

**GESTUELLE COURTOISE ET ÉCARTS DISCOURTOIS
DANS *FLAMENCA*
(ROMAN OCCITAN DU XIII^E SIÈCLE)**

Luminița DIACONU*

Abstract. *Coagulated at the end of the 11th century at the seigniorial courts from the southern France and spread afterward in the northern French territory, the courteous ethical code intended to be a set of rules representative for the nobility. It included, between other elegant specifics, the discipline of the body, necessarily based on the self-control and, in the same time, on a distinguished, elegant, polite and moderated gesture. The Middle Ages imaginary and mainly the literature from the 12th and the 13th centuries are full of this kind of examples. In fact, the elite's will to adhere on this ethics and to appropriate it till transforming it in its second nature represents the theme of the courteous novels, focused on some characters which are symbols for the ideal courteous values. By contrast, some other characters are not only at the limit of the courteous model, but also transgress its principles by more or less serious discourteous deviations. The Occitan novel *Flamenca* (from the 13th century), that we are focusing on, illustrates this trend: one of its principal characters, the signor Archambaut, shows, immediately after his marriage with *Flamenca*, an unexpected regression, in fact a profound alteration of the courtly behavior, in terms of verbal and mainly gestural manners.*

Keywords: *courtesy, ethics, body, gesture, dismissal, transgression, savagery.*

* Maître de conférences à l'Université de Bucarest, Faculté des Langues et Littératures Étrangères, Département de Français, e-mail: luminitaediaconu@yahoo.fr Une première forme de cet article a fait l'objet d'une communication au Colloque international *L'éloquence des gestes*, organisé le 5 novembre 2011 par le Département d'Études Romanes, Faculté des Langues classiques et modernes, Université „Kliment Ohridski”, Sofia, Bulgarie.

Après le succès de l'anthropologie culturelle, personne ne doute plus, de nos jours, que chaque société comporte des normes propres vouées à modeler le corps dans ses postures, dans son apparence, dans ses attitudes, autant que dans ses rapports à l'espace, aux autres et à soi-même. En tant que mouvements extérieurs du corps ou de l'une de ses parties, principalement des bras, des mains et de la tête, volontaires ou involontaires, qui visent à exprimer une manière d'être ou de faire de quelqu'un¹, les gestes n'y font pas exception. En dépit du fait qu'ils nous semblent parfois « naturels », entièrement rattachés au charnel, voire commandés de manière exclusive par le corps, ils relèvent, en réalité, de la culture, renvoyant à un idéal de maîtrise de soi que toute communauté rêve d'atteindre à travers des codes qui changent en diachronie aussi bien qu'en synchronie.

La volonté de fixer des valeurs éthiques et morales sur lesquelles on puisse amender, corriger ou reconstruire le corps – la manière la plus visible, concrète, dont l'homme insère son existence dans le monde – fut particulièrement forte au sein des élites dans l'Occident médiéval, surtout au XII^e siècle. Pour reprendre l'expression de Jean-Claude Schmitt, une véritable « morale du geste »² s'affirme alors, redevable à certains écrits de Cicéron et de Sénèque, que l'Occident commence à découvrir et qui faisaient l'éloge de *la tempérance* (ou *la modestie*), jugée comme la qualité fondamentale de l'homme vertueux. En outre, qu'il s'agisse de l'univers monastique et du clergé séculier ou de l'aristocratie, l'iconographie et la littérature de l'époque, tout comme les autres pans de la culture écrite, témoignent du rôle notable qu'avaient les cérémonies solennelles, les coutumes féodales et, par voie de conséquence, les codes verbal et gestuel, dont les valeurs symboliques renforçaient un statut social, scellaient un pacte, visaient à promouvoir un modèle humain ou, au contraire, à sanctionner les écarts et les transgressions, bref à maintenir l'équilibre social. En ce sens, il suffit de rappeler les gestes accomplis et les formules prononcées par les autorités ecclésiastiques lors du sacre du roi ou à l'occasion d'un mariage au sein de la noblesse, mais également les gestes qui relevaient des valeurs féodales tels l'acte d'hommage et de foi vassalique,

¹ Rey-Debove & Rey, 1995, 1017.

² Schmitt, 1998, 50-52.

l'adoubement, ou encore les gestes dont on se servait pour rendre la justice, voire les châtiments qu'on appliquait aux coupables.

À notre avis, il y a pourtant une autre raison qui justifie, dans la société féodale, une pareille valorisation de certains gestes, allant de pair, certes, avec la dévalorisation d'autres gestes : l'étude était réservée alors de manière presque exclusive à une minorité, les clercs, qui apprenaient à lire et à écrire dans les couvents ou dans les écoles abbatiales et épiscopales.

Quant à la courtoisie, qui fleurit dès la fin du XI^e siècle dans le Midi, pour s'affirmer pleinement au siècle suivant, lorsque ses valeurs furent diffusées également dans le Nord, elle fut conçue d'abord comme un « art de vivre » propre à l'aristocratie, supposant à la fois politesse, élégance des mœurs, générosité (*largueza* en occitan) et un savoir parler. Mais, par-dessus tout, cet art de vivre mettait l'accent sur la mesure (*mezura*) – un certain équilibre psycho-affectif³, ce qui prouve sans aucun doute à quel point la culture ecclésiastique surplombait alors la société. Ces valeurs furent vite transférées dans le registre des sentiments, le sens restreint de la *cortesia* (*la fin'amors*), indissociable de la poésie lyrique des troubadours, renvoyant essentiellement à une « sublimation codifiée du désir »⁴, autrement dit à une discipline du corps. Par conséquent, la conduite requise au *fin'amant*, comme à la dame pour laquelle il éprouvait un amour sincère et raffiné, ne pouvait être que le fruit d'un long travail sur soi-même, un véritable dressage du corps. Et, pour que ce dressage aboutisse, il était nécessaire de discipliner conjointement l'âme, d'autant plus que, à partir du XII^e siècle, on a tendance de plus en plus à concevoir le corps tel un miroir ou une expression de l'âme, sinon comme l'instrument de celle-ci. En d'autres termes, on favorise la conception selon laquelle, bien que le Mal ait pour lieu de manifestation le corps, c'est dans l'âme ou dans l'esprit qu'il faut chercher sa source. Mais, comme la chute est visible dans la chair, il n'y a de réhabilitation ou de purification possible pour l'âme qu'à travers ce corps même.

Dans la présente étude, nous avons choisi de nous pencher sur un roman anonyme du XIII^e siècle, écrit dans le Midi –

³ Bec, 1972, 12, 21.

⁴ *Ibidem*, 31.

*Flamenca*⁵ –, afin d’analyser les écarts au code de la courtoisie, voire les transgressions discourtoises qu’engendre la jalousie au niveau de la corporéité et notamment dans le registre gestuel. Ce récit⁶ nous a semblé particulièrement intéressant par son contenu subversif, car, bien que rédigé dans le foyer de la *cortesia*, il s’applique à promouvoir non pas une sublimation du désir, mais un amour adultère. Par ailleurs, l’auteur anonyme se montre tout à fait favorable à une telle forme de la *fin’amor*, et il s’emploie à la promouvoir suite à la déshumanisation inattendue que subit sire Archambaut, le mari de Flamenca. D’autre part, les agissements du mari, qui s’y font jour avec une violence hors du commun, attirent l’attention de l’auditoire – son public était certainement constitué des élites aristocratiques – sur les dangers latents que le corps recèle et sur l’impératif de le faire obéir à la raison. En fin de compte, ce récit rend compte abondamment de la volonté de la noblesse d’adhérer à l’éthique courtoise, voire de l’intérioriser au point d’en faire une seconde nature.

Ce qui sème le désordre dans l’univers paisible de la cour et, de façon plus grave encore, dans l’âme du seigneur Archambaut, c’est un geste du roi que la reine interprète de manière erronée, à l’occasion des noces de Flamenca. En effet, la joie et le parfait équilibre des individus commencent à s’effondrer au moment où le roi, participant à une joute en tant qu’invité de premier rang, attache à sa lance une manche que la reine prend pour un signe d’entente amoureuse avec la jeune mariée, ce dont elle ne tarde pas à parler à Archambaut :

*Jes li reina non s’oblida,
anz fon dolenta e marrida
e dis : "N Archambaut, bels amix,
non fai le reis mout ques enix
quan, vesen mi, porta seinal*

⁵ *Flamenca*, texte établi, traduit et présenté par Jean-Charles Huchet, Paris, U.G.E., 1988. Toutes les citations seront prises dans cette édition. Désormais, nous précisons le numéro des vers dans le corps de l’article, entre parenthèses, alors que, dans les notes, nous proposerons la transposition en français moderne, qui appartient à J.-C. Huchet, et qui, dans l’édition citée, se trouve en miroir du texte occitan en vers.

⁶ Pour une étude plus ample du roman, nous renvoyons à Jean-Charles Huchet, *L’étreinte des mots. Flamenca, entre poésie et roman*, Orléans, Paradigme, 1993.

de drudaria ?" (v. 855-860)⁷

La conséquence n'en est pas visible tout de suite, car, dans un premier temps, Archambaut rejette vivement l'hypothèse de l'adultère, n'y voyant qu'un simple divertissement :

*–Dona, per cel ques hom adora,
non cug que.us fassa deissonor
le reis si.s fen joios d'amor,
quar miels ne fai so que.ill atain. (v. 868-871)⁸
–No i movas, domna, gelosia,
que ja per ren non o seria. (v. 879-880)⁹*

Force est de souligner que, durant les fêtes organisées jusqu'alors à sa cour pour célébrer leur mariage, Archambaut s'est montré très poli et délicat envers son épouse, voire affectueux, comme si l'auteur du roman avait voulu démontrer dès le début que l'amour et le mariage étaient compatibles, en dépit du fait que ce dernier fût conclu comme une alliance politique et patrimoniale entre deux lignages.

Néanmoins, il renonce bientôt à ses efforts de croire à la fidélité de Flamenca, se laissant prendre au piège tendu par la reine, puisqu'il aperçoit un autre geste du roi, plus audacieux cette fois-ci, sinon nettement intime : après l'office divin, auquel participe toute l'assemblée, le roi met la main au sein de la jeune femme (v. 936-939), et, le vingtième jour des cérémonies, juste avant leur séparation, il l'étreint et l'embrasse devant son mari, pensant faire à celui-ci un grand honneur (v. 984-987).

C'est donc surtout le deuxième geste qui est la racine de tout le mal, et, si Archambaut réussit à dissimuler son inquiétude et sa peine pendant que la cour est réunie, une fois resté seul avec sa femme, il se laisse gagner de plus en plus par la jalousie, ce qui entraîne des changements de conduite, pour mener finalement à

⁷ *Flamenca*, 1988, 69. « La reine ne perdit pas de temps ; elle était contrariée et affligée ; elle dit à sire Archambaut : "Bel ami, le roi ne se montre-t-il pas bien cruel en portant devant moi un signe d'entente amoureuse ?" »

⁸ *Idem*. « Dame, au nom de Celui qu'on adore, je ne crois pas que le roi vous déshonore en éprouvant cette exaltation amoureuse : il se comporte au plus près de son devoir. »

⁹ *Idem*. « –Dame, ne mêlez pas sans raison la jalousie à cette affaire, car, pour rien au monde, je ne serai pas jaloux. »

des métamorphoses choquantes au niveau de la corporéité en général et plus particulièrement dans le registre gestuel.

Le tout premier symptôme de cette maladie de l'âme est l'angoisse, mais, peu après, elle favorise des formes plus graves, telle la mélancolie profondément ressentie aux moments où Archambaut se considère faible ou, de toute façon, incapable de garder Flamenca : « En Archimbaut totz los esdreissa,/ *Mais al cor ha una drestreissa/ Per que s'en torna mout dole(n)tz.* » (v. 993-994, c'est nous qui soulignons.)¹⁰

Ces états alternent, souvent de manière imprévue, avec l'irritation et la colère, de sorte que, au niveau du récit, on parvient à distinguer deux types de séquences : celles où il préfère s'isoler, en rejetant les autres, où il se lamente de sa faiblesse et de son choix, auxquelles succèdent brusquement des séquences où il agit et réagit avec violence, du point de vue verbal et gestuel, ayant pour principale cible sa femme. Or, les changements d'humeur brusques, comme l'agitation, sont bien des formes de manifestation de l'animalité¹¹, et, si à certains moments, le mari jaloux est conscient d'avoir changé à cause des soupçons de la reine, cela ne suffit pas pour autant pour arrêter sa déchéance. Ainsi, les mains tordues (v. 1004), les pleurs (v. 1005), le visage morose, les regards fixes et les lamentations (v. 1013-1016 ; v. 1094-1104) expriment son dépit ou son inquiétude, alors que les regards agressifs, doublant les malédictions (v. 1033) ou les menaces verbales fréquentes, visent à humilier et à terrifier Flamenca, traduisent sa colère.

L'amour excessif transformé en esclavage était sans doute connu au Moyen Âge, du moment que, dans le III^e Livre de son *Traité*, André Le Chapelain mettait en garde les adeptes de la courtoisie, considérant que, pour un pareil amant, « le moindre soupçon bouleverse son esprit et l'atteint au plus profond du cœur. En proie à cette jalousie [...] il craint, chez sa bien-aimée, toute conversation ou toute promenade avec un autre ou tout autre retard habituel. »¹²

¹⁰ *Ibidem*, 75. « Sire Archambaut raccompagna tous ses invités, mais *il ressent au cœur une telle angoisse qu'il s'en retourne tout affligé.* » (C'est nous qui soulignons.)

¹¹ Durand, 1977, 87.

¹² Le Chapelain, 1974, 187.

C'est ce qui arrive à Archambaut, d'où sa capacité d'hypersémantiser le réel, toute communication verbale ou non verbale, et l'agitation physique à laquelle il est en proie presque sans cesse dans l'espoir d'éviter une possible trahison : « soven vai dins, soen defora;/ deforas art, dedins ancora:/ ben es gelos qui aci bela. » (v. 1037-1039)¹³

Par ailleurs, aucune solution ne lui semble rassurante en vue de défendre son honneur : ni la tour dans laquelle il emprisonne sa femme, bien que, à part deux servantes, il soit le seul à y avoir accès, ni le refus de participer aux fêtes et activités spécifiques à ceux de son rang, ni la cloison qu'il fait mettre en place dans l'espace sacré de l'église afin que personne ne puisse parler à Flamenca. La clôture ou plutôt les clôtures, quoique emboîtées, ne s'avèrent jamais parfaites aux yeux d'Archambaut. Par contre, celui-ci a l'impression que le corps de sa femme se laisse difficilement enfermer de manière rassurante. En même temps, il trouve partout des preuves diffamatoires : par exemple, la chevelure claire et brillante de Flamenca, dont le nom en occitan signifie justement « celle qui brille », lui semble être une « crinière » attrayante pour les regards des hommes, donc un signe évident d'appétit sexuel¹⁴ :

*Na falsa, que.m tenaras
que no.us aucise e no.us affolle
e vostre penchura non tolle ?
E gens aves levat coaza,
a l'autr'an cuh qu'en fares massa
en sospesiso que la us.arabe ;
e ja non cug que.us sia sabe
quan la.us farai ab forfes tondre ;
greus la.us veiria hom rescondre,
quan venon ist cortejador
pers so que digan antre lor :
"Dieus, qui vi mais tam bellas cris !*

¹³ Flamenca, 1988, 77, 79. « ...il sort souvent puis rentre, extérieurement il bout, intérieurement son cœur défaille ; il est assurément jaloux celui dont le regard a une telle fixité. »

¹⁴ Ariès & Duby, 1995, 73. Pour ce qui est de l'étymologie du nom de Flamenca, nous renvoyons au verbe occitan *flamejar*. (Levy, 1973, 191).

Plus bella(s) son non es aurs fis." (v. 1122-1134)¹⁵

Le seuil extrême de la jalousie discourtoise est suggéré par la perte totale de la maîtrise de soi. De moins en moins refoulée, l'agressivité d'Archambaut s'oriente alors contre les autres et même contre sa propre personne. Il parvient, en effet, à appliquer des corrections physiques à Flamenca et à lui adresser des répliques vouées à l'offenser. Quant à lui, toute censure disparaît, de sorte qu'il se maltraite, comme pour se châtier d'avoir choisi une femme tellement séduisante et pour compenser l'impossibilité de la punir, ou bien ses gestes laissent transparaître une véritable régression à la sauvagerie, car il se gratte la tête, se frotte les flancs, s'étire et bâille :

*A si meseis fortmen s'irais,
tira.s los pels, pela.s lo cais,
manja.s la boca, las dens lima,
fremis e frezis, art et rima,
e fai trop mal oils a Flamenca.* (v. 1115-1119)¹⁶
*Grata.l(o) suc, grata la cota,
leva.l braier, tira la bota,
poissas si dreissa, pois s'aseta,
pois s'esterilla, poissa.s geta
un gran badail e pois si seina.* (v. 1259-1263)¹⁷

D'autre part, il ne s'intéresse plus à l'hygiène personnelle au point de perdre toute apparence humaine, aspect souligné surtout par sa barbe, symbole de virilité, dont les poils en désordre ressemblent à une « gerbe d'avoine mal faite » (v. 1325-1326).

¹⁵ *Flamenca*, 1988, 83. « Madame la traîtresse, qu'est-ce qui me retient de vous tuer et de vous maltraiter ? d'arracher votre crinière ? Vous l'avez bien levée en queue, mais l'année prochaine je crois que vous ferez un chignon de crainte que je ne vous en dépouille. Je ne pense pas que cela vous sera agréable quand je vous la ferai couper avec de grands ciseaux. Cela vous serait très pénible de devoir la cacher quand viennent ces galants qui disent entre eux : "Dieu, qui vit jamais une si belle chevelure ! plus belle que l'or fin !" ».

¹⁶ *Ibidem*, 81, 83. « [il] se tire les cheveux, s'arrache la barbe, se mord les lèvres, grince des dents, frémit, frissonne, brûle et grille et envoie des regards noirs à Flamenca. »

¹⁷ *Ibidem*, 89. « Il se gratte le sommet de la tête, se frotte les flancs, remonte ses braies ; tire ses bottes, se relève et s'assied, puis s'étire, émet un grand bâillement et finalement se signe ».

Cependant, l'apparence d'Archambaut relève moins du règne végétal. En revanche, elle le rapproche de plus en plus de la bestialité, bref de la nature non apprivoisée, ce qui apparaît aussi dans les passages où l'auteur anonyme le décrit en se rapportant de manière explicite à plusieurs animaux dont :

- le singe : « Lo Pater Noster diz soen/ del simi que res non l'enten. »¹⁸ (v. 1043-1044)
- le chien : « Adoncas fai un joc cani,/ que las dens mostra e non ri. »¹⁹ (v. 1067-1068) ; « Quan la fort gelosia.l tocha/ el estraga si coma cans. »²⁰ (v. 1330-1131)
- l'ours et le léopard : « mais defors sec ad una part,/ a guisa d'ors e de laupart; »²¹ (v. 1429-1430)
- le chiot : « poissas s'en vai si coma goz/ c'om geta de cort jangolan,/ que.s vai per los osses trian. »²² (v. 1504-1506)

Les comparants désignant par analogie le mari jaloux ne sont pas choisis au hasard. Au contraire, au Moyen Âge, ils avaient des connotations particulières mises en circulation par les *Bestiaires*, des traités qui en inventoriaient les propriétés réelles et notamment les propriétés légendaires, les connotations morales ou religieuses qu'on leur attachait. La principale source d'inspiration de ces ouvrages était le *Physiologus*, le plus ancien traité de ce genre, composé en grec, à Alexandrie, au II^e siècle après Jésus-Christ. Mais les auteurs des sommes encyclopédiques rédigées aux XII^e et XIII^e siècles faisaient appel également à d'autres autorités dont Pline, Solin et les *Étymologies* d'Isidore de Séville.

Le *Bestiaire* de Pierre de Beauvais, par exemple, qui fut composé avant 1206, reprend les données du *Physiologus*, attribuant au singe le statut de représentant du Diable, car

¹⁸ *Ibidem*, 79. « Il récite souvent le Notre Père du singe que personne ne comprend. »

¹⁹ *Idem*. « Il grimace alors comme un chien et montre les dents sans rire. »

²⁰ *Ibidem*, 93. « Quand un accès de jalousie le saisit, il se met à extravaguer comme un chien. »

²¹ *Ibidem*, 97. « ...mais il préférerait s'asseoir à l'extérieur à la manière d'un ours ou d'un léopard » Il s'agit de l'extérieur de la cloison dressée par le jaloux dans l'église afin de garder sa femme. (N. n.)

²² *Ibidem*, 101. « ...puis s'en allait comme un chiot glapissant qu'on a jeté hors d'une assemblée et qui va trier les os à ronger. »

hypocrite et fourbe dans son cœur²³. Il en est de même dans le *Bestiaire divin* écrit par Guillaume Le Clerc de Normandie vers 1210, à la précision suivante : cet auteur considère que le singe est « laid et difforme », « qu'il a des rapports avec le Diable et lui ressemble ». Il le juge donc « trop mauvais et trop repoussant »²⁴. Quant à Jean Corbechon, son *Livre des propriétés des choses* (*Liber de proprietatibus rerum*, écrit vers 1240) insiste sur l'appartenance du chien et de l'ours à l'espèce des bêtes voraces, vu leurs dents serrées²⁵. En réalité, cet aspect apparaît déjà au VI^e siècle, chez Isidore de Séville, à la différence que, le paradigme des bêtes englobe aussi les léopards et les singes, munis, comme les chiens, de griffes et de gueules féroces.²⁶ Cela revient à dire que leur dénominateur commun est l'agressivité, la cruauté, et la dévoration n'est que l'une de leurs formes de manifestation.

Sans nier la symbolique ambivalente du chien,²⁷ bénéfique lorsqu'il agit en défenseur de l'homme, en gardien fidèle ou en compagnon de chasse; maléfique, lorsqu'il devient un dévorateur impur de cadavres, symbole de la glotonnerie et de l'appétit sensuel, ambivalence qui, au fond, définit la plupart des animaux au Moyen Âge, nous pensons toutefois que l'association d'Archambaut au chien souligne une perversion de la fonction bénéfique faute de mesure, d'équilibre. Une preuve irréfutable en ce sens est que le désir de garder sa femme et de défendre leur fidélité tourne en obsession. La connotation sexuelle se fait jour également dans le cas du singe qui, à part la laideur et la difformité diaboliques dont il est pourvu dans les *Bestiaires*, représente, en outre, les instincts primaires, particulièrement la luxure.²⁸

À une lecture profonde, tout élément du portrait du mari jaloux se montre donc riche de sens, suggérant le passage progressif vers l'inhumain et, finalement, une substitution de l'homme par la bête²⁹. Ayant la valeur d'un *exemplum*, l'histoire

²³ Bianciotto, 1980, 44.

²⁴ *Ibidem*, 102.

²⁵ *Ibidem*, 254.

²⁶ Isidore de Séville, 1986, 86-87.

²⁷ Chevalier & Gheerbrant, 1996, t. I, 326-333.

²⁸ *Ibidem*, t. II, 256-260.

²⁹ Pour plus de détails sur la manière dont on concevait la monstruosité au Moyen Âge, nous renvoyons à Claude Lecouteux, *Les Monstres dans la*

d'Archambaut renforce l'idée que la jalousie discourtoise se rattache, de par la démesure et le désordre psycho-physiologique qu'elle entraîne, au Mal, au Diable. C'est un péché à part entière d'autant plus grave qu'il peut en engendrer d'autres, mais il n'est pas pour autant insurmontable. La dernière partie du roman, qui nous est parvenu inachevé, s'applique, d'ailleurs, à démontrer la capacité qu'a l'homme de recouvrer sa condition d'être civilisé.

Pour redevenir courtois, le mari jaloux réapprend certains gestes et recouvre la maîtrise de soi, mais cela n'est effectivement possible que lorsque la maladie de son âme est guérie, suite à une prise de conscience qu'Archambaut doit, de manière paradoxale, à sa femme, car elle déplore sa déchéance et la perte du prestige dont il bénéficiait jadis. Flamenca tient, en outre, à le rassurer au sujet de sa fidélité par un geste symbolique : elle prête serment sur des reliques. C'est donc ce geste qui rend possible d'abord la guérison de l'âme et, ensuite, la guérison du corps du mari jaloux, qui suppose forcément par une purification. Archambaut redécouvre, en effet, la nécessité de certaines pratiques du corps en matière d'hygiène (il se lave la tête, par exemple, comme on le souligne au vers 6713) et le rôle majeur de la convivialité : il décide de prendre le repas avec sa femme et d'organiser des fêtes (v. 6714 *sq*), ce qui signifie qu'il réintègre les valeurs de la sociabilité, de la modestie et de la largesse. Malgré cela, la réhabilitation d'Archambaut reste un signal voué à avertir sur la fragilité de la frontière entre sauvagerie et courtoisie, aussi bien que sur les latences redoutables qui guettent l'homme à tout instant.

Bibliographie

Ariès, Philippe et Georges Duby, sous la direction de (1995) [1985-1987], *Istoria vieții private*, t. IV. *De la Europa feudală la Renașterea* [*Histoire de la vie privée*, t. II. *De l'Europe féodale à la Renaissance*], traduit en roumain par Maria Berza et Micaela Slăvescu, București, Meridiane.

Pensée médiévale européenne, Paris, P.U.F., 1999 (3^e édition revue et corrigée).

- Bec, Pierre (1972), *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Âge*, textes avec introduction, traduction et des notes par Pierre Bec, Avignon, Aubanel.
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant (1996) [1969], *Dicționar de simboluri* [*Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, couleurs, nombres*], traduit en roumain par Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicas (coord.), t. I et II, București, Artemis.
- Durand, Gilbert (1977) [1960], *Structurile antropologice ale imaginarului* [*Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*], traduit en roumain par Marcel Aderca, București, Univers.
- Huchet, Jean-Charles (1993), *L'étreinte des mots. Flamenca, entre poésie et roman*, Orléans, Paradigme.
- Lecouteux, Claude (1999), *Les Monstres dans la Pensée médiévale européenne*, 3^e édition revue et corrigée, Paris, P.U.F.
- Levy, Émil (1973), *Petit Dictionnaire provençal-français*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag.
- Rey-Debove, Josette et Alain Rey, sous la direction de (1995), *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert.
- Schmitt, Jean-Claude (1998) [1990], *Rațiunea gesturilor în Occidentul medieval* [*La raison des gestes dans l'Occident médiéval*], traduit en roumain par Doina Marian, București, Meridiane.

Corpus

- André Le Chapelain (1974), *Traité de l'amour courtois*, introduction, traduction et notes par Claude Buridant, Paris, Klincksieck.
- Isidore de Séville (1986), *Étymologies*, Livre XII, texte établi, traduit et commenté par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres.
- ****Bestiaires du Moyen Âge*, mis en français moderne et présentés par Gabriel Bianciotto, Paris, Stock, 1980.
- ****Flamenca*, texte établi, traduit et présenté par Jean-Charles Huchet, Paris, U.G.E., 1988.

Présentation de l'auteur

Luminița Diaconu, Ph.D. is Associate Professor at the University of Bucharest, Faculty of Foreign Languages and Literatures, Department of French, where she teaches since 1999 the French Literature from the Middle Ages and Renaissance and the French Civilisation. In 2004 she earned her Ph.D. degree in Philology (*Summa cum laude*) with a thesis entitled *L'Imaginaire médiéval de la sexualité : le topos du «cœur mangé»*. Her dissertation was published by the University Press of Bucharest in 2006 (Editura Universității din București). She is the author of four other books : *Écrits sur l'imaginaire français : valeurs culturelles, représentations et transgressions symboliques*, University Press of Bucharest (Editura Universității din București), 2009; *Figures du cœur, de la prouesse guerrière à la fin'amor et à l'adultère*, Craiova, Universitaria Publishing House, 2012 ; *La littérature française de la Renaissance. Histoire littéraire et choix de textes*, University Press of Bucharest (Editura Universității din București), 2009, a work written in collaboration with Luminița Ciuchindel, Professor at the University of Bucharest, as well as *Dicționar de scriitori francezi*, coordinated by Angela Ion (Polirom Publishing House, Iași-București, 2012). Her research activity includes also some forty studies, most of them on the Middle Ages French literature, but also on Maupassant's chronics and voyage journals, published in magazines, collective works, as well as in national and international colloquy papers.