

## **STENDHAL ET SCHIFANO CHRONIQUEURS DE L'HISTOIRE ET DE L'ACTUALITÉ**

**PILAR ANDRADE BOUÉ**

Universidad Complutense de Madrid

[pilarandradeboue@hotmail.com](mailto:pilarandradeboue@hotmail.com)

**Résumé :** Ce travail compare l'écriture des chroniques de l'Italie et de Naples chez Stendhal et Jean-Noël Schifano respectivement. L'auteur y montre comment, à partir de motivations en partie semblables, Stendhal développe son mythe italien bien connu, tandis que Schifano, même s'il relève le gant de son prédécesseur, construit son propre mythe napolitain.

**Mots-clés:** Stendhal, Schifano, chronique, Italie, Naples

**Abstract :** This work compares the writing of chronicles about Italie and Naples in, respectively, Stendhal and Jean-Noël Schifano. The author shows how, from motivations only partially similar, Stendhal develops his italian myth so well- known, while Schifano even if he takes the challenge of his forerunner, builds his own napolitan mtyh.

**Keywords:** Stendhal, Schifano, chronique, Italie, Naples

Dans cet article, notre but est de faire une comparaison entre les textes de deux chroniqueurs: Stendhal, en tant qu'auteur des *Chroniques italiennes*, et Jean-Noël Schifano, écrivain qui, aujourd'hui, a pris le relais, en quelque sorte, du précédent<sup>1</sup>. Rappelons que sous le titre de *Chroniques italiennes* sont groupés plusieurs récits racontant des événements qui auraient eu lieu entre la Renaissance et le XVIII<sup>e</sup> siècle (sauf le texte intitulé *Vanina Vanini*, bien entendu); quant à Schifano, il est l'auteur, d'une part, des *Chroniques napolitaines* (1984), situées à la même époque que les chroniques stendhaliennes, et, de l'autre, du livre qui a pour titre *Everybody is a star. Suite napolitaine* (2003). Ce dernier recueil est composé de récits de faits divers contemporains, rapportés par un narrateur qui, par le fait même de l'actualité des histoires consignées, incarne un modèle plus pur de chroniqueur : « Le genre suppose que l'auteur soit, au moins en partie, contemporain des événements qu'il rapporte » (Demougin, 1985: 327).

Il est possible que notre approche doive, pour commencer, préciser en quoi une chronique est différente d'une nouvelle ou d'un roman bref. Car en retraçant les aléas de la publication des récits de Stendhal, on trouve que plusieurs titres furent appliqués à ses écrits, aussi bien celui de *Chroniques italiennes* (eds. de 1855, celle de Martineau dans les éditions du Divan et d'autres) que ceux de *Romans et nouvelles* (1854) ou *Chroniques et Nouvelles* (1855)<sup>2</sup>. Quant à Schifano, il néglige la mention « chroniques » dans son deuxième livre, où les récits sont, d'ailleurs, beaucoup plus courts que dans le premier. Mais peut-on distinguer une chronique des autres genres par sa longueur, sa fidélité aux faits historiques, son style? Il semble difficile de répondre à ces questions ; on y reviendra plus tard, moins pour réfléchir aux limites entre la chronique pure (historiographique) et la chronique littéraire<sup>3</sup>, que pour préciser les caractéristiques de la chronique chez les deux auteurs ciblés dans cet article.

---

<sup>1</sup> Écrivain français, de père sicilien et mère lyonnaise. Directeur littéraire aux éditions Gallimard, critique à la *N.R.F.* et au *Monde*, il a été directeur de l'Institut français de Naples (1982-1988), et a publié des essais et guides de voyage sur cette ville: *Naples* (1981), *Désir d'Italie* (1986), *Sous le soleil de Naples* (2004), *Dictionnaire amoureux de Naples* (2007), *Creator Vesevo* (2008), *Le vent noir ne voit pas où il va* (2010). Il a également traduit des auteurs italiens, tels qu'Umberto Eco, Elsa Morante, Leonardo Sciascia ou Italo Svevo. Enfin, il a écrit plusieurs romans ( *La danse des ardents*, 1984, *Les rendez-vous de Fausta*, 1989, *L'éducation anatomique*, 2000, *La femme-fontaine*, 2009, *E. M. La Divine Barbare*, 2013) et des recueils de nouvelles tels que les *Chroniques napolitaines* (1984) et *Everybody is a star. Suite napolitaine* (2003) qui sont particulièrement ciblés dans cet article.

<sup>2</sup> *Vittoria Accoramboni*, *les Cenci*, *La duchesse de Palliano*, *L'abbesse de Castro* et *Vanina Vanini* avaient été publiées depuis 1829, dans la *Revue de Paris* et la *Revue des Deux Mondes*. *Trop de faveur tue* et *Suora Scolastica*, inachevées et qui n'avaient pas encore été publiées, ainsi que *San Francesco a Ripa*, ne figuraient pas dans le volume de 1855. *San Francesco a Ripa* avait paru en 1853, *Trop de faveur tue* le ferait en 1912, et *Suora Scolastica* en 1921 (Dédéyan, 1956: 30, 99-100).

<sup>3</sup> La réflexion sur la chronique en tant que genre littéraire excède les limites et les buts de ce travail.

Toujours est-il que les trois livres dont nous parlons réécrivent, ou du moins s'appuient, sur des chroniques déjà écrites, autour de faits déjà *chroniqués*. Plus particulièrement, les textes de Stendhal ont été inspirés de chroniques manuscrites que l'auteur aurait lues, ou de documents historiques imprimés qu'il aurait dépouillés<sup>4</sup>; on sait que Stendhal était friand de petits faits vrais et qu'il était toujours prêt à bien les payer, s'il le fallait: « J'ai une collection en 12 volumes in folio manuscrits, qui me coûte 2000 francs » (Stendhal, 1934: 293). Déjà dans ses *Promenades dans Rome*, publiées en 1829, il avait inséré de petites anecdotes très variées, donnant le ton à celles qui composeront plus tard la substantifique moelle des *Chroniques italiennes*. Dans celles-ci, en revanche, l'intensité grandissant, les assassinats, parricides, infanticides et autres faits divers proliféreront. Et nous trouverons, à leur tour, les mêmes sujets dans les *Chroniques napolitaines* de Schifano, aussi abondantes en sang que celles de Stendhal. Schifano se plaît à réécrire des cas judiciaires du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles: dans *Madrigal napolitain*, un musicien appelé Carlo Gesualdo tue sa femme et l'amant de celle-ci surpris en flagrant délit; dans *Les heures contraires*, qui reprend la même anecdote que la chronique stendhalienne *Trop de faveur tue*, la vie des jeunes femmes nobles au couvent de Saint Archange est montrée en toute licence et cruauté; nous assistons, dans *Grecs intermèdes*, aux tortures infligées aussi bien à un innocent qu'à un pédophile sodomite, et dans *La mort de l'espagnole*, aux tortures, plus cruelles encore, subies par une femme accusée du meurtre de sa « maîtresse » (la dame dont elle est servante), etc.

Or, *Everybody is a star. Suite napolitaine* de Schifano marque un changement de cap important, comme nous le savons déjà: il situe tous les récits dans l'actualité, dans ce monde de violence déchaînée orchestrée par la mafia dans la région de la Campanie. Plusieurs de ces chroniques<sup>5</sup> tournent d'ailleurs autour d'un point de convergence explicite et symbolique, le tremblement de terre qui eut lieu le 23 novembre 1980. Ce fut, en effet, un moment de grande violence et de terribles dégâts provoqués par la Nature, mais que les hommes eux-mêmes poursuivirent sans gêne avec leurs multiples crimes, « comme une suite barbare au déchaînement de la terre qui avait tant tremblé, trois minutes cinquante-quatre secondes » (Schifano, 2003: 64).

Notons également la mention, dans la phrase précédemment citée ainsi que dans le titre du recueil, du mot « suite ». Dans le sens, d'abord, de « partie qui suit »,

---

<sup>4</sup> Martineau précise que treize des quatorze manuscrits de Stendhal, qu'il datait du XVI ou du XVII, étaient des copies, et aucune n'avait une valeur exceptionnelle (Martineau, in Stendhal, 1929 :VII, X).

<sup>5</sup> Concrètement à partir de la troisième, *Terrae Motus*. Dans celle-ci et les suivantes on mentionne explicitement le tremblement de terre.

aussi bien pour la citation ci-dessus que pour le titre, qui pourrait être interprété comme celui d'un deuxième volet, contemporain, des premières *Chroniques napolitaines*. Mais aussi dans un sens proprement musical, en tant qu'ensemble de pièces de musique, à l'instar de l'ensemble des chroniques, et répondant au goût prononcé des Napolitains pour les chansons et l'opéra, notamment. Les références à la musique ne manquent d'ailleurs pas dans *Everybody is a star*: un assassin fait jouer sur le juke-box *Vivere ancora* de Gino Paoli avant de tuer sa victime (Schifano, 2003: 18), un chanteur ambulancier accompagné de sa mandoline quitte une famille en fête avant que la grand-mère ne soit abattue par un malfrat (Schifano, 2003:52), la chanson *Una lacrima sul viso* accompagne le Credo de la messe des noces d'un mafieux (Schifano, 2003: 132). Et dans les *Chroniques napolitaines*, Schifano introduit, comme nous l'avons mentionné auparavant, un compositeur de madrigaux, outre qu'il explique comment un jeune homme est enfermé dans un clavecin, nouveau cheval de Troie (Schifano, 1984: 56), qu'il cite l'*Orfeo* et *Il ritorno d'Ulisse in patria* de Monteverdi (Schifano, 1984: 115/116), qu'il décrit les danses au son de la tarantelle précédant les orgies d'un pédéraste (1984: 158), et qu'il fait chanter et bouger avec des « emperchées » et des « bisces » l'assassine présomptive d'une dame espagnole (Schifano, 1984: 195,202). On se demande si toutes ces allusions à la musique ne forment pas une basse continue, un accompagnement tragique des faits racontés. La ville qui fascinait Stendhal pour le théâtre San Carlo se serait transformée en ville traversée par des plaintes de mort...

Quand aux faits racontés dans *Everybody is a star*, ils reprennent à la manière contemporaine donc, ceux narrés dans le premier recueil: assassinats et/ou mutilations de mafieux (*Rouge killer, G. And G.*, règlements de comptes avec des femmes trop légères aux yeux des maris, des frères, des fils (*Le complexe de Néron, Un deuil en rouge*), parricides (*Giuseppe et Antonio*), cas d'abus sexuels et sadisme de la part d'une mère envers ses enfants (*Mère et fils*), ou crimes divers (*Les baby-gouapes, Terrae motus*). On ne trouve qu'une seule chronique qui n'inclut pas de forfaits mais détaille la réaction du peuple napolitain face à un fantôme hantant l'hôtel où plusieurs personnes ont été relogées après le tremblement de terre (*Le turc phosphorescent*). Tous ces récits nous sont contemporains au même titre que le *Vanina Vanini* l'était pour Stendhal et les lecteurs du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Si bien que le livre de Schifano présenterait une sorte de version moderne des chroniques anciennes, une variante adaptée à notre époque et notre société, aussi violentes que celles des siècles précédents mais, de l'avis de l'auteur, plus létargiques et décadentes – de sorte qu'il leur faut un langage cru et percutant pour que le lecteur tende l'oreille et écoute le message de la « nouvelle ».

Nous reprendrons plus tard les traits de style et les caractéristiques linguistiques de la prose de Schifano.

Cela dit, il convient maintenant de réfléchir sur le choix générique. De tenter de comprendre pourquoi les deux auteurs confrontés, Stendhal et Schifano, ont jeté leur dévolu sur le genre des chroniques, parmi d'autres formes de narration plus modernes. Car la chronique prend sa source, pour la littérature en langue française, dans le Moyen Âge, et s'épuise, dans sa forme la plus pure, la plus historiographique, au XVIII<sup>e</sup> siècle. De prime abord donc, le roman ou la nouvelle convenaient mieux (surtout dans le cas de Stendhal) aux goûts contemporains et, en tant que fictions, étaient plus souples, offrant à l'écrivain une grande liberté. Face à ces deux possibilités, la chronique présentait des caractéristiques quelque peu incommodes: les faits devaient être transcrits de la façon la plus stricte, la plus conforme à la vérité possible, puisque le but principal était celui d'attester – la chronique pure n'était pas loin du procès-verbal; lieux et dates devaient figurer avec exactitude ; les faits y étaient transcrits conservant de préférence, par souci de clarté, un ordre linéaire; les détails économiques, judiciaires ou politiques comportaient la plus grande importance<sup>6</sup>. En un mot, il y avait de quoi effrayer l'imagination d'un écrivain type.

En fait, dès le début, c'est-à-dire dès l'époque médiévale, se développa, on le sait, un type de chronique qui empruntait à la narration de fiction sa plus grande liberté et sa vocation moins précise et plus subjective<sup>7</sup>. Ainsi le degré zéro de la chronique additionna vite des chiffres et se transforma en degré deux, trois ou dix. Stendhal,

---

<sup>6</sup> Le *Dictionnaire des Littératures* publié par J. Demougins définit la chronique, par exemple, comme un « Genre de littérature historiographique dans lequel les faits sont enregistrés dans l'ordre de leur succession » (1985 :326). Philippe Van Tieghem, quant à lui, explique que le chroniqueur est un « écrivain qui compose un récit chronologique des événements qui se sont déroulés durant une courte période, en s'attachant au détail concret, et sans chercher à dépasser les faits par des idées générales » (1984 :868). On trouve la même idée dans le dictionnaire de Myers et Simms: "The chronicle functions more as a listing of events than as interpretation of them" (Myers et Simms, 1989: 46).

<sup>7</sup> Il semble enfin difficile de dessiner une frontière nette entre la chronique, document historiographique pur, et la chronique « contaminée » par la fiction littéraire. Yves Stalloni affirme que la première « se libère de la tutelle littéraire » progressivement (Stalloni, 2001 :108), tandis que d'autres auteurs placent la chronique entre les genres littéraires (Demougins, 1985 :326, cf. cit. note 6). Bondy, Frezel et Kaiser soulignent le mélange dans la chronique, dès le début, d'historiographie à vocation objective et fiction à vocation subjective : « [Chronik] ist auf die Ermittlung und Überprüfung relevanten Fakten ebenso angewiesen wie auf eine zusammenhängende Darstellung der Ereignisse in Form einer Erzählung, wodurch sich Parallelen zur künstlerischen (fiktionalen) Erzählliteratur ergeben. Seit ihren frühesten Anfängen befindet sich die Geschichtsschreibung daher auf einer permanenten Grenzwanderung zwischen Faktischem und Fiktionalem » (Bondy, Frezel et Kaiser, 1995:1097). Par contre, nous lisons dans le *Diccionario de terminología literaria* de González de Gambier : «La crónica no es un género literario, ya que obedece más a la Historia que a la literatura, el estilo conciso evita que se emplee la lengua poética enriquecida mediante el uso de la imaginación, y la rigurosa objetividad hace olvidar la ficción y la imaginación" (González de Gambier, 2002:98). Nous nous bornons à constater la difficulté de préciser les limites du genre, et notamment les limites entre la chronique et les genres narratifs brefs, puisque cette réflexion, comme nous l'avons précisé, n'est pas le but de l'article.

partant de manuscrits anciens, s'écartera peu à peu des sources et finira par inventer la presque totalité de l'histoire ; de la traduction il passera à l'adaptation, puis au récit quasi imaginaire: c'est l'itinéraire qui va de *Vittoria Accoramboni* à *L'abesse de Castro* et qui a été abondamment souligné<sup>8</sup>.

Schifano, quant à lui, choisit directement un style de chronique très personnel, fidèle uniquement au noyau du fait divers. Et, pour faire voir le clivage entre son propre langage et le ton canonique de la chronique-attestation, il intègre dans *Madrigal napolitain*, premier récit des *Chroniques napolitaines*, deux parties faisant se succéder sa propre manière et la manière d'un greffier. Ainsi les corps des amants assassinés sont décrits, dans la première partie, comme il suit:

Le duc n'était qu'une forme encore humaine déchiquetée. La princesse gardait, plantée comme un sceptre au bas de son ventre léopardé de blessures, un stylet au manche damasquiné d'or et marqué d'un V de rubis. (Schifano, 1984:25)

Tandis que le greffier raconte la découverte des corps de cette façon:

Il s'est trouvé mort allongé par terre l'illustre don Fabrizio Carafa duc d'Andria, reconnu tant par les autres sieurs que par moi, Gian Domenico Micene, et il portait pour tout vêtement une chemise de femme noire et à retroussis de fine dentelle rousse large d'un empan. Le seigneur duc était ensanglanté et blessé de plusieurs blessures, et une arquebusade au bras gauche passait de part en part le coude, passait aussi la poitrine, et la manche de ladite chemise était brûlée par un coup de feu (...). Donna Maria Avalos, en chemise et pleine de sang, reconnue pour telle par lesdits Sieurs et moi, morte occise, qui avait la gorge largement entaillé, portait une blessure à la tête du côté de la tempe droite, un coup de stylet à la face, et plusieurs coup de stylet dans la main gauche, et au bras droit, et dans le sein, et au flanc elle présentait deux autres blessures de pointe. (Schifano, 1984: 27/28)

Notons tout d'abord, dans ce dernier texte, l'abondance descriptive, ainsi que la précision pour noter ce qui concerne les blessures et les vêtements, c'est à dire les faits – et, peut-être, pièces à conviction. Ce fragment présente également les termes et expressions juridiques d'usage (« ladite », « lesdits », « il s'est trouvé »), outre des répétitions (« passait... passait ») et la spécification des noms des témoins qui procèdent à la levée du corps (les noms des autorités ont été précisés dans le paragraphe précédent). Le tout est déclaré sur un ton sobre et froid, malgré l'intensité de la violence ou l'horreur des crimes<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Cf. par exemple Prévost, 1951 :400-402, Dédeyan, 1963:146, Fernandez, dans Stendhal, 1973 :9-10, Houssais, 2005-2006, *passim*.

<sup>9</sup> Peut-on considérer, de toutes façons, que ce fragment écrit par un « greffier » est un morceau de chronique ? Ne serait-il pas simplement un document judiciaire qui décrit plus qu'il ne narre, présentant des faits plus que les racontant ? En tout cas, s'il est invoqué dans le livre de Schifano c'est, comme on l'a dit, pour faire valoir l'originalité du style de l'auteur.

Par contre le premier fragment, beaucoup plus bref puisqu'il ne cherche pas à certifier mais à émouvoir, opère un changement radical. Déjà, la restriction «ne...que» augmente l'intensité de l'expression qu'elle précède, «forme (...) humaine déchiquetée » ; de plus, le rajout de l'adverbe « encore » suggère l'image d'un corps presque inhumain, déformé à force de sauvagerie ; enfin, le « déchiqueté » reste hyperbolique malgré le nombre de blessures reçue par la victime, et énumérées plus tard par le greffier (Schifano, 1984: 29). Mais la phrase dernière doit retenir davantage notre attention par sa richesse métaphorique. Car à la comparaison simple (« comme un sceptre... ») s'ajoute la métaphore introduite par l'adjectif «léopardé», qui, outre son sens évident de « rayé » ou « zébré », pourrait évoquer, par le rapprochement entre la femme et le léopard, la souplesse et le pouvoir de séduction de la princesse. Et surtout le sceptre lui-même, *terminus ad quo* de la comparaison, est intéressant. Tout d'abord, la rêverie du meurtre schifanienne introduit un stylet dans sa description du cadavre ; ensuite, ce stylet est comparé à un sceptre, symbole du pouvoir, pour mettre en relief ce pouvoir même du mari sur son épouse – n'oublions pas, non plus, que le couteau a été enfoncé dans le bas-ventre de la princesse; enfin, le V inscrit sur l'objet renforce la possessivité, puisque l'époux trompé est le prince de Venosa , et que le V désigne également (outre la forme du pubis) la *vendetta* – vengeance de l'honneur perdu.

Le premier fragment cité est donc un discours entièrement modalisé qui transforme le procès-verbal en écriture d'une chronique fictionnelle que l'on pourrait aussi appeler « chronifiction », à l'instar du terme hybride *autofiction*, qui désigne un récit mélangeant autobiographique *strictu sensu* et récit imaginaire.

Mais revenons encore à notre question de départ, *pourquoi donc les chroniques* ? D'autant plus que, pour Stendhal, il faudrait d'abord démêler pourquoi il a préféré la chronique au roman historique ou au drame, genres plus cultivés par bien d'autres auteurs français à l'époque<sup>10</sup>. Pourtant il semble bien, on l'a dit, que le drame n'était pas son genre, et que les romans montraient trop peu de souci historique ; si l'on croit Charles Dédéyan, la chronique aurait l'attrait, pour l'écrivain grenoblois, d'« un déroulement tout fait, [d'un] temps déroulé (...) plus facile à suivre dans le récit. » (Dédéyan, 1956: 26). Nous pensons plutôt que la chronique est, en premier lieu, un exercice de style. Elle permettrait de s'exercer dans l'art de l'écriture, d'essayer, de parcourir le chemin qui va du pastiche à la création. Stendhal, qui ne corrigeait pas

---

<sup>10</sup> Notamment Musset, qui avait publié son drame *Lorenzaccio* à partir des *Chroniques florentines* de Varchi adaptées par Georges Sand, Mérimée qui écrivit son roman *Chronique du règne de Charles IX*, ou Vigny avec le roman *Cinq Mars*, pour ne citer que les plus connus.

souvent ses textes, affirme cependant dans les *Chroniques*: « Je me souviens que j'en récrivis certains pages, pour être sûr du sens que j'adoptais » (Stendhal, 1929b: 199). Il s'applique d'abord à imiter le ton ampoulex et dithyrambique des documents italiens qu'il traduit: « il leur faut toujours de l'enflure et de l'emphase » (Stendhal, 1927: 204) ; puis, son ton devient plus libre (cf. note 8). Schifano, quand à lui, choisit volontairement un style emphatique et baroque, mais aussi dépouillé des délicatesses stendhaliennes, extrêmement cru. L'auteur justifie cette cruauté par le besoin de secouer les consciences endormies et de bousculer les idées reçues: « Il faut, oui, être absolument incorrect, douter des assourdissants du savoir, des aveuglants de la doctrine, des musclants de la gonflette, des bienpensants de la sébile... » (Schifano, 2010: 13).

Cependant la pratique de l'écriture n'est pas tout, ou en tout cas pas le plus important. Il y a aussi, de la part de Stendhal, ce désir, cent fois signalé, de connaître l'âme italienne. Les premières lignes de *La duchesse de Palliano* expliquent en effet l'objectif de sonder l'essence de l'italien et de l'italienne, et pour ce faire, le besoin de rechercher dans l'histoire: « Pour me faire une idée de cette *passion italienne*, dont nos romanciers parlent avec tant d'assurance, j'ai été obligé d'interroger l'histoire » (Stendhal, 1929b: 10). Pourtant Stendhal s'était vite rendu compte que l'historiographie officielle mentait, d'une part (Stendhal, 1929a: 18), et ne décrivait que la classe noble, de l'autre: « ... la grande histoire faite par des gens à talent, et souvent trop majestueuse, ne dit presque rien de ces détails. Elle ne daigne tenir note des folies qu'autant qu'elles sont faites par des rois et des princes » (Stendhal, 1929B: 11)<sup>11</sup>. D'où la nécessité de consulter l'intrahistoire, c'est-à-dire les manuscrits qui racontaient des faits divers de l'époque. Mais malgré tout, si dans les récits de Stendhal on trouve des brigands, des lazzaroni, des soldats ou des femmes du peuple, ils tiennent tous des rôles de comparses et ne protagonistisent presque aucun récit<sup>12</sup>. Et ce sont justement les chroniques de Schifano qui viendront combler ce manque.

Car en effet les textes de Schifano peuvent se lire comme un écho, ou plutôt comme une réplique, des récits du Grenoblois. Tout d'abord parce qu'ils conservent souvent la même structure, partagée entre l'introduction et le corps de la narration proprement dite, celle-là servant notamment à déployer des théories sur l'histoire et l'actualité de l'Italie ou, dans le cas de Schifano, à décrire la ville de Naples.

---

<sup>11</sup> Charles Dédéyan souligne la même observation aux *Promenades dans Rome*: « Vers l'an 1500, les princes commencèrent à craindre l'histoire et à acheter les historiens » (Dédéyan, 1963:117).

<sup>12</sup> Sauf le Jules Branciforte de *L'Abesse de Castro*, personnage que son énergie et sa sensibilité rapprochent de la noblesse ; n'oublions pas qu'il est le prédécesseur de l'illustre Fabrice del Dongo.

Ensuite, parce que, comme nous venons de le dire, le peuple est incorporé en tant qu'actant principal. De sorte que dans les *Chroniques napolitaines*, le récit intitulé *La felouque du vice-roi* met au premier plan le célèbre Masaniello, *lazzarone* qui protagonisa une révolte du peuple parthénopéen contre les nobles - plus que contre les autorités espagnoles, malgré le mythe italien de Stendhal<sup>13</sup>. L'histoire de Masaniello est, du reste, un chaînon fondamental de ce fameux mythe, puisque l'humble pêcheur napolitain voulut instaurer une république, le régime politique préféré de Stendhal. Et pourtant celui-ci n'envisagea pas de lui consacrer un seul récit.

D'autre part, bien que Schifano s'occupe des pauvres et même des misérables, le portrait qu'il offre d'eux n'est certes pas très positif. Cet auteur souligne les moeurs féroces de la canaille et semble rejeter catégoriquement la représentation romantique de ce collectif...: « la foule, canalisée par un triple rang d'alguazils, attend en trépignant le spectacle de contrition que doit lui offrir sa monstrueuse victime » (Schifano, 1984: 165). Suit le supplice de la « lardiatura » où, sous le regard « ivre de cruauté » des gens, le coupable est foué avec des javelines brûlantes, émasculé et écorché.

Toujours est-il que le peuple prend la parole et agit, tue ou commet des crimes comme les nobles. D'ailleurs, le livre *Everybody is a star* raconte des faits divers dont les héros, si l'on peut dire, sont des gens du menu peuple: des petits mafieux, des commerçants, des ouvriers. Le titre même du recueil souligne la possibilité pour tout un chacun, quelle que soit son appartenance sociale, d'être *chroniquable* ou digne de protagoniser une chronique.

Finalement, une des chroniques de Schifano prend directement le relais du récit stendhalien intitulé *Trop de faveur tue*. Il s'agit, comme on l'a déjà dit, de *Les heures contraires*, qui décrit la vie conventuelle très agitée des riches et jeunes religieuses du couvent de Saint Archange – auquel Stendhal avait donné le nom de « abbaye de Sainte Riparata » (Stendhal, 1929b: 130). Schifano essaie de raconter la totalité des événements qui figuraient dans le manuscrit italien originel, traduit en français en 1829 (Fernandez, 1873: 438), et de compléter le texte stendhalien, inachevé. Il ajoute, surtout, la fin de l'histoire des religieuses rebelles, forcées à prendre du poison par les juges qui les condamnaient. Mais les différences entre les deux chroniques méritent que nous nous y attardions. On peut remarquer, tout d'abord, que le moment historique où débute l'histoire n'est pas le même dans les deux textes. Stendhal précise la date du 20 octobre 1587, jour de l'« intronisation » de la nouvelle abbesse, de la famille des Médicis (on reviendra sur cette affiliation) (Stendhal, 1929b: 130). Cette

---

<sup>13</sup> Schifano raconte l'épisode également dans son roman *La danse des ardents*, publiée la même année que les *Chroniques*.

mise en situation inclut la présentation du cardinal Ferdinand, grand-duc de Forence, frère de l'abbesse, et du couvent « sombre et magnifique » (ibid.). Schifano reporte son histoire jusqu'en 1580, pour expliquer les antécédents logiques des événements: l'essai de parricide sous le règne du vice-roi Giovanni Zunica, puis la vie dissolue et la mort de son successeur, le cardinal Colonna, qui donna l'exemple de débauche que suivirent, entre autres, les religieuses du couvent de Saint-Archange. Tout se tient.

Une autre différence importante liée à celle-ci est le traitement inégal du thème qu'on pourrait appeler *l'obligation conventuelle*, c'est-à-dire, le fait d'utiliser le couvent comme une prison à vie pour les jeunes filles nobles qu'on privait de dot. Stendhal, plus choqué que Schifano probablement par l'actualité, même à son époque, de cette *obligation*, fait de la critique du couvent un élément fondamental de son récit. Les remarques sur l'injustice de cette coutume traditionnelle y foisonnent: « la plus riche abbaye de femmes de ses États, celle qui servait de refuge à toutes les filles nobles que leurs parents voulaient sacrifier à l'éclat de leur famille » (Stendhal, 1929b: 132), « souvent elles réclamaient hautement contre l'injustice de leurs parents » (Stendhal, 1929b: 134), « les biens dont on l'avait privée pour faire briller la vanité de ses frères » (Stendhal, 1929b: 135). La critique a déjà souligné l'importance du plaidoyer de la nonne Lavinia, qui inclut le très stendhalien « Du temps de la république on n'eût point souffert cette oppression infâme » (Stendhal 1929b: 151), et où résonnent les échos de *La religieuse* de Diderot. De son côté Schifano, qui ne veut pas répéter Stendhal, choisit de décrire longuement, telle une métonymie de l'emprisonnement conventuel, la cérémonie de la prise d'habit d'une religieuse anonyme (Schifano, 1984: 50-53), et attend la fin de sa longue chronique pour mettre dans la bouche des religieuses condamnées les mots de dénonciation: « ...je ne vois pas pour quelle raison qui que ce soit m'interdirait la jouissance des plaisirs dont, par ailleurs, tout le monde jouit! » (Schifano, 1984: 78), s'exclame une des filles cloîtrées, « fille de princes », excédée par les insultes d'un prêtre ; « nous fûmes jouées sinistrement pour que nous renoncions à la vie », affirme une autre pour arrêter les perquisitions d'un vicaire de l'archevêque, qu'elle fulmine du regard<sup>14</sup>. Mais peut-être est-ce le destin de la nonne Agnese Arcamone qui constitue la critique la plus poignante de *l'obligation*. Agnese,

---

<sup>14</sup> On a sans doute pu remarquer, d'autre part, la force de la *virtù* dans toutes ces filles nobles. Le courage et l'énergie abondent en effet chez la femme autant stendhalienne que schifanienne... Mais nous n'aborderons pas dans le présent travail cette thématique, trop riche pour l'espace dont nous disposons. Notons à titre d'exemple les mots prononcés par une des *morituri*: «Assez de giries, Vicaire. Donnez l'homicide poison » (Schifano, 1984: 98), où l'on reconnaît un nouvel avatar de Socrate – et, par le langage, une poétesse romaine.

condamnée à une réclusion carcérale de dix ans dans le couvent, fuit celui-ci mais ne peut songer à chercher la protection de son père, violent et superstitieux. « Entre l'*in pace* de l'Archevêque et l'*in pace* de son père, elle était prise au piège, acculée à un mortel vertige, effroyablement... » (Schifano, 1984:96). Elle mourra noyée, quand elle essayait de traverser la baie de Naples pour échapper aux violences de tout le monde.

D'autre part, on remarque aussi des dissemblances dans les scandales à l'intérieur du couvent décrits par les deux auteurs. Stendhal raconte assez sobrement le meurtre de deux jeunes hommes dans le jardin, amants de deux religieuses, puis le séjour d'un autre homme dans la cellule de sa maîtresse pendant huit jours, enfin l'empoisonnement de l'abbesse par deux autres jeunes nonnes, qui ont peur d'être inculpés d'un crime. Pour sa part, Schifano ne s'attarde pas sur l'épisode des deux amants, et passe à l'épisode déjà référencé ici de l'amant caché dans un clavecin. Il s'épanche ensuite très hyperboliquement sur un autre acte sacrilège, celui de la religieuse Lavinia, qui fuit le couvent la nuit et y est ramenée par l'homme qu'elle essaie de séduire en vain ; finalement, celui-ci la prend, fou de passion... à l'intérieur même du bâtiment. Puis Schifano raconte des amours lesbiennes, des rixes furieuses entre les nonnes et entre les fournisseurs, qui mettent le jardin en sang (« Le jardin en plein midi giclait de sang, comme une baratte de crème, de lames rouges, de rauques soufflements », 1984: 84), des extases mystiques qui se superposent aux sexuelles, le meurtre de l'abbesse, un viol d'une fille de douze ans dans le couvent promu par une autre abbesse, et un infanticide. Ce dernier crime met d'ailleurs en relief la distance infranchissable entre la noblesse et le peuple, car celui-ci « peut tout faire par passion: sauf jeter son bébé par-dessus le chaperon hérissé d'un mur » (Schifano, 1984: 73).

Comme nous l'avons dit, Schifano va clôturer le récit de ces intenses événements avec le procès des assassines de l'abbesse, condamnées à la mort par le poison. Ceci permet à l'auteur d'introduire le motif de l'Inquisiteur ténébreux, pour compléter le tableau: ce sera le Père Avellino, qui « avait le réflexe fouineur, la haine des femmes et le nez pointu » (Schifano, 1984: 75). Bref, une fouine. Finalement, au moment d'énoncer la sentence se produisent un meurtre, deux suicides, une fuite et un enlèvement. Nous voyons bien à quel point Schifano a voulu écrire la *véritable* chronique du couvent, que Stendhal n'avait fait qu'esquisser.

Ajoutons une différence fondamentale entre ces deux visions, un certain halo qui enveloppe chacun des récits, et qui en même temps enrichit l'art des chroniqueurs mais les éloigne d'une prétendue objectivité, du degré zéro de la chronique. Nous faisons référence au mythe de l'Italie stendhalienne, d'une part, et au mythe napolitain de Schifano, de l'autre. Sur le premier tout a été dit, et nous ne voulons mettre en relief,

pour le texte que nous venons de commenter (*Trop de faveur tue*), que la particularité du thème du couvent tragique, signalée par Michel Crouzet (1982: 375-377): la difficulté de posséder la femme aimée est consubstantielle à la rêverie italienne de Stendhal - d'où les hauts murs dont l'escalade est périlleuse et même meurtrière. « Ses murs noirs, hauts de cinquante pieds au moins, attristent tout le quartier ; trois rues sont bordées par ces murs, du quatrième côté s'étend le jardin du couvent, qui va jusqu'aux remparts de la ville » (Stendhal, 1929b: 130).

Le thème de la prison heureuse, dans la *Chartreuse*, s'allie à celui-ci, auquel Crouzet attribue donc un poids symbolique. Car la rêverie des murs ne veut pas seulement « majorer le dévouement ingénieux des amants, les risques librement courus, et la part de terreur que le désir surmonte ou contient » (Crouzet, 1982: 375), mais surtout affirmer que le renoncement est la condition de l'existence d'un homme énergique et *vertueux*, d'un homme de la Renaissance italienne, et plus amplement « de toute existence vraiment masculine » (Crouzet, 1982: 376).

Schifano développe en revanche un autre mythe, plus clairement ciblé sur l'espace urbain, et concrètement l'espace napolitain. *Les heures contraires* débute en effet par l'évocation de Naples, ville caniculaire avant tout, marquée par le soleil et le volcan: « Les noires dalles de lave vous renvoient des bouffées brûlantes qui vous suffoquent. Le feu est sur votre crâne, le feu est sous vos pieds » (Schifano, 1984: 41). La lave parcourt en effet les rues de la *polis*: « les vicoli, ce réseau serré de veines (...) irriguent d'un sang lourd et fiévreux le ventre boursoufflé de Parthénopê, la sirène écoutée... » (ibid.). On reconnaît ici sans peine la personnification féminine qui reprend l'origine mythique de Naples, déjà meurtrière: la sirène Parthénopê aurait été sacrifiée parce qu'Ulysse ne céda pas à son chant envoûtant. Thanatos envahit la ville.

Et Parthénopê, en vengeance, se fera à son tour prédatrice:

La fourmilière napolitaine enténébrée de soleil ne cessait de grouiller sur les cadavres à nu des civilisations entassées, d'augmenter en volume et en corps (...), vivant aimant de sa baie magnétique qui happe, défait et dévore hommes et animaux sous les tentacules agiles de son ciel et dans la puissance velue de sa terre. (Schifano, 1984:192).

Dans cette citation, appartenant à la chronique *La mort de l'Espagnole*, nous pouvons également apprécier un autre côté important de la rêverie schifanienne de la ville: celle-ci est une fusion, a été formée par les différentes « civilisations entassées » qui y ont laissé leurs traces, leur corps. Ainsi Naples peut être qualifiée comme un « éternel athanor » (Schifano, 1984: 199), un récipient où se fondent les Égyptiens, les romains, les byzantins et les phéniciens, de même que, surtout, les grecs et les Espagnols: « Dans la torsade de civilisations que les siècles napolitains ont forgée, les

larges nervures hellènes et ibériques tournent, divergent et se croisent, se poursuivent, virevoltent jusqu'au vertige » (Schifano, 1984: 154). Héritier de tous ces peuples, ainsi que des violences et des passions qu'ils charrient, « l'homo napolitanus porte en lui toutes les cruelles et fécondes et fascinantes effusions des siècles » (ibid.).

Le couvent devient, à son tour – on s'y attendait – métonymie de la ville, micro-Naples que le père Avellino, dans son délire condamnatoire, assimile à un terrier de diables, et prédit sa chute en même temps que celle de Naples: « Elle est tombée, elle est tombée, Naples la grande, la voilà un domicile de démons, un repaire pour tout esprit impur, un repaire pour tout oiseau impur et haï ! » (Schifano, 1984: 76). En outre, à l'intérieur du couvent, dans les cellules, se reproduit le mélange ou fusion de cultures ou, plutôt, de religions: dans la chambre de la nonne Giulia se côtoient meubles, tableaux et bibelots qui représentent des dieux Grecs, des nymphes, des serpents, de statuetstes de la Vierge Marie et de Cybèle, des ménades... Elle, Giulia, est la « cariatide d'un univers cellulaire où la bacchanale des siècles réunissait, en une extrême harmonie de l'ombre, les mystères d'Eleusis, les mystères de Mithra, les mystères de la Croix » (1984: 87). Enfin, puisque le couvent est un univers clôturé, la ville le sera aussi: « les vicoli... ne vous mènent nulle part (...) vous êtes prisonnier » (Schifano, 1984: 41).

Le mythe napolitain de Schifano se développe également en reliant avec les sources classiques, puis moyenâgeuses. De façon que si la ville était une fournaise, évidemment elle est aussi un espace infernal, un Averno où foisonnent les diabolins. La chronique *Les baby-gouapes*, qui détaille les cruautés d'une poignée d'enfants de moins de dix ans, envoyés par la Camorra, dans la *piazza Dante*, met en place un réseau métaphorique qui relie explicitement le poète italien et son évocation de l'enfer avec ces enfants (« Puisque, dans la jungle de la ville, leur point de ralliement est cette place au nom toscan, autrement dit étranger, il nous vient à l'esprit le chant trente-troisième de *L'Enfer* », Schifano, 2003: 36). Ainsi les enfants sont tour à tour désignés comme des « oiseaux de mauvais augure », « des vampires », « les enfants fous de la Sirène », et notamment comme des « démons, malegriffes, malequeue, devins et sorciers » (Schifano, 2003: 35/36). Ce sont des apprentis du mal qui, au lieu d'être mangés par leur père comme les fils d'Ugolin dans le livre de Dante, mangent eux-mêmes leur progéniteur: « À Naples, c'est la faim des enfants, ce sont eux qui dévorent leurs pères. C'est la fin des enfants. Ou c'est la cruauté de l'enfance la vie durant, jusqu'à la mort. Immense *commedia* dont chaque jour, depuis mille ans, est un chapitre » (Schifano, 2003: 36).

La capitale de la Campanie devient donc le creuset du monde, un condensé de la barbarie de l'humanité où - comble des renversements - l'enfance est abolie au profit de la violence. D'autant plus que la piazza Dante était prédestinée à son rôle métonymique, puisqu'au XVIIe siècle on l'avait choisie pour enterrer les cadavres des pestiférés et colériques. Schifano, souvent attentif aux représentations picturales des événements, rappelle que « Mico Spadaro, dans une toile fameuse, nous en a transmis l'épouvante » (Schifano, 2003: 37).

Un ultime aspect de la rêverie schifanienne de Naples concerne les rues de la ville, éprouvées comme un véritable labyrinthe. De sorte que la féerie napolitaine habite non seulement un lieu fusionnel, mais aussi un dédale – et un dédale extrêmement sensuel, devant lequel Schifano s'exclame: « oh! incommensurable, enlisant, fascinant, repoussant, charnel et désirable labyrinthe d'odeurs et de rumeurs » (Schifano, 1984: 199). Naples-femme offre un corps singulièrement attirant, odorant et chaud depuis la perspective masculine. L'assimilation de la ville au corps féminin plantureux dans l'imaginaire de Schifano dépasse celle même de Zola, et inclut des chaînes analogiques qui comparent les rues au sexe de la femme... (« Spaccanapoli (...), cette artère qui sabre la ville d'ouest en est (...), crevasse obscène, muqueuse ardente où fermentent, naissent et pourrissent les Napolitains depuis des siècles et des siècles », Schifano, 1984: 196). Un organe sexuel bien vieux en tout cas.

Plus particulièrement, dans la chronique appelée *La mort de l'Espagnole*, la protagoniste féminine, Orsola, née à Pozzuoli, morte à Naples, incarne l'essence de la ville. D'abord, de père lazaronne et mère espagnole, son sang remonte au moment constitutif originel: « ses gestes, ses attitudes révélaient au premier regard sa double origine d'Hellène rebelle et sage, dont les ancêtres poursuivis par la haine du tyran Plycrate voguèrent de Samos aux champs Phlégréens » (Schifano, 1984: 192). De même, Orsola est fille du volcan, héritière du dragon qui dort dans les profondeurs, « rageur et ignivore » (Schifano, 1984: 193) ; comme les héros mythiques<sup>15</sup>, « tout enfant, elle avait frôlé les jets de boue chaude et joué avec le sable qui danse dans les trous sifflants du blanc cratère au ventre bleu » (Schifano 1984: 193/194). Enfin, sa triple filiation inclut également le patron de Naples, sans lequel la paternité symbolique serait incomplète: « née sur les lieux mêmes où l'évêque Janvier (...) fut, après maint fiasco retentissant, décapité » (Schifano, 1984: 194). Son voyage initiatique qui la mène de Pozzuoli à la capitale de la Campanie a comme repères plusieurs lieux mythiques –et aujourd'hui touristiques: la Solfatare, le lac d'Averne, le Pausilippe, la grotte de Virgile

---

<sup>15</sup> Et certains héros stendhaliens...

(Schifano, 1984: 196). A Naples, elle parcourt avec enthousiasme tous les quartiers, se laisse enivrer par les odeurs, les mots et les chansons, et se fait dire la bonne aventure par des « sybilles » qui, évidemment, lui prédisent un avenir tragique (Schifano, 1984: 201). *Suite* à cette prophétie, elle prendra un amant, sera surprise par sa maîtresse *Espagnole* qu'elle assassinerà (action où l'on peut lire également un symbolisme politique très précis), puis subira les plus affreuses tortures, avant de mourir aux oubliettes de la Vicaria. Ainsi, d'abord coqueluche de la ville, puis sa victime, « Orsola la bella » sera crucifiée dans ce « corps en croix de Naples » (Schifano, 1984 :201). Par sa vie et par sa mort, pourtant, elle condense la nature bipolaire du Napolitain, pour qui violence et sexualité se joignent et se déploient dans un espace urbain baroque: « l'homo napolitanus dont l'existence rêvée et vécue n'est qu'un harmonieux et quotidien équilibre entre les plateresques désirs de son ventre et les vertigineuses volutes de sa ville » (Schifano, 1984: 205).

Mais ce n'est pas tout. Car dans le mythe napolitain de Schifano la cité de la surface est doublée d'une autre, souterraine, aussi vaste que la première, creusée dans le tuf ou pierre volcanique caractéristique de Naples. Il s'agit d'un ensemble « avec ses rues, ses places, ses cimetières, ses magasins, ses centaines d'arcades où deviser en paix, et que seuls connaissent parfaitement le camorriste et le rat » (Schifano, 19984: 163). Et si l'évocation s'arrête ici, sans qu'aucune chronique prenne comme lieu d'action ce mystérieux réseau clandestin, en revanche le tuf va déclencher une rêverie assez persistante. Sa nature tendre et poreuse permet de lui attribuer une ductilité qui facilite l'absorption, dans l'imaginaire, des différentes cultures ; sa couleur est assimilée à celle du gâteau appelé *baba au rhum*, typiquement napolitain. Dans la chronique *Babà et Patty*, le surnom «baba» est mis en rapport direct avec le tuf:

Vous êtes un baba, tu es un baba: compliment pour dire l'abondante bonté et la douceur juteuse d'une personne, tant et si bien que don Giuseppe est devenu, tout simplement, Babà, prenant le nom du fondant et poreux gâteau napolitain qui, avant d'offrir au palais son goût aérien de Pâte spongieuse imbibée de rhum, légère et couleur du tuf blond et poreux lui aussi dont Naples est bâtie, entre le XVIIe et le XXe siècle a été lourd plum-cake en Pologne, a commencé de s'alléger en France dans les fourneaux d'un pâtissier de Nancy pour se faire, à Naples, le baba que le monde entier connaît mais qui n'est vrai qu'entre les seins de Parthénope... (Schifano, 2003: 129)

Curieux périple d'ailleurs, celui du baba au rhum, qui rappelle les théories de Sismondi et de Stendhal autour de l'histoire de l'Italie médiévale. Selon celles-là, en effet, l'énergie des barbares du Nord aurait trouvé un cadre de sociabilité en Italie, et ce cadre aurait permis de régénérer la civilisation décadente romaine (Crouzet, 1982: XXI-XXII).

Rappelons effectivement, et il le faut bien pour continuer à préciser les fonctions de l'écriture des chroniques chez Stendhal et de Schifano, que l'écrivain grenoblois avait forgé *une* Histoire italienne, la sienne ; que cette Histoire accordait la plus grande importance à l'époque de la Renaissance, et qu'elle considérait comme éléments nucléaires l'individu et la ville autonome, non soumise à un Etat centralisateur. Mises à part les connotations autobiographiques qui sous-tendent ces préférences, chez Stendhal les chroniques veulent donc exprimer en quelque sorte une philosophie de l'histoire.

Les chroniques de Schifano, et surtout celles de la *Suite napolitaine*, cherchent également à expliquer l'histoire de l'Italie, ou plutôt d'une région de l'Italie: la Campanie et, par extension, le sud. Toute cette partie de la botte aurait été sacrifiée au nord, à partir de l'unification, et ses malheurs actuels proviendraient de l'injuste soumission. « Garibaldi et les Savoie ont fait de la *Campania Felix* un désert dégradant où ne pousse que le malheur » (Schifano, 2010: 73). Les crimes, les violences actuelles, sont issus d'une politique discriminatoire qui a appauvri la région ; la puissance grandissante de la mafia même en serait la conséquence: « ... comme les chemises rouges de Garibaldi que les Savoie ont fait disparaître après usage et dont la partie vivante a grossi les rangs de la mafia » (Schifano, 2003: 44). Les chroniques sont là pour en témoigner. Elles servent à se positionner idéologiquement:

Dès la création, sur le papier, de l'Italie, le Nord s'est montré répressif, exploiteur, méprisant, - «Les macaronis sont-ils cuits?» s'enquérât Cavour en parlant des Napolitains et des peuples du Sud qui, coûte que coûte, devaient s'agréger au Royaume du Nord – et Cavour fut le notaire aveugle de la prétendue unité. (Schifano, 2003: 45)

Voilà pourquoi Schifano, à la fin de *Les heures contraires*, reproche à Stendhal d'avoir déplacé le couvent de Saint Archange de Naples à Florence. La ville du sud est encore négligée au profit de la ville du nord. Schifano conclut que Stendhal était trop Milanais, mais ne cache pas sa déception, car (s'exclame-t-il, paraphrasant le titre de la chronique de Stendhal) « trop de légèreté tue » (Schifano, 1984: 102).

Soulignons donc pour conclure la différence médullaire de ton et de regard entre les deux chroniqueurs. Stendhal porte un regard émerveillé sur l'Italie décrite ; Schifano, malgré son amour pour le pays, y voit plus d'horreur que de *virtù*, son cri est d'indignation plus que d'admiration. Enfin, parallèlement, le côté nietzschéen de Stendhal, sa préférence pour l'action individuelle, est remplacé chez Schifano par l'appel implicite à une action politique et sociale, pour aider Naples où « la justice n'est pas de ce monde » (Schifano, 1984: 150).

Et voici aussi comment des événements très semblables, caractérisés par leur nature de faits divers violents, peuvent inspirer des écritures assez dissemblables – et des exemples représentatifs de cette littérature de frontières qu'est la chronique.

## **Bibliographie**

- BONDY, François, FRENZEL, Ivo, KAISER, Joachim (éd.) (1995). *Harenberg Lexikon der Weltliteratur: Autoren, Werke, Begriffe*, vol.2. Dortmund: Harenberg Lexikon Verlag.
- CROUZET, Michel (1982). *Stendhal et l'italianité. Essai de mythologie romantique*. Paris: Editions José Corti.
- DEMOUGIN, Jacques (éd.) (1985). *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures: littératures française et étrangères, anciennes et modernes*. Paris: Larousse.
- DÉDÉYAN, Charles (1956). *Stendhal et les Chroniques Italiennes*. Paris: Didier.
- DÉDÉYAN, Charles (1963). *L'Italie dans l'oeuvre romanesque de Stendhal*. Vol 1. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur.
- GONZALEZ DE GAMBIER, Emma (2002). *Diccionario de terminología literaria*. Madrid: Síntesis.
- HOUSSAIS, Yvon (2005-2006). «Les *Chroniques italiennes*: Stendhal à la recherche d'une forme», *Anales de Filología Francesa*, n° 14, pp. 133-144.
- MYERS, Jack et SIMMS, Michael (1989). *The Longman Dictionary of Poetic Terms*. London et New York: Longman.
- SCHIFANO, Jean-Noël (1984). *Chroniques napolitaines*. Paris: Gallimard.
- SCHIFANO, Jean-Noël (2003). *Everybody is a star. Suite napolitaine*. Paris: Gallimard.
- SCHIFANO, Jean-Noël (2010). *Le vent noir ne voit pas où il va. Chronique italienne*. Paris: Fayard.
- STALLONI, Yves (2001). *Les genres littéraires*. Paris: Nathan.
- STENDHAL (1927). *Rome, Naples et Florence*, vol 2. Ed. d'Henri Martineau. Paris: Le Divan.
- STENDHAL (1929a). *Chroniques italiennes*, vol 1. Ed. d'Henri Martineau. Paris: Le Divan.
- STENDHAL (1929b). *Chroniques italiennes*, vol 2. Ed. d'Henri Martineau. Paris: Le Divan.
- STENDHAL (1934). *Correspondance*, vol 9. Ed. Henri Martineau. Paris: Le Divan.

STENDHAL (1973). *Chroniques italiennes*. Ed. de Dominique Fernandez. Paris: Gallimard, col. « Folio ».

VAN TIEGHEM, Philippe (1984 [1968]). *Dictionnaire des Littératures*. Paris: PUF.