

Le coffre : fonctions narratives d'un objet dans quelques nouvelles de la Renaissance

Dans les nouvelles de la fin du XIV^e et du début du XV^e siècle, par exemple celles de Sacchetti, Sermini, Ser Giovanni, de nombreux objets du quotidien trouvent place en la demeure : pièces de monnaie, outils, vaisselle, vêtements, meubles, etc. On observe qu'ils tendent en revanche à se raréfier dans les récits du XVI^e siècle. Toutefois, il est un objet dont la présence, accompagne et traverse tout le champ de la *novellistica* depuis ses origines : il s'agit du coffre, qui est à la base de nombreuses intrigues et péripéties, l'un des objets les plus présents du monde inanimé que cotoient les héros de nouvelles, et qui peut apparaître sous des variantes telles que l'armoire ou la huche. Meuble de base, tant dans le château féodal que dans la demeure bourgeoise d'où cette littérature en langue vulgaire est issue, puisqu'il est le réceptacle des valeurs matérielles qu'il contient et protège, il renouvelle avantageusement le répertoire d'aventures qu'offre l'armure ou l'épée dans les romans de chevalerie.

Le coffre voyageur :

Une première constatation s'impose : le coffre est d'abord un véhicule – ce qui est normal, certes, pour un meuble – et il est plus particulièrement un moyen de transport pour amant¹. Dans le schéma narratif de base, cet objet,

1. Inutile de s'étendre sur ce *topos* littéraire, qu'on trouve déjà, dans les *Fabliaux* au XIII^e siècle, par exemple avec l'histoire de Baillet, le savetier, ou le prêtre au lardier.

sous l'égide du hasard, entraîne un galant malchanceux, dérangé par le retour improvisé d'un mari, dans une odyssee échevelée qui, de la demeure de sa maîtresse l'achemine vers une destination insolite qui varie grandement selon les versions. Ainsi, dans la nouvelle IV, 10 du *Décameron*, qui, pour les successeurs de Boccace, constitue un modèle du genre, repris, imité, transformé, adapté bien des fois², le coffre fait aboutir son contenu humain à la potence, après l'avoir fait passer et stationner dans la demeure de deux usuriers puis au tribunal. Toutefois, dans un ultime retournement des choses, l'enchaînement aussi fortuit qu'inférel des événements finit par se bloquer et ce, grâce à l'intervention du mari trompé, célèbre chirurgien, qui sauve l'amant, Ruggieri, de la pendaison, lui assurant un avenir délectable avec sa maîtresse. Le coffre, ici, destabilise momentanément l'ordre établi du triangle érotique pour, finalement, le réinstaurer sur une base plus durable et plus solide³.

Emblématique du monde marchand, et de sa frénésie de déplacement, le coffre a dans nombre d'intrigues une double signification. Il est instrument à la fois d'accumulation et de déplacement de la richesse, comme semble le résumer le mot arabe *tâbût* qui signifierait à la fois coffre et nacelle⁴. Ainsi en est-il dans l'histoire de Landolfo Rufolo (*Decameron*, II, 4), où il a une fonction agissante, ironique, matérialisant la Fortune, que l'homme doit subir. A ce titre, il est un véhicule, surgissant dans la mer déchaînée où le marchand naufragé est en train de se noyer. Dans un des passages les plus visuels du récit, une sorte de duel s'engage entre ce coffre et une planche flottante à laquelle le malheureux se cramponne ; cognant et heurtant répétitivement celle-ci, le coffre finit par l'écartier, l'éloigner dans la mer, et par prendre sa place comme planche de salut. Ballotté par les vagues, Landolfo s'agrippe à lui, et « ayant posé sa poitrine sur son couvercle »⁵, ne fait plus qu'un avec le meuble salva-

2. J'examinerai un récit particulier uniquement lorsqu'il aura une valeur paradigmatique par rapport à un mode d'utilisation narrative fréquente du coffre, soit lorsqu'il proposera une variante significative par rapport à un modèle standard, soit lorsqu'il illustrera une situation nouvelle par rapport aux cas de figures les plus communs.

3. Dans d'autres récits, reprenant la même intrigue, comme par exemple, la nouvelle III, 3 des *Ecatommiti* de Giraldis et la I, 3 des *Diporti* de Parabosco, le coffre perturbe momentanément la situation initiale pour la rétablir de manière plus stable encore, à la fin. Ainsi, dans ces récits s'avère-t-il avoir une fonction sémantique de donneur de leçon.

4. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, mot « coffre ».

5. BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, a cura di Vittore BRANCA, Firenze, Le Monnier, 1960, vol. 1, , II, 4, vol. 1, p. 165-166.

Le coffre : fonctions narratives d'un objet
dans quelques nouvelles de la Renaissance.

163

teur. Cet objet, habituellement dispensateur de biens matériels, dispense ici un bien existentiel, en sauvant la vie du héros qui est en train de mourir pour avoir trop aimé l'or. Dans une humoristique inversion des choses, il est le véritable protagoniste de cette partie du récit, et l'homme pris dans la tourmente est réduit en revanche à l'état d'objet. Mais dans un second temps, à retardement, et à la fin de cette aventure, il va aussi apporter la richesse à Landolfo, puisqu'on découvre, après coup, qu'il regorge de pierres précieuses. Objet goguenard, il déverse bijoux et pièces d'or au moment même où Landolfo est enfin prêt à y renoncer ; au moment même où l'argent cesse d'être pour lui une valeur vitale, le coffre concrétise la totale fusion entre être et avoir. Ces deux entités, qui traditionnellement s'opposent, dans ce récit non seulement s'harmonisent, se superposent, mais finissent par se confondre. A partir de l'utilisation narrative de cet objet idéologiquement polysémique, Boccace offre avec humour, sous une forme malicieuse, une image cocasse de la dialectique entre réalités matérielles et réalités existentielles, entre fermeture féodale et ouverture mercantile. Le coffre, dans cette nouvelle, matérialise bien de manière ludique les tiraillements, les contradictions et les complémentarités entre valeurs seigneuriales et valeurs communales qui parcourent et animent le *Décameron*⁶.

Comme dans la mésaventure de Ruggieri (IV, 10), le coffre symbolise aussi une force active non maîtrisée par l'homme, qui entraîne celui-ci et le transporte où bon lui semble. Il manque de le perdre (dans un premier temps, Landolfo repousse le coffre), pour enfin le sauver et lui apporter ce dont il l'a d'abord privé. Dans ces deux histoires, il cristallise l'objet du désir du protagoniste : l'amour dans la IV 10, la richesse dans la II, 4.

Le coffre punitif :

Dans les nouvelles des XV^e et XVI^e siècles, les situations narratives à peine évoquées poursuivent une brillante carrière : nombre de coffres voyageurs continuent à se prêter au jeu des faux-semblants, des apparences trompeuses. Toutefois, la Fortune, ce facteur de la vie humaine qui échappe à l'intelligence autant qu'à la volonté, est moins souvent le maître d'œuvre des falsifications de la réalité occasionnées par ces objets. Ceux-ci se sont humanisés et servent souvent à illustrer l'art de l'escamotage, la dissimulation, une

6. PERRUS, Claude, *Libéralité et munificence dans la littérature italienne du Moyen Age*, Pisa, Pacini Editore, 1984, p.189-258, en particulier, p. 254.

des valeurs qui définit négativement ou positivement la mentalité marchande, mais qui sait s'adapter tout aussi bien à l'esprit courtisan.

Parallèlement, de nouvelles situations surgissent, qui traduisent une autre utilisation de notre meuble. Ce dernier semble parfois se recycler dans le cadre de la culture humaniste. D'abord, dans les actions narratives, il est moins souvent le point de départ d'une aventure de hasard, associée au voyage, à la pérégrination⁷. On continue à trouver, certes, au XVI^e siècle, des coffres-véhicules porteurs d'aventures, mais dans un cadre littéraire cloisonné, au-delà de la réalité et plongeant dans le merveilleux. Ils font alors office quasiment d'Hippogriffe, comme dans l'histoire de Doralice de Straparola (*Piacevoli notti*, I, 4), récit désigné par son auteur même comme une *favola*, un conte merveilleux, et non comme une nouvelle.

On observe en revanche qu'ils sont de plus en plus souvent associés à des péripéties contrôlées par un cerveau humain, qu'il s'agisse de nouvelles tragiques ou de *beffe*. Ainsi, dans le récit XXII du *Novellino* (1480 environ) de Masuccio Salernitano, le couvercle d'un coffre rabattu violemment par un mari trompé sur le cou d'une femme infidèle, penchée au-dessus de son contenu, devient instrument d'une vengeance mortelle⁸. Dans cette intrigue, comme dans celle de Landolfo Rufolo, le coffre joue un rôle actif, et, comme dans la nouvelle de Boccace, il est détourné de ses fonctions domestiques et intervient dans une fonction existentielle : non plus en sauvant une vie, mais en infligeant la mort.

La logique du *contrappasso* étant profondément ancrée dans l'imaginaire du temps, les coffres, si souvent adjuvants d'actions interdites, peuvent aussi, dans un retournement moralisant en rapport avec le climat de la Réforme, servir à punir avarés et libertins. C'est ainsi qu'après avoir mené

7. Une réécriture au milieu du XVI^e siècle (la nouvelle I, 4 des *Diporti* de Parabosco) du récit IV, 10 du *Décameron*, est à cet égard révélatrice. Elle a censuré, en effet, l'enchaînement fantastique des conséquences de la dissimulation de l'amant, que constituait la seconde partie du récit de Boccace. Visiblement, la nature incontrôlable des conséquences de l'événement premier n'était pas faite pour satisfaire le public potentiel du conteur du XVI^e siècle. Probablement au nom d'une certaine vraisemblance, le jeu des quiproquo ne va pas aussi loin que dans le *Décameron*.

8. « [il marito] n'andò verso la moglie, che in bocconi stava a l'urlo d'una cassa aperta, cercando certe gioie ch'al moro avea vedute; de che lui pigliato il coverchio con tutte doe le mano, e sopra 'l collo de la moglie lasciatolo cascare, ed esso premendovi forte adosso, in modo che senza lei possere dire omei, ivi la fe' morta remanere. » (MASUCCIO, Salernitano, *Il Novellino*, Reprint a cura di Salvatore NIGRO, Bari, Laterza, 1975, XXII, p. 196).

Le coffre : fonctions narratives d'un objet
dans quelques nouvelles de la Renaissance.

165

une longue carrière de voyageur, le coffre, devenu justicier, va connaître au XVI^e siècle un indéniable succès narratif dans ce rôle désormais privilégié qui sait s'enrichir de nuances et de variations. Il glisse en effet volontiers vers une fonction de tortionnaire, satisfaisant le goût du macabre qui s'exprime abondamment dans la littérature récréative à partir de l'humanisme. Il devient l'instrument punitif de personnages réprouvés : la nouvelle II, 20 du recueil de Bandello en offre un bon exemple puisqu'un coffre sert de bourreau à un prêtre lubrique :

[Le mari] fit en sorte que le prêtre place le diable et ses deux témoins sur le bord d'un coffre, puis il ferma celui-ci en lui disant : - Coupe toi-même ce membre malhonnête ainsi que ses témoins, ou je te tue. - Le prêtre, à qui Nicolino avait donné un couteau bien affûté, avant que d'être tué, d'un seul coup, de coq qu'il était se fit chapon.⁹

Mais le modèle du genre est assurément la saisissante nouvelle I, 4 des *Ragionamenti d'amore* de Firenzuola¹⁰, dont certaines variantes par rapport à la version bandellienne – plus tardive – introduisent une perspective tout autre. Dans ce récit, Don Giovanni, un prêtre licencieux, est longuement torturé par un coffre acharné, au couvercle disjoint, dont la serrure, transformée pour l'occasion en étoupe, emprisonne son membre en lui faisant subir un interminable supplice physique et mental. L'espace libéré par la fermeture de guingois rend au début la douleur supportable; mais le religieux, en cherchant à se dégager, en essayant de casser la serrure, irrite ses chairs, les fait enfler : l'enflure transforme bientôt l'étoupe en mâchoire¹¹. La douleur atteint une telle

9. «Fece adunque che il prete mise il diavolo con i testimoni su l'orlo d'un cassone, e poi lo chiuse e disse : -Tagliati via quel tuo disonesto membro con i tuoi testimoni, od io t'ammazzerò.- Il prete a cui già Nicolino aveva dato un tagliente coltello, prima che esser ucciso, con un taglio, di gallo si fece cappone. ». La nouvelle se poursuit et se termine de la manière suivante : « E senza linea e perpendicoli, pien d'angoscia a casa se n'andò, ove in breve senza testimonii se ne morì. » (BANDELLO, *Novelle*, a cura di Francesco FLORA, Milano, Mondadori, 1952, II, 20, vol. 1, p. 843).

10. Le point de départ des deux récits pourrait être la nouvelle VIII, 2 du *Décameron*, si on en juge par le portrait des deux personnages principaux, la paysanne Belcolore et le prêtre de Varlungo. Mais il est significatif que leurs amours illicites n'aient aucune issue tragiques dans le récit de Boccace.

11. « [...] e tratto per forza il prete di sotto il letto, e fattoli mandar giù le mutande (le quali egli mentre aspettava la Tonia, si aveva sfibbiate, per non la tenere, com'io mi stimo, a disagio), e' gli prese i testimoni, i quali per essere egli avezzo assai volte a starsi senza brache il dì a miriggio con le donne, egli aveva grandi e di buona misura, e gne ne messe in quel cassonaccio ; e mandato giù il coperchio, con una chiavaccia ruginosa che teneva attaccata quivi presso ad un arpione, lo serrò ; [...] E avenga che, per essere la serratura tutta scassinata, il buncinello

intensité que le prêtre finit par se servir d'un rasoir pour se libérer. Son auto-castration lui permet de survivre... dans le désespoir. Alors que le couvercle de la malle de Masuccio avait décapité proprement l'épouse avide et infidèle, avec la sobriété d'un couperet manié par un bourreau patenté¹², le vieux coffre de Firenzuola (« il cassonaccio ») semble réunir tout un arsenal d'instruments de sévices d'une extrême sophistication ; son couvercle disjoint, sa serrure rouillée et forcée (« chiavaccia rugginosa e scassinata »), le rasoir (« rasoiccio ») posé sur le couvercle semblent les instruments d'une salle de torture. Les suffixes en « accio » qui les dégradent, contribuent à les rendre vivants, leur conférant un caractère malfaisant. Cette scène nous propulse dans le monde des images mentales par la précision des détails et par le rôle d'acteurs attribué aux objets. Ceux-ci sont mis narrativement au service d'une vision ou d'un rêve. Il n'est pas insignifiant que cette vengeance castratrice ait pour maître d'oeuvre non un mari trompé, mais la femme adultère elle-même, décidée à punir l'amant de son avarice. Les cadeaux, entre autres une paire de manches, qu'elle attendait de lui, ne sont pas venus, aussi délègue-t-elle au coffre, l'un de ses substituts symboliques, le soin de la venger. Ici, l'objet mutilant et sa serrure vengeresse agissent assez clairement au plan narratif comme synecdoque de la femme destructrice. Du reste, les trésors qu'il recèle ne sont précieux que pour des femmes. Ce sont des richesses pour coquettes et non pour hommes d'affaires ou anciens corsaires (comme le mari de la nouvelle de Masuccio). Au lieu de renfermer des pièces d'or, d'argent et des pierres précieuses, comme dans les coffres déjà évoqués de Boccace et de Masuccio, il contient une « robe de fête, des manches bariolées et autres objets de valeurs de la femme »¹³ : des babioles (« bazzicature ») pour Firenzuola, des « bagatelles », ou des « petites choses de femmes » (« cosette donnesche »)

tenesse in modo in collo, che il coperchio non si accostasse alle sponde del cassone a un mezzo dito, e però gli facesse in quel principio poco o niente male, pure ogni volta che e' vedeva quel rasoio, e pensava dove e' si trovava legato, aveva tanto il dolore al cuore, che gli era da maravigliarsi che e' non morisse ; » (FIRENZUOLA, Agnolo, *Ragionamenti d'amore*, a cura di Bartolomeo ROSSETTI, Roma, Avanzini e Torraca Editori, 1966, I, 4, p. 119).

12. Cf. note 8.

13. «Egli aveva in quella camera un cassonaccio, che era stato fin dallo avolo di suo padre, dove che egli teneva Io scheggiale, e la gammurra, le maniche di colore, e le altre cose di valuta della moglie: e' lo aperse, e cavonne fuor tutte quelle bazzicature che vi eran dentro.» (FIRENZUOLA, *Ragionamenti d'amore*..., I, 4, p. 119).

14. BANDELLO, *Novelle*..., I, 3, vol. 1, p. 48 ; III, 1, vol. 2, p. 255.

Le coffre : fonctions narratives d'un objet
dans quelques nouvelles de la Renaissance.

167

pour Bandello¹⁴, bref, des richesses dégradées, avilies par une conception futile des biens matériels, qui instaurent un rapport étroit entre coffre et féminité.

Le coffre-femme

Les phantasmes créateurs d'inventions narratives dont le coffre est porteur sont liés au monde intérieur, à la subjectivité de l'individu plutôt qu'à son être social. La nouvelle de Firenzuola fournit un excellent exemple du recyclage symbolique - déjà évoqué - de cet objet dans certaines nouvelles du XVI^e siècle. Dans aucun autre récit abordant ce thème fréquent de l'auto-castration forcée on atteint ce degré de précision dans l'expressivité de la souffrance physique et dans l'inventivité des moyens narratifs pour la représenter¹⁵. Chacun des instruments de torture déjà évoqués semble être destiné à définir et spécifier une tonalité particulière de la sensation douloureuse. Sans doute, Firenzuola sait de quoi il parle. Rongé par la syphilis qui, à en juger par certaines de ses lettres et poésies, lui inflige des souffrances sans nom, au point qu'il appelle la mort de ses vœux dans certains de ses vers, ne transpose-t-il pas dans les sévices infligés par le coffre sadique, les tortures qu'il dut subir à cause de son amour des femmes ? Mais la dimension biographique n'est là au fond que pour souligner la torsion de l'intériorité vers l'extériorité que le conteur fait subir à l'objet évoqué. Le langage équivoque de la tradition carnavalesque florentine, hérité d'une riche tradition, semble être mis au service d'un renouvellement des situations narratives, qui privilégie l'expression des sensations individuelles. Pour ce faire, à une époque où la subjectivité en tant que concept n'existe pas encore, les objets semblent destinés à extérioriser les affects qui peuplent le monde intérieur¹⁶.

Dans la *beffa* d'Eleonora (I, 3) de Bandello, on retrouve le même rapport étroit entre coffre et féminité, voire entre coffre, femme et fanfreluches. A tel point que, narrativement, dans un second temps, celui de la *controbeffa*, le voile, simple étoffe, relaiera le coffre dans son rôle d'objet tortionnaire.

15. Sauf peut-être dans la nouvelle I, 2 des *Cene* de Grazzini. Au sujet de cette nouvelle, cf. la note suivante.

16. A cet égard, les *Cene* de Grazzini sont particulièrement intéressantes et la nouvelle I, 2 en offre un bon exemple. Un précepteur, personnage-repoussoir fréquent dans l'univers grazzini, y est l'objet d'une *beffa* morbide qui consiste aussi en un stratagème étonnamment irréaliste, mis en œuvre par ses élèves, pour lui arracher son membre viril : non seulement, il a fallu

Comme dans la nouvelle de Firenzuola, c'est la femme adultère qui sanctionne l'amant, en se servant du mari. Mais ici, la sanction est totalement gratuite : un pur caprice. Le coffre, fidèle au poste, sert, comme il se doit, à cacher l'amant surpris. Celui-ci, prénommé Pompeo, s'allonge dessus, dissimulé à la vue par une pile de vêtements féminins. Surgit une épée de prix, brandie par le mari, qui vient de l'acheter et s'enthousiasme comme un enfant de la perfection de son joujou. L'archaïsme de cet objet dans les mains d'un bougeois, la discussion qu'il suscite entre les deux époux, est à l'origine de la *beffa*. Eleonora en effet, accueille ce précieux achat avec moult sarcasmes, insistant sur l'inutilité d'un tel outil, aussi inestimable soit-il¹⁷. Le mari réplique en ironisant sur l'amour irrépensible de sa femme pour les chiffons et autres colifichets. On voit là, mis en scène de manière ludique, un conflit sur les objets inutiles : les uns surannés et masculins (l'épée), les autres modernes et féminins (les étoffes, les objets de luxe). C'est l'amorce de la farce, improvisée par Eleonora et qui résidera dans la peur terrible qu'elle va susciter chez Pompeo. La jeune femme met à l'épreuve la qualité, c'est à dire le tranchant, de l'épée maritale, en lui imposant de transpercer les étoffes qui recouvrent l'ouverture du coffre et sous lesquelles est dissimulé l'amant. Il n'échappe à personne que le comique de situation est pimenté par les doubles-sens érotiques qu'autorise l'exploit virtuel de cette épée. Le rire est donc lié aussi au ludisme des mots, au goût de la performance du langage équivoque. Après bien des tergiversations angoissantes (pour l'amant), Eleonora décourage son mari de gaspiller des tissus aussi précieux. Réalisme utilitaire, donc, qui désamorce la plaisanterie. De la sorte, l'amant est sauvé, après avoir sué sang et eau sous le coup... d'une frayeur indicible.

inventer une situation rendant possible le geste, très improbable de la part d'un homme, qui consistait à enfiler son pénis dans une serrure ; mais de surcroît, le conteur a dû aussi imaginer que l'un de ses personnages trouvait sur son chemin une arme pour le moins insolite, la gueule d'un brochet séché et empaillé, « dont les dents acérées semblent des aiguilles de cordonnier », afin de déchiqueter, dans des douleurs atroces, l'organe infortuné. (GRAZZINI, Antonfrancesco, *Le Cene*, a cura di Riccardo BRUSCAGLI, Roma, Salerno, 1976, p. 32). Cette machination, décrite avec un souci extrême du détail sadique, au déroulement alambiqué, illustre bien l'extériorisation de l'imaginaire des rêves et des phantasmes individuels par le biais de tout un attirail d'objets inanimés

17. « Ma io non so che vogliate di tante arme ed armature fare, quante ne avete dentro il vostro camerino, e poi non tagliareste una ricotta in tre colpi con queste vostre spade e scimitarre. Fareste meglio a comperar altre cose e a spender i vostri danari in cose di più profitto. » (BANDELLO, *Novelle...*, I, 3, vol. 1, p. 48).

Le coffre : fonctions narratives d'un objet
dans quelques nouvelles de la Renaissance.

169

Dans cette imbrication de plus en plus serrée entre femme et coffre, parfois, la femme elle-même finit par se retrouver dans un coffre, ne faisant plus qu'un avec l'objet, comme dans la nouvelle II, 17 du même Bandello, ou la 1,4 de Straparola, dans lesquelles, en vertu d'une inversion du rapport habituel, la femme devient métonymie du meuble même qui la représente. Dans le texte de Bandello, une épouse, saouïe, est enfermée par son mari dans une huche à farine¹⁸, pour sauver l'honneur familial aux yeux d'invités conviés à un festin.

Ce n'est pas un paradis féminin, mais du moins un lieu accueillant et protecteur que matérialise une armoire dans la fable I, 4 de Straparola, déjà mentionnée. La nourrice d'une jeune princesse, héroïne du récit, sauve celle-ci de la convoitise incestueuse de son père, en l'enfermant dans une armoire placée dans la chambre de la reine-mère défunte, ayant appartenu à celle-ci, et que seule cette nourrice peut ouvrir. Le père, rendu fou furieux par la disparition de sa fille, ne supportant plus la simple vue de ce meuble, ordonne qu'on l'en débarrasse, ce qui amorce pour la princesse une pérégrination aventureuse à l'intérieur du coffre, qui la conduira vers un prince et un nouveau royaume. Ce meuble a une fonction symbolique très prégnante dans le récit, en tant que substitut du ventre maternel, synecdoque fréquente de la féminité. On s'en rend compte à certains détails : par exemple lorsque la narratrice spécifie que la nourrice « mit dans l'armoire un certain élixir qui donnait le pouvoir, pour qui en absorbait une cuillerée, même petite, de survivre très longtemps sans rien avaler d'autre »¹⁹. Qu'il réponde ou non à un souci de vraisemblance, ce détail nourricier rapproche plus encore du ventre maternel ce havre protecteur, dont seule – le texte l'a précisé – une femme détient la clé. On voit ici, utilisées narrativement, plusieurs « épaisseurs » de symbolisation de l'objet : le coffre est véhicule, mais il est aussi lié au fémi-

18. Le mot employé par Bandello est « arca della farina ». Il désigne un grand coffre en forme de sarcophage. Le mot le plus général pour désigner les coffres, indépendamment de leurs tailles et de leurs formes, est « cassone », et « forziere » lorsque l'objet est cerclé de métal. D'une manière générale, au Moyen Age, et encore à la Renaissance, tout meuble fermé servant à contenir des choses était considéré comme un coffre. Pour des informations plus précises, notamment en ce qui concerne les termes employés suivant les régions, cf. THORNTON, Peter, *L'époque et son style. La Renaissance italienne*, Paris, Flammarion, 1991, p. 192.

19. STRAPAROLA, *Le piacevoli notti*, a cura di M. PASTORE STOCCHI, Bari, Laterza, 1975, I, 4, vol. 1, p. 42.ø

nin. Il transporte un trésor, mais c'est celui de la vie humaine. La serrure, que peut ouvrir uniquement la nourrice, renvoie à l'accouchement, donc à la naissance. On transpose dans le domaine du merveilleux²⁰ un topos usé jusqu'à la trame dans la tradition burlesque de la littérature équivoque, avec ses infinies variations, son jeu des métaphores plus ou moins filées, qu'autorisent les similitudes entre bas-ventre - sexe féminin en particulier - et coffres, armoires et autres objets concaves. Ainsi, dans ce chant de carnaval florentin :

Mes dames, dans vos demeures,
sur vos coffres, bancs et sièges,
vous pouvez, sans effroi,
vous servir de nos balais²¹.

Le déplacement métaphorique traditionnel du sexe féminin vers le coffre s'étend ici à tout un réseau second, qui est fortement marqué par une dimension quotidienne et domestique (*casa vostra*), aux différents types de coffres, grands (*panche*) et petits (*scanni*), et à des ustensiles ménagers (*scopa*).

L'association coffre/femme peut être plus éloquente encore, par exemple dans les vers que Gilles Corrozet, libraire français, consacre à notre meuble, dans ses *Blasons domestiques* (1539) :

Coffre du dresseüier compaignon
Coffre de boys qui point n'empire
Madre et jaune comme cire,
Coffre garny d'une serreure
Tant bonne, tant subtile et seure
Que celluy sera bien subtil
Qui l'ouvrira de quelque oustil.
[...]
Coffre le thrésor de la dame,
Coffre plein de doulces odeurs,

20. Il conviendrait de faire une lecture systématique des fables et des figures narratives propres au merveilleux dans l'œuvre de certains conteurs, à partir du matériau spécifique du langage équivoque tel qu'il s'exprime dans la poésie burlesque. Dans les *Piacevoli notti* de Straparola par exemple, la nouvelle de Pietro Pazzo (III, 1) semble pouvoir être lue au moins à deux niveaux : l'un, comme conte merveilleux, l'autre comme histoire grivoise.

21. « Donne mie, per casa vostra, / sulle casse, panche, o scanni, / adoprar la scopa nostra / voi possere senza affanni. » Texte cité par Jean Toscan (TOSCAN, J., *Le Carnaval du langage : le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello a Marino, XVe-XVIIe siècles*, Lille, Presses Universitaires, 1978, vol. 3, p. 1382).

Le coffre : fonctions narratives d'un objet
dans quelques nouvelles de la Renaissance.

171

Et de gracieuses senteurs,
Coffre dont le chaitron tres net
Faict l'officier d'un cabinet
Coffre luisant et bien froté.
Coffre où sont mis les parements
Les atours et les vestements.²²

Ici, de manière magistrale, le coffre se fait femme et la femme se compose en objet. La démarche de l'auteur est intéressante puisqu'elle vise à freiner l'indécence des concours de Blasons anatomiques, introduits par Clément Marot en France²³, à contrecarrer la tendance, trop répandue alors, à « blasonner » de manière polissonne. Corrozet, pour ce faire, propose de détourner les adeptes des parties du corps féminin vers les différentes parties de la maison (de la cuisine au jardin, en passant par la cave ; et du lit au dressoir en passant par le coffre). Dans le passage cité, le résultat est éloquent, puisque la description du coffre est si précise, les détails sont si exacts et la métaphore érotique si bien filée, que le texte figure dans des ouvrages sur l'histoire du mobilier à la Renaissance²⁴.

Il semble qu'il y ait là une re-symbolisation du coffre, enrichie par l'intérêt de l'époque qu'on porte à la question de la langue, plus particulièrement au goût de l'obliquité du sens des mots, de leurs doubles niveaux de signification, au jeu de la performance verbale comme exercice intellectuel.

La beauté casanière :

L'utilisation symbolique *rinascimentale* de cet objet – qui, répétons-le, n'exclut aucunement l'exploitation narrative médiévale qui en était faite – offre des situations moins centrées sur son contenu et davantage sur son contenant, sa forme. On perçoit dans le domaine de la fiction littéraire une évolution

22. Voici la suite : « Coffre exempt de vers et d'ordures / O tres poly et joly coffre / (...) Ne souffre que mecte la main / Dans toi le larron inhumain. » (CORROZET, Gilles, *Les blasons domestiques*, Nouvelle édition publiée par la Société des bibliophiles françois, Paris, Paulin Paris, 1865, p. 24).

23. Cette mode des concours de Blasons anatomiques est inspirée de la littérature équivoque italienne, et il est piquant de constater que l'austère Renée de France, duchesse de Ferrare, vers 1535, autorisa son secrétaire du moment, Clément Marot, auteur du célèbre *Blason du beau tétin*, à collecter les pièces destinées à concourir dans une joute poétique et à décerner le prix du meilleur blasonneur à Maurice Scève pour son *Blason du sourcil*.

24. THIRION, Jacques, *Le mobilier du Bas Moyen Age et de la Renaissance en France*, Paris, Ed. Fatou, 1998, p. 76.

semblable à celle que l'on observe à partir de l'engouement de ce temps pour les emblèmes, pour les combinaisons plus ou moins subtiles entre les mots et les formes. Le réseau métaphorique se constitue moins à partir de la fonction qu'à partir de l'apparence extérieure de l'objet et de ses contours. Le principe même du blason illustre bien cette démarche qui consiste à extraire un élément de son ensemble au moyen d'une description de détail et, de ce fait, à le transformer en objet inerte. Femmes et meubles subissent ce sort dans de nombreux textes au XVI^e siècle. Par exemple, dans *Delle bellezze delle donne*²⁵, Firenzuola soumet la femme idéale à un savant démembrement des différentes parties qui la composent et examine avec minutie chacune de ses parties.

Au XVI^e siècle, objets à la fois utiles et agréables à regarder, coffres et femmes dans les récits sont souvent les contenants et les contenus de tout ce qui évoque le confort : ils offrent leurs formes luxueuses et opulentes aux regards, comme par exemple dans la riche demeure d'Imperia, célèbre courtisane romaine (Bandello, *Novelle*, III, 42), « où l'on voyait tout autour de la pièce de nombreux coffres, certains cerclés de métal, richement ciselés et tous d'un très grand prix »²⁶; et ils contiennent des trésors de douceur : tapis soyeux ou vêtements somptueux. Ils sont des signes extérieurs et intérieurs de bien-être, à une époque où certains traités insistent sur la nécessité d'utiliser et de dépenser les richesses matérielles²⁷. Tout comme les femmes sont « les ornements des cours » (Castiglione) et des demeures princières, coffres et meubles précieux contribuent dans les nouvelles au lustre des salons²⁸. Les uns renvoient aux autres, comme en écho. La nouvelle, déjà citée, d'Imperia illustre ce jeu de miroirs entre femme et objets, puisque l'intrigue souligne la satis-

25. FIRENZUOLA, «Delle bellezze delle donne », in *I ragionamenti d'amore...*, p. 187-246.

26. « Vedevansi poi a torno molti coffani e forzieri riccamente intagliati e tali, che tutti erano di grandissimo prezzo. » (BANDELLO, *Novelle...*, III, 42, vol. 2, p. 462).

27. Par exemple dans le chapitre qu'Annibale Romei, gentilhomme ferrarais, consacre à la fin du XVI^e siècle aux richesses dans ses « Discorsi » (in SOLERTI, Angelo, *Ferrara e la corte estense nella seconda metà del Cinquecento*, Città di Castello, Lapi tipografo, 1900, p. 252-53), le passage qui suit ne répond pas seulement à la volonté d'exalter la libéralité et de dénoncer l'avarice, mais aussi de louer la richesse productive : « [...] consiste l'esser ricco non solo nel possedere, ma anco nell'usar le ricchezze : e chi dicesse che più nell'usar che nel possedere, forse non direbbe male : conciossiachè colui che non se ne serve, dal povero in altro non è differente, se non che il povero è povero per necessità, ed egli è povero per volontà ; ».

28. La fréquence de ce type de situation narrative suggère une hypothèse qu'il conviendrait évidemment de vérifier à partir d'un examen historique et à partir de la lecture de traités sur la richesse matérielle à la fin du XVI^e siècle : ne se pourrait-il pas qu'elle souligne une évolution dans les modes de représentation de la véritable richesse matérielle, perçue peut-être à cette époque comme une entité de moins en moins palpable qui, avec l'évolution de l'économie, ne

Le coffre : fonctions narratives d'un objet
dans quelques nouvelles de la Renaissance.

173

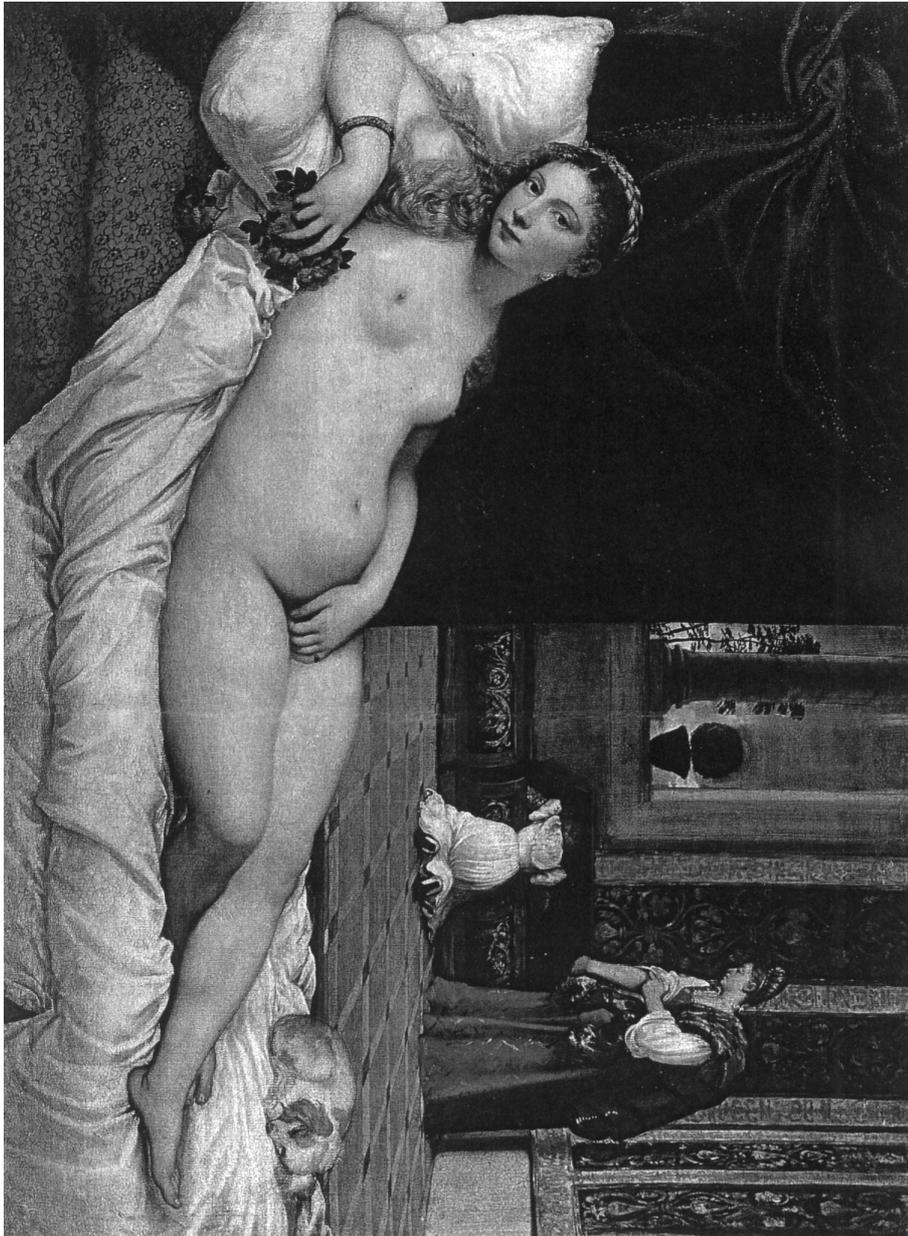
faction de la dame de voir un ambassadeur assimiler ses charmes à la beauté de son mobilier. L'action consiste en effet de la part du gentilhomme, médusé devant la magnificence du salon où il est introduit, à satisfaire un besoin urgent de cracher, en le faisant sur le visage d'un serviteur, car c'est – dit-il – la seule chose qui soit laide en ces lieux, lesquels ont été, au préalable, longuement décrits par le narrateur. Cet acte, encore qu'incivil, comme le précise le conteur, « fut très prisé par Imperia, car il lui semblait qu'on ne pouvait mieux louer sa beauté et l'ornementation de son salon qu'en agissant de la sorte »²⁹. Ainsi, dans ce récit, la beauté féminine est le contrepoint de la décoration princière. Sans aucun doute, le réseau des images contribuant par de multiples analogies à l'éclat du corps féminin s'embourgeoise.

Les brillances d'une nature céleste (soleil, étoiles), ou terrestre (ivoire, rubis, albâtre et autres matières précieuses), qui fournissent depuis des siècles un vaste répertoire comparatif destiné à célébrer l'éclat du corps de la dame, s'enrichissent d'un vocabulaire d'analogies puisant dans le monde industriel des objets fabriqués par l'homme. Ce n'est plus l'art qui doit imiter les splendeurs de la nature, mais la beauté naturelle qui doit égaler la conception du beau tel que le conçoit l'artiste - poète ou peintre - comme l'écrit Sperone Speroni à propos du Titien. Maniérisme oblige ! Du reste, même les Vénus peintes n'échappent pas à cette évolution, comme en témoigne celle d'*Urbino* du même Titien (1538), dont Vasari parle brièvement pour vanter non la splendeur du nu allongé au premier plan, mais « la finesse des étoffes très belles et d'une splendide facture » qui ornent la couche de la jeune fille³⁰: le déplacement de

s'assimilerait plus seulement à l'accumulation de matières précieuses, mais en quelque sorte se « dynamiserait ». Le chapitre qu'Annibale Romei par exemple consacre aux richesses matérielles, dans ses *Discorsi*, va dans le sens de cette supposition. L'auteur en effet y oppose, avec insistance, la simple accumulation des richesses à leur utilisation active qu'il exalte (p. 252-253). La propriété foncière elle-même, dans le cadre de la dite reféodalisation du XVI^e siècle, n'est plus perçue comme la quintessence de la richesse, mais plutôt comme un investissement de repli. Dès lors, on comprendrait que les coffres, dans les récits de fiction, soient assimilés à des signes extérieurs de richesse, plutôt qu'aux marques de la fortune solide et véritable. Selon cette logique, on comprendrait qu'ils matérialisent l'apparence de la magnificence et non sa consistance, qu'ils se remplissent volontiers de vêtements et d'étoffes, bref, de futilités.

29. « Fu questo atto, ancor che incivile, a l'Imperia gratissimo, parendole che la sua bellezza e l'ornato de la stanza meglio non si poteva lodare. » (BANDELLO, *Novelle...*, III, 43, vol. 2, p. 462).

30. « Sono nella guardaroba del medesimo Duca di mano di Tiziano due teste di femmine molto vaghe, e una Venere giovanetta a giacere con fiori e certi panni sottili attorno molto belli e ben finiti, (...) » (VASARI, Giorgio, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di Licia e Carlo L. RAGGHIANI, Milano, Rizzoli, 1978, vol. IV, p. 517).



LA VENERE D'URBINO - Firenze Uffizi [n. 190] - TIZIANO
Assieme (cm 119 x 165)

Le coffre : fonctions narratives d'un objet
dans quelques nouvelles de la Renaissance.

175

l'intérêt par rapport au sujet principal, qu'opère l'historien de l'art, est significatif, tout comme l'est celui que conçoit Titien en attirant l'œil du spectateur vers le fond du tableau, où deux servantes s'affairent autour de magnifiques coffres, pour en extraire robes et vêtements qui recouvriront la nudité éclatante. Des coffres, jaillirait l'apparence des choses, plutôt que leur substance ? Sans doute une mise en regard de cette œuvre avec *Amour sacré, amour profane*, toujours de Titien, apporterait quelque éclaircissement sur ce point. Quoiqu'il en soit, même Vénus dans la peinture semble se faire casanière. Ce qui, du reste, n'a rien d'étonnant puisque le tableau d'Urbino décorait le couvercle d'un coffre de mariage, comme le voulait l'usage de l'époque qui recourait volontiers à cette déesse pour orner cet objet, typique cadeau de noces princières³¹.

Biens parmi les plus précieux, dans d'autres nouvelles des XV^e et XVI^e siècles, les femmes ne font qu'un avec leur coffre, coïncidant avec cet objet auquel elles sont ludiquement identifiées, comme contenu aussi bien que comme contenant. Dans les récits, ces meubles, comme elles, se rangent. Ils se sédentarisent dans des intérieurs qui, de plus en plus souvent, sont donnés à voir par le recours à la description.

Ainsi, dans certaines nouvelles du XVI^e siècle, le coffre enfin est apprécié pour lui-même. Il accède à l'état d'objet de contemplation esthétique, admiré pour l'élégance de ses lignes et pour le luxe de ses matières. Dans cette fonction, il sert à produire des effets de réel et participe peu à l'action. Ainsi, de sujet narratif il devient objet en se féminisant. C'est donc assez tardivement qu'il est employé dans un rôle proche de celui qu'il joue dans la vie réelle, c'est à dire un rôle d'objet « passif » par rapport à l'intrigue. On est là au cœur d'un problème qui se fait sentir dans les nombreux traités de poétique du XVI^e siècle et qui concerne la présence des objets dans la narration. Cette présence oscille entre deux mouvements contradictoires. L'un, commandé par la hiérarchie des genres, veut que l'aspiration à l'universel minimise tout ce qui est d'ordre conjoncturel, entre autres les détails, et en particulier ceux qui appartiennent aux basses réalités du quotidien, tels que les choses inanimées. L'autre mouvement, répondant à des exigences de réalisme, qui se développent entre autres avec la Réforme³², tend à favoriser la présence passive des objets dans la fiction narrative³³.

31. Cf. à ce sujet l'analyse de la *Vénus d'Urbino* du Titien proposée par Théodore Reff (1963).

32. Sur cette question, l'ouvrage d'Erich Auerbach (*Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968) demeure la référence de base.

33. La question des détails dans la narration est l'un des problèmes abordés dans la vaste pro

Toujours est-il que la collusion entre coffre et féminité peut être l'expression d'un compromis désormais nécessaire entre réalisme et symbolisme. Ce dernier (économique ou sexuel) est bien là, mais il doit composer avec les fonctions utilitaires de l'objet. Dès lors, on peut comprendre que le coffre puisse être le dépositaire des trésors féminins.

S'il arrive donc aux coffres de devenir des objets physiquement « passifs », de s'immobiliser dans des intérieurs, ils se rangent aussi « moralement ». On a vu qu'ils sont souvent les instruments d'une sorte de loi du talion, au service des convenances. Alors que, dans la tradition médiévale, ils étaient si souvent adjuvants de folles et périlleuses entreprises, mercantiles ou érotiques, défenseurs des amours illicites et de l'argent plus ou moins mal gagné, ils deviennent tout autre chose à l'époque de la Réforme et de la Contre-Réforme. Ils se transforment en armes punitives des ecclésiastiques dépravés, des maris volages, des femmes infidèles et des hommes avarés, en lieu d'enfermement des épouses non présentables, en faire-valoir innocents des dames de la bonne société, en boîtes à malice bouclées à double tour – ou plutôt au second degré – des phantasmes masculins ; bref, ils deviennent volontiers adjuvants-dépositaires de l'ordre social établi.

Les métamorphoses du coffre :

Mais la carrière du coffre dans la *novellistica* ne s'arrête pas là, car ce meuble est un et divisible, et donc se dédouble en d'autres objets qui sont le lit et le cercueil/tombeau. Par la similitude de leur forme, ces derniers offrent trois variations sur le même : un espace rectangulaire pouvant contenir un corps humain. On sait en effet que nombre de coffres avaient la longueur d'un

duction de traités sur la poétique au XVI^e siècle. Par exemple, G. B. Giraldi, dans son traité *I Romanzi* (1554), ne manque pas de critiquer son contemporain Trissino, lui aussi versé dans les problèmes de théorie littéraire, pour les abus de ce dernier, dans son poème épique, *L'Italia liberata dai Goti*, en matière de description, et plus particulièrement de descriptions d'objets qui représentent une chute vertigineuse dans le monde bas des réalités prosaïques. Ainsi, il écrit: «E questo è l'energia, la quale non sta nelle cose minute (come di sopra dicemmo aver creduto il Trissino), ma nel porre chiaramente, efficacemente la cosa sotto gli occhi di chi legge, e nelle orecchie di chi ascolta.» (G. B. GIRALDI, «Discorso di G. B. Giraldi Cinzio intorno al comporre dei romanzi », in *Scritti critici*, a cura di Camillo GUERRIERI CROCETTI, Milano, Marzorati Editore, 1973, p. 144). On voit ici ébauché le problème de la description littéraire dans les termes chers aux Anciens, d'une comparaison entre poésie et peinture. Par les mots, on doit rendre visible l'intelligible, mais sans se perdre dans une accumulation excessive de détails.

Le coffre : fonctions narratives d'un objet
dans quelques nouvelles de la Renaissance.

177

lit, le long duquel ils étaient posés, faisant office de banc, et de marche pour faciliter l'accès à la couche toujours haut perchée.

Grâce à ses déclinaisons narratives, cet objet à trois facettes, prosaïque et familier par son essence même, offre des intrigues, aux inventions fructueuses, pour explorer l'expression du monde imaginaire intérieur. Ainsi, dans certaines trames, le coffre peut être carrément relayé par un lit. La nouvelle I, 3 de Bandello, déjà examinée dans sa première partie, en fournit un bel exemple, puisque Pompeo, l'amant, dans la seconde moitié du récit, pour se venger d'Eleonora, conçoit une *controbeffa*, calquée sur la duperie qu'il a subie. Cette farce consiste à ligoter la dame, puis à l'exposer nue, mais recouverte d'un voile, sur un lit, dans une chambre où Pompeo a convié une noble compagnie de gentilshommes à se régaler d'un spectacle exquis. Sa vengeance consiste alors à soulever progressivement le voile qui recouvre la nudité de la dame, à partir des pieds en remontant vers la tête, offrant aux regards des messieurs les différentes parties de ses splendeurs naturelles, dans un mouvement inverse de celui préconisé par l'art des Blasons. La malheureuse subit la loi du talion puisqu'elle doit supporter ce qu'elle-même a infligé : une extrême frayeur, distillée goutte à goutte, causée par les mêmes raisons : la crainte d'être frappée, non dans son corps par une épée comme Pompeo, mais dans sa dignité par le deshonneur qui l'accablerait si son identité était révélée. En fait, comme dans la première partie, le jeu s'arrête juste à temps, au moment où, enfin parvenu au visage, le voile risque d'être levé sur le nom et sur la déchéance morale de la gente dame. Les armes de la *beffa* étaient le coffre et l'épée, celles de la *controbeffa* sont le lit et le voile : belle solidarité entre objets tortionnaires.

Le coffre, par son polymorphisme et ses métamorphoses, apparaît comme une figure narrative privilégiée du travail de l'imagination, où la vie, l'amour, le sommeil, la mort se conjuguent, s'entrecroisent, se confondent, se dédoublent, glissent des uns vers les autres. Cet aspect de son utilisation dans la fiction mériterait un examen, trop long pour être développé ici. Ces figures narratives mouvantes, souvent comiques, par leur malléabilité même s'ouvrent particulièrement sur des images mentales, parfois obsessionnelles. C'est ainsi que les coffres font parfois office de lit pour dormir (*Décameron*, IV, 10). Ils peuvent aussi profitablement remplacer le lit pour l'amour, comme dans la nouvelle I, 53 de Bandello, où une riche bourgeoise prend l'habitude de tromper son mari avec son fermier en se faisant renverser par lui sur un coffre³⁴. Mais le jeu des transmutations peut aussi s'inverser et il peut arriver

34. « [Antonello] abbracciata la donna che vinta esser desiderava, quella di peso amorosamente

que le lit serve de coffre pour cacher un amoureux (Giraldi, *Ecatommiti*, I, 10). Et de la même façon que l'on vole des coffres et leur contenu, on profane des tombes et on pille des cercueils (Masuccio, XXXIII).

Le recours fréquent au même mot, *cassa*, pour désigner soit le coffre, soit le cercueil, favorise les glissements narratifs entre ces deux objets, donnant lieu à des péripéties particulièrement inventives. Dans la nouvelle II, 17 de Bandello, déjà examinée, l'un des morceaux de bravoure du récit réside dans le monologue de l'épouse ivre, lorsqu'elle se réveille à demi, enfermée dans un coffre à farine par son mari. Allongée dans la moelleuse substance blanche de ce lieu clos, encore en proie à un suave délire, elle s'imagine être dans un cercueil, morte et réduite à l'état de poussière, peut-être enfin au Paradis.

C'est encore l'ambivalence de cet objet, prosaïque quand il est coffre et noble quand il est cercueil, qui est source de comique dans la nouvelle I, 3 des *Diporti* de Parabosco. Il s'agit d'une réécriture de la IV, 10 du *Décaméron*, dont le narrateur n'est autre que L'Arétin. Dans une situation classique de triangle érotique, le coffre, sagement posé dans la chambre d'une dame, sert dans un premier temps à dissimuler un moine libertin surpris par l'irruption d'un mari. En vérité, il s'agit d'une *beffa* ourdie contre lui par la dame en question, agacée par ses assiduités, avec la complicité de son époux. Dans ce cadre, et dans un second temps, le coffre, contenant le prédicateur lubrique, se fait véhicule et reconduit le religieux à l'endroit qu'il n'aurait jamais dû quitter : l'église³⁵. Enfin, le troisième temps du récit, qui en est le dénouement désopilant, consiste en une spectaculaire métamorphose du coffre en cercueil. Dans ce bel épilogue théâtral, devant le public des fidèles réunis pour le sermon, le dimanche de la Saint-Lazare, le couvercle se soulève et le prédicateur en chemise se dresse hors de ses quatre planches. D'abord ébahi de se trouver là, il réagit vite, déclarant qu'il vient de jouer devant ses fidèles la scène de la résurrection de saint Lazare :

bacciandola portò in camera e su una cassa la distese, ove ben che ella mostrasse un pochetto far resistenza, quanto gli piacque con lei si solazzò ed ella con lui [...]. » (BANDELLO, *Novelle...*, I, 53, vol. 1, p. 616).

35. Au XVI^e siècle, le coffre « reconduisant » l'homme à « sa juste place » connaît un succès certain, comme en témoigne la nouvelle IV, 2 des *Piacevoli notti* de Straparola, ou la III, 3 des *Ecatommiti* de Giraldi, histoires dans lesquelles un époux volage, depuis la chambre de sa maîtresse, est, dans un coffre, ramené dans la chambre de sa femme.

Le coffre : fonctions narratives d'un objet
dans quelques nouvelles de la Renaissance.

179

Vous savez qu'aujourd'hui notre Sainte Mère l'Eglise commémore le stupéfiant miracle accompli par notre Seigneur en la personne de Lazare ressuscité alors qu'il était mort et enterré depuis quatre jours : j'ai voulu moi aussi, pour vous édifier, mimer pour ainsi dire la représentation de saint Lazare mort, afin qu'en me voyant dans ce coffre, qui n'est là que pour faire office de tombeau où on l'avait déposé une fois mort, vous ressentiez une pitié plus intense face à la misère humaine ; et qu'en me regardant, moi, en chemise, vous compreniez qu'en fin de compte, sous terre, nous n'emportons rien d'autre de tout notre avoir que notre dépouille.³⁶

Sa parole obtient des effets miraculeux. Mais le miracle n'est évidemment pas le même pour le public des paroissiens, interne au récit, et pour le public des lecteurs de la nouvelle, extérieurs à l'intrigue. Et l'une des sources du comique réside justement dans le décalage entre le miracle des uns et celui des autres. En « jouant » devant les fidèles un prodige divin, celui de la résurrection de saint Lazare, le prédicateur opère un exploit personnel en tant que protagoniste, à l'instar de frate Cipolla : il triomphe dans une situation destinée à lui faire subir la pire des humiliations, parvenant même à s'attirer l'admiration du mari.

Le second tour de force est opéré par le conteur. En effet, Parabosco transforme sous nos yeux l'accessoire privilégié des histoires d'adultères en une mansion, « luogo deputato », propre au théâtre religieux, jouant ainsi sur la fusion parodique entre histoire grivoise et histoire sacrée. A cette performance, s'en ajoute une autre, elle aussi littéraire, qui consiste à détourner de sa fonction habituelle le cercueil, objet indispensable à d'innombrables épilogues funestes, qui, en se refermant sur le corps inerte d'un - ou deux - amants trépassés, conclut souvent les histoires d'amour tragiques. Dans cette intrigue des *Diporti*, en revanche, le cercueil s'ouvre tout grand sur une renaissance, avec la double résurrection du saint évangélique et du héros de la nouvelle. Au lieu de se clore sur des sanglots, il s'ouvre sur un grand éclat de rire. Beau pied-de-nez au *topos* du coffre/cercueil, comme lieu d'occultation de la faute et de la mort, qui devient, ici, lieu de révélation de la magie du Verbe.

36. « Voi sapete che oggi è il giorno nel quale la santa madre Chiesa fa ricordanza dello stupendo miracolo che fece il nostro Signore nella persona di Lazaro, quello resuscitando che morto era e sepolto già quattro giorni stato : io similmente ho voluto a vostro esempio, quasi in forma, rappresentarvi il morto Lazaro ; accioché, vendendo me in questo forziere, che altro non significa che il sepolcro dove egli morto era stato posto, vi moviate con maggiore affetto a considerare la miseria umana ; e, risguardando me in camicia, conosciate che alla fine altra cosa non arechiamo sotterra di tutto il nostro avere. » (PARABOSCO, Girolamo, *I diporti*, Bari, Laterza, 1912, I, 3, p. 50-51).

Cette magie du verbe, toutefois, ne fonctionne que grâce à l'image : celle des innombrables représentations de la Résurrection de saint Lazare, que le lecteur de la nouvelle a forcément présentes à l'esprit, et sans lesquelles ce dénouement serait beaucoup moins savoureux. Ainsi, le comique réside-t-il ici sur le glissement référentiel du texte à l'image.

Souvent amené à enterrer provisoirement les interdits sociaux, le coffre, en se faisant cercueil, vise aussi à occulter définitivement l'illicite. C'est ce qui se passe dans la nouvelle III, 1, toujours de Bandello³⁷. La métamorphose d'un coffre en cercueil n'y est le fruit ni d'une *beffa*, ni du hasard, mais des dernières volontés d'une jeune femme mourante, qui prie son amant de la suivre dans la tombe, enfermé dans le coffre qui fut témoin et adjuvant, dans la chambre nuptiale, de leurs ébats secrets. A l'inverse, deux cercueils, côte à côte, à l'intérieur desquels deux amoureux, bien vivants, se déclarent leur flamme, dans une nouvelle de Sermini (*Novelle*, I), ne font-ils pas office de coffre à deux places, comme lieu clos où se réfugient les amours problématiques ?

Il ne serait pas sans intérêt d'examiner les nombreuses trames qui, de manière plus ou moins comique, plus ou moins tragique, exploitent les glissements narratifs entre coffre et cercueil, entre l'amour et la mort. Que de péripéties racontent les aventures d'amants étendus dans un coffre et qu'on croit morts, d'amoureux désespérés qui se réveillent dans leur tombeau, de déclarations d'amour dans des tombes, de suicides sur le corps ou le cercueil de l'être aimé, que l'on croit trépassé à tort ou à raison ; que de confusions ludiques ou involontaires, de jeux de faux-semblants entre Eros et Thanatos, reposant sur cette « caisse », objet à double face, objet de désir et de phobie, qui alimente songes et phantasmes, au point de confluence entre les formes collectives et individuelles de l'imaginaire de cette époque.

Corinne LUCAS-FIORATO

37. Les péripéties narratives suscitées par la confusion entre un lieu clos, entre quatre murs ou entre quatre planches, et le Paradis est un *topos* narratif depuis la lointaine histoire de Ferondo (*Decameron*..., III, 8) jusqu'à certaines nouvelles de Grazzini (*Cene*, II, 2 ; III, 1).