriana Fallaci aurait donc été poussée à se défaire de son passé de journaliste afin d'espérer se faire une place au sein du monde dit « littéraire ». Cependant, dans les faits, elle n'a jamais réellement abandonné son travail de journaliste pour se lancer exclusivement dans une carrière d'écrivain. En outre, ses textes de fiction n'ont jamais cessé de porter les réflexes, les techniques, et quelques-uns des thèmes journalistiques acquis antérieurement et parallèlement par Fallaci en tant que journaliste. Il semble d'une certaine manière qu'elle-même n'ait jamais réussi à démêler théoriquement littérature et journalisme, fiction et réalité, objectivité et subjectivité. Dans *Solo io posso scrivere la mia storia*, elle propose sa propre distinction entre écriture de fiction et journalisme : « Uno scrittore ha il diritto e il dovere di inventare, ricreare la realtà. È questa la differenza tra uno scrittore e un giornalista ». ¹⁷⁸ Si cette définition peut paraître élémentaire et catégorique, force est de constater que chez Fallaci cette distinction entre journalisme et fiction ou vérité et invention n'est pas si claire et a évolué au cours de sa carrière. Dans

¹⁷⁶ POLEZZI Loredana, « Chapter 5: Crossing borders and exploiting hybridity: language, gender and genre in the works of Oriana Fallaci » in *Translating Travel: Contemporary Italian Travel Writing in English Translation*, Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2001, p. 142.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 157.

¹⁷⁸ FALLACI Oriana, *Solo io posso scrivere la mia storia: Autoritratto di una donna scomoda*, op. cit., p. 160.

l'introduction de son recueil d'interviews *Gli Antipatici* (1963), elle définit par exemple la même objectivité journalistique d'une toute autre manière :¹⁷⁹

[...] ho fatto precedere ogni intervista da una presentazione [...]. Racconta anche altre cose che non sempre hanno a che fare con l'intervista e che, inevitabilmente, contengono un giudizio sull'intervistato. Ciò non piacerà ai cultori del giornalismo obiettivo per i quali il giudizio è mancanza di obiettività: ma la cosa mi turba pochissimo. Quel che essi chiamano obiettività non esiste. L'obiettività è ipocrisia, presunzione: poiché parte dal presupposto che chi fornisce una notizia o un ritratto abbia scoperto il vero del Vero. [...] Esiste, può esistere dunque, solo l'onestà di chi fornisce la notizia o il ritratto.

Enfin, dans une interview pour la chaîne américaine CBS en 1976, elle ira jusqu'à dire: « Odio l'oggettività, l'ho detto molte volte, non credo nell'oggettività. Credo in quello che vedo, in quello che sento, in quello che provo ».¹⁸⁰ Ces deux dernières citations laissent transparaître la difficulté que Fallaci semble rencontrer elle-même dans la différenciation de ses deux identités, journaliste et écrivain. Alors qu'elle explique précédemment que le propre de l'écrivain est « inventare, ricreare la realtà », ces interventions successives montrent que l'objectivité en journalisme est pour elle une notion floue en ce qu'elle qualifie de vérité ses expériences personnelles et subjectives. Pour elle, l'objectivité est une « ipocrisia, presunzione ». La frontière entre fiction et réalité dans l'œuvre américaine est d'autant plus troublante que Fallaci s'utilise presque systématiquement comme protagoniste de ses œuvres de fiction, comme elle l'expliquait à propos de *Penelope alla guerra* : « Già, la protagonista, ero io a quel tempo ».¹⁸¹

b) Une forme de journalisme qui emprunte sans cesse à la littérature...

Il est intéressant de noter que si Fallaci a consacré une grande partie de ses reportages et articles aux États-Unis, elle n'a pas été inspirée que par le « Rêve Américain » mais aussi par les différentes innovations journalistiques et littéraires du pays. Afin d'établir ses techniques d'écritures aujourd'hui réputées, elle s'est inspirée d'un mouvement prégnant dans la presse américaine puis internationale à partir des années 1960 : le *New*

¹⁷⁹ BOETTO COHEN Giosuè et alii, *Intervista con Oriana*, op. cit., p. 63-64.

¹⁸⁰ FALLACI Oriana, *Solo io posso scrivere la mia storia*, op. cit., p. 198.

¹⁸¹ DE STEFANO Cristina, *Oriana, Una donna*, op. cit., p. 105.

Journalism. Elle utilise donc un style d'écriture américain pour parler des États-Unis : le « Rêve Américain » est perceptible tant dans le fond que dans la forme.

Le terme *New Journalism* a été introduit par le journaliste et instigateur du mouvement Tom Wolfe en 1973 afin de caractériser les tendances adoptées par les journalistes américains dès les années 1960.¹⁸² Parmi les grands noms de ce mouvement, on peut citer notamment Truman Capote, Joan Didion, Hunter S. Thompson ou encore Norman Mailer.¹⁸³ Il est caractérisé par une prise de position radicale, aboutissant à renverser toutes les notions qui semblaient être acquises dans le journalisme moderne (le besoin d'objectivité, la fidélité aux faits et l'écriture formelle) pour transformer le journalisme en une forme de « creative nonfiction »¹⁸⁴ [non-fiction créative] ou de « littérature journalistique »¹⁸⁵ dans laquelle les techniques créatives et littéraires communément attribuées à la fiction se mêlent aux techniques journalistiques, comme je l'expliquerai un peu plus avant.

On observe donc parallèlement une évolution des thèmes abordés, des manières de traiter l'information et même de définir ce qu'est l'information. Avec la remise en question de l'écriture journalistique, les articles et reportages américains acquièrent une nouvelle dimension sociologique, en se voulant héritiers du Naturalisme et du Réalisme français du XIX^e siècle.¹⁸⁶ Les thèmes sociétaux abordés évoluent, et ils sont évoqués avec un style qui ne se veut plus objectif et impartial, mais engagé et volontairement lyrique. Inévitablement, ces évolutions portent à une remise en question du « fait d'actualité », comme l'explique le journaliste Alberto Papuzzi dans son essai *Letteratura e giornalismo* : « Il *new journalism* forza i contenuti del reporting e delle *features*, porta all'estremo limite l'idea che tutto possa essere notizia ».¹⁸⁷ Le fait d'actualité ne détient plus seulement une fonction informative mais également une fonction divertissante.¹⁸⁸

L'adhésion d'Oriana Fallaci aux revendications du *New Journalism* a été soulignée par un certain nombre de critiques et biographes, tels que Aricò L. Santo, Loredana

¹⁸² WEINGARTEN Marc, *The Gang That Wouldn't Write Straight: Wolfe, Thompson, Didion, Capote, and the New Journalism Revolution*, New York: Three Rivers Press, 2006, p. 13 (ebook).

¹⁸³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸⁵ PAPUZZI Alberto, *Letteratura e giornalismo*, Bari: Editori Laterza, 2015, p. 2 (ebook).

¹⁸⁶ WEINGARTEN Marc, *The Gang That Wouldn't Write Straight: Wolfe, Thompson, Didion, Capote, and the New Journalism Revolution*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁸⁷ PAPUZZI Alberto, *Letteratura e giornalismo*, *op. cit.*, p. 22-23.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 20.

Polezzi ou encore Alberto Papuzzi. Elle se forme effectivement en tant que journaliste selon les techniques et méthodes prônées par *L'Europeo* (créé en 1945), l'un des premiers journaux italiens à adopter et suivre les tendances américaines en matière de journalisme :

189

L'Europeo e *L'Espresso* vengono fondati esattamente a dieci anni di distanza l'uno dall'altro, nel 1945 e nel 1955, in epoche diverse e diversi nello spirito, dallo stesso giornalista: Arrigo Benedetti (1910-1976). [...] Sia "L'Europeo" sia "L'Espresso" rinnovano radicalmente il linguaggio giornalistico, grazie allo spazio riservato ai reportages in forma di racconto, prodotti da giornalisti versati nella scrittura narrativa. "L'Europeo" si specializza nell'inchiesta investigativa: i suoi giornalisti scavano nei fatti di cronaca nera per portare alla luce cause sociali, affari politici, malcostume politico, verità occultate [...].

Dans les reportages américains *Viaggio in America* et *I sette peccati di Hollywood*, l'adoption des techniques du *New Journalism* passe tout d'abord par la mise en scène de soi. La narratrice des reportages est toujours Fallaci, et il est très rare que le « je narrateur » s'éclipse derrière les faits et les personnes rencontrées dans le récit. Il s'agit d'une narratrice omniprésente à travers les yeux de laquelle le lecteur découvre l'Amérique. Le prélude du recueil *I sette peccati di Hollywood* est représentatif de ce désir de la journaliste de se positionner d'emblée au centre du récit. Dans celui-ci, Fallaci explique pendant une vingtaine de pages comment elle n'a jamais réussi à rencontrer Marilyn Monroe : « Chi dice Hollywood pensa subito a Marilyn Monroe. Ma è inutile che cerchiate in questo libretto un ritrattino o una intervista con Marilyn Monroe. Non c'è ». ¹⁹⁰ Si l'article n'a pas lieu d'être, puisque la journaliste n'a effectivement jamais réussi à rencontrer Monroe, Fallaci décide en revanche de renverser le récit et d'en devenir elle-même la protagoniste à l'instar de l'actrice américaine. Le récit se centre sur elle-même en expliquant comment elle est devenue la coqueluche de tous les journaux américains, connue comme celle qui voulait rencontrer Marilyn : ¹⁹¹

Ormai tutta New York sapeva che una giornalista italiana stava cercando di intervistare la Monroe e non ci riusciva. Così, dopo tre giorni, cominciarono a telefonare giornalisti che volevano intervistare me. Qualcuno mi aspettava nella hall d'albergo per farmi la fotografia. Volevano il mio curriculum vitae, si interessavano a qualsiasi cosa facessi [...]. Basta così poco in America, per acquistare un momento di celebrità.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 38-45.

¹⁹⁰ FALLACI Oriana, *I sette peccati di Hollywood*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 13.

Cette inversion symbolique des rôles est représentative de l'importance accordée au narrateur à la première personne dans les reportages de l'œuvre américaine : Oriana Fallaci, à l'époque jeune journaliste, vole le premier rôle à l'une des actrices les plus célèbres du monde. Le biographe Arico L. Santò va jusqu'à qualifier cette inversion narrative comme représentative de la tendance de Fallaci à utiliser ses articles comme « [...] a stage for the dramatization of herself » [une scène pour sa propre dramatisation].¹⁹²

Ensuite, le choix des thèmes abordés est typique du *New Journalism*. On note chez Fallaci un grand intérêt pour ce qu'on pourrait appeler « la petite histoire » : la journaliste se plaît à raconter l'histoire des laissés pour compte et des personnes auxquels les journaux ne laissent pas la parole. Dans *I sette peccati di Hollywood*, par exemple, elle ne raconte pas seulement les histoires des célébrités hollywoodiennes mais aussi de celles et ceux qui sacrifient leur vie pour elles. Dans le premier chapitre du reportage, elle raconte l'histoire de Robert et Lynda Johnson, un couple de l'Illinois ayant été interné en hôpital psychiatrique à cause de l'influence néfaste d'Hollywood et du star system :¹⁹³

Così tutti a Hollywood conoscono il dramma della coppia maniaca che si ridusse in miseria per andare ogni sera a pranzo da Romanoff's, a bere il rum al Beachcomber, a ballare al Mocambo o all'Interlude nella speranza di vedere attori che non videro mai.

Si chiamavano Robert e Lydia Johnson, avevano qualche soldo da parte e sembravano sani di mente [...]. Dopo tre anni, schiacciato dai debiti, il signor Johnson perse l'impiego e la signora Johnson finì al manicomio.

Elle évoque la vie de ceux dont les journaux nationaux et internationaux n'auraient jamais parlé, et devient en quelque sorte une porte-parole du peuple, comme le prône le mouvement journalistique.

D'un point de vue stylistique, Fallaci utilise en outre un certain nombre de techniques rappelant davantage la littérature que le journalisme traditionnel. D'abord, les reportages et les articles contenus dans *I sette peccati di Hollywood* et *Viaggio in America* rappellent stylistiquement et structurellement le genre de la nouvelle. Le biographe Arico L. Santò le souligne dans *Oriana Fallaci, the Woman and the Myth* : « Fallaci turned many of her news items into narratives containing a background, a story line, and a twist

¹⁹² ARICÒ Santo L, *Oriana Fallaci, the woman and the myth, op. cit.*, p. 40.

¹⁹³ FALLACI Oriana, *I sette peccati di Hollywood, op. cit.*, p. 41-42.

ending » [Fallaci a transformé beaucoup de ses articles en récits contenant un contexte, une trame narrative, et une chute].¹⁹⁴ Un certain nombre des articles de l'œuvre américaine ont en commun les caractéristiques stylistiques suivantes : ils commencent par un début *in medias res*, grâce auquel le lecteur est immédiatement projeté dans l'Amérique décrite par Fallaci. On peut citer à titre illustratif le début du reportage « Ucciderò Jack Johnson » dans *Viaggio in America* qui commence sur ces mots : « La rivoltella è arrivata »¹⁹⁵ ou encore celui du huitième chapitre de *I sette peccati di Hollywood* : « Incontrai quel ragazzo in casa di Cobina Wright, giornalista mondana ».¹⁹⁶ En plus de cela, le format de ces écrits est en général très court, puisque les conditions initiales de publication dans le journal *l'Europeo* l'exigeaient probablement, et les reportages peuvent être abordés et lus de manière autonome. Hormis le récit du *roadtrip* avec Shirley MacLaine dans *Viaggio in America*, les personnes rencontrées ne réapparaissent pas d'un reportage à l'autre, et les informations contenues dans le reportage suffisent à situer et comprendre l'action. Cependant, c'est surtout la récurrence de procédés stylistiques tels que la chute ou la construction des intrigues qui rappellent le genre de la nouvelle. Dans l'œuvre américaine, si les reportages semblent raconter des rencontres et des événements réels, il est aussi évident que la journaliste délimite et construit les histoires d'une manière qui rappelle la fiction. Le reportage sur l'impossibilité de rencontrer Marilyn cité précédemment est par exemple construit autour du suspense de l'éventuelle rencontre, et se termine sur une chute : « Ma dietro il vassoio con le tazzine e la caffettiera non c'era Marilyn. C'era la cuoca negra ».¹⁹⁷ Dans *Viaggio in America*, on peut citer la dernière phrase du reportage sur Los Angeles, qui fait office de chute de par son ton sarcastique : « È così bello, così comodo guardare la televisione dal letto. Lo fanno tutti e per questo Los Angeles è la città con la più bassa percentuale di neonati in America ».¹⁹⁸

Le style oratoire est en outre l'un des procédés stylistiques le plus régulièrement employé par Oriana Fallaci. Si elle est omniprésente en tant que narratrice, le lecteur est tout autant mentionné dans les articles et reportages : un dialogue continu se crée entre la

¹⁹⁴ ARICÒ Santo L, *Oriana Fallaci, the woman and the myth, op. cit.*, p. 28.

¹⁹⁵ FALLACI Oriana, *Viaggio in America, op. cit.*, p. 42.

¹⁹⁶ FALLACI Oriana, *I sette peccati di Hollywood, op. cit.*, p. 156.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹⁹⁸ FALLACI Oriana, *Viaggio in America, op. cit.*, p. 107.

journaliste et ses « home readers »¹⁹⁹ [lecteurs à la maison] italiens. Que ce soit par le biais d'adresses contenant les pronoms personnels au pluriel « voi » ou au singulier « tu », les descriptions prennent la forme d'un dialogue: « Ve ne accorgerete »²⁰⁰, « Ma è inutile che cerchiate in questo libretto un ritrattino [...] con Marilyn Monroe »²⁰¹ ou encore « Otto mesi e sette giorni, a voi sembrano tanti ».²⁰² Dans *Letteratura e giornalismo*, Alberto Papuzzi définit cette tendance comme typique du *New Journalism*.²⁰³

Con queste tecniche la generazione di reporter che diede vita al *new journalism* perseguiva la creazione di un nuovo stile il cui senso poteva essere condensato nell'espressione *Be There*, essere lì, coinvolgere il lettore in modo che si sentisse parte della storia, al di là del labile confine che divide realtà e finzione.

Le rejet des traditions journalistiques les ayant précédées pousse donc les journalistes de ce courant à créer un lien nouveau avec le lecteur, qui ne doit plus recevoir l'information passivement mais se sentir concerné, ne plus se concentrer sur le factuel et intégrer l'émotionnel au récit. Enfin, les reportages d'Oriana Fallaci empruntent à la littérature en ce qu'ils considérés par la journaliste comme un espace propice à l'expression lyrique. Dans *Viaggio in America*, le récit du « roadtrip » avec Shirley MacLaine se prête par exemple à une description lyrique et métaphorique des paysages rencontrés pendant le voyage, à l'image de la description du désert de la Death Valley californienne :²⁰⁴

Anche questa è l'America. Questa distesa sinistra di sabbia, di cactus, di rocce, di color ocra avvampante, queste miglia e miglia di niente tagliato da strade senza indicazioni, cartelli, e all'improvviso diramano nelle direzioni più opposte: così non sai mai se la strada che infili è la giusta.

La description de l'espace et des paysages est donc tout aussi centrale que la description psychologique et morale des personnes rencontrées par Fallaci dans ses voyages, comme en témoigne la phrase introductive du paragraphe : « Anche questa è l'America ». Le désert prend en effet une place centrale dans cette partie du récit en ce qu'il s'agit d'un espace privilégié de la littérature de voyage en Amérique : sa taille incommensurable, la sensation totale de vide, de solitude et de silence provoquée par celui-ci ne manquent pas

¹⁹⁹ POLEZZI Loredana, « Chapter 5: Crossing borders and exploiting hybridity: language, gender and genre in the works of Oriana Fallaci » in *Translating Travel: Contemporary Italian Travel Writing in English Translation*, Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2001, p. 140.

²⁰⁰ FALLACI Oriana, *I sette peccati di Hollywood*, op. cit., p. 41.

²⁰¹ *Ibid*, p. 7.

²⁰² FALLACI Oriana, *Viaggio in America*, op. cit., p. 29.

²⁰³ PAPUZZI Alberto, *Letteratura e giornalismo*, op. cit., p. 27 (ebook).

²⁰⁴ FALLACI Oriana, *Viaggio in America*, op. cit., p. 140.

d'être soulignés dans cet extrait. Fallaci utilise notamment le procédé de l'énumération (« di sabbia, di cactus, di rocce ») et de l'hyperbole (« queste miglia e miglia di niente »). Elle revient plusieurs fois sur l'espace indescriptible qu'est le désert, insistant une fois de plus sur son caractère insaisissable et insondable : « Non ci pensiamo mai che l'America è vuota, vuota per almeno un terzo della sua superficie, disabitata. È immersa in un lungo allucinante silenzio ».²⁰⁵ Dans *I sette peccati di Hollywood*, la même attention lyrique est portée par Fallaci à la description du paysage absurde qu'est Hollywood :²⁰⁶

Tutta Hollywood galleggia sul petrolio, anima e sangue del cinema americano, e nemmeno il tenero profumo degli aranci e delle magnolie riesce ad ammazzarne l'odore. La sera, quando il vento spazza le colline, questa sconcertante mistura di profumo di fiori e di odore oleoso vi prende alla gola, lasciandovi perplessi e vagamente nauseati.

L'expression lyrique vise ici à souligner, à travers une description intensément sensorielle et presque dickensienne²⁰⁷, les sentiments négatifs ressentis par Fallaci face aux paysages hollywoodiens. En se concentrant sur l'odeur du pétrole, elle semble dénoncer métaphoriquement l'emprise négative de la ville sur ses visiteurs, « vagamente nauseati », aussi bien sur le plan olfactif que moral. En outre, dans les œuvres du corpus, le lyrisme a pour fonction de sensibiliser le lecteur à des thématiques particulièrement douloureux et controversées. Durant le voyage avec Shirley MacLaine, Fallaci décide par exemple de se rendre dans les états du Sud où la Ségrégation raciale bat son plein. Elle ouvre cette partie du récit de voyage comme suit :²⁰⁸

Noi europei non possiamo certo capirlo girando per Harlem, quel dramma. Il dramma d'esser nato color della notte in un Paese dove oltre l'ottanta per cento ha il colore del giorno e ai bambini si dice ancora se-non-stai-buono-chiamo-l'uomo-nero-e-ti-mangia. Bisogna scendere nell'America amara, nel Sud, per rendersi conto [...].

Dans cet extrait, la description du drame qu'est la Ségrégation joue sur le lyrisme et le fort sentiment d'injustice ressenti par Fallaci face à la situation des États du Sud. Ils sont perceptibles notamment à travers la répétition du mot clé « dramma » et l'usage de périphrases poétiques pour évoquer les Noirs (« esser [...] color della notte ») et les

²⁰⁵ FALLACI Oriana, *Viaggio in America*, op. cit., p. 148.

²⁰⁶ FALLACI Oriana, *I sette peccati di Hollywood*, op. cit., p. 36.

²⁰⁷ Les descriptions vivantes et sensorielles de l'œuvre américaines rappellent en effet les descriptions des paysages urbains de l'auteur britannique Charles Dickens (1812-1870), notamment dans le roman *Great Expectations* (1861). Fallaci était en outre une admiratrice de Dickens, et elle a avoué s'en être inspirée tant sur le plan romanesque que journalistique.

²⁰⁸ FALLACI Oriana, *Viaggio in America*, op. cit., p. 186.

Blancs (« colore del giorno »). Cette entrée en matière, violente et inhabituelle, peut être interprétée comme une prise de position engagée de la part de Fallaci concernant la Ségrégation. Le « journalisme standard », optant pour une description se voulant objective et rationnelle, ne suffit pas à décrire le drame auquel la journaliste assiste dans le Sud des États-Unis. Dans *Letteratura e giornalismo*, le journaliste Alberto Papuzzi considère ces innovations du *New Journalism* comme une manière de décrire plus que le simple fait en effleurant la charge émotionnelle de celui-ci, dans le but de fournir une actualité vécue et vivante :²⁰⁹

[...] non è la trasposizione della realtà nei territori della narrativa, non è semplicemente letteratura applicata alla realtà invece che alla fantasia, piuttosto si tratta d'un genere giornalistico, che si sviluppa intrecciandosi con la capacità di scavare dentro i fatti, arrivando a catturare la vera notizia, quella che tocca la sfera dell'invisibile che spesso circonda un avvenimento o una storia.

Pour finir, Fallaci a su appliquer les techniques innovantes du reportage à l'interview, créant ainsi les *Fallaci interviews*, enseignées aujourd'hui dans les écoles de journalisme.²¹⁰ Dans ses entretiens avec les grandes personnalités de la politique et du cinéma américains, les propos rapportés sont mis en valeur et manipulés par le montage proposé par Fallaci et la ligne directrice qu'elle choisit d'appliquer à l'interview, comme le souligne la biographe Cristina De Stefano : « Non sarà quello che diranno o non diranno a stabilire l'impatto dell'intervista, ma il montaggio che Oriana farà di ogni dettaglio ».²¹¹ Ainsi, alors que l'interview est traditionnellement l'espace de parole destiné à l'Autre, Fallaci met en place une mise en scène de soi qui va parfois jusqu'à éclipser la personne interviewée. Elle tient les rênes de l'interview, quels que soient les propos tenus par l'interviewé. Dans le recueil d'essais *Intervista con Oriana*, la journaliste italienne pour *La Stampa* Lucia Annunziata souligne également cette tendance novatrice de Fallaci à inverser les rôles dans l'exercice de l'interview : « Oriana ha messo il giornalista al centro dell'intervista – rompendo con questa sola mossa decenni di misurato, perbenista e, alla fine, compiacente giornalismo domanda-e-riposta ».²¹² Fallaci elle-même revendiquait fièrement son appartenance à la forme qu'on pourrait qualifier

²⁰⁹ PAPUZZI Alberto, *Letteratura e giornalismo*, op. cit., p. 5.

²¹⁰ DE STEFANO Cristina, *Oriana, Una donna*, op. cit., p. 179.

²¹¹ *Ibid.*, p. 55.

²¹² BOETTO COHEN Giosuè et alii, *Intervista con Oriana*, op. cit., p. 38.

d'« interview littéraire », basée sur des techniques éminemment personnelles, liées davantage à l'écriture littéraire qu'au format traditionnel du « question-réponse » :²¹³

Non vogliono capire che le mie interviste sono quel che sono non solo per il mio tipo di personalità, il mio tipo di cultura, ma perché non sono le interviste di un reporter. Sono le interviste di uno scrittore, concepite dall'immaginazione di uno scrittore, condotte dalla sensibilità di uno scrittore, formate dalla sua conoscenza e comprensione della vita.

Dans l'œuvre américaine, pas moins d'une trentaine de personnalités sont interviewées par Fallaci. Dans *Viaggio in America*, on retrouve chronologiquement les interviews d'Eddie Fisher, Shirley MacLaine, du musicien Xavier Cugat, Jane Fonda, Robert Vadim, Ray Bradbury, Sidney Poitier, Jean Negulesco, Elizabeth Taylor, Richard Burton, du dernier habitant de Rhyolite, Tommy Thompson, de la maire de Moscou (Tennessee), Clotilde Morton, de Salomone Price, professeur à l'université de Florence (Alabama) Stanley Rosenbaum, Cesare Zavattini, Pierpaolo Pasolini, Miss Teenage America 1966, de l'auteur Eugene Gilbert et de quatre adolescents américains. Dans *I sette peccati di Hollywood* en revanche sont présentées les interviews d'Arthur Miller, de Mary Pickford, Jean Negulesco, Judy Garland, Jayne Mansfield, William Holden, James Dean et Burt Lancaster.

Dans ces recueils, on observe trois tendances récurrentes dans la narration des interviews faites par Fallaci. La première consiste à retranscrire l'interview en la faisant passer au second plan du récit, en l'utilisant davantage comme un prétexte à l'écriture d'un essai, d'une critique ou d'une réflexion personnelle. L'interview du réalisateur Jean Negulesco n'est par exemple presque pas retranscrite et seules deux citations apparaissent. Fallaci choisit d'insister davantage sur la démesure de son mode de vie, faisant donc apparaître Negulesco comme un personnage purement illustratif, sa propre réflexion passant au premier plan du récit :²¹⁴

« Adoro possedere quello che gli altri non hanno » dice Negulesco [...]. Della passata povertà gli è rimasto, ora, soltanto il gusto dell'arte. L'ex casa di Greta è coperta, dal pavimento fino al soffitto, di Buffet e Dufy, che valgono almeno quanto il guardaroba.

L'entretien a probablement duré quelques heures, cependant Fallaci décide de n'en intégrer que de brefs extraits qui servent son argumentation sur la démesure. La deuxième tendance est de retranscrire l'échange de manière égalitaire, laissant autant de place aux

²¹³ FALLACI Oriana, *Solo io posso scrivere la mia storia*, op. cit., p. 118-119.

²¹⁴ FALLACI Oriana, *I sette peccati di Hollywood*, op. cit., p. 50.

remarques et interventions de Fallaci qu'à celles de la personne interviewée. On constate cela dans certains échanges avec l'actrice Shirley MacLaine lors du *roadtrip* à travers les États-Unis. Enfin, dans quelques rares interviews, elle laisse entièrement la parole à la personne interviewée, en construisant une sorte de monologue ininterrompu dans lequel elle ne prend pas part : c'est le cas de l'interview de Judy Garland²¹⁵, des époux Fonda²¹⁶ ou encore des quatre adolescents américains dont l'interview est retranscrite à la manière d'un extrait de théâtre :²¹⁷

RAY. Ragazzi, non andiamo nel Vietnam a raccontargli quant'è bello il capitalismo.
Andiamo per salvare la nostra pelle.

DAN. La pelle la salvano quelli che restano a casa.

Ces diverses techniques d'interview se distinguent donc de celles utilisées par les contemporains d'Oriana Fallaci en ce qu'elles intègrent des procédés littéraires au récit de l'entretien, proposant ainsi une narration construite et immersive. Elles ne se contentent pas toujours de proposer des propos bruts mais aspirent à offrir un contexte approfondi et un portrait psychologique total de la personne interviewée. Ces interviews proposent ainsi un point de vue alternatif sur des célébrités constamment décriées ou au contraire adulées, en attribuant à l'interviewé une forme d'humanité et de normalité qui lui sont niées par son statut souvent mythique de « star ». Cela passe par une approche égalitaire mettant au même niveau l'intervieweur et l'interviewé, qui permet aussi de rapprocher ce dernier du lecteur.

Que ce soit dans l'écriture de reportages ou la retranscription d'interviews, Fallaci joue donc constamment avec les frontières traditionnelles séparant le journalisme de la littérature, proposant aux lecteurs des récits construits et lyrique. Les recueils de chronique *Viaggio in America* et *I sette peccati di Hollywood* s'apparentent donc davantage à des romans construits de manière cohérente autour d'un fil conducteur qui est, nous l'avons vu précédemment, la remise en question du « Rêve Américain ». La forme pérenne du recueil octroyée à ces reportages et interviews, initialement périssables puisque publiés dans des quotidiens, a donc renforcé cette idée d'œuvre homogène et non plus fragmentée, comme l'explique la chercheuse Loredana Polezzi :

²¹⁵ *Ibid.*, p. 96-102.

²¹⁶ FALLACI Oriana, *Viaggio in America*, *op. cit.*, p. 81-83.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 258-264.

[...] the structure of the travelogue allowed Fallaci to re-write her reportages (most of the time already published in similar, but never identical, form in magazines such as *L'Europeo*), building into them both a narrative structure and a strong narratorial persona.

[la structure du récit de voyage a permis à Fallaci de réécrire ses reportages (la plupart du temps déjà publiés sous une forme similaire, mais jamais identique, dans les magazines comme *L'Europeo*), en construisant à travers ceux-ci à la fois une structure narrative et un fort personnage narratif.]

c) ... une forme de littérature qui emprunte sans cesse au journalisme

Les œuvres de fiction du corpus sont elles-aussi marquées par cette hybridité à la fois professionnelle et personnelle d'Oriana Fallaci. Elles sont toutes deux très représentatives de sa carrière puisque *Penelope alla guerra* (1962) fut son premier roman et *Un cappello pieno di ciliege* (2008) son dernier, publié de manière posthume. Ces deux œuvres sont revendiquées comme étant « de fiction » et la mention « romanzo » est indiquée sur les deux couvertures. Pourtant, autant dans le style, la forme et le contenu de celles-ci, il est parfois difficile de les distinguer des recueils journalistiques analysés précédemment.

Le traitement accordé à la thématique du « Rêve Américain » dans les œuvres dites de fiction entre tout d'abord en résonance étroite avec les œuvres journalistiques. En effet, qu'elles soient supposées réelles ou fictives, toutes les expériences du « Rêve » sont narrées par Fallaci en suivant un scénario récurrent, comme nous l'avons vu dans la première partie de cette recherche. Une jeune femme arrive aux États-Unis, terre préconçue comme prometteuse et émancipatrice, afin de se découvrir, s'affirmer et peut-être, nous le verrons, s'y intégrer. À ce titre, l'expérience américaine proposée dans le corpus est répétitive et toujours axée sur la validation ou l'invalidation du Rêve Américain. Si nous avons vu précédemment que les recueils *I sette peccati di Hollywood* et *Viaggio in America* jouent sur la frontière entre journalisme et littérature, nous verrons donc que les deux œuvres de fiction ont un rapport tout aussi ambigu avec le journalisme.

L'étude de la narration des deux romans du corpus permet de mettre en valeur les traces de certaines techniques journalistiques dans les procédés d'écriture employés par Fallaci. En se basant sur la terminologie employée par le théoricien français Gérard

Genette en matière de narratologie, on constate qu'Oriana Fallaci remplit régulièrement et de manière inattendue les fonctions testimoniale et idéologique du narrateur.²¹⁸

L'orientation du narrateur vers lui-même, enfin, détermine une fonction très homologue [...] : c'est celle qui rend compte de la part que le narrateur, en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il entretient avec elle: rapport affectif, certes, mais aussi bien moral ou intellectuel, qui peut prendre la forme d'un simple témoignage, comme lorsque le narrateur indique la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses propres souvenirs, ou les sentiments qu'éveille en lui tel épisode ; on a là quelque chose qui pourrait être nommé fonction testimoniale, ou d'attestation. Mais les interventions, directes ou indirectes, du narrateur à l'égard de l'histoire peuvent aussi prendre la forme plus didactique d'un commentaire autorisé de l'action: ici s'affirme ce qu'on pourrait appeler la fonction idéologique du narrateur [...].

Dans les deux romans du corpus, l'usage de ces deux fonctions témoigne d'une part de l'implication importante de la narratrice dans le récit. Dans *Penelope alla guerra*, Fallaci se projette dans son héroïne, Giovanna, et elle narre entièrement le récit d'*Un cappello pieno di ciliege*, en commentant l'action et en introduisant tout le contexte familial et historique. D'autre part, ces deux fonctions rappellent l'écriture journalistique : selon Genette, le narrateur indique « la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses propres souvenir » et propose également un « commentaire autorisé de l'action ». La saga familiale *Un cappello pieno di ciliege* est particulièrement représentative de l'usage de ces fonctions dans la prose de Fallaci. Si Fallaci lui a attribué la qualification de « romanzo », probablement par souci d'honnêteté morale et intellectuelle, le concept-même de l'œuvre s'approche autant, si ce n'est davantage, de l'enquête journalistique que de la fiction. Fallaci y traite de sa propre famille et y a consacré les quinze dernières années de sa vie, en recherchant dans les archives italiennes, américaines et familiales.²¹⁹ Le roman est le fruit d'un travail généalogique, historique et sociologique effréné : son biographe Aricò L. Santo explique qu'elle a porté une attention toute particulière aux recherches préliminaires, en étudiant « archives, private ledgers, registers, historical maps, census data and parochial reports » [archives, livres comptables privés, registres, cartes historiques, données de recensement et rapports paroissiaux].²²⁰ Cette vaste entreprise d'investigation est sans cesse mentionnée dans la quatrième partie

²¹⁸ GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, p. 262-263.

²¹⁹ BOETTO COHEN Giosuè et alii, *Intervista con Oriana*, op. cit., p. 86-87.

²²⁰ ARICÒ Santo L, *The Unmasking of Oriana Fallaci: Part II and Conclusion to Her Life Story*, Pittsburgh: Rosedog Press, 2013, p. 128.

sur le voyage américain d'Anastasia, comme pour attribuer à son récit une valeur historique avérée. On le voit lors de la description des traversées de l'Atlantique au XIX^e siècle, lorsque Fallaci explique :²²¹

In prima classe, gli sfarzi d'un hotel di lusso [...], menu da capogiro (Ne ho uno che elenca sei tipi di zuppe, sette di bollito, otto di arrostiti, nove di elaboratissimi entrées, e una lista interminabile di desserts).

La mention du menu que Fallaci a sous les yeux correspond à la fonction testimoniale du narrateur : elle étaye paradoxalement son récit fictif avec l'usage de sources réelles dans un souci de véracité. Lorsque plus tard elle raconte la traversée des États-Unis d'Anastasia en calèche, elle souligne encore une fois les recherches effectuées pour consolider le récit d'un point de vue historique :²²²

Ma per ricostruirli ho gli orari e le tappe dell'Overland Stage, le cronache del tempo, i racconti dei viaggiatori che nel Far West si recavan con la diligenza, nonché i film western e il ricordo di ciò che vidi l'estate in cui andai a cercarla (cercarmi) laggiù...

Alors que Fallaci expliquait précédemment que ses ancêtres ne lui avaient jamais fait part du récit de la traversée, elle comble l'histoire familiale avec les documents minutieusement étudiés et mis en résonance en faisant appel une fois de plus à la fonction testimoniale du narrateur. Ainsi, si *Un cappello pieno di ciliege* tient davantage de la fiction que du travail de recherche, Fallaci se refuse à inventer plus que de raison: la journaliste prend le pas sur l'écrivaine. Dans certains passages, l'Histoire semble parfois se substituer totalement au récit personnel et fiction proposé par Fallaci. D'une certaine manière, l'histoire d'Anastasia apparaît presque comme une sorte de prétexte afin d'aborder un certain nombre de grandes lignes de l'histoire des États-Unis, dans un discours qui semble avoir des portées éducatives. Il s'agit cette fois de la fonction idéologique du narrateur, décrite par Genette ci-dessus comme proposant des « interventions, directes ou indirectes, du narrateur à l'égard de l'histoire » qui « peuvent aussi prendre la forme plus didactique d'un commentaire autorisé de l'action ».²²³ Ces apartés historiques sont si longs qu'ils ne peuvent être retranscrits ici dans leur intégralité. À titre illustratif, nous citerons la description de la guerre de Sécession :²²⁴

²²¹ FALLACI Oriana, *Un cappello pieno di ciliege*, op. cit., p. 618.

²²² *Ibid.*, p. 650.

²²³ GENETTE Gérard, *Figures III*, p. 263.

²²⁴ FALLACI Oriana, *Un cappello pieno di ciliege*, op. cit., p. 599.

C'era da tre anni e mezzo. L'atroce guerra, la sanguinosa guerra civile detta guerra di Secessione, che letteralmente scatenando fratelli contro fratelli e devastando la parte più bella del paese aveva già causato centinaia di migliaia di morti. (Cinquantaquattromila nella sola battaglia di Gettysburg). E lei lo sapeva meglio di Suzanne: anche in Italia i giornali non facevano che parlare dei sudisti e nordisti, confederati e unionisti, del presidente Lincoln, del generale Lee, della Virginia, della Carolina, della Georgia, della Louisiana, dell'Alabama, dei negri da liberare, della schiavitù da abolire, cioè del motivo e del pretesto per cui la guerra era scoppiata. Sapeva perfino che nel 1861 Lincoln aveva offerto a Garibaldi il comando del suo esercito e che Garibaldi aveva risposto no-grazie, che alcuni italiani s'erano uniti ai nordisti, altri ai sudisti, che a quel punto il conflitto stava raggiungendo il diapason della tragedia: in agosto il generale Grant aveva bloccato l'intera costa del Sud, in settembre il generale Sherman avanzava verso Savannah e Charleston...

La description de la guerre proposée dans cet extrait est extrêmement minutieuse, tant au niveau chronologique (« da tre anni e mezzo », « nel 1861 »), historique (« guerra civile detta di Secessione »), politique (« sudisti e nordisti, confederati e unionisti ») que géographique (« della Virginia, della Carolina, della Georgia, della Louisiana, dell'Alabama »). Pour son critique et biographe Aricò L. Santo, c'est cette même tendance à interrompre la narration et donc, par extension, l'hybridité du texte, oscillant entre fiction, journalisme et manuel d'histoire, qui contribue à affaiblir l'aspect fictionnel du récit :²²⁵

The weakness in Fallaci's saga lies in her frequent dissertations on a variety of subjects. Attempting to analyze thoroughly a period in which her ancestors lived, she delivered formal written discourses, which created the presence of boring professorial lectures and squelched the dynamic of a creative epic.

[La faiblesse de la saga de Fallaci repose sur ses fréquentes dissertations sur divers sujets. En cherchant à analyser minutieusement une période dans laquelle ses ancêtres ont vécu, elle propose des discours écrits formels, qui deviennent des cours de professeurs ennuyeux et étouffent la dynamique d'un récit créatif épique.]

Enfin, fiction et journalisme se rejoignent dans *Penelope alla guerra* puisqu'un grand nombre des expériences vécues par la protagoniste Giovanna font écho aux expériences personnelles de Fallaci, en floutant encore davantage la limite entre fiction et réalité. À terme, la confrontation du roman avec les chroniques américaines et notamment *Viaggio in America* porte à une forme de confusion : les reportages sont-ils

²²⁵ ARICÒ Santo L, *The Unmasking of Oriana Fallaci: Part II and Conclusion to Her Life Story*, op. cit., p. 139.

faux ou la fiction est-elle éminemment biographique ? Ces similitudes transparissent essentiellement dans les discours idéologiques, mais aussi jusque dans certains épisodes entiers. Dans le premier chapitre du roman, on retrouve par exemple le thème des « fantasmis », métaphore de la conscience historique et familiale, que nous avons déjà évoquée plus tôt dans cette recherche.²²⁶ Les fantômes pénètrent dans le bureau de Gomez alors qu'il annonce à Giovanna qu'elle partira travailler aux États-Unis, comme pour lui rappeler que peu importe où qu'elle aille, elle gardera à l'esprit son histoire personnelle et familiale. Dans *Viaggio in America*, nous l'avons vu, Fallaci reprochait à plusieurs reprises cette absence de fantômes en Amérique et donc, par extension, l'absence de conscience historique. La critique de la recherche effrénée du confort, omniprésente dans *Viaggio in America*, est également portée par divers personnages de *Penelope alla guerra*. Alors que Martine raconte ses amours à Giovanna, cette dernière lui explique dans le deuxième chapitre : « Sia io che l'America [...] viviamo nell'equivoco che la felicità voglia dire benessere ».²²⁷ Elle souligne dans cette phrase l'illusion américaine selon laquelle le bonheur matériel et le confort donnent accès obligatoirement au bonheur, tout comme Fallaci le fait dans ses chroniques. Si *Penelope alla guerra* est donc supposé être une fiction, la place attribuée par Fallaci aux discours idéologiques, politiques et civilisationnels n'en est pas moins importante.

Enfin, des épisodes entiers de *Penelope alla guerra* et *Viaggio in America* se font écho, à tel point qu'il serait difficile de savoir lequel est l'extrait de reportage et lequel est l'extrait de fiction. Les expériences de Fallaci et de Giovanna avec l'annuaire téléphonique américain se ressemblent de manière troublante. Ainsi, dans *Penelope alla guerra*, Giovanna essaye de contacter son amant perdu, Richard Baline, dans l'extrait suivant :²²⁸

Doveva cercarlo [...]. E come cercarlo? Al telefono: chiaro. Tutti gli americani hanno un telefono. Entrò in uno snack bar. Le cabine erano tutte occupate. Entrò in un altro snack bar. Un uomo sguscio nella cabina libera prima che essa avesse avuto il tempo di tagliargli la strada. Si appoggiò al metallo del bar, chiese una coca cola, aspettò che l'uomo uscisse dalla cabina. L'uomo non usciva. Parlava e parlava. Attese. L'uomo uscì. Lei si precipitò nella cabina. Cercò l'elenco telefonico. Non c'era. Uscì dalla cabina. Prese l'elenco. Ma che elenco! Erano sei libri, l'elenco di New York. Ne aprì uno a casaccio. [...]

²²⁶ Voir I)3)a), p. 41.

²²⁷ *Ibid.*, p. 26.

²²⁸ *Ibid.*, p. 42-43 et p. 50.

« Come no? Ho anche tentato di telefonarti, dopo il cocktail. Ma non ho trovato il tuo nome sull'elenco. » Richard rise, un po' doloroso. « Ci sono tremilacentosedici Smith nell'elenco di New York, duemilaquattrocentoquarantaquattro Williams, duemilaottocentotrentacinque Brown. E nemmeno un Baline ».

De la même manière, Fallaci cherche à contacter une amie, Judy, dans la chronique « Ucciderò Jack Johnson » dans *Viaggio in America* :²²⁹

Incomincia sette giorni fa quando all'improvviso mi viene una gran voglia di veder Judy e conoscer Priscilla, penso di telefonarle e mi accorgo di non avere il suo numero, prendo la guida di Manhattan e quasi svengo : vi sono ben undici colonne di Jackson a Manhattan, ogni colonna riunisce centoventi Jackson, e ciò fa un totale di milletrecentoventi Jackson di cui ben due colonne sono Jack Jackson, vale a dire duecentoquaranta Jack Jackson. Non troppi in confronti agli Smith che a Manhattan sono tremilatrecentocinquantadue, i Brown che sono duemilaottocentotrentotto, gli Williams che sono duemilaquattrocentoquarantaquattro, e comunque se una cosa funziona in America questo è il telefono. Non c'è nulla in America che non si possa fare al telefono [...].

Il semble impossible, en comparant ces deux extraits, de décréter lequel des deux est plus romanesque que l'autre. L'expérience racontée est la même : Giovanna comme Fallaci se retrouvent désespérées face à la longueur et la densité des annuaires américains. Les procédés littéraires utilisés pour raconter cet épisode déconcertant sont eux aussi identiques. On retrouve par exemple les mêmes énumérations et accumulations hyperboliques (« Ci sono tremilacentosedici Smith nell'elenco di New York, duemilaquattrocentoquarantaquattro Williams, duemilaottocentotrentacinque Brown. » dans *Penelope alla guerra*, et « vale a dire duecentoquaranta Jack Jackson. Non troppi in confronti agli Smith che a Manhattan sono tremilatrecentocinquantadue, i Brown che sono duemilaottocentotrentotto, gli Williams che sono duemilaquattrocentoquarantaquattro » dans *Viaggio in America*). Enfin, les deux extraits concordent sur la place centrale du téléphone dans la société américaine.

La mise en résonance de ces deux extraits est représentative de l'hybridité de l'œuvre américaine de Fallaci, dans laquelle se mêlent fiction et réalité, épisodes effectivement vécus et épisodes fictifs, techniques journalistiques et techniques romanesques. Les deux genres se confrontent et se mélangent sans cesse, à tel point qu'on pourrait dire que l'hybridité des œuvres du corpus transforme paradoxalement le récit américain de Fallaci en récit cohérent et égal, dans lequel on distingue difficilement les frontières entre fiction

²²⁹ FALLACI Oriana, *Viaggio in America*, op. cit., p. 43.

et journalisme. Dans un certain sens, on pourrait dire qu'indépendamment des genres littéraires traditionnellement attribués à ces quatre œuvres, celles-ci appartiennent à un genre hybride à part, bien à elles, qui le même d'une œuvre à une autre. Nous le verrons, cette hybridité entre littérature et journalisme a souvent été reproché à l'auteure, dont la qualité et la véracité des propos ont été de nombreuses fois remis en question, qu'ils soient jugés pour leurs qualités romanesques ou journalistiques.

2) Lire les États-Unis

a) Succès du corpus américain en Italie

Au fil des décennies, Oriana Fallaci s'est créé une réputation indéniable dans son pays d'origine : elle n'a cessé de diviser la critique autour de son œuvre littérairement et idéologiquement problématique mais elle a rencontré, en tant que journaliste et écrivain, un très grand succès populaire. Son œuvre américaine n'est pas une exception, comme en témoignent les ventes : *Penelope alla guerra*, publié en 1962, a connu plus de 37 réimpressions et a été vendu, depuis sa publication, à plus de 335 000 exemplaires.²³⁰ *Un cappello pieno di ciliege*, saga publiée de manière posthume en 2008 compte dix ans plus tard près de 600 000 copies vendues.²³¹ Les journaux de l'époque parlent d'un best-seller immédiat, notamment à Florence, ville natale de l'auteure :²³²

Personne in coda davanti alle principali librerie di Firenze, già prima dell'apertura, per acquistare *Un cappello pieno di ciliege*, il romanzo postumo di Oriana Fallaci pubblicato da Rizzoli e messo in vendita dal 30 luglio. Vetrine e scaffali interamente dedicati alla scrittrice e giornalista fiorentina sono stati allestiti nelle librerie del centro, come Edison, Feltrinelli e Melbookstore, dove il nuovo romanzo di Oriana Fallaci viene esposto a fianco dei suoi precedenti successi editoriali. Soddisfatti i direttori delle librerie che hanno venduto subito decine e decine di copie del romanzo a dimostrazione dell'interesse già manifestato nei giorni scorsi con numerose richieste di informazioni sul giorno di pubblicazione dell'opera.

En ce qui concerne les recueils de chroniques, il est plus difficile d'estimer leur succès en librairie : la publication de *I sette peccati di Hollywood* a été interrompue pendant plusieurs décennies, et le recueil *Viaggio in America* n'a été composé qu'en 2015. Les reportages contenus par ce dernier n'avaient pas été remis en circulation depuis leur publication originelle dans *L'Europeo*. Cependant, à titre illustratif, on estime que l'hebdomadaire était tiré à plus de 200 000 exemplaires en 1946, à ses débuts, et donc, probablement encore davantage à l'arrivée de Fallaci en 1953.²³³

²³⁰ BOETTO COHEN Giosuè *et alii*, *Intervista con Oriana*, op. cit., p. 61.

²³¹ *Ibid*, p. 86.

²³² AUTEUR INCONNU, « Nel baule di Oriana, tutta una vita «Così corsi il rischio di non nascere» », in *Corriere Fiorentino*, 24.07.2008. Consultable en ligne: https://corrierefiorentino.corriere.it/arte_e_cultura/articoli/2008/07_Luglio/24/oriana_fallaci_romanzo_po_stumo.shtml (consulté le 13 avril 2019).

²³³ GELSOMINI Elena, *L'Italia allo specchio – L'Europeo di Arrigo Benedetti (1945-1954)*, Milano: FrancoAngeli, 2011, p. 18.

Si son succès populaire est indéniable, Fallaci a longtemps été boudée par la critique littéraire italienne : on lui reproche son hybridité et son style « journalistique » ou encore son appartenance à la littérature dite populaire. Le statut de l'œuvre américaine est encore plus complexe, puisque bien que le « Rêve Américain » soit l'un des thèmes les plus traités par Fallaci dans sa bibliographie, cette part de l'œuvre est considérée comme mineure : elle a été totalement ignorée par les anthologies littéraires italiennes du XX^{ème} siècle.²³⁴ On peut présenter cinq hypothèses pour expliquer le peu de considération littéraire remportée par ces œuvres. La première est qu'il s'agit, pour toutes sauf *Un cappello pieno di ciliege*, de reportages considérés comme part de l'œuvre de jeunesse de Fallaci, et il en est de même pour le roman. Ensuite, en plus d'être des œuvres écrites par une jeune femme, ce qui, à l'époque, était loin d'être courant en Italie²³⁵, les chroniques américaines ont été reniées par l'auteure au cours de sa carrière. Lorsque Fallaci décide de se tourner vers la fiction et de devenir enfin « scrittore », elle répudie son passé de journaliste renommée et par la même occasion, les chroniques et interviews qui l'ont rendue célèbre. Dans la nécrologie « Oriana Fallaci. La rabbia e il rimpianto » rédigée par Furio Colombo pour le journal *L'Unità* du 16 septembre 2006, le journaliste explique comment Fallaci a souhaité faire *tabula rasa*, et en parallèle, oublier et faire oublier son œuvre de journaliste :²³⁶

Ci sono due frontiere misteriose e invalicabili – o almeno invalicate – nella vita di Oriana Fallaci, lei che le frontiere fisiche le ha attraversate tutte. Una è stata tracciata dopo l'immenso successo giornalistico, quando ha deciso di essere soltanto e rigorosamente scrittrice e ha voluto essere definita sempre e solo con la seconda parola, "scrittrice". [...] Ha chiuso fuori quasi tutta la vita che veniva prima, tranne l'estrema vivacità dei ricordi [...].

Les recueils de chroniques américains ont donc été reniés publiquement par l'auteur, au même titre que l'essentiel de son œuvre journalistique, afin de se créer une image d'écrivaine « respectable ». Cela nous amène à la troisième hypothèse concernant la place mineure occupée par l'œuvre américaine de Fallaci aujourd'hui : alors que Fallaci luttait pour faire passer son statut de journaliste à « scrittore », elle devait en parallèle se détacher de son image de journaliste et d'écrivain populaire lue par un lectorat dit « de

²³⁴ GATT-RUTTER John, *Oriana Fallaci: The Rhetoric of Freedom*. Oxford: Berg, 1996, p. 28.

²³⁵ BOETTO COHEN Giosuè, *La storia siamo noi. Oriana Fallaci : Oltre la rabbia e l'orgoglio*, 2007; Milan et Rome : BUR Rizzoli senzafiltro et RaiTrade, 2011. DVD.

²³⁶ COLOMBO Furio, « Oriana Fallaci. La rabbia e il rimpianto. », in *Feltrinelli editore*, 19.09.2006. Consultable en ligne: <http://feltrinellieditore.it/news/2006/09/19/furio-colombo--oriana-fallaci--la-rabbia-e-il-rimpianto-7324/> (consultée le 10 avril 2019).

masse », comme l'explique le critique John Gatt-Rutter.²³⁷ Effectivement, la critique contemporaine italienne n'a, du vivant de Fallaci, jamais réussi à se détacher complètement de cette réputation d' « auteure populaire » de Fallaci, lui niant ainsi le succès longtemps espéré. En outre, la place mineure attribuée à cette part de la bibliographie de Fallaci pourrait être liée également, selon la chercheuse Loredana Polezzi, à son appartenance au genre de la littérature de voyage. Ce dernier a longtemps été considéré en Italie comme un « sous-genre », au même titre que les romans policiers :²³⁸

[...] most of the material published in Italy as travel writing is translated from other languages (with a predominance of English, followed by French, Spanish and Portuguese), and very few Italian works are promoted as travel books. At first glance, then, modern and contemporary Italian travel writing is either an absent or an invisible genre.

[la plupart du contenu publié en Italie comme de la littérature de voyage est traduit d'autres langues (avec une prédominance de l'anglais, suivi du français, de l'espagnol et du portugais) et très peu d'œuvres italiennes sont promues comme livres de voyage. Au premier abord, ensuite, les écrits de voyage italiens modernes et contemporains sont un genre absent ou bien invisible.]

Il s'agit donc d'un genre peu représenté, peu reconnu tant au niveau critique que de la réception populaire, et surtout peu prégnant dans la culture littéraire italienne du XX^e siècle.

Enfin, tout comme l'essentiel de la bibliographie littéraire et journalistique de Fallaci, l'œuvre américaine traitée dans cette recherche a été éclipsée par les dernières œuvres de l'auteure, extrêmement controversées. Fallaci était déjà connue en Italie pour son caractère intransigeant et ses prises de position radicales et polémiques, soulignées notamment par la presse et l'opinion publique en 1975 avec *Lettera a un bambino mai nato*, livre sur l'intervention de grossesse publié en plein cœur du débat italien sur le droit à l'avortement.²³⁹ Mais la controverse la plus violente de sa carrière a lieu quelques dizaines d'années plus tard : les attentats du 11 septembre 2001 marquent profondément l'auteure, qui se trouve à ce moment-là dans son appartement de New York. En réaction,

²³⁷ GATT-RUTTER John, « Oriana Fallaci ». in *Encyclopedia of Italian Literary Studies 1: A-J*, New York et Londres: Routledge, 2007, p. 681.

²³⁸ POLEZZI Loredana, « The Case for Italian Travel Writing » in *Translating Travel: Contemporary Italian Travel Writing in English Translation*, Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2001, p. 7.

²³⁹ ARICÒ Santo L, *Oriana Fallaci, the woman and the myth*, Carbondale et Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2010, p. 160.

elle écrit pour le journal italien *Il Corriere della Sera* l'article, ou « sermon », comme elle l'auto-définit, « La Rabbia e l'Orgoglio ».²⁴⁰ Il est publié le 29 septembre 2001 et provoque de vives réactions en Italie comme dans le monde entier. Par la suite, l'article polémique sera retravaillé, augmenté et publié sous forme de roman en décembre 2001.²⁴¹ Deux œuvres le rejoindront en 2004 dans ce qu'on appellera la « Trilogia », *La forza della ragione* et *Oriana Fallaci intervista sé stessa – L'Apocalisse*. Ces œuvres, par leur réception très polémique, ont contribué à occulter l'œuvre passée de Fallaci en ce qu'elles ont créé une nouvelle rupture idéologique et politique dans son œuvre, tout comme le passage de journaliste à « scrittore ». Furio Colombo le déplorait dans sa nécrologie en 2006, quelques cinq années après la publication de l'article polémique :²⁴²

Prendo un tratto del suo carattere, l'insolenza, per dire: peccato, gli ultimi libri hanno oscurato un personaggio molto più grande della vita italiana e della vita americana. Peccato, perché il marchio di fabbrica di ogni cosa detta e scritta e fatta dalla Fallaci era un atto di sfida al conformismo e al potere, era una rivolta nella rivolta, un atto di estrema originalità.

Depuis, grand nombre de publications sur l'auteure et journaliste semblent tenter de l'excuser ou, tout du moins, de revendiquer la possibilité d'offrir une critique de son œuvre précédant la « Trilogia » libérée de tout a priori. Le documentaire sur Fallaci *Oltre la Rabbia e l'Orgoglio* réalisé par la Rai en 2007 pour le programme *La Storia siamo noi* est par exemple décrit par son réalisateur Giosuè Boetto Cohen comme destiné à « [...] quelli che della Fallaci avevano raccolto solo l'ultimo messaggio : la guerra di civiltà, la nuova crociata, l'Occidente impaurito sotto l'attacco dell'Islam ».²⁴³ De même, lors de la publication d'*Un cappello pieno di ciliege* en 2008, l'un des objectifs de la grande campagne marketing autour du livre est d'actualiser, si ce n'est effacer le passé idéologique tumultueux de Fallaci, avec par exemple le *Corriere della Sera* qui commence son édition spéciale Oriana Fallaci avec la phrase suivante : « Dimentichiamo per un attimo l'11 settembre e quello che ne seguì ».²⁴⁴

En Italie, s'il existe donc bien un « fenomeno » et un « scandalo » Fallaci, il semble que l'œuvre américaine ait été délaissée partiellement au profit de ses œuvres plus

²⁴⁰ BOETTO COHEN Giosuè *et alii*, *Intervista con Oriana*, *op. cit.*, p. 18.

²⁴¹ *Ibid*, p. 80.

²⁴² COLOMBO Furio, « Oriana Fallaci. La rabbia e il rimpianto. », in *Feltrinelli editore*, 19.09.2006. Consultable en ligne: <http://feltrinellieditore.it/news/2006/09/19/furio-colombo--oriana-fallaci--la-rabbia-e-il-rimpianto-7324/> (consultée le 10 avril 2019).

²⁴³ BOETTO COHEN Giosuè *et alii*, *Intervista con Oriana*, *op. cit.*, p. 9.

²⁴⁴ CANNAVÒ Alessandro, « Cover Story – L'Ultima Fallaci » in *Il Corriere della Sera Magazine*, n. 30, 24.07.2008, p. 3.

controversées ou plus « littéraires ». En plus de cela, tout le corpus à l'exception d'*Un cappello pieno di ciliege* est considéré comme appartenant à l'œuvre de jeunesse de l'auteure, ce qui en fait un objet d'étude dénigré puisque considéré inférieur à ses écrits plus récents. Pour *I sette peccati di Hollywood* et *Viaggio in America*, l'intérêt critique est davantage restreint, puisqu'il s'agit de recueils de chroniques journalistiques. Enfin, le passé de journaliste de Fallaci lui a longtemps valu une appréciation négative de son style et de ses capacités littéraires en tant qu'auteure de fiction, et l'appartenance du corpus au genre de la littérature de voyage l'a en partie discréditée à cause du peu de considération pour le genre dans la littérature italienne contemporaine.

b) ... et en traduction anglaise : sa place dans la littérature américaine

Aux États-Unis, pays d'adoption et thème privilégié d'Oriana Fallaci, l'image publique de l'auteure et journaliste est beaucoup moins mitigée et moins négative qu'en Italie. Alors que dans son pays d'origine les propos tenus par Fallaci dans la dernière trilogie ont causé de nombreux scandales éthiques, ils ont eu un retentissement beaucoup plus modéré en Amérique. Cette sous-partie propose donc un aperçu de l'image, de la réputation et de la reconnaissance de Fallaci aux États-Unis, afin de découvrir la représentation de cette dernière dans le pays au cœur des récits interculturels du corpus.

D'abord, si une grande partie de la bibliographie de Fallaci a été traduite et publiée aux États-Unis, ce n'est pas le cas des œuvres du corpus américain. *Penelope alla guerra* (1962) est la seule des quatre œuvres à avoir été traduite en anglais par Pamela Swinglehurst en 1966. Cette dernière a notamment signé les traductions américaines de *Il sesso inutile* (*The Useless Sex*, 1964), *Se il sole muore* (*If the Sun dies*, 1966) et *Gli anticipati* (*Limelighters*, 1968).²⁴⁵ *Viaggio in America* n'ayant été publié sous forme de recueil qu'en 2015 et *Un cappello pieno di ciliege* ayant été publié récemment, leur absence de traduction semble compréhensible. L'absence de *I sette peccati di Hollywood* (1958) en traduction, en revanche, peut être liée à plusieurs facteurs. Tout d'abord, Fallaci était au début de sa carrière et n'était pas encore renommée comme elle le fut durant la décennie suivante. Ensuite, le rapport interculturel décrit dans le roman n'est peut-être

²⁴⁵ GATT-RUTTER John, « Oriana Fallaci ». in *Encyclopedia of Italian Literary Studies 1: A-J*, op. cit., p. 683.

pertinent qu'en Italie et en Europe : les descriptions des États-Unis sont destinées précisément à un lectorat italien, pour lequel Fallaci doit introduire le contexte historique, idéologique et géographique. Un certain nombre de passages, si ce n'est une grande partie du recueil, auraient donc dû être retravaillés pour une éventuelle publication américaine.

On constate cependant que Fallaci a été traduite très tôt aux États-Unis, avec *The Useless Sex* en 1965. Elle passe d'ailleurs dans le programme télévisé américain « To Tell the Truth » sur CBS le 8 mars 1965 afin de promouvoir le livre, dans ce qui est l'une de ses premières interventions publiques aux États-Unis. Il s'agit d'une occurrence surprenante : alors même que Fallaci commence à se faire un nom en Italie, il lui arrive la même chose aux États-Unis, sans même qu'elle ait à attendre d'avoir une certaine forme de notoriété dans son pays d'origine. Sa popularité aux États-Unis s'est également construite grâce à la publication de bon nombre de ses articles dans la presse américaine tout au long de sa carrière, pour des journaux prestigieux tels que le *The Washington Post*, le *New York Times* ou encore *Life Magazine*.²⁴⁶

La réputation de l'auteure en Amérique est en outre construite autour d'une image partiellement falsifiée. Comme l'explique Loredana Polezzi dans sa recherche *Translating Travel: Contemporary Italian Travel Writing in English Translation* [Traduire le voyage : Le récit de voyage contemporain italien en traduction anglaise], l'image proposée par Fallaci et ses éditeurs anglophones repose sur une identité travaillée et élaborée de l'auteure, destinée spécialement au public américain :²⁴⁷

Fallaci, together with her British and American publishers, exploited the affinities between her work and well known writers and schools, both by publicly claiming authors such as London, Hemingway and Mailer as her sources of inspiration, and by undertaking substantial adaptations of her volumes, which were rewritten to suit the needs of the Anglo-American market. Her persona was constructed [...] on the basis of a conscious mixture of 'American' modernity and 'Italian' or 'European' stereotypical traits. As a result, while in Italy it is predominantly her 'protagonismo all'americana' [...] which gets noticed (and frowned upon), elsewhere the figure of the 'little Italian woman' who stood up to the 'great men' and the 'great events' of her time provides Fallaci with a much more palatable image, at once a

²⁴⁶ BOETTO COHEN Giosuè *et alii*, *Intervista con Oriana*, *op. cit.*, p. 29.

²⁴⁷ POLEZZI Loredana, « Chapter 5: Crossing borders and exploiting hybridity: language, gender and genre in the works of Oriana Fallaci » in *Translating Travel: Contemporary Italian Travel Writing in English Translation*, *op. cit.*, p. 157.

model to follow and a suitably distanced figure, whose excesses can be put down to her origins in a notorious 'hot-blooded' culture.

[Fallaci, avec ses éditeurs britanniques et américains, a exploité les affinités entre son œuvre et les auteurs et écoles connus [en Amérique], en revendiquant des auteurs tels que London, Hemingway et Mailer comme ses sources d'inspiration, et en entreprenant des adaptations substantielles de ses volumes, qui étaient réécrits pour convenir au marché anglo-américain. Son personnage a été construit [...] autour d'un savant mélange de modernité « américaine » et de traits stéréotypés « européens ». Ainsi, alors qu'en Italie c'est son *protagonismo all'americana* que l'on remarque (et qui est mal vu), partout ailleurs l'image d'une « petite femme italienne » qui a résisté aux « grands hommes » et aux « grands événements » de son époque donne à Fallaci une image beaucoup plus attirante, à la fois un modèle à suivre et une personnalité juste assez distancée, dont les excès peuvent être excusés par sa culture d'origine, « au sang chaud ».]

L'image américaine de Fallaci est donc basée sur une perception mythique et élaborée de sa personne, qui explique en partie la différence de réception de sa trilogie, controversée en Europe et beaucoup moins aux États-Unis. Elle jouit donc d'une réputation sur mesure dont l'atout majeur est l'exotisme. On pourrait ainsi émettre l'idée que sa réputation américaine repose davantage sur un mythe que sur une connaissance effective de son œuvre journalistique et littéraire.

Cette hypothèse est renforcée par le fait que les traductions anglaises de Fallaci sont jugées inexactes et lissées pour le public américain, et cela pour deux raisons. D'une part, comme l'explique Loredana Polezzi, sa prose a été traduite en retirant les différentes caractéristiques qui rendent son style unique, puisque ses traducteurs anglais (Pamela Swinglehurst, Isabel Quigley, William Weaver, James Marcus ou encore John Shepley) ont toujours semblé préférer la fluidité à la fidélité aux procédés stylistiques des textes d'origine.²⁴⁸ D'autre part, Fallaci était une fervente critique de ses traducteurs et de l'exercice de la traduction en général : son style n'était selon elle jamais rendu dans les traductions anglaises et françaises, et elle a insisté de nombreuses fois pour revoir minutieusement voire pour produire elle-même ses propres traductions.²⁴⁹ Son éditeur américain Jonathan Burnham alla jusqu'à expliquer qu'elle traduisait dans un « Fallaci English » [anglais à la Fallaci] incompréhensible, puisqu'elle n'avait pas le niveau

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ FALLACI Oriana, *Oriana Fallaci intervista sé stessa – L'Apocalisse*, Milano: BUR Rizzoli International, 2004, p. 22.

d'anglais nécessaire pour produire une traduction correcte.²⁵⁰ Ce n'est donc pas tant la qualité réelle, linguistique, stylistique et idéologique de ses œuvres, qui a séduit le public américain que l'image publique qu'elle s'est construite.

L'écart entre la réputation italienne et américaine de Fallaci s'observe jusque dans les reconnaissances littéraires et journalistiques qu'elle a obtenues au cours de ses deux carrières. Alors qu'elle a été ignorée des prix littéraires italiens en dépit de son important succès populaire, Fallaci a été récompensée et honorée de nombreuses fois aux États-Unis. Elle a reçu un diplôme honorifique de la Columbia University de Chicago le 10 juin 1977 et elle a été nommée « Community Leader of America » [Représentante d'une communauté d'Amérique], l'une des 2000 femmes américaines les plus notables et elle a obtenu la mention de « Men and Women of Distinction in America » [Hommes et Femmes éminents en Amérique].²⁵¹

Son image américaine semble donc être aux antipodes de son image italienne. Aux États-Unis, c'est en partie son exotisme qui a séduit les lecteurs, et son caractère intrépide : en novembre 1972, son interview intitulée « Kissinger rivela » de Henry Kissinger, alors Secrétaire d'État américain, fit scandale aux États-Unis et consolida davantage l'image que Fallaci et ses éditeurs avaient minutieusement créée. Elle réussit à obtenir une déclaration jugée scandaleuse de la part de ce dernier : il lui avoua qu'il se considérait comme un héros de western, un « cowboy who rides all alone into the town » [cowboy chevauchant tout seul dans le village].²⁵² Cette interview fit scandale aux États-Unis, et contribua à la création d'une image positive d'Oriana Fallaci, révélatrice de vérités. Celle-ci n'est pas entachée par le « genre populaire » dans lequel elle a longtemps été enfermée en Italie. Cependant, cette reconnaissance est liée à une perception incomplète, voire erronée de Fallaci et de sa production littéraire, cette dernière n'ayant pas été entièrement et fidèlement traduite en anglais à ce jour.

c) Un panorama de la critique de l'œuvre américaine

Cette dernière partie propose un bref panorama des critiques publiées concernant les œuvres du corpus en Italie et aux États-Unis afin d'identifier les grandes lignes de leur

²⁵⁰ DE STEFANO Cristina, *Oriana, Una donna*, Milano: bestBUR, 2014, p. 273-274.

²⁵¹ GATT-RUTTER John, *Oriana Fallaci: The Rhetoric of Freedom*, op.cit., p. 17.

²⁵² ARICÒ Santo L, *Oriana Fallaci, the woman and the myth*, op. cit., 2010, p. 152.

réception. Elle traitera chronologiquement chacune des quatre œuvres séparément en identifiant les récurrences dans l'interprétation, l'analyse et le jugement de ces dernières, que ce soit dans des critiques de presse ou dans la littérature critique.

I sette peccati di Hollywood (1958) fut le premier recueil de chroniques publié par Fallaci. Il est très difficile de trouver des critiques datant de son époque de publication, et cela est rendu encore plus difficile du fait qu'il s'agit d'un recueil de chroniques et non d'une œuvre de fiction. Cependant, il a été réédité en 2009 : cela a permis à un plus grand public de découvrir l'œuvre et aux critiques de proposer de nouvelles analyses qu'on pourrait qualifier de « rétrospectives ». En effet, si elles prennent en considération la date de publication initiale, elles ne permettent pas tout à fait d'en imaginer la réception en 1958, ni même de constater le succès ou échec de l'œuvre tant au niveau critique que commercial. Ces extraits de critiques sont en outre à considérer avec précaution, puisqu'elles ne sauraient à elles seules représenter la réception critique du recueil. L'avant-propos du recueil écrit par le réalisateur et acteur américain Orson Welles soulignait cependant déjà l'originalité du recueil bien qu'il s'agisse d'un sujet abordé maintes fois auparavant (« Quel che ammiro nel resoconto della signorina Fallaci non è dunque il rispetto della verità, ma quel tocco originale che s'aspettava da tempo »).²⁵³ Comme point de départ critique du recueil, on peut en également étudier la préface de la journaliste Maria Luisa Agnese. Sa critique est à prendre avec encore davantage de précaution puisque la préface a été rédigée en partie à des fins promotionnelles : elle a été publiée dans divers journaux à l'occasion de la réédition. Rétrospectivement, la critique d'Agnese propose trois clés de lectures de l'œuvre, à quelques cinquante années de sa publication. En premier lieu, elle souligne l'aspect déjà très littéraire des chroniques du recueil, à l'image de ses œuvres suivantes, et leur style très contemporain :²⁵⁴

Scritto più di cinquant'anni fa sembra nato ieri, uscito da una penna fresca e molto contemporanea. [...] A leggere oggi quel primo libro di Oriana ci si ritrova tutto il suo amore per la letteratura che non le fa mai abbassare la guardia sulla buona scrittura, quello stile di chi ha letto molto ma non fa il verso a nessuno, [...] all'occhiata lunga che individua fenomeni di costume che vanno ben oltre la contemporaneità.

Ensuite, elle souligne leur caractère visionnaire pour un lectorat du XXI^e siècle. Il s'agit d'un aspect de l'œuvre sur lequel elle revient plus avant dans sa préface : « Osservando

²⁵³ FALLACI Oriana, *I sette peccati di Hollywood*, Milano: BUR Rizzoli, 2014, p. 5.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. VI.

la grande macchina fabbrica-divi degli studios, la Fallaci coglie pillole di futuro, tendenze che sarebbero poi maturate e con cui ci troviamo a fare i conti ancor oggi ». ²⁵⁵ À travers la métaphore des « pillole di futuro », elle semble attribuer à Fallaci la capacité d'analyser les travers de sa propre époque afin d'y déceler les tendances futures. Il s'agit d'une lecture extra-littéraire commune aux critiques portées Fallaci : à travers ses œuvres (notamment la dernière trilogie controversée), de nombreux critiques cherchent à voir en l'auteure une sorte de prophète pouvant prédire le sort des cultures qu'elle décrit. Enfin, pour Agnese, *I sette peccati di Hollywood* est peut-être déjà une manière de préparer son propre accès au statut de « mythe », méticuleusement planifié : ²⁵⁶

Anche se li guardava con sospettosa superciliosità, da quei divi la Fallaci era anche forse misteriosamente affascinata e di sicuro ne spiò così a fondo i segreti, l'anima e l'oscuro carisma da essere avvantaggiata e pronta quando – poco dopo gli incontri tra le ville e i parchi di Beverly Hills – sarebbe diventata una star in proprio, una giornalista ricevuta dai potenti della terra, con casa a Manhattan e una fama planetaria.

Parmi les autres très rares critiques disponibles de l'œuvre, on trouve celle de la rédactrice Elisabetta Stefanelli pour l'ANSA (Agenzia Nazionale Stampa Associata). ²⁵⁷ Pour cette dernière, cette première œuvre de Fallaci est également une manière pour la journaliste d'affirmer ses ambitions futures :

[...] ha in mente altro, ha l'anima piena di grandi progetti, vuole inseguire storie e persone vere, quelle che fanno la storia. Lei lo sa già e il lettore lo capisce, che il suo futuro è già tutto dentro di lei, nella sua determinazione scanzonata.

En outre, elle démontre déjà, pour Stefanelli, la « lucidité di una grande reporter » et elle fait preuve, comme pour Welles en 1958, de « rara freschezza ». Enfin, le critique John-Gatt Rutter semble avoir une opinion plus nuancée sur l'impact sociologique et idéologique du recueil à l'époque, mais il lui reconnaît cependant des ambitions littéraire et journalistique inédites : ²⁵⁸

Yet, though the book displays no grand theory, no ambitious intellectual superstructure, [...] and though the style makes no affectation of "literariness", Fallaci's novelistic, quasi auto-

²⁵⁵ *Ibid.*, p. VIII.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. X.

²⁵⁷ STEFANELLI Elisabetta, « I sette peccati di Hollywood per Oriana » in ANSA, 16.02.2015. Consultable en ligne: http://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/unlibroalgiorno/2015/02/16/i-sette-peccati-di-hollywood-per-oriانا_d101bf36-b2db-48a7-9515-5ce5dd342daa.html (consulté le 11 avril 2019).

²⁵⁸ GATT-RUTTER John. *Oriana Fallaci: The Rhetoric of Freedom, op. cit.*, p. 28.

biographical inside view of Los Angeles was not be rivalled by an Italian writer until Andrea De Carlo's caustic *Treno di panna* in 1979.

[Cependant, même si le livre ne présente aucune grande théorie, aucune superstructure intellectuelle ambitieuse, [...] et même si le style ne prétend à aucune « littérature », la vue de Los Angeles proposée par Fallaci de l'intérieur n'aura pas été égalée par un auteur italien avant le caustique *Treno di panna* d'Andrea De Carlo en 1979.]

L'accueil critique réservé au roman *Penelope alla guerra* (1962) est tout aussi difficile à estimer que celui du recueil précédent. En revanche, les œuvres critiques contemporaines sur Oriana Fallaci permettent de caractériser le statut de l'œuvre dans le panorama littéraire italien et mondial des années 1960. John Gatt-Rutter et Cristina de Stefano soulignent tous deux le caractère atypique et polémique de l'œuvre à son époque de publication. Le premier explique:²⁵⁹

For 1962, when it was first published, or 1959, when it was first drafted, *Penelope alla guerra* is a precocious novel at least in terms of its subject-matter. The title indicates a reversal of gender roles. [...] This is at a time when the female subject within the Italian novel was virtually locked into familial or male-dependent gender roles, whether in the works of female novelists (Natalia Ginzburg, Alba de Céspedes, Elsa Morante) or of male novelists (Cesare Pavese, Alberto Moravia, Armando Meoni's *La ragazza di fabbrica*).

[Pour 1962, quand il fut publié pour la première fois, ou 1959, quand il fut ébauché, *Penelope alla guerra* est un roman précoce au moins en ce qui concerne son sujet. Le titre indique un renversement du rôle des genres. [...] Cela se produit à un moment où la femme en tant que sujet dans le roman italien était virtuellement enfermée dans des rôles familiaux ou dépendants de l'homme liés à son genre, que ce soit dans les œuvres de romancières (Natalia Ginzburg, Alba de Céspedes, Elsa Morante) ou de romanciers (Cesare Pavese, Alberto Moravia, *La ragazza di fabbrica* d'Armando Meoni).]

Il s'agit donc d'un roman inhabituel et potentiellement sujet à controverse à l'époque de sa sortie, comme le confirme Cristina de Stefano dans sa biographie *Oriana, una donna* : « Sono pagine straordinarie, se si considera l'epoca in cui sono state scritte. E suscitano non poche polemiche in Italia ». ²⁶⁰ Enfin, si l'œuvre fait scandale, force est de constater qu'on ne lui reconnaît pas de grandes qualités littéraires. Souvent qualifiée d'« œuvre de jeunesse » tant pour son fond, trop autobiographique, que sa forme, trop journalistique, elle n'a jamais joui du succès littéraire espéré par son auteur : ²⁶¹

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 45.

²⁶⁰ DE STEFANO Cristina, *Oriana, Una donna, op. cit.*, p. 106.

²⁶¹ ARICÒ Santo L, *Oriana Fallaci, the woman and the myth, op. cit.*, p. 54.

Penelope at War resembles Françoise Sagan's 1954 *Bonjour Tristesse* that emphasizes too a young woman coming of age. However Fallaci's book did not achieve the level of popularity won by the Sagan book, which was also made into a movie. It often remains at the level of the superficial since the author's presence asserts itself too obviously in Giò's profession, independence and love for America. Its importance, however, arises from the self-revelatory tendencies that characterize Oriana throughout her life. She cannot help but talk about herself.

[*Penelope alla guerra* ressemble à *Bonjour Tristesse* (1954) de Françoise Sagan centré également sur le passage à l'âge adulte d'une jeune femme. Cependant le livre de Fallaci n'a pas réussi à atteindre le niveau de popularité du livre de Sagan, qui fut aussi adapté en film. Il reste souvent au niveau du superficiel puisque la présence de l'auteure s'affirme de manière trop évidente dans la profession de Giò, dans son indépendance et son amour pour l'Amérique. Son importance, cependant, émane des tendances auto-révélatrices qui caractérisent Oriana à travers sa vie. Elle n'arrive pas à ne pas parler d'elle-même.]

Si le roman *Penelope alla guerra* se démarque donc dès sa sortie en raison des thèmes controversés qu'il évoque, ce n'est pas tant l'aspect littéraire de l'œuvre que l'originalité idéologique qui semble marquer la critique à l'époque de publication. Aujourd'hui, le roman est considéré comme l'une des œuvres mineures et de jeunesse de l'auteure, auquel ses romans *Lettera a un bambino mai nato* (1975), *Un uomo* (1979) et *Insciallah* (1992), stylistiquement plus aboutis, font de l'ombre.

La saga familiale *Un cappello pieno di ciliege* (2008) est l'œuvre du corpus ayant reçu l'accueil critique le plus important. Le roman est publié deux ans après la mort de l'auteure, après une intense campagne publicitaire.²⁶² Au premier abord, l'ensemble des critiques publiées avant ou immédiatement après la publication posthume de la saga semble attribuer à Fallaci les qualités littéraires qu'elle s'est longtemps vu refuser à cause de son passé de journaliste. Dans le quotidien *Il Foglio* du 27 août 2008, Fabrizio Grasso va jusqu'à qualifier le livre de véritable chef d'œuvre : « [...] è senza giri di parole un vero capolavoro. [...] È l'opera dell'anima d'un genio ».²⁶³ Giovanni Pacchiano partage la critique de Grasso dans *Il Corriere della Sera* du 3 août 2008 et estime qu'il s'agit d'une occurrence rare dans la littérature italienne contemporaine:²⁶⁴

²⁶² PACCHIANO Giovanni, « Oriana, la forza del destino » in *Il Corriere della Sera*, 03.08.2008, p. 31.

²⁶³ GRASSO Fabrizio, « Al direttore » in *Il Foglio*, 28.08.2008, p. 4.

²⁶⁴ PACCHIANO Giovanni, « Oriana, la forza del destino » in *Il Corriere della Sera*, 03.08.2008, p. 31.

[...] crediamo che pochissimi testi della nostra narrativa moderna e contemporanea (forse il solo Nievo) che, appunto, anche il contorno storico abbraccino, abbiano la stessa energica fluidità narrativa; la stessa generosa capacità di scoprirsi al lettore [...].

Si toutes les critiques ne vont pas jusqu'à utiliser de tels superlatifs, une grande partie de celles qui ont été recensées partagent cet enthousiasme autour de la qualité littéraire du livre, soulignant cependant son aspect excessif. Pierluigi Battista le souligne par exemple dans *Le Corriere della Sera* du 30 juillet 2008 : « Si sente a ogni pagina quanto la Fallaci fosse erede della cultura del melodramma, in cui tutto è eccesso delle passioni, smodatezza delle circostanze ». ²⁶⁵ Pour Annalena Benini dans *Il Foglio* du 30 juillet 2008, ce même excès est perçu de manière plus positive: « [...] è un romanzo meraviglioso. Melodrammatico, eccessivo, appassionato, un monumento all'amore e allo scandalo ». ²⁶⁶ Ensuite, la majeure partie des critiques s'accordent sur l'un des aspects centraux de l'œuvre: la tendance à la mise en scène de soi. Pour Pierluigi Battista, « [...] ogni tappa di questo viaggio periglioso è una parte di sé che la Fallaci racconta come se ciascuna figura ne fosse la provvisoria incarnazione ». ²⁶⁷ Pour Annalena Benini, le roman semble même être un prétexte pour tendre à l'autobiographie, une base sur laquelle Fallaci peut jouer pour se construire sa propre image : « Li ha amati, romanzati, bistrattati, piantati, obbligati a essere ciò che le serviva per costruirsi la propria pazzesca epica personale ». ²⁶⁸ Enfin, dans l'œuvre *Non finito, opera interrotta e modernità* (2015) éditée par Anna Dolfi, Oleksandra Rekut-Liberatore propose une lecture de l'œuvre non seulement axée sur la mise en scène de l'auteure poussée à l'extrême, même si déjà omniprésente dans toute sa bibliographie, mais aussi et surtout avec son cancer, dont elle est malade au moment de l'écriture du livre : ²⁶⁹

Dato per scontato un aspetto autobiografico in tutta la produzione letteraria, perfino laddove non dichiarato dalla stessa Fallaci, *Un cappello pieno di ciliege* ci offre la realizzazione massima di questa tendenza. Il rispecchiarsi negli antenati, soprattutto quelli colpiti dalla malattia (Silvestro, Maria Isabel Felipa, Francesco) considerata all'epoca mortale, concede la possibilità di una lettura, intravista già da Battista, come di “un manuale di storia della medicina”. [...] I richiami, non solo a livello tematico, ma anzitutto e soprattutto lessicali e

²⁶⁵ BATTISTA Pierluigi, « Oriana e la storia dei ribelli sconfitti » in *Il Corriere della Sera*, n. 180, 30.07.2008, p. 39.

²⁶⁶ BENINI Annalena, « Donne e uomini d'Oriana » in *Il Foglio*, 30.07.2008, p. II.

²⁶⁷ BATTISTA Pierluigi, « Oriana e la storia dei ribelli sconfitti » in *Il Corriere della Sera*, n. 180, 30.07.2008, p. 39.

²⁶⁸ BENINI Annalena, « Donne e uomini d'Oriana » in *Il Foglio*, 30.07.2008, p. II.

²⁶⁹ DOLFI Anna, *Non finito, opera interrotta e modernità*, Florence: Firenze University Press, 2015, p. 660.

metaforici, ci permettono di osservare che il cancro, definito nel romanzo con l'espressione catalane "mal dolent", riappare come "l'alieno" nell'*Intervista*.

Pour le critique américain et biographe Aricò L. Santo, c'est cette même mise en scène de soi qui est au cœur de la critique d'*Un cappello pieno di ciliege* qu'il propose dans sa seconde biographie « non-autorisée » de Fallaci, *The Unmasking of Oriana Fallaci: Part II and Conclusion to Her Life Story* (2013). Il introduit sa critique sarcastique en évoquant précisément l'aspect égocentré du roman:²⁷⁰

Fallaci's strategies incessantly create her own mystique by keeping herself on center stage. She also uses the power of the pen [...] to show her persona once again right to the core. In this final act of self-revelation, the creation of her own legend consists in psychological and familial *retour en arrière* by presenting to readers [...] her past.

[Les stratégies de Fallaci alimentent sans cesse son statut mystique en la gardant au centre de l'action. Elle utilise la puissance de sa plume [...] pour montrer son personnage une fois de plus sous toutes ses coutures. Dans cet acte final de révélation de soi, la création de sa propre légende repose sur un retour en arrière psychologique et familial qui présente son passé à ses lecteurs.]

Enfin, le succès critique à première vue immédiat d'*Un cappello pieno di ciliege* constaté un peu plus tôt mérite d'être nuancé, comme l'expliquait la journaliste Carla Benedetti un mois après la sortie du roman. Dans *L'Espresso* du 28 août 2008, elle estime que le prétendu succès du roman est lié au grand battage médiatique orchestré par l'éditeur Rizzoli avant la publication et que celui-ci aurait influencé la critique :²⁷¹

Tempestivamente tutti i maggiori quotidiani ne annunciano l'arrivo con le solite "anticipazioni", contribuendo al lancio. Dopodiché la macchina del giornalismo culturale decelerera, come si il suo massimo sforzo terminasse lì. Le recensioni proprie e vere tardano ad arrivare. È davvero un libro straordinario come vuole la promozione?

Les critiques impartiales ont donc tardé à arriver et n'ont bénéficié que d'un public restreint, le phénomène médiatique autour de la publication du livre s'étant apaisé. Elle estime pour sa part qu'il s'agit d'un roman aux histoires stéréotypées, et qu'il ne représente « [...] nessuna grande invenzione ». ²⁷² Parmi les critiques tardives et impartiales de la saga, on peut citer celle de Giorgio De Rienzo pour *Il Corriere della*

²⁷⁰ ARICÒ Santo L, *The Unmasking of Oriana Fallaci: Part II and Conclusion to Her Life Story*, Pittsburgh: Rosedog Press, 2013, p. 127.

²⁷¹ BENEDETTI Carla, « Discussioni Fallaci » in *L'Espresso*, 27.08.2008, p. 109.

²⁷² *Ibid.*

Sera, qui soulignait le peu d'attention portée à la version finale du livre, « [...] sicuramente non ripulito ». ²⁷³

Enfin, *Viaggio in America* est la dernière œuvre du corpus à avoir été publiée sous forme de recueil. Les reportages et interviews qui la composent n'ont pas été diffusés entre leur publication originelle dans le journal *l'Europeo* et la création du recueil en 2014. Les seules critiques disponibles ont donc été publiées à l'occasion de cette première édition. Ainsi, rétrospectivement, les critiques contemporaines de *Viaggio in America* attribuent à Fallaci des visions « profetische », à l'image de Maria Apice qui propose une critique pour l'ANSA à la sortie du recueil. ²⁷⁴ Cette dernière insiste également sur la portée interculturelle des chroniques, en décrétant qu'en partant d'elle-même, Fallaci nous parle autant des États-Unis que de l'Italie du siècle dernier : « Accade perché a scrivere è una cronista d'eccezione come Oriana Fallaci, che partendo da sé racconta l'America ma anche quell'Italia ancora provinciale che attendeva ansiosa i suoi resoconti da Oltreoceano ». ²⁷⁵ Pour Alessandro Gnocchi, dans sa critique du recueil pour *Il Giornale*, « [...] anche l'Italia ha avuto il suo Tom Wolfe, Gay Talese, Hunter S. Thompson ». ²⁷⁶ Il compare et positionne Fallaci aux côtés des grandes plumes du *New Journalism américain*, et explique que sa publication tardive permet de dresser un portrait de Fallaci plus nuancé après les violents débats provoqués notamment par ses dernières œuvres : « Nulla di inedito ma la possibilità di leggere questi articoli uno di fila all'altro cambia, anche piuttosto radicalmente, il profilo della Oriana pre-Vietnam ». ²⁷⁷ Enfin, il souligne lui aussi cette grande tendance à la mise en scène de soi : « La Fallaci si mette sempre in scena, entra come personaggio, talvolta come protagonista, nelle vicende narrate ». ²⁷⁸

Pour conclure, la critique des œuvres du corpus se concentre sur des thèmes récurrents, parmi lesquels on retrouve notamment la tendance de Fallaci au protagonisme et à la mise en de scène de soi, ainsi que de l'aspect dit « prophétique » des œuvres les

²⁷³ DE RIENZO Giorgio, « LaPagella » in *Il Corriere della Sera*, 21.09.2008, p. 34.

²⁷⁴ APICE Marzia, « Oriana Fallaci racconta il sogno americano », in ANSA, 16.07.2014. Consultable en ligne : http://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/unlibroalgiorno/2014/07/16/oriana-fallaci-racconta-sogno-americano_77e338b5-4d9a-4054-b342-44579acbe235.html (consulté le 11 avril 2019).

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ GNOCCHI Alessandro, « Pistole, star a capelloni In viaggio con Oriana sulle strade d'America » in *Il Giornale*, 11.06.2014. Consultable en ligne : <http://www.ilgiornale.it/news/cultura/pistole-star-e-capelloni-viaggio-oriana-sulle-strade-1026535.html> (consulté le 10 avril 2019).

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *Ibid.*

plus anciennes. Ce panorama critique est surtout représentatif de l'image de Fallaci et du statut des œuvres du corpus, notamment en Italie. *Un cappello pieno di ciliege* est l'œuvre qui a été la plus discutée dans la presse italienne, probablement parce qu'il s'agit d'une œuvre posthume, publiée à un moment où l'image de Fallaci s'était adoucie après sa mort, après laquelle elle a eu accès à un statut proche du mythe. À ce titre, *Viaggio in America* a également joui d'une réception critique positive, mais très restreinte, probablement puisqu'il s'agissait de chroniques, et non d'une œuvre de fiction. Enfin, on compte davantage de critiques américains spécialisés dans l'œuvre de Fallaci que d'Italiens, ce qui semble être représentatif de l'image qui s'est construite autour de la journaliste et auteure dans ces deux pays.

III. Adaptation, intégration et mythification : devenir « la Fallaci »

Le corpus américain d’Oriana Fallaci est donc composé de textes hybrides : les frontières entre journalisme et littérature y sont sans cesse franchies et transgressées. De ce fait, les notions de fiction et de réalité sont constamment mises à l’épreuve, notamment à cause de la problématique voix narratrice. Nous verrons dans cette partie en quoi l’œuvre américaine d’Oriana Fallaci s’inscrit de fait dans un processus de mythification personnelle de l’auteure qui, à travers l’écriture, revisite le mythe du Rêve Américain en s’y intégrant, afin de devenir peu à peu « la Fallaci », une figure reconnue nationalement à partir d’une popularité autoproclamée. Le corpus américain, plus qu’une œuvre interculturelle ouverte à l’autre et à la civilisation étrangère, serait donc davantage un prétexte à l’exploration de soi, en tant que personne et personnage réels, littéraires et enfin, mythiques.

1) L’œuvre américaine de Fallaci : une œuvre avant tout autobiographique ?

a) Oriana Fallaci, narratrice et protagoniste de ses œuvres journalistiques

Fallaci propose avec les deux recueils de chroniques du corpus un récit de voyage qui repousse sans cesse les frontières entre journalisme et fiction.²⁷⁹ *I sette peccati di Hollywood* et *Viaggio in America* appartiennent au modèle du « journalisme narratif » par opposition au « journalisme factuel classique », comme l’explique Marie Vanoost :²⁸⁰

Alors que l’idéal qui guide le journalisme factuel « classique » est celui de l’information objective et largement désincarnée, l’idéal qui guide le modèle journalistique narratif apparaît comme celui d’un récit largement similaire au récit canonique défini par la narratologie à partir de la fiction.

Ces récits s’apparentent donc formellement aux récits de fiction et on peut y appliquer les mêmes outils d’étude narratologique. Dans le cas des deux recueils de notre corpus, il semble judicieux d’étudier les diverses techniques narratologiques employées par Fallaci, afin d’envisager, à deux époques d’écriture différentes, les procédés mis à contribution

²⁷⁹ Voir II) 1) b), p. 52-53.

²⁸⁰ VANOOST Marie, « Journalisme narratif : des enjeux contextuels à la poétique du récit ». *Cahiers de Narratologie*, avril 2016, Vol.31. Consultable en ligne: <http://journals.openedition.org/narratologie/7543> (consulté le 10 avril 2019).

dans la création de la personnalité mythique qui est « la Fallaci » par la journaliste elle-même.

Dans l'œuvre journalistique de Fallaci, la voix narratrice est sa propre voix. Comme nous l'avons vu dans la première partie de cette recherche, il s'agit donc de celle d'une jeune narratrice italienne, de respectivement 29 et 36 ans, à travers laquelle le lecteur découvre les États-Unis. Cette voix guide le lecteur tout le long des deux recueils, qui prennent la forme de journaux intimes ou de carnets de bord. Il s'agit d'une narration homodiégétique, comme définit par Gérard Genette, avec un « narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte ».²⁸¹ On le voit par exemple dès le premier paragraphe de *I sette peccati di Hollywood* :²⁸²

Sono stata a Hollywood più di una volta, vi sono rimasta una lunga insopportabile estate, sono entrata nelle case dei divi, ho mangiato come loro, ho fatto il bagno nelle loro piscine. Ho subito le loro lacrime, le loro bugie e la loro boria, ma non ho mai, dico mai, parlato a quattr'occhi con la signorina Jean Mortensen, in arte Marilyn Monroe.

Alors que le lecteur pourrait s'attendre à une introduction générale sur Hollywood, qui devrait être la thématique centrale du recueil, c'est un compte-rendu autobiographique qu'il rencontre dès le prélude, dont l'aspect égocentré est renforcé par le procédé de l'énumération et de la gradation. *Viaggio in America* s'ouvre également sur une chronique intitulée « L'America vista da un'italiana », « l'italiana » étant Fallaci elle-même.²⁸³ Ainsi, davantage qu'une narratrice simple personnage de l'histoire, dit narrateur homodiégétique, on pourrait dire que Fallaci est une narratrice autodiégétique : elle est l'héroïne du récit qu'elle raconte.²⁸⁴ En effet, les procédés d'écriture utilisés témoignent dès son premier recueil de la volonté de ne pas demeurer simple observatrice des faits qu'elle raconte, mais d'en être l'une des protagonistes. Ainsi, nous l'avons vu dans l'extrait précédent, elle vole la vedette à Marilyn Monroe, l'une des actrices les plus réputées de son époque, dès le prélude, alors qu'elle n'est qu'une jeune journaliste de 29 ans et ne jouit pas encore de la réputation internationale qu'elle acquerra dans les décennies suivantes. À travers la narration autodiégétique, c'est donc les rencontres, les

²⁸¹ GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, p. 252.

²⁸² FALLACI Oriana, *I sette peccati di Hollywood*, op. cit., p. 7.

²⁸³ FALLACI Oriana, *Viaggio in America*, op. cit., p. 15.

²⁸⁴ GENETTE Gérard, *Figures III*, op. cit., p. 253.

émotions, les connaissances et les découvertes de Fallaci que le lecteur aborde les États-Unis, dans un récit qui tient autant du journal intime que du reportage journalistique.

Cependant, si les reportages prennent la forme d'un journal intime ou d'un journal de bord personnel, il est nécessaire de rappeler que leur diffusion est tout sauf intime : ils naissent à la suite de la commande du journal *L'Europeo*, dans le but d'être publiés sous forme d'épisodes et diffusés nationalement à chaque publication dans l'hebdomadaire. Plus tard, ils sont publiés sous forme de recueils et retravaillés par la journaliste elle-même en vue de la publication.

Il s'agit donc d'une mise en scène de soi volontairement orchestrée par Fallaci qui a plusieurs conséquences sur le récit et sa réception. Celle-ci peut rappeler les œuvres du journaliste et romancier italien Curzio Malaparte, qui se mettait en scène dans ses chroniques romancées dès les années 1940. D'une part, Marie Vanoost explique que le journalisme narratif peut servir d'outil afin d'attirer l'attention de lecteurs qui n'auraient pas ou peu lu ce type d'articles s'ils étaient écrits suivant les formats du journalisme « traditionnel ». ²⁸⁵ Ainsi, cette forme d'écriture journalistique moderne, mettant en scène le journaliste comme protagoniste du récit, fait revêtir à l'actualité ou au fait évoqué une enveloppe plus attrayante : ²⁸⁶

Intéresser le lecteur au récit, l'attirer dans l'histoire et l'y garder jusqu'à la fin, peut être considéré comme un enjeu éthique, dans la mesure où cela permet de transmettre des informations à ce lecteur, et donc de faire progresser la vérité.

Cet « enjeu éthique » semble toujours avoir été présent chez Fallaci, qui dans *Oriana Fallaci intervista sé stessa – L'Apocalisse* (2004) définissait son lectorat comme suit : « Sapere chi sono il lettori. Quelli di sempre. In gran maggioranza, quelli che i superciliosi chiamano con una punta di disprezzo “gente del popolo” ». ²⁸⁷ La journaliste revendiquait fièrement ce que les critiques lui ont longtemps reproché, son lectorat « populaire », comme nous l'avons vu dans la partie précédente de cette recherche. Les procédés narratologiques qu'elle emploie lui ont donc fait accéder en partie à cette réception populaire, puisqu'ils ont pour objectif et conséquence de rapprocher le lecteur du narrateur. Au-delà de ce que Vanoost qualifie d'« enjeu éthique », on peut également

²⁸⁵ VANOOST Marie, « Journalisme narratif : des enjeux contextuels à la poétique du récit », *op. cit.*, p. 3.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ FALLACI Oriana, *Oriana Fallaci intervista sé stessa – L'Apocalisse*. Milano: BUR Rizzoli International, 2004, p. 36.

percevoir chez Fallaci, dès le début de sa carrière de journaliste dans les années 1950, une volonté de « protagonismo » pour le « protagonismo » : elle se place au centre du récit et devient ainsi une auteure-narratrice « exhibitionniste ». Elle semble chercher, dès les chroniques de *I sette peccati di Hollywood* (1958), à s'établir comme personnalité autant qu'elle souhaite proposer un portrait total des États-Unis :²⁸⁸

Ero riuscita ad intervistare Soraya nella sua reggia di Teheran nei giorni di maggiore tensione, avevo parlato con Townsend a Bruxelles nel periodo in cui egli sfuggiva ai giornalisti come un gatto arrabbiato, e pensavo che, dopotutto, Marilyn era soltanto una diva: qualcosa di meno, cioè, di una imperatrice e di un pretendente alla mano di una principessa d'Inghilterra.

Dans cet extrait, Fallaci présente son « tableau de chasse », c'est-à-dire les personnalités importantes qu'elle est déjà parvenue à interviewer au cours de sa carrière. Ainsi, l'humiliation qu'elle a vécue à cause de Marilyn Monroe semble effacée, puisqu'elle utilise cet événement négatif pour rappeler ses réussites précédentes et se construire une image positive. Plus tard dans le même recueil, elle évoque son invitation à une soirée chez Joseph Cotten, célèbre acteur hollywoodien, comme ce qui devait être « la mia più eccitante avventura hollywoodiana ».²⁸⁹ L'usage du pronom possessif « la mia » est ici symptomatique de cette volonté de « protagonismo » et d'auto-exaltation de la journaliste, qui est confirmé dans tout l'épisode de la soirée chez Joseph Cotten, dans lequel Fallaci explique que toutes les célébrités présentes ont adapté leur comportement à sa propre présence, et elle est devenue le centre d'attention de tous les invités :²⁹⁰

Di colpo il brusio e i sorrisi cessarono e tutti guardarono la sconosciuta come se dinanzi a loro si fosse spalancata la terra. Qualcuno posò sveltamente il bicchiere: quasi fosse una patata bollente. [...] Tutti sembravano molto felici perché avevo bevuto e questo mi rendeva partecipe di un immaginario peccato.

Dans cet extrait, les rôles s'inversent, à la manière du chapitre sur la non-rencontre de Marylin Monroe. Alors que la chronique aurait dû révéler les secrets des stars hollywoodiennes, Fallaci devient la protagoniste du récit. Tout le monde l'épie et observe ses moindres faits et gestes, comme elle aurait dû le faire elle-même en tant que journaliste. Les célébrités, dans cet extrait, deviennent les observateurs, et Fallaci

²⁸⁸ FALLACI Oriana, *I sette peccati di Hollywood*, op. cit., p. 8.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 57.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 59.

l'observée, la réelle héroïne au centre du récit, celle dont la présence et les actions influencent tous les autres personnages.

En outre, la focalisation narratologique place dans les chroniques Fallaci comme une narratrice toute puissante tendant à l'omniscience. Alors que la focalisation journalistique se rapproche traditionnellement de la focalisation interne décrite par Genette, prenant la forme d'une narration dans laquelle le lecteur n'a accès qu'à l'information effectivement connue par le personnage-narrateur (dans notre cas), le récit journalistique semble se présenter dans ces deux recueils davantage comme un récit à focalisation zéro, appelé plus traditionnellement « omniscient ».²⁹¹ En effet, elle semble connaître les sentiments des autres personnages du récit, comme le démontre le passage suivant :²⁹²

Otto mesi e sette giorni, lo so, a voi sembrano tanti e vi sembrano tanti anche duecentoquarantasette miliardi di galloni di acqua, ma agli americani sembrano pochi, pochissimi : se le loro provviste non sono sufficiente per almeno dieci anni, vent'anni, gli americani si sentono come i contadini cinesi in tempo di carestia e l'atmosfera è di conseguenza drammatica.

Fallaci parle dans cet extrait au nom de tous les Américains : « agli americani sembrano pochi » et « si sentono come i contadini cinesi in tempo di carestia ». Elle n'utilise aucun verbe d'opinion pouvant exprimer son insécurité quant aux informations présentées et ne rapporte aucun discours pour supporter ses propos. Pourtant, la narratrice semble affirmer ces informations comme s'il s'agissait d'une vérité absolue et incontestable, qu'elle peut revendiquer au nom de tous les Américains. L'omniprésence de la voix narratrice et sa prétention à l'omniscience s'accroissent, selon l'Américain John Gatt-Rutter, tout au long de la carrière de journaliste de Fallaci. Alors que dans *I sette peccati di Hollywood* la journaliste faisait preuve de davantage d'humilité, cela cesse dès la publication du recueil suivant, *Il Sesso Inutile* (1961): « This risk is to grow in successive works as the authorial voice becomes more intrusive and peremptory [...] she wilfully abandons that delicate equilibrium in her later books » [Le risque augmente dans les œuvres successives lorsque la voix de l'auteure devient davantage intrusive et péremptoire [...] elle abandonne volontairement cet équilibre délicat dans les livres suivants].²⁹³

²⁹¹ GENETTE Gérard, *Figures III*, op. cit., p. 206-207.

²⁹² FALLACI Oriana, *Viaggio in America*, op. cit., p. 29.

²⁹³ GATT-RUTTER John, *Oriana Fallaci: The Rhetoric of Freedom*, Oxford: Berg, 1996, p. 29.

À terme, l'omniscience prétendue de la journaliste et l'omniprésence de procédés narratologiques égocentrés poussent à la remise en question de la fiabilité du récit. En effet, le journalisme narratif, en se concentrant sur les émotions et expériences personnelles effectivement vécues par le journaliste, personnage et narrateur, s'éloigne des codes traditionnels du journalisme supposés garantir la véracité des faits reportés, par exemple les cinq questions WH- dans le journalisme anglophone auxquelles doivent répondre un article : « Who, what, when, where, why » [Où, comment, quand, où, pourquoi].²⁹⁴ On peut toutefois se demander si cette forme de journalisme ne permet pas d'effleurer une autre forme de vérité moins conventionnelle, subjective, autobiographique : comme l'explique le journaliste David Leser dans son portrait d'Oriana Fallaci, « Her stories never left you in the slightest doubt about what *she* thought » [Ses histoires ne vous laissaient jamais douter, ne serait-ce qu'un peu, de ce qu'*elle* pensait].²⁹⁵ Pour Fallaci, ses chroniques n'ont pas pour objectif de raconter la vérité, mais de raconter *sa* vérité.²⁹⁶

b) Identification et aspect autobiographique dans la fiction

Dans les œuvres de fiction du corpus, on remarque la même volonté de l'auteure à s'insérer au cœur du récit. Les protagonistes de *Penelope alla guerra* et *Un cappello pieno di ciliege* sont fictive pour l'une, et semi-fictive pour l'autre : Giovanna a été créée de toute pièce par son auteure, et Anastasià devrait être un personnage en partie inspiré de l'arrière-grand-mère de Fallaci. Pourtant, la mise en résonance des deux récits ainsi qu'avec les autres œuvres du corpus permet d'éclairer à nouveau cette volonté sous-jacente de l'auteure de s'immiscer dans tout récit qu'elle écrit. Nous assistons à une identification forte et continue de l'auteure avec les expériences vécues par ses personnages dans le cadre de leur découverte des États-Unis.

Le personnage de Giovanna, d'abord, est peut-être le personnage le plus autobiographique jamais présenté par Fallaci dans l'une de ses œuvres de fiction, aux côtés de la voix narratrice de *Lettera a un bambino mai nato*. Les grandes lignes

²⁹⁴ PAPUZZI Alberto, *Letteratura e giornalismo*, Bari: Editori Laterza, 2015, p. 11 (ebook).

²⁹⁵ LESER David, « Oriana Fallaci » in *The Whites of their Eyes*, Crowsnest: Allen and Unwin, 1999, p. 3.

²⁹⁶ « L'obiettività è ipocrisia, presunzione: poiché parte dal presupposto che chi fornisce una notizia o un ritratto abbia scoperto il vero del Vero. [...] Esiste, può esistere dunque, solo l'onestà di chi fornisce la notizia o il ritratto. » dans l'introduction de *Gli Antipatici*, Milano: BUR Rizzoli, 2014.

autobiographiques de la vie de Fallaci trouvent presque systématiquement une correspondance dans le récit : Giovanna est une jeune femme de 26 ans alors que Fallaci en a tout juste 28 au moment de l'écriture. Les professions de ces dernières, si elles ne sont pas identiques, sont très similaires : Giovanna est scénariste pour le cinéma, Fallaci est journaliste et commence à se lancer dans sa carrière de romancière. Dans le cadre de son travail, la scénariste est envoyée à New York par son employeur, tout comme Fallaci a été envoyée aux États-Unis par son éditeur Angelo Rizzoli dès les années 1950. L'enfance connue par Giovanna dans le roman rappelle également très fortement l'enfance de l'auteure : le thème de la guerre, central et récurrent dans l'œuvre de Fallaci, n'est pas absent de son premier roman. Giovanna, bien qu'originnaire de Rome et non de Florence, est également une très jeune fille durant la Seconde Guerre Mondiale. Dans *Penelope alla guerra*, Giovanna est décrite comme suit « Aveva dodici anni, a quel tempo, e c'era la guerra ». ²⁹⁷ Fallaci se décrivait en 2004 dans *Oriana Fallaci intervista sé stessa – L'Apocalisse* : « Perché io c'ero. Ero una piccola comparsa di quattordici-quindici anni. Una comparsa con le trecchine. Ma c'ero ». ²⁹⁸ Le père de Giovanna semble absent durant la guerre, à l'image d'Edoardo Fallaci, qui fut emprisonné et torturé, et sa mère accueille deux Américains, Joseph et surtout Richard, qui sera au cœur de l'intrigue amoureuse du roman. ²⁹⁹ Les parents de Fallaci accueillirent eux aussi deux jeunes soldats britanniques, Nigel Eatwell et Gordon Buchanan, en 1943. ³⁰⁰ Enfin, l'histoire d'amour décevante vécue par Giovanna avec Richard serait aussi, d'après la biographe Cristina De Stefano, une expérience réellement vécue par Fallaci à cette époque avec le journaliste italien Alfredo Pieroni. ³⁰¹ Fallaci expliqua en outre que la première expérience sexuelle de la protagoniste racontée dans le roman était en réalité identique à la sienne, et entièrement autobiographique : ³⁰²

Giò, la protagonista, ero io a quel tempo. E v'è un episodio in quel libro che rasenta la cronaca. È l'episodio di Giò che rinuncia alla sua verginità. Accadde proprio a quel modo, a me. Quando scopri che ero vergine, lui si mise a piangere. E io lo consolavo, gli dicevo: "Non è nulla, non è nulla, non piangere!"

²⁹⁷ FALLACI Oriana, *Penelope alla guerra*, op. cit., p. 15.

²⁹⁸ FALLACI Oriana, *Oriana Fallaci intervista sé stessa – L'Apocalisse*, op. cit., p. 59.

²⁹⁹ FALLACI Oriana, *Penelope alla guerra*, op. cit., p. 15.

³⁰⁰ DE STEFANO Cristina, *Oriana, Una donna*, op. cit., p. 19.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 104 : « Tutte le tappe della relazione infelice con Alfredo sono riprese nel romanzo e fatte vivere alla protagonista, in un concentrato vertiginoso ».

³⁰² FALLACI Oriana, *Solo io posso scrivere la mia storia*, op. cit., p. 77.

L'exhibitionnisme que nous constatons chez l'Oriana Fallaci journaliste est donc également présent chez la romancière. Alors que cet épisode aurait pu être attribué à la transposition littéraire ou, tout simplement, à l'invention, l'écrivaine a ressenti le besoin de revendiquer cet épisode comme sien, alors qu'il s'agit d'un épisode particulièrement intime. Enfin, la passion naissante de Fallaci pour son pays d'accueil, les États-Unis, est présentée également de manière autobiographique à travers Giovanna. Pour la journaliste Conchita de Gregorio dans la préface du roman *Penelope alla guerra*, Fallaci « [...] racconta dunque di sé. Del suo incontro con l'America e della sua idea di America: quella di prima, l'illusione, quella di dopo, la realtà ». ³⁰³ Il semble donc que pour Fallaci, la publication de *Penelope alla guerra* ait autant été l'occasion de devenir enfin « scrittore », un statut qu'elle espérait depuis ses débuts dans le journalisme, que de créer, si ce n'est renforcer, son propre personnage déjà ébauché dans les chroniques de *I sette peccati di Hollywood*.

La relation entre l'écrivaine et le personnage d'Anastasìa, héroïne de la quatrième partie de la saga *Un cappello pieno di ciliege*, est plus ambiguë. Alors que le personnage de Giovanna ressemble davantage à une transposition littéraire de Fallaci-même, Anastasìa est un personnage de fiction inspirée d'une ancêtre dont l'auteure ignore jusqu'à l'existence : ³⁰⁴

E tuttavia non ho nulla per dimostrare a me stessa che Anastasìa è esistita e che io sono la sua bisnipote. All'anagrafe la nonna Giacomina risultava "figlia di padre e di madre ignoti", e su Anastasìa non v'è nemmeno il documento che nel 1879 cioè quando tornò dall'America firmò per riprenderla.

L'auteure affirme donc fonder son récit sur des histoires orales, des documents d'époque mais aussi, sur la fiabilité de sa mémoire et son imagination, comme elle l'écrivait dans des notes inédites : ³⁰⁵

Una donna che si sente vicina a morire rincorre con la memoria la sua infanzia, la sua fanciullezza, addirittura il suo ingresso nel mondo. Quasi cercasse di spiegare a sé stessa il mistero della Vita, perché è nata e da chi, fruga nei ricordi e cerca un passato di cui non sa quasi nulla. Non l'ha mai chiesto. Di esso non trattiene che frammenti uditi, magari di malavoglia, dai genitori ora morti. Sono morti anche gli altri: le zie, gli zii, i nonni. Non c'è più nessuno cui chiedere di esaudire la sua curiosità esistenziale, sicché a quei frammenti si

³⁰³ FALLACI Oriana, *Penelope alla guerra*, op. cit., p. VI.

³⁰⁴ FALLACI Oriana, *Un cappello pieno di ciliege*, op. cit., p. 482.

³⁰⁵ FALLACI Oriana, *Solo io posso scrivere la mia storia*, op. cit., p. 225-226.

attacca come un naufrago a un pezzo di legno. E li arricchisce, li ingigantisce con la sua fantasia, ricavandone storie fantastiche.

La part d'invention et de fiction de la saga familiale est donc parfaitement revendiquée par l'auteure. Cependant, il est intéressant de noter qu'en (re)construisant la vie de son ancêtre Anastasia Ferrier, elle ébauche une mythologie familiale servant ses propres revendications, intérêts et espoirs, faisant d'une histoire qui n'est par principe pas la sienne, un prologue à son propre mythe. La personnalité intrépide, séductrice et ambitieuse d'Anastasia est représentative de l'image que Fallaci s'est conçue au fil des années à travers ses œuvres de fiction et ses chroniques. Il semble donc y avoir une identification très claire de Fallaci avec son ancêtre Anastasia, et celle-ci est confirmée par un procédé d'écriture récurrent dans cette quatrième partie de la saga, la confusion des pronoms personnels et plus généralement, de la voix narrative et des personnages du récit. Dans *Un cappello pieno di ciliege*, Fallaci narre l'histoire de ses ancêtres à travers une narration cette fois hétérodiégétique, le narrateur étant « absent de l'histoire qu'il raconte ».³⁰⁶ Cependant, la distinction entre la voix narratrice et le récit narré (qui, rappelons-le, a lieu dans les années 1850, soit près de cent-cinquante ans avant le moment de l'écriture), on observe dans cette quatrième partie une confusion volontaire des pronoms personnels censés désigner l'héroïne Anastasia. Elle est désignée couramment par la troisième personne du singulier, « lei ». Cependant, alors même qu'il s'agit d'un passage sur la vie mouvementée d'Anastasia, cette partie du roman s'ouvre sur une remarque concernant la narratrice, c'est-à-dire Fallaci : « Il mio primo nome doveva essere il nome della mia bisnonna paterna, Anastasia ».³⁰⁷ Fallaci se situe donc dès le début du récit au premier plan, alors qu'elle devrait logiquement laisser la place à Anastasia. Très vite dans le récit, on commence à observer une confusion des pronoms personnels censés désigner Anastasia. Alors qu'elle était désignée par le pronom personnel « lei », elle est absorbée par le pronom personnel « io » de la narratrice Fallaci au cours de sa propre description physique :

Quanto allo sguardo ! Emaneva una tale insolenza da quegli occhi chiarissimi e fermi, una tale sfida, provocazione, che a osservarli sentivo una specie di paura e dimenticavo d'aver dinanzi soltanto un'immagine del mio passaggio nel Tempo.³⁰⁸

³⁰⁶ GENETTE Gérard, *Figures III*, op. cit., p. 252.

³⁰⁷ FALLACI Oriana, *Un cappello pieno di ciliege*, op. cit., p. 479.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 482.

On voit ici que le passage d'Anastasia dans le temps, incarné par une photo observée par Fallaci, devient « il mio passaggio nel Tempo ». Fallaci s'identifie à son ancêtre au point de l'anéantir grammaticalement et donc, symboliquement, de la remplacer. L'aventure d'Anastasia est donc contée au lecteur avec cette constante identification de la voix narratrice à son héroïne. Cette identification intègre parfois une dimension temporelle, dans laquelle Fallaci évoque son ancêtre comme l'une de ses incarnations physiques passées, dans les citations suivantes par exemple : « E ogni volta che cerco di capire chi ero quando ero lei », « Il primo documento della mia, della sua vita ! », « Nella speranza di ritrovare quella fase di me stessa, del mio passato remoto, un giorno ci andai anch'io » ou encore « Quella mia vita non fu una vita qualsiasi ».³⁰⁹ La vie d'Anastasia est donc considérée par l'auteure comme l'une de ses vies antérieures, et le roman, comme l'une de ses vies futures : elle considère *Un cappello pieno di ciliege* comme l'enfant qu'elle n'a jamais eu dans l'introduction du roman (« [...] stavolta ero io a partorire loro, a dargli anzi ridargli la vita che essi avevano dato a me »).³¹⁰ Plus que d'une biographie de son ancêtre, il s'agit donc, encore une fois, de l'une de ses nombreuses œuvres autobiographiques. En effet, dans ses manifestations les plus extrêmes, le pronom personnel de la première personne anéantit tout à fait la troisième personne, Anastasia, pour la remplacer et transformer le récit en narration autodiégétique, faisant passer Fallaci pour la réelle héroïne du récit : « Io no, non piangevo. Ero sfinita, esausta, e volevo solo dormire ».³¹¹ En effet, tout le récit de l'abandon du nouveau-né par Anastasia est raconté à la première personne, comme si Fallaci elle-même avait abandonné l'enfant.

Pour conclure, le récit du voyage américain d'Anastasia proposé par Oriana Fallaci semble tenir davantage de l'autobiographie que de la biographie. En effet, on assiste à un processus d'identification total de l'auteure avec son ancêtre. En considérant le fait qu'Anastasia n'a laissé aucune trace de son existence dans les annales ou documents officiels, on peut penser que dans la rédaction du voyage de son ancêtre, Fallaci a projeté une image avant tout personnelle de ce que cette dernière aurait dû être, lui permettant d'insérer cette histoire dans son propre personnage mythique. L'œuvre pourrait donc être abordée davantage comme l'une des nombreuses contributions de Fallaci à son récit autobiographique, avec tous les problèmes de véracité et de fiabilité que cela implique.

³⁰⁹ FALLACI Oriana, *Un cappello pieno di ciliege*, op. cit., p. 603, p. 617, p. 674 et p. 691.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

³¹¹ *Ibid.*, p. 616.

c) L'œuvre américaine : un voyage identitaire autofictionnel ?

Fallaci est donc la protagoniste explicite ou implicite de toute son œuvre américaine. Pour la journaliste et romancière, toute expérience liée à l'écriture, qu'elle soit tournée vers la fiction ou vers le journalisme, est donc une mise en scène de soi. Les limites entre fiction et journalisme, objectivité et subjectivité sont sans cesse remises en question. À ses deux couples, on pourrait également ajouter les limites entre l'autobiographie et l'autofiction. L'œuvre américaine est-elle une œuvre autobiographique ou autofictionnelle ? Nous essaierons dans cette sous-partie partiellement conclusive de définir l'identité de Fallaci en tant qu'auteure/protagoniste, afin de comprendre en quoi le corpus américain a contribué au façonnement de la personnalité publique et littéraire d'Oriana Fallaci en une personnalité mythique, « la Fallaci ».

Il convient tout d'abord d'éclaircir un point quant à l'analyse biographique des œuvres littéraires. Les critiques littéraires contemporains s'opposent en effet quant à la validité de l'étude des textes littéraires à partir des données biographiques de leur auteur, à l'image d'Italo Calvino, qui disait dans une lettre à Germana Pescio Bottino : « Dati biografici : io sono ancora di quelli che credono, con Croce, che di un autore contano solo le opere ». ³¹² Pour Calvino, une œuvre se suffit à elle-même, contenant intrinsèquement toutes les informations méritant d'être prises en considération pour son analyse. En ce qui concerne les œuvres de notre corpus, il semble en revanche que cette ambiguïté entre données biographiques et données fictionnelles soit cruciale dans l'analyse de la création par Fallaci d'un personnage qui, nous le verrons, s'est entouré d'une aura presque mythique. Il ne s'agit donc pas tant de valider ou d'invalider les données biographiques, mais de comprendre pourquoi, comment et dans quel processus de mythification de l'auteure elles sont impliquées.

Le biographe John Gatt-Rutter propose dans son livre *Oriana Fallaci : The Rhetoric of Freedom* (1996) un point de départ intéressant quant à la définition du rôle de Fallaci dans ses écrits. Il distingue quatre Oriana Fallaci différentes : la première est l'Oriana Fallaci comme définie par son histoire personnelle et donc, privée. ³¹³ Il y a ensuite

³¹² CALVINO Italo, *Il barone rampante*, Milano: Mondadori, 1993, p. XIII.

³¹³ GATT-RUTTER John, *Oriana Fallaci: The Rhetoric of Freedom, op. cit.*, p. 3.

l’Oriana « publique », définie par la part de son histoire qu’elle a effectivement communiquée et partagée avec le monde entier. Enfin, au coude à coude, il y a l’Oriana Fallaci journaliste, à la fois intervieweuse et chroniqueuse, et l’Oriana Fallaci romancière. Ces quatre personnalités définies par le biographe sont en tension permanente : la Fallaci « auteure littéraire » a répudié sans relâche la Fallaci journaliste, et la quatrième Fallaci, auteure littéraire, semble inséparable des trois autres, puisque elle a sans cesse mis sa vie privée en scène au même titre que sa vie publique, et, comme nous l’avons vu précédemment, il est difficile de distinguer formellement sa carrière journalistique de sa carrière d’écrivaine de fiction.³¹⁴ Pour John Gatt-Rutter, il convient donc d’établir une cinquième Oriana Fallaci : « the character » [le personnage], au cœur de ses écrits, créé par l’auteure « blurring the distinction between her extratextual and intratextual personae » [en floutant la distinction entre son personnage extratextuel et intertextuel].³¹⁵

C’est précisément ce personnage qui est au cœur de notre questionnement à propos de l’œuvre américaine. D’une certaine manière, Fallaci semble avoir trouvé dans le motif littéraire mythologique du « Rêve Américain » un terrain propice pour modeler sa propre aura mythique. Chacune des héroïnes de Fallaci, qu’il s’agisse de la « Fallaci personnage » des reportages de *I sette peccati di Hollywood* et *Viaggio in America*, ou des transpositions littéraires que sont Anastasià et Giovanna, nous parlent de ce que l’auteure a été, de ce qu’elle est et surtout, de ce qu’elle souhaiterait ou aurait souhaité être. À travers le « Rêve Américain », c’est en réalité le projet d’une construction identitaire que semble nous raconter Fallaci. Alors qu’elle questionne dans les quatre œuvres du corpus la validité de celui-ci, elle part réellement en quête de trois valeurs clés, des valeurs qui sont censées jeter les bases de sa propre construction identitaire tout au long de son œuvre littéraire : la justice, le courage et la liberté. Le voyage permet à toutes ses héroïnes ou représentations de démontrer leur indépendance et leur ambition : la journaliste des recueils ne se laisse pas impressionner par les grandes stars et célébrités américaines, ne se retient pas de proférer d’acribes critiques contre la culture américaine et dispose pleinement de son libre-arbitre. À travers leur périple américain, Giovanna et Anastasià s’émancipent aussi bien sexuellement que du statut limitatif de femme qui leur est destiné en Italie à leur époque. La présentation du « Rêve Américain » semble donc être un prétexte, un arrière-plan pour l’introspection et la construction de celle qui est en

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ *Ibid.*, p. 22.

train de devenir et deviendra « La Fallaci » : « image-trendy, fast moving, fearless, having the last word, even with America's big shots » [glamour, sans cesse en mouvement, intrépide, ayant le dernier mot, même avec les gros bonnets américains].³¹⁶ Pour Aricò L. Santo, le recueil *Viaggio in America* en outre « illustrates with crystal clarity how the writer produces a report not so much on America as on Fallaci's life in America » [illustre très clairement comment l'auteure produit un rapport pas tant sur l'Amérique sur la vie de Fallaci en Amérique].³¹⁷ L'importance des États-Unis dans l'œuvre journalistique et fictionnelle d'Oriana Fallaci est donc parfaitement représentative de l'intérêt qu'elle porte à la construction de sa propre image, de son propre personnage à travers la littérature.

Plus que d'autobiographies, il semble donc judicieux de qualifier les œuvres du voyage américain d'autofictions. Alors que Fallaci a toujours revendiqué l'inspiration autobiographique de ses œuvres, elle n'a jamais clairement formulé de « pacte autobiographique » dans ses œuvres américaines. Le « pacte autobiographique » est une notion définie par le critique littéraire français Philippe Lejeune, et avant toute chose, il convient de rappeler la définition que ce dernier propose du genre autobiographique : « nous appelons 'autobiographie' le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ». ³¹⁸

Après lecture de la définition de Lejeune, nous serions tentés de définir l'œuvre américaine comme autobiographique : Oriana Fallaci se positionne au centre du récit et établit à travers les quatre œuvres du corpus un *Bildungsroman* personnel.

C'est ici qu'intervient la théorie du « pacte ». Philippe Lejeune définit ce « pacte autobiographique » comme une promesse de l'autobiographe adressé à ses lecteurs, à la manière d'un « contrat », « une simple proposition, qui n'engage que son auteur » : en « s'engageant à dire la vérité sur lui-même », « quelqu'un demande à être aimé, et à être jugé, et c'est à vous de le faire ». ³¹⁹ Il peut s'agir d'un pacte implicite ou explicite dans lequel l'autobiographe demande à ses lecteurs un engagement de confiance avec le récit personnel, supposément véridique ou tout du moins, sincère.

³¹⁶ ARICÒ Santo L, *Oriana Fallaci, the woman and the myth*, Carbonsdale et Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2010, p. 49.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 49.

³¹⁸ LEJEUNE Philippe, *Signes de vie – Le Pacte autobiographique 2*, Paris : Gallimard, 2005, p. 13.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 15-16.

Dans le cas de notre corpus, cette notion est problématique. En effet, aucune des œuvres évoquées dans notre corpus ne semble « s'assumer » comme étant autobiographique : il n'y a pas de pacte, que ce soit dans la fiction, ou dans les œuvres journalistiques. Fallaci dit *sa* vérité, comme nous l'avons plus tôt, et son lecteur est libre de la prendre pour acquise.

En ce sens, l'œuvre américaine semble davantage relever du genre dérivé de l'autofiction, en ce que ce dernier s'affranchit du « pacte de vérité » autobiographique. Le néologisme « autofiction » a été introduit par le critique et théoricien français Serge Doubrovsky dans les années 1970. Philippe Gasparini résume la définition de l'autofiction proposée par Serge Doubrovsky comme suit :³²⁰

L'autofiction se distingue donc de l'autobiographie traditionnelle sur deux plans : davantage de liberté au niveau de l'énonciation, davantage de contrainte en ce qui concerne la structure temporelle. [...] L'autofiction, quant à elle, ne se donne pas pour une histoire vraie, mais pour un « roman » qui « démultiplie » les récits possibles de soi.

Or, nous avons constaté les libertés que prend Fallaci « au niveau de l'énonciation », en devenant tour à tour Anastasia et en proposant des récits journalistiques empruntant les procédés narratologiques et littéraires du roman et de la nouvelle. En outre, l'œuvre américaine pourrait bien être en effet une démultiplication des « récits possibles de soi » par Fallaci, des récits qui ne cessent d'expérimenter littérairement et en tant que journaliste les États-Unis, pour s'inventer et se réinventer. L'œuvre américaine serait donc une œuvre autofictionnelle, qui nous raconte qui est Fallaci autant que ce qu'elle aurait souhaité être.

2) De l'acceptation du mode de vie américain à l'admiration...

Les quatre œuvres du corpus mettent donc en scène le *American way of life* tel qu'appréhendé, expérimenté et analysé par une Oriana Fallaci narratrice, héroïne et auteure. Leur objectif est d'affirmer ou d'infirmer les possibilités revendiquées par la mythologie du mode de vie américain. Nous avons vu dans le premier chapitre de cette recherche que l'évaluation du mythe états-unien passe chez Oriana Fallaci tout d'abord par la critique et la mise en opposition des États-Unis avec le référentiel connu, c'est-à-

³²⁰ GASPARINI Philippe, « Autofiction vs autobiographie ». *Tangence*, hiver 2011, n°97, p. 24.

dire le mode de vie européen et italien des années 1950 et 1960, dans le cadre d'une confrontation interculturelle. Cependant, au-delà de la critique, on observe dans l'œuvre américaine une sorte de capitulation progressive des héroïnes. Cette capitulation semble se transformer peu à peu en admiration pour la culture américaine, et l'on peut voir à terme, tant au niveau formel que dans le récit, une volonté d'intégration de *la Fallaci* dans le « Rêve Américain ».

a) La capitulation

Alors qu'on pourrait penser se trouver face à un rejet catégorique de la culture et des valeurs américaines³²¹, on retrouve dans le corpus un motif récurrent qui est celui de la capitulation. Les différences entre la culture d'origine et la culture d'accueil sont peu à peu acceptées par les héroïnes, qui parviennent à atteindre un équilibre entre désarçonnement, rejet et volonté d'intégration. Les faits et phénomènes sont toujours analysés et critiqués, mais ils sont davantage tolérés et acceptés au cours des différents récits. Il s'agit parfois d'une forme de résignation, voire de remise en question de ses propres méthodes d'observation : la culture américaine n'est pas la culture européenne, et il est donc contre-productif de l'analyser en employant un référentiel inadapté.³²² Cela constitue l'une des premières grandes étapes du récit interculturel proposé par Fallaci.

Le recueil *Viaggio in America* est le plus marqué par ce motif, car il s'agit, avec *Penelope alla guerra*, de l'œuvre la plus centrée sur la dialectique du « Rêve Américain ». Un certain nombre d'épisodes du recueil se terminent, après une lutte idéologique de la journaliste, héroïne et narratrice, par l'acceptation. C'est le cas par exemple du port d'armes au début du recueil : Fallaci explique sarcastiquement au début du recueil que la propriétaire de son appartement lui recommande de s'acheter un revolver : « [...] se ho i soldi mi compri una rivoltella. La rivoltella si compra per posta, non abbia scrupoli a usarlo in quanto se ammazzo senza legittima difesa mi assolvono senza processo ». ³²³ Le ton employé par Fallaci dans ce passage semble ironique et souligne le décalage culturel entre sa culture d'origine et les États-Unis, où posséder et utiliser une arme est d'une grande facilité et considéré comme normal. Cependant, une vingtaine de pages plus tard,

³²¹ Voir partie I) 3) a), p. 34.

³²² Voir partie I) 3) b), p. 45-46.

³²³ FALLACI Oriana, *Viaggio in America*, *op. cit.*, p. 20.

on assiste à l'américanisation de la journaliste, qui décide finalement d'acquérir un Smith & Wesson, oubliant tous les principes qu'elle semblait défendre dans les reportages précédents :³²⁴

Mi sta venendo paura. Per superar la paura ho comprato una rivoltella per posta. L'ho comprata a Chicago. Una Smith & Wesson calibro .38. Il porto d'armi io ce l'ho per il fucile, non per la rivoltella, ed è un porto d'armi che vale solo per andare a caccia nel Chianti. Ma la ditta fornitrice ha detto che non mi preoccupi, il porto d'armi in America non serve, in America chiunque può comprare una Smith Wesson calibro .38 e tenerla. Speriamo che sia vero. Speriamo che arrivi presto.

Si on perçoit encore un soupçon d'ironie dans cet extrait, par exemple lorsqu'elle affirme « [...] in America chiunque può comprare una Smith Wesson calibro .38 », Fallaci décide tout de même de profiter de cette possibilité, en adhérant symboliquement à l'«American way of life ». De même, alors qu'elle se plaint de devoir payer les impôts simultanément en Italie et aux États-Unis, elle répète à plusieurs reprises : « In fondo vale la pena pagare le tasse anche in questo Paese : t'offre tante sorprese ».³²⁵ À la manière d'une personne ayant payé son billet d'entrée dans un parc d'attraction, Fallaci confirme la rentabilité de l'investissement. L'acclimatation au conformisme américain est plus inattendue, puisqu'elle en dresse une critique acerbe tout le long du recueil. L'épisode du voyage en avion de la chronique « I dannati di Hollywood » en est tout à fait représentatif. Une hôtesse de l'air refuse à Fallaci et à sa voisine de lire, puisque tout l'avion doit regarder « *Operazione Crossbow* con Sofia Loren e George Peppard ».³²⁶ Fallaci et sa voisine se rebellent, mais finissent par devoir regarder le film comme tous les autres passagers. Si l'épisode apparaît comme une défaite idéologique pour la journaliste, on lit pourtant quelques pages plus tard, à la fin du reportage : « [...] Ho sonno. È bello star qui. È bello lasciarsi corrompere. Per tornare a New York voglio prendere il medesimo aereo, così vedo il film... ».³²⁷ On peut remarquer dans cet extrait l'utilisation du verbe « corrompere », qui souligne très fortement le concept de la capitulation présenté par Fallaci dans le recueil. Elle ne cautionne pas tout ce qu'elle voit ou entend, mais elle doit ou souhaite se détacher de ses préjugés et attentes. Cette capitulation est renforcée par la fin de l'extrait, « così vedo il film », censé souligner le fait que, plus que de s'être simplement fait « corrompre », Fallaci s'est déjà habituée à l'*American way of life*. En

³²⁴ *Ibid.*, p. 41.

³²⁵ FALLACI Oriana, *Viaggio in America*, *op.cit.* p. 70.

³²⁶ *Ibid.*, p. 85.

³²⁷ *Ibid.*, p. 95.

parallèle, alors que Fallaci ironisait sur l'importance de la télévision et du téléphone aux États-Unis au début du recueil, elle devient elle-même dépendante de ces technologies dont elle peinait à comprendre la nécessité :³²⁸

Sono disperata, la mia televisione s'è rotta. Quella in camera da letto. Ora per guardarla devo andar nel soggiorno, e ciò è molto scomodo: dal soggiorno alla camera da letto ci sono ben ventitré passi, una follia. E poi nel soggiorno non c'è lo strumento che permette di cambiare canale restando lontani dall'apparecchio, placidamente seduti. [...] A volte mi chiedo come facessi a Milano: a Milano non avevo la televisione.

Dans cet extrait, l'acceptation du mode de vie américain est évidente, notamment à travers la dernière phrase. Fallaci y remet en question son mode de vie avant son arrivée aux États-Unis, et elle capitule face aux confort qu'elle décriait auparavant, les « [...] eccessive comodità che stanno per piegarmi, dominarmi, ingoiarmi ».³²⁹

Dans le roman *Penelope alla guerra*, l'héroïne Giò choisit au milieu du roman de rester habiter à New-York, malgré les nombreuses critiques proférées sur les États-Unis. Plus que ses qualités, elle est attirée par les aspects négatifs des États-Unis, incarnés dans son esprit par le personnage de Bill. L'extrait suivant est représentatif de l'attirance ambiguë de Giovanna pour l'Amérique « crudele ».³³⁰

Non sapeva resistere all'insegna dell'Automat, quelle lettere rosse che simboleggiavano l'America crudele di Bill, tradita ogni sera insieme a Richard. Si avvicinava alle macabre pareti di vetro divise a sezioni, Cibi Caldi, Cibi Freddi, Dolci, Bevande, infilava i soldi dentro lo sportellino, girava la manovella, e, con l'ingenuo divertimento che l'aveva aggredita i primi giorni a New York, afferrava un hamburger, un'insalata appassita: che al tavolo di plastica non avrebbe mangiato. Poi usciva, si avviava per la Quarantaduesima, si tuffava nella Quinta Avenue, sedeva sulle scalinate della Public Library insieme agli studenti e ai vagabondi.

On peut apercevoir dans cet extrait la capitulation de Giovanna, qui symboliquement accepte les États-Unis, pays d'accueil, dans sa totalité puisqu'elle ne semble ici désirer que ses défauts, comme on peut le voir avec la valorisation du champ lexical de la violence (« crudele », « macabre », « aggredita »). L'héroïne semble se sentir inexorablement attirée par cette Amérique violente, négative, et naïve, envers laquelle elle se refuse désormais à proférer des critiques. À la fin du recueil, alors même que

³²⁸ *Ibid.*, p. 96.

³²⁹ *Ibid.*, p. 100.

³³⁰ FALLACI Oriana, *Penelope alla guerra*, *op. cit.*, p. 109.

Giovanna est rentrée à Rome après ses déceptions amoureuses, elle s'interroge sur son amour pour l'Amérique, et se demande encore, malgré les expériences finales plutôt douloureuses, si elle n'a vraiment jamais cessé d'aimer le pays :³³¹

Aveva amato Richard, ecco tutto. E con lui aveva amato l'America. Aveva amato l'America, ecco tutto. E con lei aveva amato Bill . Poi di colpo aveva cessato di amarli. Di colpo, come quando la febbre ti passa: ma ciò non toglie che la febbre esistesse davvero. Chiuse la valigia, pensosamente. Di colpo? Aveva davvero cessato d'amarli di colpo? [...] A questo non sapeva trovare risposta.

Il est intéressant de noter que dans cet extrait final du roman, « l'America » est personnifiée et mise en parallèle avec les deux hommes, Richard et Bill, tour à tour aimés et détestés. C'est donc tout le sentiment d'ambiguïté que Fallaci entretient avec les États-Unis qui est souligné dans cet excipit.

Enfin, dans le roman *Un cappello pieno di ciliege*, si on ne peut pas tout à fait parler de capitulation, puisque l'adhésion d'Anastasìa aux perspectives américaines semble totale et immédiate, les États-Unis sont présentés d'emblée comme une terre sur laquelle Anastasìa « [...] era una donna libera, ora. Poteva far ciò che voleva, andar dove voleva, esser sé stessa senza nascondersi ». ³³² La liberté acquise par Anastasìa lors de son voyage aux États-Unis, mentionnée par Fallaci dès le début de son récit, est donc un premier signe d'approbation de l'*American way of life* par la narratrice, consciente des possibilités que le « Nouveau Monde » a offert à son ancêtre, par opposition à la condition qui l'attendait en Italie au milieu du XIX^{ème} siècle.

Le récit interculturel américain proposé par Fallaci est donc avant tout un récit de capitulation et d'acceptation. Pour observer l'Autre, il est nécessaire de l'aborder sur un pied d'égalité et de se détacher de ses propres préjugés. À terme, cette capitulation idéologique et culturelle semble provoquer chez Fallaci une sorte de fascination, voire d'admiration pour la culture américaine, dans laquelle elle souhaite s'intégrer.

³³¹ *Ibid.*, p. 228-229.

³³² FALLACI Oriana, *Un cappello pieno di ciliege*, *op. cit.*, p. 617.

b) Au-delà de la critique, l'admiration.... Et la volonté d'intégration ?

L'auteure capitule peu à peu confrontée qu'elle est aux différences culturelles et un sentiment devient prégnant dans le récit : l'admiration pour les États-Unis. Les descriptions méticuleuses des mœurs américaines proposées par Fallaci sont autant motivées par le désarçonnement et le choc culturel que par l'admiration qu'elle porte au pays émancipateur, lieu de toutes les possibilités. Son récit américain, qui, à première vue, apparaît comme extrêmement négatif, n'est en réalité pas si éloigné de la conception mythique et idéalisée des États-Unis proposée par le traditionnel « Rêve Américain ». Dans cette « Terre Promise », la Fallaci journaliste, auteure et personnage perçoit un grand nombre de possibilités, qu'elle exploite pour créer sa propre image idéale. L'intégration devient alors une nécessité, et la littérature un outil propice à celle-ci. À travers l'exercice de l'écriture – écriture des autres mais avant tout de soi – Fallaci cherche se transformer d'« outsider » en « insider », en se positionnant au cœur de l'action, aux côtés des plus grandes figures publiques et politiques de son époque. En se situant à leur niveau sur le plan grammatical, passant de « loro » à « noi », c'est symboliquement un accès à la célébrité et au statut de mythe qu'elle commence à élaborer dès le recueil *I sette peccati di Hollywood*.

L'admiration d'Oriana Fallaci pour les valeurs américaines est perceptible dans toute son œuvre : elle a consacré plus d'œuvres aux États-Unis qu'à n'importe quel autre pays du monde. Dès 1963, son estime pour le pays et en particulier, pour la ville de New York, la motive à y établir sa résidence permanente: « Vivo a New York perché è una città internazionale, è quello che era Parigi per i nostri nonni. È una tale girandola di culture, di gruppi etnici, c'è un tale gioco di intelligenze, di interesse, una tale fiera di opportunità ».³³³ Cet intérêt et cette fascination pour la culture et l'histoire américaines, que nous avons constaté tout au long de cette recherche, la poussent à vouloir s'intégrer dans son pays d'adoption : or, cette recherche d'intégration passe essentiellement par la littérature. Tout d'abord, il y a l'intégration linguistique. L'une des particularités de l'œuvre américaine est son plurilinguisme. Loredana Polezzi parle à ce titre d'œuvres écrites « en traduction » :³³⁴

³³³ FALLACI Oriana, *Solo io posso scrivere la mia storia*, op. cit., p. 79.

³³⁴ POLEZZI Loredana, « Chapter 5: Crossing borders and exploiting hybridity: language, gender and genre in the works of Oriana Fallaci » in *Translating Travel: Contemporary Italian Travel Writing in English Translation*, op.cit., p. 157.

Most of Fallaci's volumes display a founding paradox: they are [...] written in translation. Their origins are in dialogues and experiences which took place in a language other than the one in which they are reported, and if this is a trait common to most travel books, what is original is the way in which Fallaci makes the process evident, by overtly referring to it: her Italian prose is interspersed with phrases, expletives, exclamations and brief exchanges in a variety of 'local languages' (mostly English, but also French - including argot - Spanish, Vietnamese, Arabic, ...). The technique adopted by Fallaci usually consists in presenting the reader with the 'foreign' passage, immediately followed by a repetition of the same sentence or phrase in Italian translation.

[La plupart des œuvres de Fallaci démontrent un paradoxe fondateur : elles sont écrites en traduction. Elles prennent leurs origines dans des dialogues et des expériences ayant pris place dans une langue autre que celle dans laquelle elles sont retranscrites, et si c'est un point commun à de nombreuses œuvres de voyage, ce qui est original est la manière avec laquelle Fallaci rend le processus évident, en s'y référant ouvertement : sa prose italienne est entrecoupée de phrases, jurons, exclamations et échanges brefs dans une variété de « langues locales » (surtout anglais, mais aussi français – en incluant l'argot – espagnol, vietnamien, arabe...). La technique adoptée par Fallaci consiste habituellement à présenter au lecteur le passage « étranger », immédiatement suivi d'une répétition de la même phrase ou expression en traduction italienne.]

Ainsi, il est impossible d'oublier que l'œuvre se déroule dans un pays de langue étrangère, puisque plutôt que de tout traduire de l'anglais et ne pas laisser de trace de la traduction systématique des dialogues et des situations, Fallaci emploie une technique proche de ce qu'on appelle en traductologie la « foreignization », qu'on pourrait substituer en français par le « dépaysement ». Le spécialiste en traductologie Lawrence Venuti définit cette technique comme apte à « [...] 'send the reader abroad' by making the receiving culture aware of the linguistic and cultural difference inherent in the foreign text » [“envoyer le lecteur à l'étranger” en rendant la culture de réception consciente des différences culturelles et linguistiques inhérentes au texte étranger].³³⁵ Chez Fallaci, on ne peut parler de traduction à proprement dit : en effet, le texte source n'a pas été écrit en anglais mais en italien. Choisir de laisser une grande partie des dialogues en anglais, en les faisant suivre de la traduction italienne, est cependant un choix culturel fort : Fallaci souligne par cette technique le fait que les situations se sont déroulées dans une autre langue, et que les discours rapportés se sont déroulés dans un système de pensée différent du système italien. Cependant, ce choix linguistique a aussi et surtout pour but de montrer

³³⁵ VENUTI Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London et New York: Routledge, 2008, p. 15-16.

l'adaptation de Fallaci dans la culture étrangère, en montrant qu'elle possède les connaissances linguistiques et donc les codes culturels nécessaires pour analyser les États-Unis, pays plus familier qu'étranger à ses yeux. Son insistance pour effectuer elle-même la traduction de ses romans en anglais, ou, le cas échéant, leur révision minutieuse, est représentative de la dimension symbolique de la langue anglaise dans son esprit. Connaître l'anglais et le maîtriser, c'est avoir accès à un lectorat plus vaste et donc à une notoriété littéraire plus importante, comme elle l'expliquait elle-même :³³⁶

E poi oggi, che ci piaccia o no, il nuovo imperialismo è quello della lingua inglese. Inglese è la lingua della scienza, della cultura odierna: un autore per essere letto deve scrivere in inglese o essere tradotto in questa lingua.

L'intérêt qu'elle porte aux États-Unis dépend donc en partie des possibilités littéraires que lui offre le pays, et sa maîtrise de la langue anglaise est représentative de son niveau d'intégration dans son pays d'adoption : c'est un facteur d'intégration essentiel pour celle qui, dans sa traduction américaine, cherche à se situer linguistiquement à la hauteur des auteurs américains.³³⁷

Au niveau intratextuel, les chroniques sont représentatives de cette volonté persistante de la journaliste de s'intégrer dans le monde qu'elle décrit. De ce fait, elle se considère peu à peu elle-même comme une diva, à la hauteur des célébrités qu'elle fréquente et dont la réputation n'est plus à faire. Cette tendance est d'autant plus présente dans le deuxième recueil *Viaggio in America* : alors que dans *I sette peccati di Hollywood* Fallaci faisait encore preuve d'une certaine modestie, puisqu'elle était encore une jeune journaliste relativement inconnue, elle semble chercher à asseoir dans le deuxième recueil une réputation qu'elle a déjà en grande partie élaborée, pensée et construite.

Le deuxième chapitre de *I sette peccati di Hollywood* est un exemple marquant des premières tentatives d'intégration de Fallaci, tant à un niveau intertextuel qu'extratextuel : se montrer et se raconter avec les grandes célébrités, c'est en quelque sorte déjà faire partie des célébrités. Fallaci déclare au début du reportage : « Il mio mestiere consiste nello scrivere articoli che riguardano gli altri ».³³⁸ Cependant, il s'agit presque d'une affirmation antithétique quand on considère la suite du reportage : c'est

³³⁶ FALLACI Oriana, *Solo io posso scrivere la mia storia*, op. cit., p. 79.

³³⁷ POLEZZI Loredana, « Chapter 5: Crossing borders and exploiting hybridity: language, gender and genre in the works of Oriana Fallaci » in *Translating Travel: Contemporary Italian Travel Writing in English Translation*, op.cit., p. 153-154.

³³⁸ FALLACI Oriana, *I sette peccati di Hollywood*, op. cit., p. 55.

autant un compte-rendu d'une soirée mondaine que le constat d'une tentative d'intégration que nous présente Fallaci. Elle raconte en effet les difficultés qu'elle a rencontrées pour être invitée à une fête où « [...] non molti sarebbero andati : giacché essere ospiti dei coniugi Cotten è un gran privilegio ». ³³⁹ Par la suite, elle va jusqu'à admettre qu'assister à cette fête est un challenge personnel, dans la mesure où aucun de ses confrères américains n'est parvenu à y être invité avant elle : « Né Louella Parsons, né Hedda Hopper, né Sheila Graham, né Cobina Wright, che è una vera signora, sono mai state alla festa dei Cotten ». ³⁴⁰ On constate l'insistance de la journaliste quant à l'exclusivité de cette soirée à travers l'énumération des noms des personnes à qui ce privilège a été refusé, des noms tous aussi prestigieux les uns que les autres, puisqu'il s'agit des journalistes mondaines américaines les plus réputées de son époque. Elle se prend au jeu du *star system* qu'elle a pourtant critiqué constamment, et admet que c'est précisément cette exclusivité et le prestige qui l'accompagne qui la pousse à relever ce défi : « Ed ecco perché desideravo moltissimo andarci ». ³⁴¹ Il s'agit donc autant d'un *challenge* professionnel que social : Fallaci veut marquer les esprits et se rendre dans l'une des fêtes les plus prestigieuses d'Hollywood, et, plus encore, elle veut pouvoir le raconter. Tout comme dans l'épisode de Marilyn Monroe, au début du même recueil, elle finit qui plus est par voler la vedette aux autres stars présentes dans son récit, puisqu'elle est la personne observée de tous, et non l'observatrice. Ils s'intéressent tous à elle, alors qu'elle ne supporte pas leurs comportements. ³⁴²

Tutti sembravano preoccupati di riuscirci graditi e dimostrarmi che non facevano nulla di male. [...] Allora volevano sapere che cosa scrivevo e insistevano per sapere se avrei detto bene o male di Hollywood e soprattutto di loro. Mi irritavano e mi facevano pena mentre li riassicuravo senza successo [...].

Fallaci occupe alors le rôle de la narratrice toute-puissante, qui exerce une emprise sur tous les invités de la soirée en ce qu'elle peut décider de leur destin par ses écrits. Plus encore que d'être parvenue à s'intégrer, Fallaci réussit presque à surpasser les stars qu'elle devrait décrire, en les battant à leur propre jeu.

Ces tentatives d'intégration, déjà très présentes dans *I sette peccati di Hollywood*, deviennent omniprésentes dans le recueil *Viaggio in America* rédigé une dizaine d'années

³³⁹ *Ibid.*, p. 55.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 56.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 56.

³⁴² *Ibid.*, p. 59.

plus tard. Les chroniques de ce dernier, si l'on en exclut le « road trip » avec Shirley MacLaine, ressemblent en effet davantage à un carnet d'adresses qu'à de réels portraits d'Américains notables. Fallaci semble vouloir nous présenter son important réseau de connaissances et l'aspect extravagant de son quotidien américain afin de confirmer son appartenance à ce monde si éloigné du lecteur italien de son époque. Dans ce qui paraît être un élan de fausse modestie, elle explique par exemple qu'elle croise quotidiennement l'actrice Liza Minnelli lorsqu'elle fait va faire ses courses : « Liza vive nella mia strada, la incontro sempre quando vado al drugstore per comprare i broccoli refrigerati ». ³⁴³ Elle parle de l'actrice comme si c'était une connaissance, en l'appelant par son prénom d'une manière faussement triviale. La journaliste affirme implicitement son appartenance au monde des célébrités : elle habite dans leur quartier, fait ses courses avec eux et discute trivialement avec Liza Minnelli au rayon fruits et légumes de la supérette de quartier. On retrouve de très nombreuses occurrences de ce sorte d'exposition de son carnet d'adresses personnel par la journaliste. Fallaci ne manque jamais une occasion de mettre en avant ses connaissances prestigieuses : « [...] C'è anche Sidney Poitier, che conobbi a Parigi qualche anno fa e ho chiesto di rivedere », « [...] Lo so perché ieri sono andata a trovare un amico, Cesare Danova », « [...] o meglio sono andata ad una festa da Vincente Minnelli e sua moglie Denise » ou encore « [...] Lasciate le principesse [...] chiamo Sean Connery ». ³⁴⁴ De la même manière, elle insiste de manière répétée sur sa relation extrêmement amicale avec les astronautes Gordon Cooper et Peter Conrad, qu'elle a rencontré lorsqu'elle écrivait le reportage *Se il sole muore* (1965). En considérant le grand intérêt porté par Fallaci à la notion d'héroïsme, on ne peut qu'imaginer l'importance d'une telle relation d'amitié à ses yeux. Et dans *Viaggio in America*, même ces héros semblent impressionnés et admiratif devant les fréquentations de Fallaci, comme on peut le voir dans l'extrait suivant : ³⁴⁵

« Sai Jim : quando tu eri nel cosmo io ero a Madrid, a casa di Miguel Dominguin... » « Il torero?!? » « Sì, il torero. » « Conosci il torero Miguel Dominguin? » « Sì, che c'è di straordinario? » « Perbacco! » fa Jim stringendo impressionato il melone.

Le héros de Fallaci est donc « impressionato » par ses fréquentations (en l'occurrence, le torero Miguel Dominguin), dans ce passage qui semble être l'apogée de l'auto exaltation de la journaliste. Enfin, même lorsqu'elles sont remplies d'astronautes que Fallaci admire,

³⁴³ FALLACI Oriana, *Viaggio in America*, op. cit., p. 47.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 92, p. 101, p. 112 et p. 132.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 69-70.

elle se raconte toujours comme protagoniste des soirées auxquelles elle assiste, presque sans exception :³⁴⁶

[...] e son tutti arrivati, c'è un gran silenzio in salotto, quando Dick mi spiega che è giunto il momento di entrare in scena : l'attrazione sono io... « Io ? » « Certo, sei tu la straniera. » « E loro chi sono ? » « Gente che conosci, astronauti, Frank Borman, Eugene Cernan, Roger Chaffee, Walter Cunningham, Russell Schweickart, Edwin Aldrin, Edward White, Jim McDivitt. Però con le mogli. »

La figure de l'accumulation met une fois de plus en valeur la centralité de la narratrice – personnage Oriana Fallaci, qui à elle toute seule semble être davantage au centre de l'attention que tous les grands acteurs des missions spatiales américaines réunis. L'attention portée par la journaliste aux soirées mondaines est significative du type d'image qu'elle souhaite se créer : une soirée est par définition un moment de sociabilité par excellence, au cours de laquelle chacun peut démontrer ses capacités d'intégration et d'interactions sociales. Enfin, plus que d'insister sur son intégration réussie, Fallaci souligne son intégration à la haute société américaine à travers, nous l'avons vu, les nombreuses mentions d'importantes personnalités américaines. Elle ne s'arrête donc pas à une intégration réussie : elle montre s'être intégrée de manière excellente dans les classes les plus hautes de la société américaine. Elle tente en effet de refléter son accession sociale prestigieuse en soulignant l'exclusivité qui lui est réservée. Cette dernière est par exemple exposée lorsqu'elle se rend sur le tournage du film *Chi ha paura di Virginia Woolf ?* afin de rencontrer Elizabeth Taylor et son époux Richard Burton, « [...] un onore che non è mai capitato a nessuno, a nessuno ».³⁴⁷ Mais c'est dans le récit du mariage de Jane Fonda et Roger Vadim que l'on retrouve cette accentuation de l'exclusivité à son paroxysme. Dans cette chronique, « Ecco l'ultimo sì di Vadim », elle mentionne le fait que « Non c'erano neppure giornalisti e fotografi, tenuti all'oscuro da Jane e Vadim, i quali desideravano una cerimonia privata [...] ».³⁴⁸ Cette phrase sous-entend deux éléments cruciaux. D'une part, Fallaci a l'exclusivité en tant que journaliste, puisqu'elle est la seule à avoir été invitée. D'autre part, elle ne semble même pas être considérée ni se concevoir elle-même comme une journaliste : elle est présente pour Jane Fonda et Roger Vadim, en tant qu'amie du couple, alors qu'il s'agit d'une cérémonie très intime. Fallaci se présente donc à travers cet épisode comme une célébrité à part entière, que l'on

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 72.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 108.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 80.

invite par amitié plutôt que pour son travail. Cet élément est confirmé plus tard dans le récit, lorsque les quelques invités à la cérémonie sont énumérés.³⁴⁹

[...] alle nozze furono presenti, oltre a loro, soltanto sette amici : gli attori James Fox, Dennis Hopper, con la moglie Brooke, Bob Walker con la moglie Ellie, l'agente di Jane, Dick Clayton, e Oriana Fallaci .

On constate que Fallaci, en plus de se présenter dans la liste des « sette amici » et non comme journaliste, se mentionne à la troisième personne : « Oriana Fallaci ». Il y a donc un dédoublement de la personnalité de l'auteure, qui, dans cette chronique, devient davantage personnage et célébrité que journaliste et narratrice.

3) Entrer dans le mythe par la littérature : « L'Oriana américaine »

En se proposant comme protagoniste implicite ou explicite des œuvres du corpus, ce dernier couvrant presque toute sa carrière de journaliste et de romancière, Oriana Fallaci trace peu à peu les contours d'un personnage presque plus littéraire et romancé que réel, appelé communément *La Fallaci* ou *L'Oriana*. Il s'agit d'une création identitaire mythologique que le personnage de Giovanna de *Penelope alla guerra* semblait laisser présager dès le début des années 1960, dans un passage à haute teneur autobiographique, comme l'expliquait De Gregorio dans la préface du roman : « Accidenti ! Hai inventato di te stesso un personaggio che non esiste ».³⁵⁰ Pour de nombreuses critiques d'Oriana Fallaci, à l'instar de John-Gatt-Rutter qui, nous l'avons vu précédemment, distingue cinq identités narratologiques différentes chez Fallaci, il existe bel et bien une volonté auto-mythificatrice de la part de l'auteur. Et quoi de plus propice à la création d'un mythe que l'intégration dans un autre mythe établi, celui du « Rêve Américain » ?

a) La création d'une image mythique : les couvertures du corpus

L'œuvre américaine est donc avant tout le récit de la création de « la Fallaci », image publique et mythique qui la situe comme une personnalité unique, exemplaire et presque héroïque. Aricò L. Santo parle à ce titre d'un « [...] temperament that enjoys the spotlight

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ FALLACI Oriana, *Penelope alla guerra*, *op. cit.*, p. 12.

and wants to be seen on her own terms » [un tempérament qui apprécie se trouver sous les feux des projecteurs et veut être vu selon ses propres conditions].³⁵¹ En utilisant l'expression « ses propres conditions », le critique souligne un aspect central de la création identitaire d'Oriana Fallaci dans l'œuvre américaine : il s'agit d'une mise en scène de soi minutieusement orchestrée, dans laquelle il n'y pas de place à l'erreur et qui vise essentiellement à montrer l'auteure sous son meilleur jour. Nombreux sont les critiques de Fallaci qui ont souligné ce contrôle minutieux que la journaliste a exercé sur son propre image tout au long de sa carrière. Une fois de plus, Aricò L. Santo, l'un de ses biographes américains, souligne acerbement dans la préface de sa première biographie *Oriana, the Woman and the Myth* (2010) la grande difficulté qu'il a rencontré en écrivant son livre du vivant de l'auteure, qui ne lui laissait aucun répit et aucune marge de manœuvre.³⁵²

The image Fallaci demanded shone brightly before my eyes. She was an artist, a great writer, a learned person of refinement and culture. She had a right to take her place in the company of such great writers as Charles Dickens, Herman Melville, Jack London, Leo Tolstoy, Rudyard Kipling, and Fyodor Dostoyevsky. She consequently rejected my chapters dealing with her formative years on the grounds that they were not professional but personal. [...] I felt myself in the presence of a celebrity determined to control absolutely my written words and her own official image.

[L'image que Fallaci recherchait resplendissait sous mes yeux. C'était une artiste, une grande écrivaine, une personne éduquée de raffinement et de culture. Elle avait le droit de prendre place en compagnie de grands auteurs tels que Charles Dickens, Herman Melville, Jack London, Léon Tolstoï, Rudyard Kipling, et Fédor Dostoïevski. Elle rejeta par la suite mes chapitres qui concernaient ses années de formation sur le terrain qui n'étaient pas professionnels mais personnels. [...] Je me sentais en présence d'une célébrité déterminée à contrôler absolument mes mots écrits et sa propre image officielle.

Cet extrait souligne un certain nombre d'éléments que l'on retrouve dans son corpus américain : Fallaci a toujours souhaité composer elle-même son propre mythe, en allant jusqu'à contrôler drastiquement l'image que les journaux, les articles, les livres autour de sa carrière et de son personnage proposaient d'elle. Ce contrôle acharné de sa propre image ne se retrouve pas seulement dans les écrits du corpus : les photos de couverture qui les accompagnent en sont tout aussi représentatives. Le journaliste italien Ferruccio de Bortoli, ancien collègue et directeur d'Oriana Fallaci, explique dans *Intervista con*

³⁵¹ ARICÒ Santo L, *Oriana Fallaci, the woman and the myth*, op. cit., p. 39.

³⁵² *Ibid.*, p. 6-7.

Oriana la minutie avec laquelle la journaliste choisissait les photographies accompagnant ses articles et livres à leur sortie. En l'occurrence ici la photographie de l'article controversé :³⁵³

Lei non rispose e andò subito a rovistare fra tante sue immagini. Quella che le piaceva di più la ritraeva in macchina, la portiera aperta, le torri gemelle riflesse sul finestrino, un grande cappello e occhiali scuri.

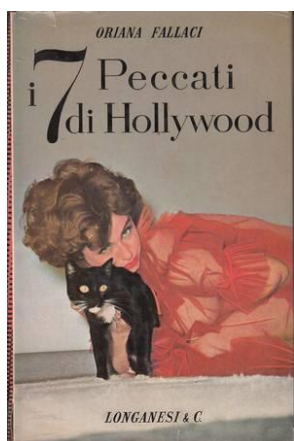
Cette même attention portée à sa propre image, et donc à sa propre mise en scène, est également soulignée par le photographe Gianni Minischetti dans son livre *Oriana Fallaci in New York : una storia d'orgoglio* (2011), dans lequel il raconte son rapport avec l'auteure en tant que photographe :³⁵⁴

Attendevamo molte ore prima di scattare quelle fotografie. Aspettavamo che giungesse la luce migliore e che l'atmosfera della scena fosse quella che insieme avevamo immaginato. Alla fine, quando proiettavamo le foto contro una parete di casa sua per scegliere gli scatti più suggestivi, lei, Oriana, rimaneva colpita, quasi estasiata dalla speciale luminosità e particolarità di alcune immagini. E con gioia infantile emanava le sue sentenze, scrivendo sui provini: « Questa sì, questa no, questa sì, questa no »!

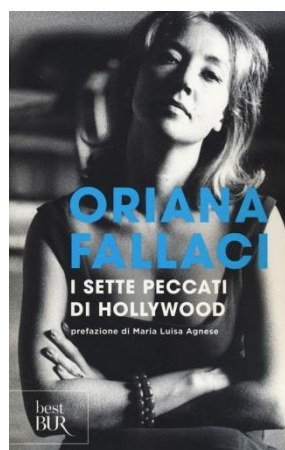
Dans la dernière partie de cette citation, le photographe insiste sur l'autorité de la journaliste en ce qui concerne le contrôle de sa propre image. Le corpus américain ne semble pas avoir échappé à ce contrôle : Fallaci est aussi bien la protagoniste littéraire que la protagoniste « physique » de ces œuvres, puisqu'elle est en couverture d'une grande partie d'entre elles, une occurrence rare sur le marché littéraire. Voici un aperçu des couvertures des œuvres du corpus, de leur première édition à leur réédition par Rizzoli :

³⁵³ BOETTO COHEN Giosuè *et alii*, *Intervista con Oriana*, *op. cit.*, p. 21.

³⁵⁴ MINISCHETTI Gianni. *Oriana Fallaci in New York: Una storia d'orgoglio*, Milan: Sperling et Kupler, 2011, p.8.



Edition de 1958 (1^{ère} édition, Longanesi & Co)



Rédition de 2009 (bestBUR)
Photographie d'Ugo Mulas

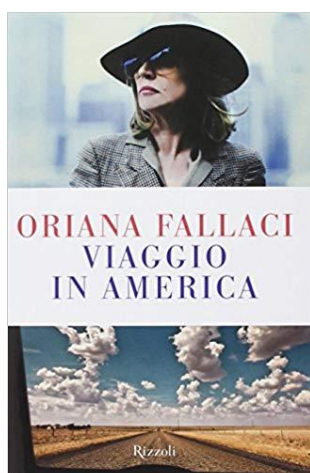


Édition de 1962 (première édition, Rizzoli)

Photographe inconnu



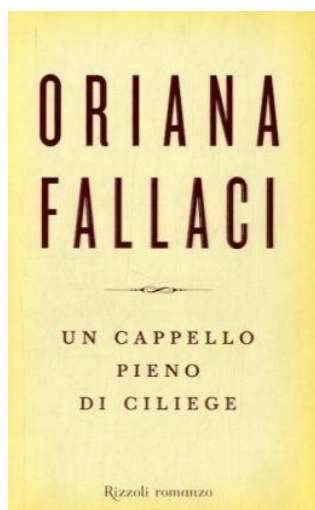
Rédition de 2009 (bestBUR)
Photographie d'Ugo Mulas



Edition de 2014 (1^{ère} édition, Rizzoli)
Photographie d'Oliviero Toscani



Rédition de 2015 (bestBUR)
Photographie d'Oliviero Toscani



Edition de 2008 (première édition,
Rizzoli)



Réédition de 2009 (bestBUR)
Photographie d'Angelo Cozzi

Le choix des couvertures sous-entend un certain nombre d'éléments concernant la création du personnage de « la Fallaci » au cours du temps. Tout d'abord, on constate que si au moment de leur première publication seules deux œuvres du corpus avaient l'auteure comme photo de couverture, l'éditeur Rizzoli a pris la décision, en republiant toutes les œuvres dans la collection « BestBUR », d'utiliser l'image de Fallaci comme stratégie de vente. On peut tirer deux hypothèses de cette décision : il se peut que l'image de Fallaci ait été considérée comme assez réputée et reconnaissable, après sa mort, pour en faire un argument de vente fiable. Il est possible, en outre, que le choix de mettre en avant l'image de Fallaci soit une étape supplémentaire et posthume de construction ou de renforcement de cette personnalité déjà renommée en Italie. Ensuite, on peut noter que les deux seules œuvres qui, au moment de leur première édition, ne présentaient pas en couverture une image de l'auteure sont *I sette peccati di Hollywood* (1958) et *Un cappello pieno di ciliege* (2008), soit le premier recueil publié de la journaliste et son roman posthume. On peut envisager deux raisons tout à fait opposées pour ce choix. En ce qui concerne *I sette peccati di Hollywood*, on peut penser qu'en 1958, le personnage que deviendra Oriana Fallaci est loin d'être fermement établi au sein de la culture italienne, et l'image de Fallaci ne saurait servir comme argument de vente. Une illustration de diva américaine est préférée à une photo de la journaliste, puisque c'est davantage le thème du recueil qui pouvait intéresser les lecteurs potentiels que la journaliste presque inconnue. En revanche, dans le cas de la saga familiale posthume *Un cappello pieno di ciliege*, la raison pourrait être tout à fait opposée : la grande campagne marketing autour du livre a cherché à

présenter cette dernière œuvre comme l'accomplissement de la carrière littéraire de Fallaci, « romancière ». L'éditeur semble donc avoir préféré une édition sobre, semblable aux éditions d'œuvres et d'auteurs dits « classiques », afin de mettre en avant la prétendue qualité littéraire de l'œuvre. Il est intéressant de noter, en outre, que la couverture de la première édition de *Penelope alla guerra* met en scène Fallaci dans un montage qui la positionne au cœur de la ville de New York, alors qu'il s'agit pourtant d'une fiction : l'identification de Fallaci à la protagoniste Giò semble suggérée dès la couverture du roman. Enfin, nous pouvons apercevoir à travers les couvertures des rééditions proposées par Rizzoli dès 2009 une réelle volonté de renforcer le mythe déjà bien instauré de « la Fallaci » puisque toutes mettent l'auteure en scène. Ces portraits semblent tous confirmer l'image construite littérairement par Fallaci dans les œuvres états-uniennes, d'une femme sûre d'elle, avec une personnalité affirmée, à l'image des couvertures de *I sette peccati di Hollywood* et de *Viaggio in America*, qui la montrent réfléchie et la tête haute, un air de défi dans le regard. C'est en outre un personnage toujours au premier plan des photographies, et donc, toujours au cœur de l'action, et d'autant plus, cosmopolite, comme le montrent les couvertures des premières éditions de *Viaggio in America* (2014) et *Penelope alla guerra* (1962), qui la représentent respectivement au cœur de la ville (« exotique » pour l'époque) de New York, et regardant au loin sur l'une des routes mythiques des États-Unis.

L'invention du personnage, *la Fallaci*, passe donc tout autant par la littérature que par l'illustration photographique des œuvres du corpus. Les photographies semblent confirmer le fait qu'Oriana Fallaci parle des États-Unis autant qu'elle ne parle d'elle-même, ou plutôt, que du personnage qu'elle s'est construite. La découverte et, successivement, la mise en scène de soi dans le corpus, passent par l'invention d'un personnage, celui d'une femme intrépide, courageuse, au caractère bien trempé et bien sûr, cosmopolite, que les couvertures des œuvres semblent confirmer et renforcer.

b) L'Oriana américaine : un mythe qui tend à se renforcer avec le temps

Le personnage de « la Fallaci » a le caractère d'un mythe ancré dans les cultures italienne et internationale et il semble s'être particulièrement renforcé depuis la mort de l'auteure, comme le démontrent les récents hommages et références faits à la romancière et journaliste tant politiquement, littérairement que cinématographiquement. En outre,

l'œuvre américaine est rétrospectivement innovante : si après elle de nombreux autres auteurs italiens se sont tournés vers le reste du monde, et, en particulier, vers les États-Unis, comme Andrea De Carlo, Fernanda Pivano, Vittorio Zucconi ou encore Paolo Cognetti, Fallaci a été une auteure cosmopolite et « globetrotteuse » avant l'heure, avec son modèle et collègue Curzio Malaparte qu'elle reconnaît avoir lu et rencontré dans son recueil *L'Italie della Dolce Vita*.³⁵⁵

Choisir les États-Unis comme thème littéraire de prédilection, c'était en quelque sorte anticiper les tendances littéraires contemporaines. En effet, en 2004, plus de la moitié des livres traduits vers l'italien étaient traduits de l'anglais : signe que les univers anglophones séduisent une grande partie du lectorat italien aujourd'hui.³⁵⁶ Il n'est donc pas étonnant que les œuvres américaines d'Oriana Fallaci aient rencontré un tel succès et aient été reproposées au public dès 2009, et que l'éditeur Rizzoli ait décidé de publier le recueil inédit *Viaggio in America* en 2014, plus de soixante ans après la publication initiale des chroniques par l'*Europeo*. Depuis sa mort, le personnage de « la Fallaci » s'est renforcé jusqu'à faire partie intégrale de la culture italienne contemporaine. Les nombreux hommages, adaptations, et biographies aujourd'hui disponibles autour de l'auteure sont symboliques de l'incidence de son œuvre dans le monde. Ils sont aussi et surtout représentatifs de sa mythification. Un simple coup d'œil aux titres permet de constater l'aura paralittéraire qui s'est créée autour de la journaliste italienne : *Oriana Fallaci, the woman and the myth* [Oriana Fallaci, la femme et le mythe], *Intervista con Oriana* [Interview avec Oriana], *Oriana, una donna...* L'omission presque systématique de son nom de famille, en l'appelant « Oriana » ou « l'Oriana », est significative de cette image mythique qui s'est créée autour de la journaliste. Son prénom et nom ont été substantivés, ce qui, dans la langue et la culture italiennes, est symbolique d'une certaine reconnaissance sociale.

Aujourd'hui, l'œuvre américaine est donc une œuvre mythique, à l'image de son auteure ou personnage, comme le démontre son héritage littéraire, journalistique et cinématographique. Parmi cet héritage, on peut citer notamment l'anthologie *New York Stories*, publiée par Einaudi et éditée par le romancier contemporain Paolo Cognetti, qui dédie en 2015 un chapitre à Oriana Fallaci.³⁵⁷ Elle se trouve ainsi aux côtés de grandes

³⁵⁵ FALLACI Oriana, *L'Italia della Dolce Vita*, Milano: Rizzoli, 2017, p. 93, p.117-120 et p.203.

³⁵⁶ BRUN Françoise. « L'Italie et ses traducteurs », *Translittérature*, 2006, n°30, p. 43.

³⁵⁷ COGNETTI Paolo, *New York Stories*. Milano: Einaudi, 2015.

figures mythiques de la littérature new-yorkaise, à l'image de Francis Scott Fitzgerald, et de la figure de proue du « New Journalism », Joan Didion. Enfin, à l'occasion des 90 ans de la naissance d'Oriana Fallaci en 2019, une partie de son premier recueil *I sette peccati di Hollywood* sera adaptée en court-métrage par la réalisatrice Alessandra Gonnella sous le titre *A cup of coffee with Marilyn*.³⁵⁸ Il s'agit de la première adaptation cinématographique de l'une des œuvres de Fallaci. Il n'est pas surprenant que la chronique choisie pour cette adaptation soit la non-rencontre avec Marilyn Monroe, puisqu'il s'agit sans doute de l'une des manifestations les plus intenses de la tentative de mythification de la journaliste, qui, nous l'avons vu, vole la vedette à la star internationale.

Cependant, si le mythe de l'« Oriana américaine » tend à se renforcer depuis sa mort, elle est en parallèle réutilisée politiquement par les partis et groupuscules d'extrême droite italiens. Dans ce corpus, nous nous sommes concentrés sur quatre œuvres en particulier, et nous avons simplement évoqué très brièvement la trilogie controversée, dite « islamophobe ».³⁵⁹ Celle-ci est une véritable déclaration d'amour aux États-Unis en même temps qu'une violente critique des cultures et civilisations musulmanes. Les partis de l'extrême droite italienne ont ainsi loué et même réutilisé des citations ou passages entiers de cette trilogie. Matteo Salvini, dirigeant du parti d'extrême droite de la Ligue, a par exemple partagé à plusieurs reprises des extraits de la trilogie sur les réseaux sociaux et demandait en 2015 à ce que ses œuvres soient étudiées obligatoirement dans les écoles italiennes, pour des raisons politiques évidentes.³⁶⁰ Le corpus américain « élargi » jouit donc d'une aura mythique, pour des raisons très différentes : si l'œuvre dont nous avons parlé dans cette recherche est qualifiée tantôt de « cosmopolite », de « féministe », ou même de « glamour », avec par exemple *I sette peccati di Hollywood*, l'autre part de l'œuvre américaine jouit d'une réputation bien plus sombre et controversée.

³⁵⁸ « Marilyn Monroe: il film ispirato al libro di Oriana Fallaci. Nel cast Miriam Leone » in *361 Magazine*, 08.04.2019. Consultable en ligne.

³⁵⁹ Voir II) 2) a), p. 71.

³⁶⁰ « Quando la Fallaci prendeva in giro la Lega » in *Lettera43*, 16.11.2015. Consultable en ligne. L'auteur de l'article est inconnu.

c) Hypothèses de lecture de l'œuvre américaine

Si Oriana Fallaci utilise son œuvre américaine pour s'imposer comme une personnalité en quelque sorte mythique, on peut s'interroger sur les potentielles raisons de ce traitement littéraire de sa propre image. D'abord, il semble y avoir une réelle volonté de contrôler ce mythe du « Rêve Américain », qu'elle semble vouloir valider même si les expériences qu'elle vit au cours de son séjour ne semblent pas conformes au socle mythologique du « Rêve » qui lui a été inculqué. Écrire peut alors apparaître comme un outil permettant de retoucher la réalité du voyage, et de le rendre davantage conforme aux attentes qu'elle et ses lecteurs en ont : une expérience davantage glamour, aventureuse, pleine de promesses.

À cette volonté de proposer un récit fabuleux et détaché de la réalité s'ajoute ensuite un facteur essentiel dans l'œuvre littéraire de Fallaci : le facteur psychologique. En effet, la journaliste et romancière a été qualifiée maintes fois de personnalité égocentrique. La grande tendance au *protagonismo* de l'œuvre américaine ne fait que confirmer ce trait de caractère omniprésent, qui à lui seul pourrait suffire à proposer une définition globale de la poétique de Fallaci. Elle-même semblait consciente de cette tendance et de ce besoin – à la fois social et, dans sa manifestation littéraire, narratologique – d'être au centre de l'action et de l'attention, déjà exprimés dans cette phrase attribuée au personnage de Giovanna au début de *Penelope alla guerra* (1962): « Ogni volta che passava dinanzi allo specchio non riusciva a vincere la tentazione di guardare ciò che al mondo la interessasse di più: sé stessa ». ³⁶¹

Fallaci était fascinée par le monde et ses acteurs en tous genres, mais c'était peut-être encore davantage sa propre place dans le monde, au cœur de tous ces événements et de toutes ces rencontres, qui lui semblait dignes d'être racontées : elle était obsédée par la mort et souhaitait laisser une trace de son existence après celle-ci, comme elle l'explique dans *Un cappello pieno di ciliege*. ³⁶²

Cet aspect est fondamental dans l'œuvre américaine, et notamment dans *I sette peccati di Hollywood* (1958): dès les premières lignes du recueil, le récit se base sur le mépris de la journaliste pour les diverses stars qu'elle a dû rencontrer et fréquenter pendant tout un été. C'est une manière pour elle de faire preuve de fausse modestie, un élément central et

³⁶¹ FALLACI Oriana, *Penelope alla guerra*, op. cit., p. 7.

³⁶² FALLACI Oriana, *Un cappello pieno di ciliege*, op. cit., p. 358-359.

récurrent de l'œuvre : elle ne s'intéressait pas aux plus grandes stars de son époque, c'est eux qui s'intéressaient à elle. Il s'agit en quelque sorte d'un adoubement social et littéraire. Il est en outre intéressant de noter comme Fallaci, pour utiliser l'expression anglophone, prend « the best of both worlds » [le meilleur des deux mondes] : elle se désolidarise tour à tour des défauts italiens comme de ceux américains, quand ceux-ci ne servent pas l'image qu'elle souhaite se créer. Elle est américaine pour l'ambition, la reconnaissance accordée aux femmes, mais elle reste profondément italienne, et comme elle le dit, florentine, pour l'importance qu'elle accorde à la conscience historique et son goût pour l'art et l'architecture.

Enfin, l'œuvre américaine témoigne d'une volonté très claire de l'auteure de prendre son image en main, d'en faire une affaire personnelle : il s'agit de façonner minutieusement son image pour ne laisser à personne d'autre le soin de le faire. Elle veut maîtriser son personnage, et savoir ce que l'on dira d'elle, même après sa mort. Il y a donc implicitement une volonté de devenir quelqu'un d'autre : elle veut être perçue comme une grande écrivaine, reconnaissance plus flatteuse que la case de « journaliste » dans laquelle elle a été enfermée pendant une grande partie de sa vie. *Un cappello pieno di ciliege*, de par son projet faramineux et sa grande ambition littéraire, est l'illustration de ce désir poussé à son paroxysme.

Conclusion

L'œuvre américaine d'Oriana Fallaci est donc une partie de sa production littéraire délaissée par la critique, au profit des romans qui ont contribué à la création de son image de romancière internationale, tels que *Un uomo* (1979) et *Insciallah* (1990). Il s'agit pourtant d'une œuvre qui recouvre toutes les phases de sa carrière de journaliste et de romancière : le recueil journalistique *I sette peccati di Hollywood* (1958) est le premier jamais publié par Oriana Fallaci, alors que les chroniques insérées dans *Viaggio in America* (écrit en 1965 et 1967) sont celles d'une journaliste à la réputation internationale déjà affirmée. De la même manière, les œuvres de fiction de notre corpus vont de *Penelope alla guerra* (1962), œuvre de jeunesse et premier roman, à la saga fleuve *Un cappello pieno di ciliege* (2008), considéré comme le chef d'œuvre de l'auteure, tant par l'ambition du projet que pour sa qualité stylistique.

Si le corpus américain a donc été essentiellement négligé par la critique littéraire, il s'agit néanmoins une œuvre charnière dans la création du personnage national et international que Fallaci est devenue : c'est le récit de son passage de journaliste à « scrittore », et du passage de journaliste inconnue à « la Fallaci ».

En effet, cette dernière propose dans les quatre œuvres de notre corpus un portrait critique du « Rêve Américain », allant de la ruée vers l'or au milieu du XIX^e siècle dans *Un cappello pieno di ciliege* à la société de surconsommation de la fin des années 1960 dans *Viaggio in America*. Cependant, davantage qu'un simple portrait idéologique, économique, politique et culturel des États-Unis, Fallaci utilise ce contexte exotique, presque irréel et parfois onirique, voire mythique, que sont les déserts américains, les villes abandonnées du *Far West* et les maisons surdimensionnées des stars hollywoodiennes, comme un terrain propice à la création de son propre personnage et de son propre mythe. Elle se propose comme protagoniste indéniable de toute l'œuvre journalistique et de celle de fiction, et nous parle ainsi autant d'elle-même que des États-Unis. Le rôle d'intermédiaire culturelle entre son lectorat italien et ses interlocuteurs américains réels ou fictifs lui permet de se mettre en avant et de se mettre en scène, se découvrant elle-même et au public à mesure qu'elle découvre l'Amérique.

Cependant, plus que d'une traditionnelle autobiographie aux allures de *Bildungsroman*, le corpus semble tenir davantage de l'autofiction. En effet, Fallaci n'est ni une narratrice fiable, ni une narratrice discrète : tout événement est propice à

l'exposition de ses qualités, de ses connaissances mondaines et de son rôle essentiel dans les aventures qu'elle narre. Le corpus américain reflète donc les traits d'un personnage construit minutieusement par Oriana Fallaci : une jeune femme intrépide, indépendante, brillante et surtout, sans cesse au cœur de l'action.

Enfin, l'image du « Rêve Américain » proposée par le corpus, si critique au premier abord, tient paradoxalement davantage de la profession de foi que de la diatribe. En effet, Fallaci profère des critiques très violentes contre l'*American Way of Life* dans *I sette peccati di Hollywood* et *Viaggio in America*. Cependant, l'œuvre concluant le corpus, *Un cappello pieno di ciliege*, écrite dans les dix dernières années avant la mort de l'auteure en 2006, témoigne de sa volonté de croire en ce « Rêve » qui l'a animée pendant tant d'années au point d'apparaître presque comme une déclaration d'amour à son pays d'accueil. C'est le pays où son ancêtre et, à distance de plus d'un siècle, elle-même, ont trouvé l'indépendance dont elles rêvaient. Il s'agit donc d'un rêve que sa formation politique et culturelle et sa connaissance minutieuse des réalités américaines, dont elle a fait preuve dans *I sette peccati di Hollywood* et *Viaggio in America*, ne sont pas parvenues à atténuer ni à éteindre au fil des décennies.

L'œuvre américaine d'Oriana Fallaci est aussi et surtout représentative d'une américanisation identitaire et littéraire de l'auteure. Au cours de sa carrière, Fallaci a consacré plus d'œuvres à l'Amérique qu'à son pays natal et peut-être qu'à n'importe quel autre pays. Dans le corpus que nous avons étudié, ses techniques journalistiques sont empruntées au *New Journalism*, faisant de ses chroniques une œuvre à la fois thématiquement et stylistiquement cohérente, nous parlant des États-Unis en utilisant les procédés américains. À la fin de sa vie, alors qu'elle était souffrante, ses derniers efforts ont été consacrés à la défense des valeurs et du patrimoine américain dans la trilogie dite « islamophobe », comme dans une dernière déclaration pour le pays où elle s'est construite, et qui lui a offert la possibilité d'obtenir le statut de « scrittore » auquel elle aspirait.

Bibliographie

Œuvres du corpus (par ordre chronologique d'écriture)

FALLACI Oriana, *I sette peccati di Hollywood*, Milano: BUR Rizzoli, 1958, 218 p.

FALLACI Oriana, *Penelope alla guerra*, Milano: BUR Rizzoli/Corriere della Sera, 1962, 273 p.

FALLACI Oriana, *Viaggio in America*, Milano: BUR Rizzoli, 2015, 312 p.

FALLACI Oriana, *Un cappello pieno di ciliege*, Milano: BUR Rizzoli, 2008, 852 p.

Œuvres d'Oriana Fallaci hors corpus

FALLACI Oriana, *Gli Antipatici*, Milano: BUR Rizzoli, 1963, 379 p.

FALLACI Oriana, « Introduzione » dans *Il Richiamo della Foresta*, Milano, BUR Rizzoli, 2007, 11 p.

FALLACI Oriana, *Il sesso inutile*, Milano: BUR Rizzoli, 1961, 205 p.

FALLACI Oriana, *Lettere di una vita straordinaria*, Milano: BUR Rizzoli, 2016 (ebook).

FALLACI Oriana, *Oriana Fallaci intervista sé stessa - L'Apocalisse*, Milano: BUR Rizzoli International, 2004, 126 p.

FALLACI Oriana, *Solo io posso scrivere la mia storia: Autoritratto di una donna scomoda*, Milano: bestBUR, 2017, 267 p.

FALLACI Oriana, *L'Italia della Dolce Vita*, Milano: Rizzoli, 2017, 352 p.

Littérature critique sur Oriana Fallaci

ARICÒ Santo L, *Oriana Fallaci, the woman and the myth*, Carbonsdale et Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2010, 269 p.

ARICÒ Santo L, *The Unmasking of Oriana Fallaci: Part II and Conclusion to Her Life Story*, Pittsburgh: Rosedog Press, 2013, 276 p.

BOETTO COHEN Giosuè, *Intervista con Oriana*, Milano: BURsenzafiltro, 2011, 96 p.

DE STEFANO Cristina, *Oriana, una donna*, Milano: bestBUR, 2014, 301 p.

GATT-RUTTER John, *Oriana Fallaci: The Rhetoric of Freedom*, Oxford: Berg, 1996, 224 p.

LESER David, « Oriana Fallaci » dans *The Whites of their Eyes*, Crowsnest: Allen and Unwin, 1999, 14 p.

MINISCHETTI Gianni, *Oriana Fallaci in New York: Una storia d'orgoglio*, Milano: Sperling et Kupler, 2011, 176 p.

POLEZZI Loredana, « Chapter 5: Crossing borders and exploiting hybridity: language, gender and genre in the works of Oriana Fallaci » in *Translating Travel: Contemporary Italian Travel Writing in English Translation*, Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2001, p. 137-163.

Ouvrages critiques sur les États-Unis

BIDAUD Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain: Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Paris: Armand Colin, 2012, 352 p.

DOUGLAS Ann, « Introduction: The Art of Controversy » in *Uncle Tom's Cabin*, New York: Penguin Group, 1981, p. 7-34.

S. NYE Joseph Jr, *Soft Power: the Means to Success in World Politics*, New York : Public Affairs, 2004, 208 p.

Ouvrages critiques sur le journalisme américain et italien

GELSOMINI Elena, *L'Italia allo specchio – L'Europeo di Arrigo Benedetti (1945-1954)*, Milano: FrancoAngeli, 2011, 218 p.

PAPUZZI Alberto, *Letteratura e giornalismo*, Bari: Editori Laterza, 2015 (ebook).

WEINGARTEN Marc, *The Gang That Wouldn't Write Straight: Wolfe, Thompson, Didion, Capote, and the New Journalism Revolution*, New York: Three Rivers Press, 2006, 336 p (ebook).

Ouvrages généraux de critique littéraire

DOLFI Anna, *Non finito, opera interrotta e modernità*, Firenze: Firenze University Press, 2015, 660 p.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, 282 p.

LEJEUNE Philippe, *Signes de vie – Le Pacte autobiographique 2*, Paris : Gallimard, 2005, 276 p.

POLEZZI Loredana, « The Case for Italian Travel Writing » in *Translating Travel: Contemporary Italian Travel Writing in English Translation*, Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2001, p. 7-53.

VENUTI Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London et New York: Routledge, 2008, 319 p.

Articles de revues

BRUN Françoise, « L'Italie et ses traducteurs », *Translittérature*, 2006, n°30, p. 41-47.

CRISPI Valentina, « L'interculturalité », *Télémaque*, 2015, Vol.47, n°1, p. 17-30.

FASANO Pino, « Il mito americano di Cesare Pavese », *Italica*, été/automne 2008, Vol.85, n°2/3, p. 295-310.

GASPARINI Philippe, « Autofiction vs autobiographie », *Tangence*, hiver 2011, n°97, p. 11-24.

REQUEMORA Sylvie, « L'espace dans la littérature de voyage », *Espaces Classiques*, hiver 2002, Vol.34, n°1/2, p. 249-276.

VANOOST Marie, « Journalisme narratif : des enjeux contextuels à la poétique du récit », *Cahiers de Narratologie*, avril 2016, Vol.31. Consultable en ligne: <http://journals.openedition.org/narratologie/7543> (consulté le 10 avril 2019).

Articles de presse

APICE Marzia, « Oriana Fallaci racconta il sogno americano », in ANSA, 16.07.2014.

Consultable en ligne:

http://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/unlibroalgiorno/2014/07/16/oriana-fallaci-racconta-sogno-americano_77e338b5-4d9a-4054-b342-44579acbe235.html (consulté le 11 avril 2019).

AUTEUR INCONNU, « Nel baule di Oriana, tutta una vita «Così corsi il rischio di non nascere» », in *Corriere Fiorentino*, 24.07.2008. Consultable en ligne:

https://corrierefiorentino.corriere.it/arte_e_cultura/articoli/2008/07_Luglio/24/oriana_fallaci_romanzo_postumo.shtml (consulté le 13 avril 2019).

AUTEUR INCONNU, « Marilyn Monroe: il film ispirato al libro di Oriana Fallaci. Nel cast Miriam Leone » in *361 Magazine*, 08.04.2019. Consultable en ligne :

<https://www.361magazine.com/spettacoli/cinema/marilyn-monroe-film-ispirato-al-libro-oriana-fallaci-nel-cast-miriam-leone/>.

AUTEUR INCONNU, « Quando la Fallaci prendeva in giro la Lega » in *Lettera43*, 16.11.2015. Consultable en ligne:

<https://www.lettera43.it/it/articoli/politica/2015/11/16/quando-la-fallaci-prendeva-in-giro-la-lega/158877/>.

BATTISTA Pierluigi, « Oriana e la storia dei ribelli sconfitti » in *Il Corriere della Sera*, n. 180, 30.07.2008, p. 39.

BENEDETTI Carla, « Discussioni Fallaci » in *L'Espresso*, 27.08.2008, p. 109.

BENINI Annalena, « Donne e uomini d'Oriana » in *Il Foglio*, 30.07.2008, p. II.

CANNAVÒ Alessandro, « Cover Story – L'Ultima Fallaci » in *Il Corriere della Sera Magazine*, n. 30, 24.07.2008, p. 3.

COLOMBO Furio, « Oriana Fallaci. La rabbia e il rimpianto. », in *Feltrinelli editore*, 19.09.2006. Consultable en ligne: <http://feltrinellieditore.it/news/2006/09/19/furio-colombo--oriana-fallaci--la-rabbia-e-il-rimpianto-7324/> (consultée le 10 avril 2019).

DE RIENZO Giorgio, « LaPagella » in *Il Corriere della Sera*, 21.09.2008, p. 34.

GNOCCHI Alessandro, « Pistole, star a capelloni In viaggio con Oriana sulle strade d’America » in *Il Giornale*, 11.06.2014. Consultable en ligne : <http://www.ilgiornale.it/news/cultura/pistole-star-e-capelloni-viaggio-oriana-sulle-strade-1026535.html> (consulté le 10 avril 2019).

GRASSO Fabrizio, « Al direttore » in *Il Foglio*, 28.08.2008, p. 4.

PACCHIANO Giovanni, « Oriana, la forza del destino » in *Il Corriere della Sera*, 03.08.2008, p. 31.

STEFANELLI Elisabetta, « I sette peccati di Hollywood per Oriana » in *ANSA*, 16.02.2015. Consultable en ligne: http://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/unlibroalgiorno/2015/02/16/i-sette-peccati-di-hollywood-per-oriana_d101bf36-b2db-48a7-9515-5ce5dd342daa.html (consulté le 11 avril 2019).

Autres œuvres littéraires citées ou mentionnées

CALVINO Italo, *Il barone rampante*, Milano: Mondadori, 1993, 308 p.

CALVINO Italo, *Le città invisibili*, Milano: Mondadori, 2012, 176 p.

COGNETTI Paolo, *New York Stories*, Milano: Einaudi, 2015, 395 p.

Dictionnaires et encyclopédies

Encyclopedia of Italian Literary Studies 1: A-J, New York et London: Routledge, 2007.

Dizionario italiano Treccani, consultable sur: <http://www.treccani.it/vocabolario/>.

CNRTL, consultable sur: <https://www.cnrtl.fr/>.

Documentaires

BOETTO COHEN Giosuè, *La storia siamo noi. Oriana Fallaci : Oltre la rabbia e l'orgoglio*. 2007; Milano et Roma : BUR Rizzoli senzafiltro et RaiTrade, 2011. DVD.

Table des matières

Introduction	1
I. Le récit de voyage : une confrontation avec l'autre	6
1) Une observation personnelle mais basée sur l'imaginaire collectif	6
a) L' « American Dream »: un mythe centenaire	6
b) Une expérience européenne et italienne des États-Unis	14
c) Raconter les États-Unis : une œuvre au féminin, une œuvre féministe ?	16
2) La comparaison au cœur de la confrontation interculturelle	23
a) Un voyage littéraire entre mythes et réalités.....	24
b) La difficulté d'échapper à l'ethnocentrisme	30
3) Le procès du Rêve Américain	35
a) Un jugement à première vue extrêmement négatif.....	35
b) L'art de la nuance : entre lucidité et sarcasme.....	43
II. Ecrire et lire les États-Unis entre fiction et réalité.....	48
1) Écrire les États-Unis: une œuvre hybride	49
a) Oriana Fallaci: « scrittore » ou journaliste ?.....	49
b) Une forme de journalisme qui emprunte sans cesse à la littérature... ..	52
c) ... une forme de littérature qui emprunte sans cesse au journalisme.....	62
2) Lire les États-Unis	69
a) Succès du corpus américain en Italie	69
b) ... et en traduction anglaise : sa place dans la littérature américaine	73
c) Un panorama de la critique de l'œuvre américaine	76
III. Adaptation, intégration et mythification : devenir « la Fallaci ».....	85
1) L'œuvre américaine de Fallaci : une œuvre avant tout autobiographique ?.....	85
a) Oriana Fallaci, narratrice et protagoniste de ses œuvres journalistiques	85
b) Identification et aspect autobiographique dans la fiction	90
c) L'œuvre américaine : un voyage identitaire autofictionnel ?	95
2) De l'acceptation du mode de vie américain à l'admiration... ..	98
a) La capitulation	99
b) Au-delà de la critique, l'admiration... Et la volonté d'intégration ?	103
3) Entrer dans le mythe par la littérature : « L'Oriana américaine »	109
a) La création d'une image mythique : les couvertures du corpus	109
b) L'Oriana américaine : un mythe qui tend à se renforcer avec le temps.....	114

c) Hypothèses de lecture de l'œuvre américaine	117
Conclusion.....	119
Bibliographie	121