

# MÉCÈNES ET TROUBADOURS DANS LA COURONNE D'ARAGON

Parmi les pays qui ont accueilli la culture des troubadours et l'ont transformée en modèle de lyrique et de courtoisie, la Couronne d'Aragon se distingue par la durée de leur présence et par leur enracinement. Cette couronne, qui s'est précisément constituée à l'époque des troubadours, comprenait au début le comté de Catalogne et le royaume d'Aragon, mais elle allait bientôt annexer les royaumes de Valence et de Majorque, ainsi que des territoires comme le Roussillon, Montpellier et la Cerdagne, entre autres.

En tant que participants au jeu qui se déroulait sur l'échiquier de la politique occitane, les magnats de la zone catalano-aragonaise sont mentionnés dans la poésie des troubadours presque dès le début de leur production lyrique. Marcabru, par exemple, envoie un de ses poèmes par l'intermédiaire d'un « messenger courtois et habile à parler » au comte d'Urgell « pour qu'il regarde son vers », en s'adressant à lui sur le ton de dépit de celui qui n'a pas reçu la protection qu'il attendait<sup>1</sup>. Le troubadour gascon mentionne également la maison de Barcelone, qui a régné sur la Couronne d'Aragon jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle, dans son fameux *Pax in nomine Domini*, se référant au premier comte-roi, Ramon Berenguer IV, à propos de sa campagne pour la conquête de Lleida et Tortosa jusqu'en 1148-1149 : « En Espagne et ici, le marquis et les gens du temple de Salomon endurent le poids et la charge de l'orgueil des païens et Jeunesse en reçoit le blâme<sup>2</sup> ». Ramon Berenguer IV était comte de Barcelone et, par mariage, roi d'Aragon (c'est pourquoi son

fils sera le roi Alphonse I<sup>er</sup> de Catalogne et II<sup>e</sup> d'Aragon), et il portait en outre le titre de marquis de Provence par lequel Marcabru se réfère à lui. Ces liens dynastiques sont un des facteurs fondamentaux de la présence des affaires catalano-aragonaises dans la lyrique des troubadours et de l'adoption de cette tradition, propre à la Couronne d'Aragon.

En effet, à la différence des autres zones où a rayonné la culture des troubadours (c'est-à-dire toute l'Europe occidentale), dans la Couronne d'Aragon cette tradition a été adoptée comme tradition poétique unique, sans en changer la langue, ni en sélectionner des traits caractéristiques, comme cela s'est produit à la cour de Sicile, par exemple. Ainsi, la Couronne d'Aragon s'inscrit dans la tradition troubadouresque pendant tout le Moyen Âge au lieu de s'en inspirer pour élaborer une tradition autonome. Pour comprendre ce choix, il est nécessaire d'examiner le contexte historique qui le justifie et les valeurs que représentait la culture occitane.

Dans la liste des troubadours catalans, le premier à apparaître est le Roussillonnais Berenguer de Palol, qui envoie une chanson au comte Jofre de Roussillon vers la moitié du XII<sup>e</sup> siècle, et les derniers, à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, sont le roi Frédéric de Sicile et le comte Ponç Hug d'Empúries, qui échangent des *coblas* de contenu politique. Au total, on compte quelque vingt-quatre troubadours catalans dont on a conservé l'œuvre, ce qui représente 197 pièces (il faut noter que beaucoup de ces troubadours nous ont laissé un corpus réduit, tandis que le prolifique Cerverí de Girona compte à lui seul 114 poèmes)<sup>3</sup>. Mais l'influence directe des troubadours ne se limite pas là, car, au-delà du XIII<sup>e</sup> siècle, les Catalans qui ont cultivé la lyrique pendant le Moyen Âge se considéraient comme leurs héritiers directs. Ainsi, par exemple, au XV<sup>e</sup> siècle, quand, dans le poème narratif *Lo Conhort*, Francesc Ferrer reçoit la visite de treize amants qui viennent le consoler de sa mauvaise fortune en amour, l'auteur, sans faire aucune distinction, nomme Bernart de Ventadorn au milieu d'un groupe de poètes catalans contemporains et termine en faisant apparaître Cerverí en qualité d'expert en cruauté féminine (mais il le distingue bien comme « ancien troubadour », en compagnie de Boccace !)<sup>4</sup>.

## LE ROI ALPHONSE ET LA TRADITION DE MÉCÉNAT ROYAL

Il est certain que la proximité géographique et linguistique avec les pays d'Oc a favorisé l'adoption de la lyrique troubadouresque comme

tradition propre pendant des siècles, mais l'identification de la lyrique courtoise avec la dynastie catalano-aragonaise a également été un facteur fondamental. Le moment décisif dans cette adoption de la culture troubadouresque s'est produit durant le règne d'Alphonse d'Aragon (1162-1196), connu par la suite dans l'historiographie catalane comme Alphonse le Troubadour. De façon très convaincante, Martí de Riquer a interprété ce fait comme le résultat d'une stratégie politique royale : Alphonse était également seigneur de Provence et de Roussillon, mais il lui fallait renforcer sa légitimité parce que les comtes de Toulouse lui disputaient ses territoires transpyrénéens<sup>5</sup>. La célèbre et fastueuse fête de Raimon de Toulouse à Beaucaire, en 1174, que le comte voulait présenter comme un exemple de courtoisie et de prodigalité, et qui culmina avec le couronnement du meilleur troubadour, s'explique comme un épisode dans cette longue dispute<sup>6</sup>.

La figure du roi Alphonse devait éveiller un grand intérêt chez les troubadours méridionaux à cause de son poids politique dans la région, mais les allusions dans l'œuvre des troubadours contemporains, par le nombre comme par le contenu, dénotent un changement important par rapport à son père. Une partie considérable des troubadours les plus importants de cette époque, comme Folquet de Marselha et Arnaut de Maruelh, laissent voir dans leurs œuvres un rapport avec Alphonse ou avec la cour catalane. Dans ce panorama se distingue Peire Vidal, dont l'œuvre contient des éloges de tous les membres de la famille royale ainsi qu'une lamentation sur la mort du monarque dans la *cançon* « *Ben viu a gran dolor* ». L'ensemble de ces allusions le rapproche plus qu'aucun autre troubadour d'un service continuels envers la monarchie catalane, qui préfigure la longue relation de mécénat entre Pierre le Grand et Cerverí<sup>7</sup>. Selon l'hypothèse de Martí de Riquer, toute cette activité autour du roi Alphonse répond à une politique délibérée de promotion de la littérature troubadouresque, une sorte de protection qui lui convenait et dont nous pourrions même dire qu'on l'attendait de lui à cause de sa condition de grand seigneur occitan. Le monarque aurait donc voulu se doter d'une image semblable à celle que Raimon de Toulouse recherchait à Beaucaire : celle d'un prince courtois et généreux qui caractérisait les protecteurs des troubadours. Cette image conférerait à l'évidence un grand prestige à cette époque.

La manœuvre du roi était calculée pour attirer ses sujets provençaux, mais elle a également créé un lien culturel entre les deux côtés de ses domaines : le roi a importé la poésie des troubadours dans son royaume

du Sud des Pyrénées, en accueillant les troubadours à sa cour, en protégeant la production locale et surtout en composant lui-même de la poésie en occitan. Il faut ajouter encore un autre facteur, signalé par Martí Aurell : l'ensemble de cette production en relation avec Alphonse en reflète une image très concrète, éminemment royale, qui incarne toutes les vertus chevaleresques et courtoises, collaborant ainsi à la légitimation non seulement de ses droits sur la seigneurie contestée de Provence, mais aussi sur la couronne, devant les doutes à propos de la succession de son aïeul Alphonse le Batailleur<sup>8</sup>.

Les chansonniers ne nous ont conservé qu'une *cançon* et un débat de ce roi troubadour qui, selon un de ses ennemis, Bertran de Born, « se loue lui-même en chantant et préfère l'argent à l'honneur<sup>9</sup> ». La *cançon* d'amour insère l'œuvre du roi, par sa forme comme par son contenu, au cœur de la tradition troubadouresque et prouve qu'il connaissait bien l'idéologie amoureuse des troubadours et dominait suffisamment la technique de la composition, de la rhétorique et de la musique pour créer une pièce dans le genre suprême. Le débat lui aussi est très significatif, tant par le choix du genre que par l'identité de son adversaire, Giraut de Bornelh. Les débats sont les pièces les plus habituelles de la noblesse dans la production qui nous est parvenue : c'était souvent pour ces troubadours d'occasion une manière de s'intégrer activement dans le monde poétique qu'ils protégeaient et dont ils voulaient acquérir le prestige réservé aux *entendens*, les « connaisseurs » auxquels font souvent référence les troubadours. Symboliquement, le débat d'Alphonse le met sur un pied d'égalité avec l'un des troubadours les plus prestigieux du moment et porte sur un thème dont le but est de montrer le roi sous son jour le plus favorable, l'amour des puissants. Giraut de Bornelh introduit le thème sur le mode rhétorique de l'attaque personnelle, refusant à Alphonse la possibilité d'être un amant courtois, mais naturellement tout le débat est posé de manière que le roi puisse faire la preuve que son pouvoir n'est pas une flétrissure mais une vertu dans son profil courtois. Il réplique ainsi à Giraut : « Mais je vous considère comme un sot si vous imaginez que, à cause de mon rang, je vaudrais moins qu'un véritable amant ! Autant accorder plus de valeur à un denier qu'à un marc d'argent ! » et conclut sa défense en affirmant catégoriquement qu'il aime les dames *finamen*. On pourrait dire que l'œuvre conservée d'Alphonse donne partiellement raison à Bertran de Born : il est vrai que le roi y fait son éloge en s'y représentant comme *fin aman*, tandis que, dans le débat, il réfute précisément l'image négative que Bertran lui

impute en démontrant que richesse et pouvoir ne sont pas incompatibles avec courtoisie.

Le succès du mécénat instauré par le roi Alphonse ne se révèle pas seulement par la continuité de la tradition troubadouresque en pays catalan : les générations suivantes font l'éloge de l'époque d'Alphonse comme un âge d'or de la courtoisie. Cet éloge du « temps du roi Alphonse » se retrouve, par exemple, dans certaines *vidas* ainsi que dans l'œuvre de Ramon Vidal de Besalú. Toutes les relations d'Alphonse avec les troubadours n'ont pas été positives, comme l'indique le sarcasme de Bertran de Born ; et Martí Aurell observe que les troubadours qui s'attachent au roi n'appartiennent pas à la haute noblesse et que le roi s'est servi des troubadours de condition inférieure ou de petite noblesse pour neutraliser les commentaires poétiques peu flatteurs de certains de ses vassaux<sup>10</sup>. Précisément, certaines des critiques qu'il essuie concernent sa sévérité à l'égard de ses vassaux alors même qu'il refuse de se soumettre à ses supérieurs féodaux. De fait, parmi ses adversaires poétiques se distingue un de ses vassaux, le noble Guillem de Berguedà, qui a peut-être été l'instigateur des critiques de son ami Bertran de Born (qui désignait Guillem par le *senhal* « Fraire »). Le style des deux maîtres du *sirventés* est bien différent<sup>11</sup> : loin de la noblesse du ton et de l'apologie de la guerre qui caractérisent Bertran, Guillem transforme ses *sirventés* en véhicules d'attaque personnelle, recourant à des torrents d'insultes qui charrient des images mémorables et plastiques pour dénigrer ses ennemis. Il suffit d'évoquer la « Chansonnette légère et facile » bien connue et son refrain insidieux « Ah Marquis, Marquis, Marquis / vous êtes plein, farci de tromperie ». Par le *senhal* « Marquis » il désigne le noble Ponç de Mataplana, « le traître de Mataplana », à qui il reproche aussi d'être estropié, trompeur et homosexuel. Ce n'est pas la seule cible de la violence verbale du Catalan qui s'en prend également dans d'autres *sirventés* au vicomte de Cardona et à l'évêque d'Urgell. Comme Bertran de Born, on se souvient de Guillem surtout à cause de ses *sirventés*, mais il cultive également la lyrique amoureuse et ses chansons ont parfois connu une ample diffusion, à en croire le témoignage des chansonniers. Toutefois, son œuvre est rarement présente dans les manuscrits catalans et peut-être faut-il souligner que, même s'il a attaqué des adversaires catalans, même s'il a été en contact avec les principaux troubadours actifs dans la Couronne d'Aragon, comme Aimeric de Pegulhan et Peire Vidal, il est fort possible qu'une partie de son œuvre poétique ait été composée hors de la Couronne d'Aragon,

peut-être en Provence ou en Limousin, pendant l'exil que lui valut un acte de violence qui ne se limita pas aux mots, le meurtre du vicomte de Cardona.

DE PIERRE LE CATHOLIQUE À JACQUES I<sup>er</sup> :

LES TROUBADOURS À LA CHARNIÈRE DES XII<sup>e</sup> ET XIII<sup>e</sup> SIÈCLES

Finalement, l'intérêt du roi Alphonse pour la lyrique troubadouresque a abouti à consolider la culture courtoise de la Couronne d'Aragon et à identifier ses souverains avec le mécénat et la pratique de cette tradition<sup>12</sup>. Néanmoins, il faut nuancer le rôle joué par les monarques catalans durant le XIII<sup>e</sup> siècle et les circonstances historiques de leurs règnes, étant donné que l'identification entre la lyrique troubadouresque et la maison de Barcelone n'a pas suivi durant ce siècle une progression continue. Sans l'intervention du roi Pierre le Grand, arrière-petit-fils d'Alphonse, au profit de la conservation de la poésie troubadouresque en tant que tradition dynastique, l'histoire s'écrirait bien autrement.

Entre les règnes d'Alphonse le Troubadour et de Pierre le Grand, nous trouvons deux figures du lignage barcelonais, Pierre le Catholique et Jacques le Conquérant, aux destins très différents. Les circonstances historiques ont conditionné sans doute leur rapport avec la culture troubadouresque<sup>13</sup>. Nous avons présenté Alphonse comme l'un des grands mécènes de son époque, en contact avec un grand nombre de troubadours, les meilleurs « professionnels » en activité, et comme l'artisan de l'adoption de la culture troubadouresque en Catalogne, à laquelle il a participé en tant que promoteur et troubadour. De même, son fils Pierre le Catholique est cité par presque tous les troubadours actifs dans l'Occitanie méridionale de l'époque, tels Uc de Sant-Circ et Aimeric de Pegulhan, pour n'en mentionner que deux, et Peire Vidal lui dédie ensuite une partie de son œuvre. Pendant son règne, de 1196 à 1213, on peut dire que le roi Pierre avait, en tant que protecteur des troubadours, un profil et un poids équivalents à ceux de son père. Comme l'écrit Stefano Asperti, durant son règne, la Catalogne s'intègre complètement à la civilisation courtoise et devient un centre de mécénat plus important que ceux du Languedoc. En revanche, l'interprétation que son rapport avec les troubadours a subie tout de suite après sa mort est diamétralement différente : sa figure et son mécénat sont restés connotés et, d'une certaine façon anéantis, à cause de la déroute de Muret en 1213. Le savant fournit un exemple concret de cette exclusion *a posteriori* avec la *vida*

de Guillem de Cabestany. La *vida* impute implicitement la mort de Guillem et de sa dame à la faute de son mari jaloux à l'époque du Catholique, mais, en revanche, le rôle de vengeur de la courtoisie est attribué au roi Alphonse.

Grâce à ce récit, et en particulier grâce à son motif du cœur mangé, le roussillonnais Guillem de Cabestany va devenir un des amants que célèbre le Moyen Âge : une célébrité qu'illustre, par exemple, le *Décameron*. Figure héroïque célèbre, Guillem a laissé le corpus lyrique le plus important de cette période parmi les vassaux de la Couronne d'Aragon. Sa poésie, entièrement amoureuse, a connu une diffusion considérable, en particulier la chanson « *Lo doutz cossire* », copiée dans plus de vingt manuscrits<sup>14</sup>. Quoique la datation soit hypothétique parce que les rares documents attribuent la chanson à différents auteurs, Riquer a proposé de l'identifier avec le chevalier de ce nom qui participa à la bataille de las Navas de Tolosa avec Pierre le Catholique, ce qu'ont admis la dernière éditrice et la critique.

Il faut situer à la fin du règne du Catholique, ou dans les premières années de celui de Jacques I<sup>er</sup> (c'était un enfant de cinq ans à la mort de son père, en 1213, et il régna jusqu'en 1276), l'œuvre de Ramon Vidal de Besalú, le poème narratif *Cabra joglar* de Guerau de Cabrera, ainsi que l'activité de troubadour et de mécène d'Hug de Mataplana<sup>15</sup>. Ces témoignages confirment que la courtoisie et la lyrique qui l'exprime ont bien pris racine dans le milieu catalan, et nous donnent une idée de l'ampleur de la circulation littéraire, en particulier grâce aux citations que Ramon Vidal enchâsse dans son récit et au répertoire dont Guerau dit avec beaucoup d'ironie que son jongleur devrait le connaître. Cela confirme aussi que le poème narratif en vers, qualifié d'exceptionnel dans le domaine occitan par Alberto Limentani, est un genre qui jouit d'un succès considérable en Catalogne. Il faut y ajouter, vers les trois-quarts du XIII<sup>e</sup> siècle, le *Jaufré* (bien que la datation en soit encore controversée), l'œuvre narrative en vers de Cerverí, et une longue tradition de *noves* rimées qui prendront pour modèle la narration troubadouresque aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles<sup>16</sup>. Nous trouvons encore à cette époque les premiers indices d'une tendance caractéristique de la culture troubadouresque en pays catalan, une tendance qui sera fondamentale aussi pour la transmission de cette culture : la production de traités rhétorico-grammaticaux qui débute avec les *Razos de trobar* de Ramon Vidal.

Pour revenir à l'attitude des monarques catalans face à la culture occitane, nous observons dans la première étape du règne de Jacques I<sup>er</sup> un changement très significatif, si l'on tient compte des précédents

immédiats que nous avons relevés. Le Conquérant est mentionné par un nombre considérable de troubadours, de Guilhem de Montanhagol à Bernart de Rovenac ou à Sordel. Cependant, aucun d'eux n'a de rapport direct avec l'entourage royal, à l'exception de Guilhem, peut-être. Il s'agit de critiques adressées de l'extérieur, visant le roi catalan à qui ils reprochent son manque d'action contre les Français et dont ils tentent d'exciter l'intérêt pour les affaires occitanes. À la suite de la défaite de Muret et des pressions des Français et du pape, il semble vraiment que Jacques ait renoncé à l'image de protecteur des troubadours et aux connotations que comportait ce mécénat, et qu'il ait adopté une distance politique et culturelle délibérée avec les pays d'Oc. En conséquence, le roi Jacques limita le mécénat de la lyrique de cour aux jongleurs présents dans son entourage immédiat, même si la pratique sociale de la poésie parmi les nobles, qui était désormais une incontournable activité de cour, ne s'interrompt pas durant son règne.

#### PIERRE LE GRAND ET CERVERÍ DE GIRONA

Cependant, dans les années soixante du XIII<sup>e</sup> siècle, la cour catalane reprend son rôle de centre de référence, changement qu'il faut attribuer à l'accès à la politique active de Pierre le Grand, alors qu'il est encore *infant* (prince héritier). Il prend une position clairement gibeline, c'est-à-dire anti-angevine, qui va conditionner sa politique, même culturelle. Reprennent alors les visites et les allusions des troubadours à Jacques I<sup>er</sup> et à ses fils (Pierre, héritier de Catalogne et d'Aragon, et Jacques, héritier du royaume de Majorque et du Roussillon), comme l'évoquent certains éléments du chansonnier V<sup>17</sup>. Parallèlement, le rôle de Jacques I<sup>er</sup> comme chef de croisade favorise ce renouveau d'intérêt, puisque les troubadours font de ces expéditions un thème d'actualité, avec de nettes connotations anti-angevines. C'est à ce moment de l'histoire du mécénat troubadouresque à la cour catalane qu'il faut situer l'apparition de la figure singulière de Cerverí de Girona<sup>18</sup>.

Il semble que Cerverí ait commencé son activité poétique au service du puissant lignage des Cardona, ce qui montre l'enracinement du mécénat dans la noblesse même quand la couronne n'y participe pas activement. Pourtant, le protecteur qui a laissé l'empreinte la plus profonde dans son œuvre conservée est Pierre le Grand. Dans l'immense corpus de Cerverí, le service envers Pierre est constant et il a duré près de vingt ans. Le troubadour a usé de son ingéniosité et de sa capacité d'innovation pour faire ses expériences formelles et importer les genres et motifs à la

mode, mais il avait aussi un objectif clair : reconnaître en Pierre une incarnation des valeurs courtoises, en le présentant comme un modèle de prince et, parfois, en justifiant ses mesures politiques polémiques et en dénigrant ses ennemis en termes très durs. Paulet de Marselha et Folquet de Lunel, dont la présence dans l'entourage de l'infant Pierre est attestée, se sont livrés à des critiques semblables, d'un caractère nettement anti-angevin, chacun des deux ayant composé un *sirventés* à propos de l'emprisonnement d'Henri de Castille par Charles d'Anjou (un des « scandales » politiques de l'époque)<sup>19</sup>.

J'ai signalé en passant que Cerverí est aussi l'auteur d'une suite de pièces narratives en vers, dans la tradition de Ramon Vidal, un genre qui jouira d'une grande fortune dans la littérature catalane médiévale. Parmi elles, la *Faula del rossinyol* est un récit charmant qui mêle l'allégorie à des fables d'animaux pour se transformer, à la fin, en un éloge du prince Pierre et opposer un démenti à ceux qui l'ont blâmé auprès de son père. D'autres aspects du corpus de Cerverí serviront aussi de modèles à la lyrique postérieure, notamment les genres à refrain qu'il cultive dans une première étape et la lyrique moralisante, comportant des éléments d'éducation de prince, qu'il dédia à Pierre après l'avènement de celui-ci.

L'œuvre de Cerverí est un bon exemple, mais pas le seul, de la façon dont l'arrière-petit-fils du roi Alphonse a tiré un profit maximal du potentiel politique et idéologique de la littérature troubadouresque. Rappelons qu'il existe deux pièces de contenu politique attribuées à Pierre, et que Cerverí fait du prince un troubadour quand il se réfère à un poème d'amour, aujourd'hui perdu, que Pierre aurait composé. À son tour, cette époque (comme celle de son bisaïeul) et en particulier la figure de Pierre le Grand vont devenir un exemple de courtoisie et de chevalerie : nous en avons la preuve dans le rôle de protagoniste joué par le roi Pierre dans la nouvelle catalane du XV<sup>e</sup> siècle *Curial e Güelfa* et dans son apparition dans *Beaucoup de bruit pour rien*, en passant par sa présence dans le *Purgatoire* de Dante. D'autre part, le mécénat de Pierre le Grand a renforcé la position de la poésie comme activité de cour et son identification avec le lignage régnant. Même si nous ne trouvons aucun personnage qui ait les caractéristiques de Cerverí dans les cours postérieures, les rois de la maison de Barcelone ont maintenu vivante la tradition de la poésie, tant en la cultivant qu'en la transmettant, et la lyrique à la manière des troubadours a fini par devenir un emblème de noblesse pendant tout le Moyen Âge catalan<sup>20</sup>.

1. Il s'agit du poème « Hueymais dey esser alegrens », in *Marcabru A Critical Edition*, S. Gaunt, R. Harvey & L. Paterson, Cambridge, Brewer, 2000, 427-433.
2. *Ibidem*, 434-453 « En Espaign' e sai lo Marques / cill del temple Salamo / sofron lo pes / e'l fais del orgoill paianor. / per que jovens cuoill avol laus ».
3. Outre le travail classique de M. Milà i Fontanals, *De los trovadores en Espanya (Obras de Manuel Milà y Fontanals*, II, 2<sup>e</sup> éd., Barcelone Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966), voir M. de Riquer, « Els trobadors catalans », *Història de la literatura catalana*, I, Barcelone, Ariel, 1984, 21-196, avec des corrections de S. Asperti, « I trovatori e la corona d'Aragona. riflessioni per una cronologia di riferimento », *Mot so razo*, 1 (1999), 12-31 [révisé in [www.riac.unina.it/bollettino.html](http://www.riac.unina.it/bollettino.html)]. Dans « Presencia trovadoresca en la Corona de Aragón », *Anuario de Estudios Medievales*, 26 (1996), 933-966, I. de Riquer passe en revue les troubadours qui font référence à la Couronne d'Aragon.
4. Voir Francesc Ferrer, *Obra completa*, éd. J. Auferil, Barcelone, Barcino, 1989, 217-253. Pour un panorama de la persistance de la tradition en Catalogne, voir A. Espadaler, « La Catalogna dei re », *Lo spazio letterario del Medioevo*. 2. *Il Medioevo volgare*. 1. *La produzione del testo*, Rome, Salerno, 2001, II, 873-933. Sur les troubadours et la lyrique catalane, voir également C. Di Girolamo, « L'eredità dei trovatori in Catalogna », *Filologia antica e moderna*, 9 (1995), 7-21.
5. M. de Riquer, « La Littérature provençale à la cour d'Alphonse II d'Aragon », *Cahiers de Civilisation médiévale*, 2 (1959), 177-201.
6. R. Harvey, « Occitan extravagance and the court assembly at Beaucaire in 1174 », *Cultura neolatina*, 61 (2001), 55-74, et encore « Belcaire, 1174 les virtuts politiques del dispendi i l'ostentació », *Mot so razo*, 5 (2006), 7-16. R. Harvey décrit le contexte de la fête, en identifie les participants et en interprète le sens politique à partir de ces données.
7. Peire Vidal, *Poesie*, ed. D'Arco Silvio Avalle, 2 vol., Milan-Naples, Ricciardi, 1960.
8. Martí Aurell, « Les troubadours et le pouvoir royal l'exemple d'Alphonse I<sup>er</sup> (1162-1196) », *Revue des Langues romanes*, 85 (1981), 53-67.
9. La citation de Bertran de Born provient de « Molt m'es descendre car col », in G. Gouiran, *L'amour et la guerre l'œuvre de Bertran de Born*, 2 vol., Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985, 507-530. Les deux pièces du roi Alphonse sont « Per maintas guizas m'es datz » (Karl Bartsch, *Chrestomathie provençale*, Genève, 1973) et « Be'm plairia senher en reis » (R.V. Sharman, *The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Bornel*, Cambridge University Press, 1989).
10. Martí Aurell, « Les troubadours... », art. cit.
11. Voir respectivement l'édition de M. de Riquer, *Guillem de Berguedà*, 2 vol., Poblet, Abadia de Poblet, 1971, et G. Gouiran, *L'amour et la guerre...*, op. cit. Pour les *sirventés*, voir Asperti, « L'eredità lirica ».
12. Voir l'ensemble de pièces attribuées à des membres de la famille royale catalano-aragonaise in I. Cluzel, « Princes et troubadours de la maison royale de Barcelone-Aragon », *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 27 (1957-1958), 321-373.
13. Ce parcours du mécénat royal dans la Couronne d'Aragon est exposé de façon plus détaillée par Asperti, « I trovatori e la corona d'Aragona... », art. cit. Son étude présente notamment l'une des très rares analyses de Pierre le Catholique en tant que mécène des troubadours.
14. M. Cots, « Las poesías del trovador Guillem de Cabestany », *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 40 (1985-1986), 228-330.
15. Voir S. M. Cingolani, « The sirventes-ensenhamen of Guerau de Cabrera a proposal for a new interpretation », *Journal of Hispanic Research*, 1 (1992-1993), 191-201. Pour l'œuvre narrative de Ramon Vidal, voir *Obra poètica*, éd. H. Field, 2 vol., Barcelone, Curial, 1991.
16. L'idée en est exposée par A. Limentani, *L'eccezione narrativa la Provenza medievale e l'arte del racconto*, Turin, Einaudi, 1977. Pour un panorama de la tradition

catalane de poésies narratives en vers qui s'en suit, voir A. Annicchiario, *Narracions en vers catalane medievals - appunti e materiali per una guida bibliografica*, Rome, Storia e Letteratura, 2003.

17. Voir Asperti, « I trovatori e la corona d'Aragona... », art. cit., et pour ce qui concerne le chansonnier V, *Intavolare. Tavole di canzonieri romanzi*, I. Canzonieri provenzali, 3. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana V (Str. App. 11 = 278), éd. Ilaria Zamuner, Modène, Mucchi, 2003.

18. En ce qui concerne l'édition, voir M. de Riquer, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos, 1947, et pour l'étude, M. Cabré, *Cerverí de Girona and his Poetic Traditions*, Londres, Tamesis, 1999, M. Cabré, Cerverí de Girona <[www.narpan.net](http://www.narpan.net)> et M. Cabré, *Cerverí de Girona. un troubadour al servei del príncep*, Barcelone-Palma de Majorque, Université de Barcelone-Université des Îles Baléares, 2008.

19. Voir I. de Riquer, *Paulet de Marselha un provençal a la cort dels reis d'Aragó*, Barcelona, Columna, 1996, et *Folquet de Lunel, Le poesie e il romanzo della vita mondana*, ed. G. Tavani, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

20. Comme l'illustre très bien J. Turó, « La noblesa, la lírica, la caça i la cortesia », *Mot so razo*, 3 (2004), 7-24.