MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Avatars du rondeau

Jean-Louis Backès

10.58048/2263-7664/565

Littérature comparée et Esthétique(s)

Il n'est jamais mauvais de rappeler que, lorsque le mot « esthétique » (ou plutôt *Ästhetik*) est entré dans le vocabulaire des penseurs occidentaux, au milieu du XVIIIe siècle, l'étymologie pesait de tout son poids : il s'agissait d'une réflexion sur la sensation et sur la sensibilité beaucoup plus que d'une théorie du beau. On n'a pas oublié ce que signifie le mot, sous la plume de Kant, dans la *Critique de la raison pure.* C'est très vite, mais secondairement, qu'est intervenue la nuance dérivée qui nous intéresse aujourd'hui.

La question que je voudrais poser, en utilisant l'exemple du rondeau, est celle des analogies qui peuvent apparaître entre la perception de formes musicales et celle de formes poétiques. Dans un cas comme dans l'autre, on se trouve placé dans un espace, que symbolise celui du livre ou de la partition, non moins que dans un temps. Le phénomène de répétition donne à ce temps une structure qui n'est pas exclusivement linéaire : le retour d'un refrain brouille la pure successivité ; il met en jeu une mémoire, c'est-à-dire une relative simultanéité entre des instants pourtant éloignés dans la chronologie.

La forme appelée « rondeau », ou « rondo », on encore « rondel » met en jeu un système de refrain. Il n'est pas question d'en faire ici l'histoire. Tout au plus pourrai-je me proposer, à partir de quelques coups de sonde, de voir comment se rencontrent, grâce à ce mot un peu fuyant, poésie et musique.

Evoquons d’abord quelques illusions.

On peut avoir l’impression qu’il n’y a rien de commun entre la forme poétique cultivée par Charles d’Orléans et le genre musical largement illustré par les classiques viennois.

On peut avoir l’impression que c’est justement au moment où la première est nettement en perte de vitesse que la seconde se met à fleurir.

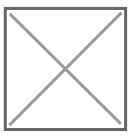
Il semblerait commode d’opposer un rondeau, avec une graphie française, à un rondo avec une graphie italienne, de renvoyer le premier à la poésie et le second à la musique. Ce serait une simplification excessive. Acceptons-la provisoirement comme abréviation commode.

Le rondo procède-t-il du rondeau ? La question est embrouillée, et je ne l’aborderai pas ici. Je me propose seulement d’étudier, de manière relativement intemporelle, la possibilité d’un parallèle formel entre les deux phénomènes. Après tout, quelle que soit l’époque de leur apparition, les rondeaux et rondos dont je parlerai sont encore parfaitement vivants. Il se trouve aujourd’hui des gens pour les lire, pour les jouer, pour les écouter.

Comment la musique rencontre-t-elle la poésie ?

On note d’abord que, à l’origine, le genre a été inventé par des poètes-musiciens. Au moyen âge, la définition peut donc se faire aussi bien en termes de vers qu’en termes de mélodie.

Un exemple simple, le plus simple qui se puisse concevoir, sera fourni par un rondeau monodique de Guillaume d’Amiens[1].



Notons d’emblée qu’il existe des formes nettement plus complexes. La question est de savoir ce que toutes ces formes ont en commun.

Si l’on regarde les mélodies, le rondeau se présente comme une phrase en deux parties. La première partie s’achève sur une cadence suspensive ; appelons-la, selon l’usage,

« antécédent ». La seconde partie, éventuellement plus brève, s'achève sur une cadence conclusive ; appelons-la « conséquent ». Le conséquent apparaît trois fois dans la composition : une fois au début de la composition, après exposition de l'antécédent ; une fois au milieu ; une fois à la fin. Entre deux apparitions du conséquent, l'antécédent se présente un nombre variable de fois.

Si l'on regarde le vers, on peut parler d'un refrain, qui est répété trois fois, entièrement ou partiellement ; deux couplets s'intercalent entre ces trois apparitions. Dans l'exemple qui nous intéresse, la seconde apparition est fragmentaire : on n'a répété que le premier vers. Pour les couplets, le premier se limite à un vers, le second en comporte deux.

Soit dit en passant, il serait intéressant de procéder à une comparaison avec le répons bref de la liturgie, qui présente un phénomène analogue.

On notera que le parallélisme entre poésie et musique n'est pas parfait : le conséquent de la mélodie sert pour la seconde partie du refrain, mais il sert également, au moins une fois, pour un vers d'un couplet. Cette composition est soulignée par la rime.

Les formes plus complexes peuvent se caractériser de diverses manières. On peut avoir un refrain plus long, qui peut s'étendre sur trois vers (Guillaume d'Amiens, « Jamais[2] » ; Adam de la Halle, rondeau XII[3]). Il est également fréquent que les couplets soient plus longs ; dans ce cas, il arrive même qu'une mélodie spéciale soit prévue pour eux (Adam de la Halle, rondeau IV). Les formes dites de « rondeau redoublé » sont particulièrement complexes.

D'une manière générale, l'essentiel est que la construction repose sur deux rimes, chacune d'elle étant évidemment multiple. C'est sur le système des rimes que repose la répartition des deux composants de la mélodie.

Dans le détail, les formes possibles sont assez nombreuses, beaucoup plus nombreuses en tout cas que ne le disent les traités de versification du XIXe siècle. Banville qui distingue le « rondeau » et le « rondel » donne du rondel une définition simple, à partir du fameux poème de Charles d'Orléans, qu'il a sans aucun doute contribué à populariser : « Le temps a laissié son manteau ». Voici, du même Charles d'Orléans, un autre rondeau, ou rondel, sur le même modèle :

Pour ce que Plaisance est morte,
Ce May, suis vestu de noir,
C'est grant pitié de veoir
Mon cueur qui s'en desconforte.
Je m'abille de la sorte
Que doy, pour faire devoir ;
Pour ce [que Plaisance est morte,
Ce May, suis vestu de noir.]
Le temps ces nouvelles porte,
Qui ne veult deduit avoir,
Mais par force de pouvoir,
Fait des champz clorre la porte,
Pour ce que [Plaisance est morte].

Deux rimes, donc, et un schéma en trois strophes, qui comptent respectivement quatre, quatre et cinq vers, avec rimes embrassées dans la première et le troisième, croisées dans la seconde.

Debussy a mis en musique « Pour ce que Plaisance est morte ». Revenant aux origines, il a gardé pour le refrain une même mélodie. Tout le reste est libre variation.

Il suffit de feuilleter, au lieu de Banville, Charles d'Orléans lui-même pour découvrir bien d'autre possibilités. Les trois strophes proposent par exemple, successivement : quatre vers, trois vers, cinq vers (rondeau I « Pour paier vostre belle chiere[4] ») ; cinq vers, quatre vers, six vers (rondeau XXV « Onquez feu ne fut sans fumee ») ; quatre vers, quatre vers, six vers (rondeau XLVIII « Remede comment »). On note, en passant, qu'apparaissent différents types de vers : quatre, sept, huit syllabes ; on trouve aussi cinq syllabes (rondeau XLVI « Plus penser que dire »), six (rondeau CLXIX « Gardez vous de *mergo* »), dix (rondeau CLXVII « Pres la, briquet aux pendantes oreilles »). Il sera intéressant de voir à quel moment et de quelle manière cette variété a été réduite. Le même phénomène se produit pour la ballade, comme on sait.

Le second trait remarquable est la construction par contraste. Contraste, du point de vue musical, entre les deux éléments mélodiques qui alternent. Contraste, du point de vue de

la poétique, entre le refrain, qui subit une répétition, et les couplets. Les deux principes d'opposition ne coïncident pas. Les vers des couplets utilisent les deux éléments de la mélodie. Il n'y a pas, comme dans la chanson dite populaire de correspondance entre le refrain défini par la mélodie et le refrain défini par le vers. Mais, dans le rondeau, les deux définitions sont aussi rigoureuses l'une que l'autre. Il s'agit de phénomènes formels, de phénomènes discrets.

Au XVe siècle, on voit apparaître une forme nouvelle, celle que Banville, après bien d'autres, baptise « rondeau[5] ». Les deux formes vont coexister pendant un certain temps. Chez Marot la forme nouvelle l'emporte, et largement.

Cette forme se caractérise par l'abréviation du refrain, qui est réduit à quelques mots, qui ne remplit pas un vers et qui n'entre pas dans le système des rimes.

Il peut être utile de signaler, une fois de plus, que différentes variantes sont possibles dans le nombre des vers de chaque strophe et dans le mètre retenu.

Voici un exemple:

> Au feu qui mon cueur a chois y,
> Jetez y, ma seule Deesse,
> De l'eau de grace et de liesse,
> Car il est consommé quasi.
>
> Amours l'a de si près saisy,
> Que force est qu'il crie sans cesse
> Au feu
>
> Si par vous en est dessaisy,
> Amours lui doint plus grand destresse
> Si jamais sert aultre maistresses :
> Doncques, ma dame, courez y
> Au feu[6].

Il n'est pas impossible de supposer que cette forme au refrain abrégé a pris naissance à partir de la paresse des copistes. Les manuscrits donnent rarement le refrain sous sa

forme complète au moment où il est répété. Les éditeurs modernes rétablissent la forme primitive, en ajoutant des crochets, pour que nul n'en ignore. A-t-on écrit « Au feu » sur le modèle de « Pour ce que [Plaisance est morte] » ?

Il est certain en tout cas, — il faudra y revenir, — que cette forme à refrain abrégé pose des problèmes syntaxiques et sémantiques. Dans la forme ancienne, —continuons à l'appeler « rondel », — il semble aller de soi que chaque vers correspond à une phrase, ou au moins à un ensemble syntaxique et sémantique complet. Il n'en va pas de même pour le « rentrement » ou refrain du rondeau à la Marot. Même une expression aussi indépendante que le simple cri « Au feu » peut être utilisé comme complément d'un verbe : « Madame courez y au feu. » C'est encore plus net pour le premier vers, qui ne comporte pas de signe de ponctuation après le rentrement. Il y a là un élément qui semble inviter à jouer de la variation.

C'est la forme chère à Marot qui continue à vivre, puis à vivoter, dans les siècles qui suivent. Elle se sera mal remise de la condamnation portée par Du Bellay contre « les rondeaux et autres telles épiceries. »

Elle subsiste comme elle peut, utilisée le plus souvent à des fins de divertissement par des poètes qui ne détestent pas l'archaïsme. Vincent Voiture l'a un peu cultivée. On trouve un rondeau, un seul, chez Corneille. La Fontaine, qui taquine assez volontiers la ballade, n'a laissé qu'un rondeau, d'une forme complexe, dite rondeau redoublé. Jean-Baptiste Rousseau, qui comme lui aime assez l'archaïsme, le style appelé alors « marotique », a laissé en tout et pour tout quatre rondeaux ; et encore, le quatrième n'est pas de lui.

> Je l'ai trouvé ce petit Fierabras,
> Ce traître dieu parein de Ménelas,
> Qui mieux armé que Diane à la chasse,
> Dans certains yeux avoit choisi sa place,
> Pour me joüer quelque tour de Judas.
> D'abord j'ai dit : fuions, doublons le pas,
> Allons chercher ou Phœbus ou Pallas,
> C'est contre Amour un remede éficace,

Je l’ai trouvé.
Depuis ce tems je cherche : mais, hélas !
Je cours toûjours sans savoir où je vas,
J’ai beau marcher, j’ai beau suivre leur trace :
Pour les trouver j’ai fait tout le Parnasse,
Et le seul Dieu que je ne cherchois pas,
Je l’ai trouvé.

On cite quelques rondeaux et rondels du XIXe siècle. Ce sont pièces de musée, quelle que soit leur grâce.

Notons en passant que le rondeau est surtout répandu en France.

Et c’est en France que la musique instrumentale s’en empare, sous une forme simple. Un refrain s’oppose à des couplets. On est alors plus près de la chanson dite populaire que du rondeau de la tradition médiévale.aire

Comme on sait, la forme, traitée avec une certaine liberté, apparaît comme structure possible pour un finale de sonate, de concerto, de symphonie. Mais on l’emploie aussi isolément.

En musique classique, cette forme a ceci de particulier qu’il lui arrive assez facilement de se lier à d’autre formes. On assiste à diverses espèces de superpositions.

Il est fréquent, dans les suites, qu’une forme de danse soit présentée comme un rondeau. On entend une « gavotte en rondeau » (en français dans le texte), dans la dernières des partitas pour violon seul, partita en mi majeur, de J.S.Bach. La gavotte fournit la mesure à 2/2, le tempo allant, les accents bien marqués. Le rondeau, de son côté, fournit la construction : le refrain est répété cinq fois, si l’on ne tient pas compte du da capo lors de sa première exposition.

De la même façon, Rameau propose aux clavecinistes un « menuet en rondeau », deux « gigues en rondeau », une « musette en rondeau ». On note chez Mozart un « rondeau en polonaise », qui constitue le mouvement lent, « andante », de la sonate pour piano en ré majeur (K.284).

Faut-il noter, chez Rameau, chez Dandrieu, une tendance à dénommer « rondeau » une composition où deux occurrences d'un refrain n'encadrent qu'un seul couplet ? Aria da capo nous semblerait mieux convenir.

Il est d'usage d'appeler « Passacaille en rondeau » la passacaille en si mineur du *Deuxième Livre de clavecin* de François Couperin. La partition, dans l'édition de Brahms et Chrysander, donne pour titre « Passacaille », la mention « rondeau » figurant en tête de la première portée. Les deux dénominations conviennent : la passacaille a fourni la mesure à trois temps, le mouvement relativement lent. Mais on note l'absence de ce qui est supposé caractériser la passacaille : l'ostinato. Les « couplets » sont construits sur diverses basses.

Il n'en va pas de même avec les chacones ou les passacailles de Louis Couperin, qui n'emploie pas le terme « rondeau », mais construit une partie de ses grandes pièces graves sur l'opposition entre un refrain, qu'il appelle « grand couplet » et des couplets en nombre variable ; ce nombre atteint neuf dans la passacaille en ut majeur[7], qui construit tous les couplets, « grand couplet » compris, sur une basse caractéristique très simple : do, si bémol, la, sol. Dans cette œuvre on remarque à la fois la répétition de cette basse et la variation qui s'opère sur le « grand couplet » dont la dernière apparition se fait « par bémol », c'est-à-dire en ut mineur.

La forme « rondeau » semble dans ce cas rejoindre la forme variations, depuis longtemps bien assise. Elle y ajoute un refrain.

On note que, plus tard, il n'est pas exceptionnel que la forme rondo entretienne quelque rapport d'analogie avec la forme sonate. On garde les trois couplets, qui s'intercalent entre les quatre apparitions du refrain. Mais le premier couplet s'organise autour d'une modulation qui amène au ton de la dominante ; le second relève du divertissement et propose un matériau neuf, mais peut utiliser librement le matériau déjà fourni par le refrain et le premier couplet. Le troisième couplet imite le premier, ou le reprend, mais reste dans la tonalité initiale. Ce schéma un peu trop simple est librement réalisé par exemple dans les grands concertos pour violon de Mozart, et aussi dans celui de Beethoven.

La plasticité du rondo classique, malgré la simplicité un peu naïve du schéma de base, est assez remarquable. On peut noter le plaisir que prennent certains compositeurs à orner la dernière occurrence du refrain, ce qui rapproche, une fois de plus de la variation, mais peut aller plus loin : voyez le travail auquel Beethoven, à la fin de son concerto de violon, soumet le thème du rondo : modulations, fragmentations brisent le thème, le dépouillent de son aspect carré et légèrement rustique.

On peut noter, non sans étonnement, que, avant que la rigueur classique ne le réduise à une seule forme, — car c'est bien au XVIIe siècle que les traités ont fixé les formes fixes, et le XIXe n'a pas vraiment réagi, — le rondeau des poètes, lui aussi, a côtoyé divers autres genres, sans qu'il soit toujours facile d'établir des frontières.

On distingue par exemple dans l'œuvre de Charles d'Orléans un ensemble, très important, de rondeaux, et un ensemble de chansons. On peut se demander où le poète, — car c'est probablement lui, — a rangé le poème suivant :

> Puis qu'Amour veult que banny soye
> De son hostel, sans revenir,
> Je voy bien qu'il m'en fault partir,
> Effacé du livre de Joye.
> Plus demourer je n'y pourroye,
> Car pas ne doy ce mois servir.
> Puis qu'Amour [veult que banny soie
> De son hostel, sans revenir,]
> De confort ai perdu la voye,
> Et ne me veut on plus ouvrir
> La barriere de Doulx Plaisir,
> Par Desespoir qui me guerroye,
> Puis [qu'Amour veult que banny soye.]

C'est une chanson. On trouve le même schéma de strophes, avec les rimes, dans plusieurs rondeaux.

Il est peut-être inutile de chercher à énumérer de manière exhaustive, parmi tous les genres poétiques cultivés à la fin de moyen âge, ceux qui peuvent se rapprocher du

rondeau ou se confondre avec une de ses formes : triolet, virelai. Les discussions pourraient s'éterniser, ce qui est badin, quand on pense qu'en principe les définitions reposent sur des critères formels incontestables.

Sous sa double figure, le rondeau tend à effacer les frontières.

Les frontières internes ne sont pas moins en danger que les frontières externes.

Ici encore, les musiciens peuvent suggérer des analyses.

François Couperin distingue très clairement, dans chacun de ses rondeaux, ce qui est refrain et ce qui est couplet. La carrure de ses mélodies est parfaite. On peut même, si on a une âme d'inquisiteur, compter les mesures : on saura toujours où l'on est.

Prenons par exemple la première pièce du sixième ordre, « Les Moissonneurs ». C'est une de ces mélodies naïves, voire rustiques, qui peuvent faire penser aux frères Le Nain. Huit mesures pour le refrain, joué « gaiement », comme toute la pièce. Voici les quatre premières :



Quatre mesures pour le premier couplet. Le second couplet commence comme le premier par un motif descendant en croches, avec une légère équivoque. Alors que les premières notes sont les mêmes on se retrouve en sol mineur au lieu de si bémol majeur ; et à la cinquième mesure on entend, non sans étonnement, une imitation assez stricte du refrain, mais en sol mineur.



Les huit mesures du second couplet une fois épuisées, on revient au refrain. Le troisième couplet reprend le motif du refrain, transposé à l'octave ;



assez vite on dérive, la mélodie change un peu et module en ut mineur, où l'on entend encore la mélodie du refrain, légèrement transformée sur sa fin.



On pourrait trouver bien d'autres exemples de cette pratique, qui consiste à traverser furtivement les frontières. La gavotte de J.S.Bach à laquelle il a été fait allusion plus haut offre un petit exemple. On en trouverait en quantité dans les extraordinaires rondeaux qu'a multipliés un fils de Bach, Carl Philip Emmanuel.

La pratique du rentrement dans le rondeau à la Marot me semble offrir une analogie. Je dis bien : une analogie. Ce n'est pas sur la répétition d'un élément formel qu'elle joue, sur sa transposition en dehors des frontières d'abord posées, mais sur la valeur et l'allure d'un élément. Ce que le musicien obtient par de légères modifications, toutes formelles, évidemment, le poète en construit l'analogue par le jeu sémantique sur le mot répété.

Or ce jeu est possible parce que le mot répété est en relation syntaxique avec ce qui est de l'autre côté de la frontière, en l'espèce le couplet.

Dans la forme marotique, le « rentrement » est trop bref pour fournir facilement une phrase complète ou même un groupe syntaxique pourvu d'une certaine autonomie. Comme il dépend du contexte, sa lecture peut varier en fonction de ce contexte. « Au feu » fournissait un exemple.

On arrive assez facilement au calembour, dont l'analyse est plus intéressante qu'il n'y paraît.

Un exemple célèbre, ou qui mériterait de l'être, se trouve dans Musset.

> Dans son assiette, arrondi mollement,
> Un pâté chaud, d'un aspect délectable,
> D'un peu trop loin m'attirait doucement.
> J'allais à lui. Votre instinct charitable
> Vous fit lever pour me l'offrir gaîment.

Jupin, qu'Hébé grisait au firmament,
Voyant ainsi Vénus servir à table,
Laissa son verre en choir d'étonnement
Dans son assiette.

Pouvais-je alors vous faire un compliment ?
La grâce échappe, elle est inexprimable ;
Les mots sont faits pour ce qu'on trouve aimable,
Les regards seuls pour ce qu'on voit charmant ;
Et je n'eus pas l'esprit en ce moment
Dans son assiette[8].

Musset se montre ici fidèle hériter de Voiture.

Le calembour fait ici apparaître une discontinuité. « Assiette » a deux sens très différents ; on pourrait parler d'homonymes ; on ne passe pas d'un sens à l'autre facilement. La frontière est aussi forte que celle qui sépare, en musique, deux tonalités. Il y a réelle discontinuité.

Le calembour provoque une véritable variation du refrain : le même signifiant s'interprète de deux manières différentes.

Des effets semblables sont obtenus sur le plan de la syntaxe. Le même mot revient, avec le même sens, mais dans une fonction syntaxique différente.

Voici un rondeau de Vincent Voiture :

Ma foy, que d'un fin diamant,
Pris au tresor du firmament,
Ce Dieu qui tant de mal me dresse,
Fit d'une main pleine d'adresse,
Pour durer eternellement,

Par vos rigueurs se va limant,
Car vous passez infiniment,

En dureté, je le confesse,
Ma foy.

Je suis las de tant de tourment,
Et veux bien estre vostre amant,
Si vous m'estes bonne maistresse :
Mais si voulez que je vous laissse,
Je le ferai fort librement,
Ma foy[9].

« Ma foy » est sujet dans la première phrase, complément direct à la fin de la seconde strophe, interjection hors cadre syntaxique lors de sa dernière apparition. On pourrait analyser le phénomène proprement poétique en termes d'intonation : de ce que la structure syntaxique correspond à la structure métrique, les jeux de tension et de détente sont particulièrement marqués.

Ces jeux se rencontrent dans la forme appelée « ronde », bien que, dans ce cas, puisqu'il s'agit de répéter un vers entier, on ait plus souvent affaire à des phrases complètes :

Le temps a laissié son manteau.

Onques feu ne fut sans fumee.

ou à des groupes syntaxiques librement détachables :

Dedens mon Livre de Pensee.

Pour ce que Plaisance est morte.

L'interprétation sémantique ne subit aucune variation. La syntaxe est conservée, même si l'ordre des mots est différent. Il revient au même, du point de vue de la syntaxe de dire :

Pour ce que Plaisance est morte,
Ce May, suis vestu de noir,

Le temps […]
Fait des champz clorre la porte,
Pour ce que [Plaisance est morte].

Mais la musique n'est pas la même. Une intonation ascendante, vaguement interrogative, s'oppose à une intonation descendante, colorée de nostalgie. Le début de phrase crée une tension, fait attendre la suite, et particulièrement quand vient d'abord un groupe syntaxe détachable. Quand on a entendu énoncer le sujet, le verbe, les compléments inévitables, la tension est presque nulle. La mélodie s'achève piano.

Le rondeau a été inventé par des poètes qui étaient aussi des musiciens.

A la fin du rondeau en la mineur (K.511), Mozart reprend son thème, qui compte, comme il se doit, huit mesures. Il y superpose un dessin en double croches, qui joue le rôle d'accompagnement, s'offre un très bref divertissement en triolets de doubles croches, qui a une allure de trait de virtuosité ; ce dessin se transforme en un jeu d'arpèges, accompagnement pour une mélodie qui se fait attendre. Elle arrive enfin : ce sont les quatre premières notes du thème. On les entend deux fois, une fois à la hauteur habituelle ; une seconde fois un octave plus haut. Puis deux accords et c'est tout.

Mozart a inventé, pour la musique, le rondeau à la Marot.

En se répétant, le refrain ne tend pas seulement à compromettre la parfaite linéarité du déroulement chronologique. En reprenant, matériellement, un ensemble de phonèmes ou d'intervalles entre notes affectées de durées diverses, il ouvre la voie, en fonction du contexte, à des interprétations nouvelles de la formule initiale.

Quelle est l'analogie qui se fait entendre entre l'interprétation en mineur d'un fragment en majeur et l'interprétation d'un même mot selon un nouveau sens ? Ne peut-on pas parler dans les deux cas d'interprétation, et d'interprétation sensible ?

1 *Chansons des trouvères*, coll. Lettres gothiques, Livre de poche, 1995, p. 868. Les éditeurs, Samuel N. Rosenberg et Hans Tischler, indiquent deux sources, ce qui explique

les variantes de graphie entre les deux textes qu'ils donnent.

2 Ibid. p. 866.

3 Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, coll. Lettres gothiques, Livre de poche, 1995.

4 Charles d'Orléans, *Poésies*, Classiques français du moyen âge, Paris, Champion, 1966, tome II, p. 291.

5 Il est clair qu'il s'agit de deux formes du même mot. « Rondel » est attesté plus anciennement ; c'est le mot qu'emploie Eustache Deschamps dans son célèbre *Art de dictier* ; chez cet auteur, le pluriel de « rondel » est « rondeaulx ».

6 Marot, *Œuvres poétiques*, Garnier-Flammarion, 1973, p. 312.

7 *Pièces de clavecin de Louis Couperin*, publiées par Paul Brunold et revues par Thurston Dart, Monaco, 1959, p. 36.

8 *Poésies complètes*, éd. Frank Lestringant, Paris, Livre de poche, 2006, p. 629.

9 *Les Œuvres de Monsieur de Voiture*, Paris, 1650, p. 69.