

# LE CHIFFRE DE FRANÇOIS I<sup>er</sup> :

## EXÉGÈSE<sup>1</sup>

Thibaud Fourrier et François Parot,

*Chercheurs associés au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours.*

Certains emblèmes de la fin du Moyen-âge et du début de la Renaissance, pour être bien connus, n'en gardent pas moins une part de mystère<sup>2</sup>. Dans la panoplie emblématique du roi François I<sup>er</sup> figure un de ces signes particulièrement difficiles à interpréter, formé d'un « 8 » enroulé autour d'une croix triple (fig. 1), bien reconnaissable malgré quelques variantes graphiques.

Ce roi disposait d'un répertoire emblématique fourni (devise, monogramme, couleurs...), conçu avant même son avènement, dont il était fait un usage intensif. Il n'en va pas de même pour l'emblème dont nous parlons ici, qui semble postérieur à son couronnement et qui n'a été identifié que sur un petit nombre de supports, tous en rapports étroits avec le roi. Aucun texte contemporain n'en fait mention, ce qui rend même difficile d'en définir la nature.

Plusieurs années d'investigation nous ont cependant permis d'identifier un ensemble de strates herméneutiques possibles ou probables qui va, en bref, du monogramme au talisman. Le matériel découvert est si riche que nous avons dû scinder notre exégèse en deux parties : la première recouvre l'interprétation monogrammatique et symbolique, sujet de notre publication présente, la seconde plus acroamatique traite de son contenu doctrinal en rapport avec l'enseignement du franciscain Jean Thenaud, qui a déjà donné lieu à publications<sup>3</sup>.

Au constat de la complexité de cet objet sémiotique, véritable cas d'école, nous avons convenu de le faire entrer dans la catégorie des « chiffres », comprenant lettres et monogrammes divers, catégorie aujourd'hui encore mal cernée, mais qui, au-delà de simples initiales ou de combinaisons plus ou moins savantes de lettres, est l'expression résumée d'un nom, d'une idée, d'une image, d'une sentence, d'un mystère.

Nous nous attacherons ici à décrire le corpus des diverses représentations connues de cet emblème, en y intégrant de nouveaux exemplaires qui avaient jusqu'à présent échappé aux chercheurs<sup>4</sup>. Nous en établirons la typologie et, dans la mesure du possible, la chronologie. Enfin, nous entrerons dans la première partie de l'étude de sa polysémie. L'ensemble de nos recherches sur cet emblème sera regroupé dans un ouvrage à paraître prochainement<sup>5</sup>.



**Fig. 1** Le chiffre de François I<sup>er</sup>, sculpté sur une pierre de la lanterne du château de Chambord, vers 1533 (coll. priv.)

<sup>1</sup> Cet article correspond à notre contribution à la Journée d'études *Des Chiffres et des Lettres - monogrammes, lettres emblématiques et chiffres énigmatiques dans l'emblématique, fin du Moyen âge - début de la Renaissance*, organisée par Laurent Hablot (CESCM/EPHE) au monastère royal de Brou (Ain), les 5 et 6 novembre 2015.

<sup>2</sup> Par exemple les deux E adossés de Philippe le Bon, en relation probable avec un appel à la croisade (*Eques Ecclesiae*), qui n'est pas sans rapport (au moins visuel) avec notre sujet : cf. Francis Salet, *Emblématique et histoire de l'Art*, Revue de l'Art, 1990, n°87, p. 24.

<sup>3</sup> Thibaud Fourrier et François Parot, « La « cabale » de Jean Thenaud : un éclairage sur le « chiffre » de François I<sup>er</sup> », dans *Jean Thenaud voyageur, poète et cabaliste*, (dir.) I. Fabre et G. Polizzi, Droz, 2020, p. 295-327 ; également François Parot, « L'inventio de Jean Thenaud pour l'aliénation de François I<sup>er</sup> », dans les *Cahiers* de la revue *Academia*, *Caballa II*, juin 2021, p. 55 à 83.

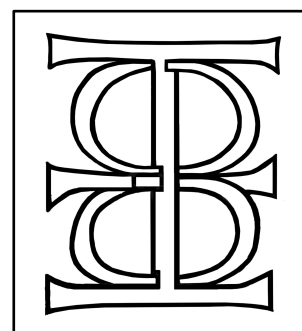
<sup>4</sup> L'essentiel de la documentation sur le chiffre royal se trouve dans le *François I<sup>er</sup> imaginaire* d'Anne-Marie Lecoq (Macula, 1987), mais différents matériaux sont délivrés depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (Henri de la Tour, *Matteo dal Nassaro*, extrait de la *Revue Numismatique* Paris, 1893, p. 25 à 27).

<sup>5</sup> L'*Encyclopédie emblématique de François I<sup>er</sup>*.

# CORPUS

## 1 - TAPISSERIE DU VATICAN

Une copie de la *Cène* peinte par Léonard de Vinci à Milan, sur une tapisserie conservée au Vatican qui appartenait à François I<sup>er</sup>, porte deux fois le chiffre royal aux angles supérieurs (fig. 2). Ces deux exemplaires, par leur graphie, peuvent suggérer un monogramme, composé de plusieurs lettres. La tapisserie a été l'objet très récemment d'une restauration et d'une étude poussée<sup>6</sup>. Probablement de facture flamande, de très grandes dimensions (9 mètres par 5), elle est faite de soie, de velours, de broderies de fils d'or et d'argent et fut offerte en 1533 par François I<sup>er</sup> au pape Clément VII, à l'occasion du mariage de son fils Henri avec la nièce du pontife, Catherine de Médicis. La restauration a permis de proposer une datation entre 1516 et 1524. Elle était jusque-là considérée comme antérieure au sacre, mais le blason royal (non retissé comme on le croyait) donne le *terminus a quo*, avec le collier de l'ordre de Saint-Michel dans son aspect modifié en 1516. La date de la mort de la reine, 1524, serait le *terminus ad quem* en faisant l'hypothèse que le C de Claude de France est présent dans la bordure et est contenu dans le chiffre (nous y reviendrons).



**Fig. 2** Chiffre présent sur la tapisserie « La Cène », Pinacothèque du Vatican (restitution manuelle)

## 2 – ÉPÉE DE FRANÇOIS I<sup>ER</sup>

L'épée dite « de Pavie » du Musée de l'Armée<sup>7</sup> comporte quatre fois le chiffre royal, gravé en deux exemplaires sur chaque face du talon de la lame (fig. 3). Elle a été l'objet d'une mise au point par Olivier Renaudeau,<sup>8</sup> dans laquelle l'auteur souligne notamment la contemporanéité de la garde et de la lame, contrairement à ce qui avait été supposé jusque-là. La présence d'emblèmes de François I<sup>er</sup>, à la fois sur la lame et sur la garde (la salamandre et les couleurs du roi) le confirme. Il attribue la lame signée *Chataldo me fecit* à un maître fourbisseur d'épées espagnol, Piero Antonio Cataldo, du début du XVI<sup>e</sup> siècle, malgré des indices d'une fabrication florentine<sup>9</sup>. Quant à sa proposition de datation avant 1515, elle reste basée sur le fait que la salamandre de la garde n'est pas couronnée, ce qui ne peut constituer une preuve car il existe de nombreux exemples de salamandres non couronnées après 1515, à commencer par celles qui figurent sur la tapisserie précédente.



**Fig. 3** Chiffres présents sur la garde de l'épée d'estoc du roi, Musée de l'Armée, Paris (inv. 993/J376)

Pour ce qui est du verset du *Magnificat* sculpté et émaillé sur les deux faces des quillons (*fecit potentiam / in brachio suo*), nous pensons pour notre part qu'il est à rapprocher d'une devise du

<sup>6</sup> Pietro C. Marani (dir.), *La Cène de Léonard de Vinci, un chef-d'œuvre d'or et de soie pour François I<sup>er</sup>*, Clos Lucé, Ed. Skira, Paris, 2019.

<sup>7</sup> Paris, Musée de l'Armée, inv. 993/J376. Sur l'épée, voir Bernard Sevestre, « Essai de symbolique savoyarde à propos d'une épée de François I<sup>er</sup> », dans *Soldats et Armées de Savoie*, XXVIII<sup>e</sup> Congrès de sociétés savantes de Savoie, 1981, p. 265 à 272. Également Charles Buttin « L'épée de François I<sup>er</sup> », *La revue de l'art ancien et moderne*, n°65, 1934, p. 83-89.

<sup>8</sup> Olivier Renaudeau, « Une épée d'apparat », Bruno Petey-Girard et Magali Vène (dir.), *François I<sup>er</sup>, pouvoir et image*, BnF, 2015, p. 90-92.

<sup>9</sup> Pour être complet, ajoutons que *Chataldo* pourrait aussi faire allusion à la prophétie de saint Chataldo, tout à fait d'actualité, puisqu'elle annonçait la chute de la dynastie napolitaine espagnole, éditée à Florence en 1497. Cependant, il existe bien une autre épée avec la même inscription *Chataldo me fecit* renforçant l'hypothèse d'un maître fourbisseur, signalée par Claude Blair, *European american arms*, Bonanza books, 1962, p. 87.

roi René d'Anjou, reprise par René II et les ducs de Lorraine au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>. Selon Nicolas Baptiste, du laboratoire LLSETI<sup>11</sup>, cette épée ne serait pas uniquement d'apparat, mais une épée d'estoc, pouvant être utilisée à la chasse ou comme arme de défense. La présence d'une scène de chasse gravée sur une face de la lame renforcerait d'ailleurs cette hypothèse. Dans cette optique, il la situerait plutôt après 1520<sup>12</sup>.

### 3 – ÉTRIERS DE FRANÇOIS I<sup>ER</sup>

La paire d'étriers<sup>13</sup> de François I<sup>er</sup>, en cuivre doré, conservée au Musée national de la Renaissance, a été étudiée notamment par Francis Salet, puis Thierry Crépin-Leblond<sup>14</sup>. Leur provenance reste confuse, mais leur authenticité n'est pas mise en doute. Le chiffre royal est représenté trois fois sur chaque étrier : sur la semelle et au sommet des branches, de part et d'autre de l'œil (fig. 4). Celui de la semelle, formant grille, est orné de rinceaux en feuillages, ce qui est inhabituel pour cet emblème et a peut-être pour but d'améliorer la solidité. En effet, dans toutes ses autres représentations, le chiffre est stylisé à minima, sans aucun ajout décoratif ou emblématique (il n'est pas couronné par exemple). On peut y remarquer la présence de terminaisons épatées (apices) caractéristiques des capitales romaines, sur les six exemplaires du chiffre. Le seul élément de datation est l'inscription « F. REX » dans un cartouche sur l'œil, soit à partir de l'avènement au trône, en janvier 1515.



**Fig. 4** Chiffre présent sur les étriers de parade du roi, Musée de la Renaissance Écouen, inv. Ecl. 21 108.

### 4 – MÉDAILLE DE MARIGNAN

Médaille en bronze attribuée à Matteo del Nassaro où le roi est figuré en empereur romain, portant cuirasse sur laquelle se trouve l'emblème, sans que l'on sache s'il est sculpté sur l'armure ou porté en collier (fig. 5 et 27). Compte tenu des dimensions de la médaille (diamètre de 36 à 38,5 mm suivant les exemplaires), le chiffre est représenté de manière assez grossière. L'enroulement en forme de 8 y prend la forme d'un S ; seule une observation minutieuse sur les meilleurs exemplaires permet de deviner le reste, dont le relief est moins marqué. Le revers représente une scène théorique de la bataille de Marignan. Cette médaille n'a sans doute pas été gravée longtemps après cette victoire et peut être située peu après 1515, Del Nassaro étant établi en France avant 1521. La physionomie du roi, imberbe et aux cheveux longs, correspond bien à cette époque. Il en subsiste apparemment assez peu d'exemplaires<sup>15</sup>.



**Fig. 5** Chiffre présent sur un exemplaire de la Médaille de « Marignan » (BnF, Cabinet des Médailles et Antiques, SR 82), mais ici uniface et en bronze doré (coll. priv.)

<sup>10</sup> Un bras armé d'une épée, sortant d'une nuée, accompagné de la même citation de l'Évangile de Luc (1, 51), rappelant la puissance propitiatoire de la Vierge.

<sup>11</sup> Laboratoire Langues, Littératures, Études Transfrontalières et Internationales, Université Savoie Mont Blanc.

<sup>12</sup> Communication orale, oct. 2015, Brou.

<sup>13</sup> Écouen, Musée national de la Renaissance, inv. Ecl. 21 108 a et b.

<sup>14</sup> Francis Salet, *op. cit.*, p. 13-28 ; Thierry Crépin Leblond, « Les étriers de François I<sup>er</sup> au Musée national de la Renaissance », *Revue du Louvre*, 1997, p. 58-63.

<sup>15</sup> Sans chercher l'exhaustivité, nous en avons recensé six exemplaires, dans des collections publiques ou privées, en bronze, en bronze doré et en argent, dont une uniface.

Notons d'autre part qu'il existe une reproduction contemporaine de cette médaille dans un manuscrit ayant appartenu aux Bourbon, recueil de poèmes et de dessins intitulé *Dictz moraulx pour faire tapisserie*<sup>16</sup>. Le chiffre n'y est pas très bien interprété, ce qui laisse supposer qu'il était inconnu du copiste. Il s'agit en tout cas de la seule figuration contemporaine du chiffre, via la médaille, sur un manuscrit. Nous avons enfin identifié un portrait de François I<sup>er</sup> sculpté sur la façade du château de la Bussière à Oullins (Rhône), visiblement copié sur cette médaille. Le chiffre a été là aussi mal compris, ou volontairement remplacé par une croix de Lorraine ou d'Anjou<sup>17</sup>.

## 5 – CADRE DU TABLEAU SAINT JEAN BAPTISTE

*François I<sup>er</sup> en saint Jean-Baptiste*, huile sur bois attribuée à Jean Clouet, entrée au Louvre en 2005<sup>18</sup>. Le chiffre royal est présent dans les quatre angles du cadre (fig. 6). Celui-ci accompagnait déjà le tableau lors de sa première mention connue, en 1814 à Londres.

Selon Cécile Scaillièrez<sup>19</sup>, le cadre a pour le moins été retravaillé au XIX<sup>e</sup> siècle et son authenticité n'est pas acquise. Pourtant, la présence du chiffre serait surprenante pour un faux. Deux options, proposées par Anne-Marie Lecoq<sup>20</sup>, s'offrent alors : soit il s'agit d'une copie ou d'une reconstruction d'un cadre d'origine, soit c'est une invention « d'un antiquaire suffisamment érudit et futé »<sup>21</sup>. De fait, des F ou des salamandres auraient été plus plausibles pour une invention du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est certain qu'à cette époque peu d'exemples du chiffre de François I<sup>er</sup> auraient pu servir de source d'inspiration. Les exemplaires de Chambord n'avaient pas été repérés et sont de toute façon exclus, car le chiffre est d'un modèle différent, comme c'est aussi le cas pour l'épée rapatriée d'Espagne en France par Napoléon. Le modèle visible sur la médaille ne peut être retenu non plus, également pour des raisons stylistiques (la dimension ne permet pas de figurer tous les détails). Restent donc la tapisserie du Vatican ou les étriers. On ne sait trop en quelles mains privées se trouvaient ces derniers avant leur entrée à Cluny, en 1830, quant à la tapisserie, elle n'était pas sortie du Vatican depuis 1533 et les chiffres y sont peu visibles. De plus, aucune publication n'avait encore donné la description de ce chiffre.

Il nous semble donc plus plausible que la présence du chiffre sur ce cadre corresponde à une réalité, et qu'il fut restauré ou refait à l'identique. Si le chiffre figurait réellement sur le cadre, nous pouvons supposer que la date de 1518 qui y est inscrite est probablement elle aussi authentique. C'est alors cette date qui aurait servi à l'inscription sur la peinture, *FRANCOYS R*



**Fig. 6** Chiffre présent sur le cadre du tableau *François I<sup>er</sup> en saint Jean Baptiste*, de Jean Clouet (Musée du Louvre).

<sup>16</sup> BnF, ms. fr. 24461, f. 138v<sup>o</sup>.

<sup>17</sup> Il est difficile, en l'état actuel de cette façade, de certifier que le décor sculpté dont il fait partie date entièrement du XVI<sup>e</sup> siècle. Sans doute s'agit-il d'une copie du XIX<sup>e</sup> siècle, selon l'avis de Pierre-Gilles Girault. Nous tenons à remercier ici Sophie Savay-Guerraz, documentaliste à l'INRAP, centre de documentation de Bron (69), pour les informations mises à notre disposition.

<sup>18</sup> Paris, Louvre, dép. des peintures, inv. RF 2005-12.

<sup>19</sup> *France 1500, entre Moyen Âge et Renaissance*, RMN, 2010 : « portrait de François I<sup>er</sup> en saint Jean Baptiste », p. 380-381. Nous remercions madame Scaillièrez pour ses remarques au sujet de ce cadre et la mise à disposition de clichés le concernant.

<sup>20</sup> Anne-Marie Lecoq, « Le François I<sup>er</sup> en saint Jean-Baptiste du Louvre : quelques précisions iconographiques », *Revue de l'Art*, n<sup>o</sup> 152, 2006-2, p. 33.

<sup>21</sup> Auparavant, la même remarque avait été faite, à propos des étriers cette fois, par Francis Salet pour qui cet emblème *a été si rarement employé (...) est si mystérieux, qu'il est tout à fait exclu d'y voir une invention de quelque faussaire*, cf. Francis Salet, art. cit. p. 25.



DE FRANCE PREMIER DE CE NOM AGE DE XXIII ANS (qui semble tardive) et non l'inverse, pour réaliser un faux cadre.

Anne-Marie Lecoq a proposé de dater le tableau de 1520 ou peu après, se basant en cela sur l'argumentation peu convaincante de la longueur de la barbe naissante du roi : les différents portraits du roi, dans la période où il se la laisse pousser (et avant qu'il ne se coupe les cheveux) ne permettent pas de trancher, d'autant qu'une barbe naissante se taille, voire se rase, et repousse en quelques semaines<sup>22</sup>. D'autre part, la chercheuse fait une interprétation impériale du thème peint : le roi devenu saint Jean-Baptiste annoncerait la venue de l'empereur, c'est-à-dire de lui-même. Cependant, en 1520, François I<sup>er</sup> vient d'être battu à l'élection impériale (1519), ce qui invalide l'hypothèse, à moins d'y voir une attitude revancharde peu décelable dans la thématique et le traitement du tableau. En revanche, si nous sommes bien en 1518, comme rien ne permet réellement de le contester, François s'apprête à être candidat à l'empire et sa mère Louise est déjà en relation avec les Grands Électeurs depuis 1516 à ce sujet. Ne pourrait-on penser à un autre événement majeur de l'année 1518, sans lien direct avec l'élection impériale à venir et qui tout autant, et mieux encore, justifierait la réalisation d'une telle peinture, à savoir la naissance du dauphin le 28 février 1518 ? Ce serait alors ce fils tant attendu qui serait assimilé à l'Agneau. Pour cette occasion d'ailleurs (1518-1519), Jean Thenaud consacre son *Triumphe de Justice* à l'épopée imaginaire du dauphin François annonçant le nouvel Âge d'or<sup>23</sup>. La naissance du dauphin, l'attente de l'âge d'or, les préparatifs de croisade (peut-être la dernière, qui permettra le retour du Christ sur terre ?) expliqueraient alors mieux que l'élection impériale la représentation du roi en Baptiste annonciateur de la venue de l'Agneau.

La présence, en haut à gauche du tableau, d'un *papegay* (« perroquet ») vert est aussi particulièrement indicative pour comprendre le message de cette œuvre. En effet, il fait référence à la Vierge Marie, à la fois par la couleur, celle de la vertu d'espérance qui lui est associée, mais aussi par l'éloquence de l'oiseau dont il est dit depuis Isidore de Séville que lorsqu'il parle il dit *AVE*, premier mot de l'archange Gabriel lors de l'Annonciation à Marie et enfin par son plumage « jamais mouillé » selon Conrad de Wurdzbourg<sup>24</sup>, en référence à l'Immaculée Conception. Ce qui s'applique ici clairement à François I<sup>er</sup> du signe astrologique de la Vierge et dont l'éloquence est une des vertus les plus reconnues. Cependant, messenger de l'amour depuis Ovide<sup>25</sup> et sous toutes ses formes (sacrée, courtoise et même charnelle), il peut renvoyer également à Claude de France, vierge accouchant d'un fils, le dauphin, futur Christ, d'autant que cet oiseau métaphorique se retrouve chez Marguerite d'Autriche, Marguerite d'Angoulême et dans de nombreux médaillons pour dames représentant l'oiseau en cage.

## 6 – CHÂTEAU DE CHAMBORD (Loir-et-Cher)

Trois panneaux de portes en chêne, provenant du château de Chambord sont conservés au château de Terre-Neuve, à Fontenay-le-Comte et ont été donnés au XIX<sup>e</sup> siècle, au sein de tout un ensemble de boiseries des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, par le comte de Chambord à

<sup>22</sup> Sur les différentes datations et interprétations proposées du tableau, voir l'étude récente de Yann Lignereux, *Les rois imaginaires : une histoire visuelle de la monarchie de Charles VIII à Louis XIV*, Histoire PUR, 2018, p. 58 à 60.

<sup>23</sup> Jean Thenaud, *Le Triumphe des Vertus* (Justice), BnF. ms. fr. 144, f. 15v<sup>o</sup> - 1518.

<sup>24</sup> Voir R. Van Uytven, « L'ange et le perroquet » dans *Mémoire en temps advenir : hommage à Théo Venckeleer*, Peeters-Leuven 2003, p. 187.

<sup>25</sup> Ovide, *Les œuvres galantes et amoureuses*, XXI<sup>e</sup> élégie.

l'aquafortiste Octave de Rochebrune<sup>26</sup>. Deux des panneaux ont été agencés sur la grande porte entre la salle à manger et le salon, le troisième a été monté sur un meuble-vitrine du salon. Il s'agit donc d'assemblages du XIX<sup>e</sup> siècle ne respectant pas les dispositions d'origine.

En se basant sur les nombreuses portes anciennes qui subsistent malgré tout à Chambord, il est probable que chacun de ces trois panneaux appartenait à la partie supérieure d'une porte. Il y avait ainsi à Chambord au moins trois portes frappées du chiffre royal, sans préjuger de ce qui a pu disparaître. La tradition veut que ces boiseries proviennent du logis royal, ce que l'on peut admettre<sup>27</sup>. Cette partie du bâtiment est datée de 1540 (date présente à deux reprises dans le décor sculpté à proximité immédiate), ce qui situerait la facture de ces portes autour de cette date. Dans tous les cas, elles ne peuvent guère être antérieures à 1535, date à laquelle des vitres sont posées dans le donjon, qui est achevé en 1536. Sur chaque panneau, le chiffre du roi est sculpté en deux exemplaires, au milieu des rinceaux, de part et d'autre d'un F, dans deux cas, et d'une salamandre pour le troisième (fig. 7). Un quatrième panneau est un fragment en assez mauvais état, trouvé fortuitement en 1998 au rez-de-chaussée du quartier nord du donjon, entré dans les collections du Domaine national de Chambord en 2011<sup>28</sup>. Il n'appartenait pas, selon toute vraisemblance, à une porte, comme les précédents. Par comparaison avec les boiseries anciennes subsistantes, il semble correspondre à un élément de volet intérieur.



**Fig. 7** Chiffre présent sur une porte du château de Terre-Neuve provenant de Chambord.

Un des résultats de notre inventaire général du décor sculpté de Chambord a été la « découverte » de 32 nouveaux exemplaires du chiffre de François I<sup>er</sup>, ce qui représente plus du double des exemplaires existants par ailleurs (fig. 1). En fait de découverte, ces emblèmes étaient passés inaperçus, parce qu'ils ne sont visibles qu'au sommet de la lanterne, dans le troisième escalier, sur quatre des huit contreforts, soit à une quarantaine de mètres de hauteur, à un endroit où l'on est plus incité à regarder le paysage que le décor sculpté. Cette lanterne constitue l'apex du château, lieu exceptionnel au moins à trois titres. Tout d'abord, il s'agit d'un escalier concentrique, situé dans le noyau de l'escalier double, disposition alors sans équivalent. D'autre part, l'intégralité du corpus des emblèmes royaux y est regroupée, sculptée dans la pierre, ce que nous n'avons retrouvé nulle part ailleurs. Enfin, nous y avons identifié des chapiteaux déformés en anamorphoses, également uniques, qui forment le noyau de ce troisième escalier<sup>29</sup>. Concentrant plusieurs particularités remarquables, ce lieu était sans doute à l'époque de François I<sup>er</sup>, une sorte de cabinet de curiosités.

<sup>26</sup> Nous remercions le propriétaire Monsieur du Fontenieux pour nous avoir permis d'étudier de façon approfondie les différents éléments d'huisseries de Chambord en sa possession et pour les renseignements qu'il a bien voulu nous communiquer à leur sujet. Une autre porte provenant de Chambord et comportant vraisemblablement des chiffres nous a été signalée dans le château de la Cour d'Aron (Vendée). Il s'agit certainement de celle décrite par B. Fillon et O. de Rochebrune, dans *Poitou et Vendée : études historiques et artistiques*, t. I, Niort 1887, vue 227/ p. 11, portant un « monogramme singulier » (la croix de Lorraine où s'enlace une banderolle affectant la forme d'un 8).

<sup>27</sup> L'un des panneaux de Terre-Neuve, orné seulement d'un F (pas de chiffre) correspond, par ses dimensions atypiques, très précisément à la porte de la garde-robe du logis royal donnant sur la galerie, ce qui conforte l'origine supposée de cet ensemble. Sur la question des huisseries de Chambord (emplacement, restitution, typologie), voir notre ouvrage *De Chambord à Chambord, retour aux sources* (à paraître).

<sup>28</sup> Inv. CH/41/0646.

<sup>29</sup> Voir notre article « Les perspectives déformées de Chambord », *Revue de l'Art*, n° 188/2015-2, p. 23-32.

Précisons que ces parties hautes ont été en grande partie refaites, à l'identique, au XIX<sup>e</sup> siècle et que l'existence de pierres d'origine dans le dépôt lapidaire du château, ainsi que chez des particuliers, atteste l'authenticité de ce décor. Signalons enfin qu'au sommet de l'un des arcs-boutants est sculptée dans un cartouche la date de 1533, que nous retiendrons comme date approximative de la réalisation de ces sculptures.

## 7 – MARQUE EQUESTRE, CHÂTEAU D'OIRON (Deux-Sèvres)

Il faut ajouter à cette liste le même emblème, mais prolongé par une croix grecque au sommet, présent dans une galerie du château d'Oiron (fig. 8). Il fait partie des soixante-dix marques équestres peintes sur les murs de cette galerie, décorée sur la commande de Claude Gouffier, grand écuyer de France de 1546 à 1570 et correspondant aux chevaux de François I<sup>er</sup>, Henri II et Charles IX<sup>30</sup>. Sont également indiqués le nom des haras, en particulier italiens.

Ces marques ont été sans doute repeintes, mais Léon Palustre en 1885 en donne un relevé qui confirme à quelques détails près l'état actuel. Nous sommes donc tentés de conclure que l'un ou plusieurs des chevaux de François I<sup>er</sup> ont sans doute porté cette marque.

L'importance de l'art équestre d'une part, celle du « grand cheval » lui-même ou destrier d'autre part, animal noble, prestigieux, souvent de grand prix, est en rapport avec l'image du prince, participant de sa magnificence<sup>31</sup>. Les montures d'apparat sont évidemment une des préoccupations principales de l'Écurie royale. Chaque animal reçoit un nom spécifique et la marque d'appartenance de son propriétaire, en plusieurs endroits, vers l'âge de deux ou trois ans. Cette marque de propriétaire fait partie de l'émblématique, au point que l'homme et sa monture peuvent être considérés comme constituant un même corps, tel le mythique centaure. La peinture d'Oiron, en l'état actuel, peut être datée au plus tôt de 1546. Mais il est impossible de savoir à partir de quand cette marque a été utilisée pour les chevaux du roi.

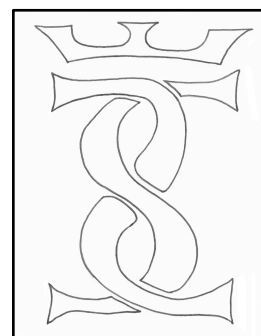
## 8 - TAPISSERIE DE NAPLES<sup>32</sup>

Une dernière représentation possible du chiffre royal se trouve sur une tapisserie mettant en scène la capture de François I<sup>er</sup> à Pavie. Le roi y porte une sorte de cotte d'étoffe par-dessus son armure, dont la frise inférieure est constituée d'une alternance de F couronnés et d'un autre emblème également couronné, qui est proche du chiffre. Ce motif, répété plusieurs fois ressemble à deux S en miroir enlacés, aux extrémités évasées (fig. 9).

Certes, il ne s'agit pas ici du chiffre royal : pas de barre verticale, ni de barre médiane horizontale et le chiffre lui, nous l'avons constaté, n'est



**Fig. 8** Chiffre présent sur le mur d'une galerie du Château d'Oiron



**Fig. 9** Chiffre (?) présent sur la jupe royale (restitution manuelle) Tapisserie de la bataille de Pavie, Musée de Campodimonte, Naples. (inv. IGHN 144489)

<sup>30</sup> Léon Palustre, *La Renaissance en France*, Paris A. Quantin, 1885, t. 3, p. 240-242.

<sup>31</sup> Voir Marie-Noëlle Baudouin-Matuszek, « Le Cheval dans l'art de la Renaissance », *Horti Esperidum Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*, I, 2011-2, p. 199 à 240 et Laurent Hablot « le cheval et l'émblématique », dans *Le cheval au Moyen Âge Actes du congrès de la Société d'Archéologie médiévale*, dir. Elisabeth Lorans, Perspectives Historiques, PUFR 2017, p. 113-127.

<sup>32</sup> Naples, Musée de Campodimonte, inv. IGHN 144489. Suite de sept tapisseries illustrant la bataille de Pavie réalisées sans doute entre 1528 et 1530 à Bruxelles, sur des cartons du peintre flamand Bernard Van Orley et offertes en 1531 à Charles Quint.

jamais couronné. Cependant, cet emblème a quelques éléments communs avec lui, ne serait-ce qu'une sorte de 8 et deux « barres » horizontales.

Il est donc possible qu'il s'agisse là d'une restitution d'un chiffre mal compris, d'autant qu'il était peu connu<sup>33</sup>. Il est d'autre part crédible que le roi l'ait porté sur ses vêtements<sup>34</sup>, surtout en de telles circonstances, à savoir la reconquête du Milanais. Quoiqu'il en soit, ce monogramme, s'il s'avère fidèle à un modèle existant, peut se révéler un indice permettant de conforter la présence de la lettre S dans la constitution du chiffre et plus largement dans l'émblématique du roi. Nous y reviendrons à plusieurs occasions dans cet article.

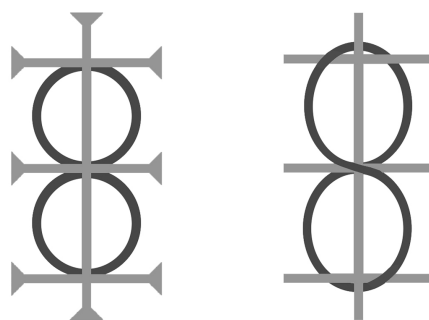
## TYPOLOGIE – CHRONOLOGIE

Les formes prises par le chiffre de François I<sup>er</sup> présentent quelques variantes : les « branches » se terminent ou non par des évasements (apices), l'enroulement déborde ou non les branches, l'ensemble est plus ou moins étiré, plus ou moins stylisé. Nous avons réduit cet ensemble à deux types (fig. 10).

Dans le type I, l'enroulement est circonscrit entre les branches horizontales inférieure et supérieure, dans le type II, l'enroulement dépasse ces deux branches. Ces deux variantes semblent comporter une association de deux structures : une sorte d'échelle triple que nous qualifierons de « structure A » (en gris) et un enroulement en forme de huit, la « structure B » (en noir). Plusieurs exemplaires mettent en exergue en façade un S, laissant supposer un sens de lecture (médaille, épée, étriers, portes). Seuls ceux de la lanterne de Chambord sont en miroir.

Les objets supports du chiffre sont difficiles à dater (voir le tableau ci-dessous, fig. 11), mais aucun ne semble antérieur au sacre de François I<sup>er</sup>. Contrairement à ce qui est souvent avancé, on ne peut qualifier le chiffre d'« emblème de jeunesse », puisqu'il est encore sculpté à Chambord dans les décennies 1530 et 1540.

L'analyse des différents exemplaires nous amènent à supposer que le type I du chiffre correspondrait à la première décennie du règne et le type II plutôt aux deux dernières décennies. Si c'est bien le cas, il faut alors envisager que les étriers, dont on sait seulement qu'ils sont postérieurs à 1515, datent du début du règne et que l'épée, peut-être prise à Pavie en 1525, ne serait guère antérieure à cette date.



**Fig. 10** Type I (gauche)  
Type 2 (droite)

<sup>33</sup> Le carton de la tapisserie, par Bernard van Orley, conservé au Louvre (Paris, Musée du Louvre, département des Arts Graphiques, Inv. 20 166) ne nous est malheureusement d'aucune utilité, s'agissant d'un dessin préparatoire n'indiquant pas ce genre de détails, ajoutés par la suite (Voir Cécilia Paredes, « The Confusion of the Battlefield. A new Perspective on the Tapestries of the Battle of Pavia (1525-1531) », *RIHA*, journal 0102, 28 décembre 2014).

<sup>34</sup> Le vêtement est fréquemment utilisé comme support de devise, notamment par François I<sup>er</sup> : voir Anne-Marie Lecoq et Monique Chatenet, « Le roi et ses doubles, usages vestimentaires royaux au XVI<sup>e</sup> siècle », *Revue de l'Art*, n° 174, 2011, p. 21-31. Voir également le chapitre « Autres emblèmes » dans notre *Encyclopédie emblématique de François I<sup>er</sup>* (à paraître).



TABLEAU SYNTHÉTIQUE DES DIFFÉRENTES FORMES DU CHIFFRE DE FRANÇOIS I <sup>er</sup>											
TYPE	I	I		I	I	I	II	II		I <sup>bis</sup>	?
Support	Tapisserie du Vatican	Paire d'étriers de François I <sup>er</sup>		Médaille dite « de Marignan »	Reproduction manuscrite de la médaille dite « de Marignan »	Cadre du « François I <sup>er</sup> en saint Jean Baptiste	Epée de François I <sup>er</sup>	Château de Chambord		Marque de cheval peinte à Oiron	Tapisserie de Naples
		Semelle	Branche					pierre	Bois		
Nombre de figurations du Chiffre	2	2x1	2x2	?	1	4	4	32	7	1	2 (visibles, mais d'autres sont suggérés)
		Nouvelle datation proposée : 1516 - 1520						Vers 1533	Vers 1540	?	
Eléments de datation	Nouvelle datation proposée : 1516 - 1520	Nouvelle datation proposée : Début du Règne		1515 ou peu après	après 1515	1518	Nouvelle datation proposée : vers 1520-1525	Vers 1533	Vers 1540	?	Tapisserie réalisée vers 1528-1531
Remarques	Graphie proche d'un monogramme			Peu détaillé du fait du format		Authenticité contestée	L'épée aurait été prise sur le champ de bataille de Pavie En 1525	Originaux et copies du XIX <sup>e</sup> siècle.	3 portes et 1 volet	Type I avec une croix supplémentaire au sommet	Signe approchant, probablement une mauvaise interprétation du chiffre

**Fig. 11**  
Tableau récapitulatif  
du corpus emblématique  
de François I<sup>er</sup>.

## POLYSÉMIE DU CHIFFRE

### Un monogramme ?

Francis Salet a sans doute été le premier à associer ce chiffre à une variation autour du F, soit quatre F en miroir et adossés, hypothèse reprise dans un premier temps par Anne-Marie Lecoq<sup>35</sup>. Rappelons que François I<sup>er</sup> a fait usage de différents monogrammes (F, FR, FRF, FM) dans des graphies extrêmement variées (F adossés, inversés, affrontés, en forme de E ...), comme à Fontainebleau (fig. 12a).

La chercheuse dans un second temps, suivie par Thierry Crépin-Leblond<sup>36</sup>, a disqualifié cette hypothèse, le principal argument avancé contre l'interprétation monogrammatique étant que les deux barres horizontales d'un F, au XVI<sup>e</sup> siècle, ne sont pas d'égale longueur – « dans tous les exemples repérés » ajoute Mme Lecoq. Il existe pourtant de nombreux F de ce type, par exemple au château d'Amboise, de Chenonceau, mais aussi sur diverses monnaies<sup>37</sup>.

Le type I du chiffre, notamment sur la tapisserie du Vatican, présente une parenté avec une combinaison de lettres et peut être mis en parallèle avec plusieurs monogrammes contemporains de proches du roi, tels François de Longueville à Chateaudun (12, b), Louis de la Tremouille (12, c) à Thouars ou encore François d'Estaing (12, d), qui s'en rapprochent le plus. Ces chiffres sont d'interprétation complexe, mais semblent bien constitués de lettres (L et F, S et E, EE) et paraissent assez proches graphiquement du type I du chiffre royal.

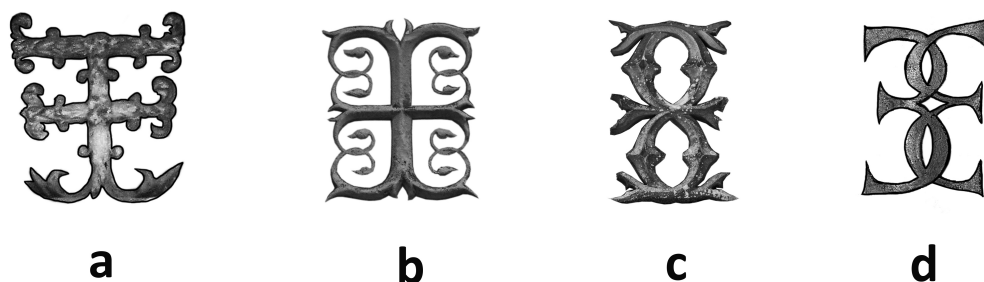


Fig. 12 Exemples de monogrammes ou signes proches du chiffre

L'hypothèse d'un monogramme pourrait aussi être renforcée par l'observation et la comparaison de deux tapisseries appartenant aux Angoulême. La première, antérieure au sacre (vers 1513-1514), conservée à Boston, rassemble les emblèmes de Louise de Savoie et de son fils. Il y est représenté un monogramme (fig. 13) dans lequel sont combinées les lettres de leurs deux prénoms : L-O-I-S-E-F-R-A-C, c'est-à-dire *Loise* (graphie habituelle de Louise) et *Frâçois* (François, avec élision classique du N par un tilde)<sup>38</sup>. La seconde tapisserie n'est autre que celle du Vatican, postérieure de peu d'années, où figure le chiffre royal dans les angles supérieurs et, dans

<sup>35</sup> Hypothèse avancée par Francis Salet associant 4 F et une cordelière en huit (voir *Emblématique et histoire de l'Art. op. cit.* p. 25). Plus tard par Anne-Marie Lecoq, art. cit., *Revue de l'Art*, 2006-2, p. 33.

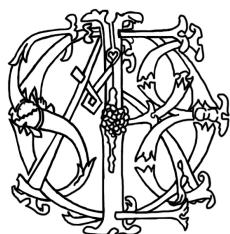
<sup>36</sup> Anne-Marie Lecoq, *op. cit.* p. 467 et Thierry Crépin-Leblond, « les Etriers... », *op. cit.* p. 61-62.

<sup>37</sup> Dans l'écriture onciale chancellerie, notamment, la majuscule F a bien les deux barres d'égale longueur. Les exemples en sont fréquents dans le décor sculpté, la numismatique et de nombreux manuscrits (voir par exemple René Houyez, *Valeur des monnaies royales, François I<sup>er</sup> à Henri IV*, Garcen éditeur Paris, 1998, p. 31-41-73).

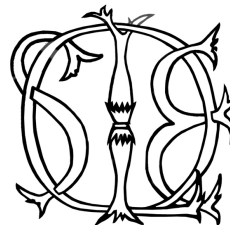
<sup>38</sup> Nous réfutons l'hypothèse, régulièrement reprise, selon laquelle il s'agirait des initiales regroupées de certaines « possessions » de Louise, évidemment celles qui correspondent aux lettres identifiées, comme Orléans (dont elle ne fut jamais duchesse), mais pas l'Anjou ou le Maine, (qu'elle reçut pourtant de son fils) : Alain Erlande-Brandenburg, « Les tapisseries de François d'Angoulême », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1973, p. 19-31.

les angles inférieurs, un monogramme proche de celui de la tapisserie de Boston, mais avec seulement les lettres L-O-I-S-E correspondant à *Loise* (fig. 14). Les lettres supprimées (F-R-A-C) sont celles de François et l'on peut en déduire que le chiffre vient les remplacer en tant que monogramme du roi, comme si celui de la tapisserie de Boston avait été scindé en deux.

**Fig. 13**  
Monogramme commun de  
François et Louise de la  
tapisserie dite « de Boston »  
(restitution manuelle)



**Fig. 14**  
Monogramme de  
Louise présent sur la  
tapisserie du Vatican  
(restitution manuelle)



Pourtant, si le chiffre peut évoquer un monogramme sur la tapisserie du Vatican, si l'on peut à la rigueur y repérer des F, C, O, I et S, il n'y a à l'évidence ni A ni R<sup>39</sup>. Ce nouveau « monogramme » est donc beaucoup moins aisé à interpréter. On peut y voir toutes sortes de lettres : F, E, C, O, L, S, T, I, mais aussi des nombres : 3, 8, 1, 0... Plutôt qu'à un simple monogramme, nous pourrions ainsi avoir affaire à un cryptogramme, un acronyme ou une élision, dont l'interprétation nous serait alors presque inaccessible.

### Une élision ?

Une élision du nom du roi, F + S pour François, répétés en miroir, est parfaitement lisible. Ce type de résumé d'un prénom ou d'un nom est fréquent dans l'emblématique médiévale, où l'on garde les lettres « intéressantes » quant au sens que l'on veut leur donner<sup>40</sup>. Des huit lettres du prénom de François ne seraient ainsi conservées que la première, identifiante, et la dernière, hautement symbolique, comme nous allons le voir. Les monogrammes F et double S couronnés, présents sur la jupe du roi de la tapisserie de Naples, en seraient un indice de confirmation.

Rappelons que la lettre S, la plus grande lettre de l'alphabet « françois », est la lettre phare du Moyen âge. Abréviation de *Spes* (espérance), mais aussi de *Sanctus, Spiritus...*, elle est un emblème reconnu de la Vierge Marie présent dans de nombreuses illustrations et emblèmes (chez les Bourbon notamment). La sémiotique mariale de la devise à la salamandre ayant été confirmée lors de nos recherches, y compris dans sa posture qui s'officialise en forme de S à l'approche de l'accession au trône de son porteur, le chiffre du roi s'en serait trouvé également investi. Le monogramme en double S, présent sur la tapisserie de Naples, dans cette perspective, pourrait être ainsi un signe propitiatoire.

Quoiqu'il en soit, cette idée d'une élision, sous forme de F et S, nous a été suggérée par un personnage-clé, le franciscain Jean Thenaud, l'un des éducateurs de François d'Angoulême. Dans un traité d'éducation à destination du dauphin (mais aussi d'édification pour le roi), le rhétoriqueur chrétien déclare en effet ceci :

*C'est chose notoire que (celui) qui premier regna en France et qui a icelle donna (son) nom fut nommé Francio, et despuis icelluy n'est venu aucun prince de sa lignee a l'heritaige de son nom jusques a mon tresredoubté et plusque auguste roy, auquel en signe que Dieu veult donner sa benediction a sa lignee*

<sup>39</sup> À Chambord, le chiffre accompagne régulièrement le monogramme du roi, ce qui laisse supposer que, dans ce cas, il n'est pas une simple contraction du nom, ce qui formerait une redondance.

<sup>40</sup> Cela semble le cas dans les voûtes sculptées du second étage du château dynastique des Valois-Angoulême, Chambord, où les 400 caissons font alterner monogrammes F et devises à la salamandre en forme de S.

*pour la perpetuer a tout jamais luy a suradjouxté (au) nom dudict Francio celle lettre alphabetique .S. que les Hebreux nomment Sin (...) et chez les Grecz Sima.*

Puis ajoute :

*Ceste lettre en nostre alphabet est tiree et figuree la plus longue de toutes aultres pour demonstrier qu'il n'y auroit (aucun), qui tant dilateroit en toutes choses l'empire gallicain auquel Francio avoit donné nom que (celui) a qui seroit suradjouste la lettre de plus grande portraicture qui est .S. car de luy et de sa lignee avoict dict Ysaïe : Et regni eius non erit finis<sup>41</sup>.*

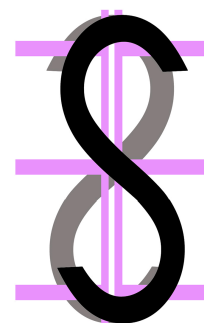
Cette lettre S, équivalente du *Shin* hébreu, est pour le *Sefer Yetsirah* (ouvrage source de la kabbale) une des trois lettres-mères de la langue sacrée (avec *Aleph* et *Mem*). Nicolas de Cues, mais aussi Jacques Lefèvre d'Étaples, en passant par Johann Reuchlin, sont quelques-uns des théologiens occidentaux qui ont mis en rapport cette lettre avec le secret du nom caché de Dieu. Jean Thenaud, un an plus tard dans son traité de cabale, confirme et explique :

*Lon parvient a la cognoissance et intelligence du premier nom de Jesus (...) par le nom ineffable de Dieu tetragrammaton mesmement, si lon y adiouste ceste lettre Schim<sup>42</sup>.*

En effet, ces humanistes croient remarquer qu'en ajoutant un S (*Shin*) au tétragrammaton imprononçable *IHVH*, celui-ci le devient sous la forme du pentagrammaton *IHSVH*, qui n'est autre (selon eux) que la structure/squelette du nom *IEHSOUAH*, c'est-à-dire « Jésus »<sup>43</sup>. Il se pourrait ainsi que le chiffre royal, dans sa version monogrammatique, intègre un *shin*, illustrant le lieu commun selon lequel la royauté terrestre du roi de France est le miroir de la royauté céleste du Christ.

Les deux ouvrages de Thenaud (*Triumphes de Vertuz* et *Traité de cabale*), réalisés en 1518 et 1519 pour le roi, où est suggérée la piste d'une élision possible de type F/S, nous permet peut-être de circonscrire plus étroitement la période d'apparition de la version « dilatée » du chiffre (Type 2). D'autre part, l'introduction d'éléments cabalistiques nous oriente vers sa visée en partie apotropaïque (« détourner les influences néfastes »), donc propitiatoire.

Le chiffre peut ainsi s'entendre comme une élision, composée d'un dédoublement en miroir et imbrication des lettres le composant, soit quatre F et deux S enroulés autour (fig. 15). On comprend mieux alors le S qui semble mis en valeur visuellement<sup>44</sup> dans les exemplaires du chiffre présent sur l'épée, les étriers, la médaille, les huisseries et la lanterne de Chambord, ainsi que dans le monogramme de la tapisserie de Naples.



**Fig. 15**  
Monogramme royal  
Elision du prénom François  
Combinant F et *Shin*

<sup>41</sup> Jean Thenaud, *Le Triumphe des Vertuz* (Justice), *op. cit.*, f. 18v° et 19r°.

<sup>42</sup> Jean Thenaud, *Introduction à la cabale*, Genève ms. fr. 167, f. 171r°.

<sup>43</sup> Par des jeux de lettres et de nombres équivalents aux lettres (gematria), ces théologiens proposent diverses traductions comme « Yeheshuah », « Jeheshua », « Yashuah », « Yeshoua » ou encore « Yhoshua » : nous ne discuterons pas ici de la validité de ces interprétations (sur le sujet, voir Wilhelm Schmidt-Biggemann, « History and Prehistory of the Cabala of JHSUH », dans *Hebrew to Latin, Latin to Hebrew : the mirroring of two cultures in the age of Humanism*, éd. G. Busi, N. Aragno, Turin 2006, p. 223-242).

<sup>44</sup> Faisons remarquer que la lettre S peut, à l'occasion, se retrouver associée au F lui-même, l'amenant à prendre des allures de S comme à la cathédrale de Beauvais.



## F et C : François et Claude ?

Lors de l'analyse récente de la tapisserie du Vatican, l'équipe italienne a identifié les lettres F et C dans un cartouche de la bordure, l'amenant à supposer que le chiffre serait alors la combinaison du F de François (répété quatre fois, en miroir) et du C de Claude de France (lui aussi répété quatre fois), formant ainsi le monogramme du couple royal.



**Fig. 16**

Monogramme de  
Claude de France,  
Château de Blois.

Cette hypothèse semble assez convaincante d'autant que le monogramme de Claude, présent au château de Blois par exemple, comporte déjà un jeu de dédoublement du C (fig. 16) qui, à nouveau doublé en miroir, donne un emblème comparable au chiffre de Louis de La Trémoille (fig. 12, c). Si la même opération est faite avec le F (4F), et que nous les combinons aux 4C, nous obtenons effectivement le chiffre royal.

Il demeure néanmoins que, visuellement, graphiquement, le chiffre royal n'est pas traité comme un monogramme classique, mais a été stylisé, épuré, comme si tout était fait pour que l'on y voit autre chose : il suffit de remarquer à quel point il est différent, dans son traitement, du monogramme de Louise, sur la même tapisserie. D'autre part, les initiales associées du roi et de la reine sont habituellement composés des deux lettres C et F reliées par un lacs d'amour ou simplement accolées l'une à l'autre, sans être emmêlées<sup>45</sup>. Dans le cas du chiffre royal, la complexité de l'assemblage tranche avec l'habitude et laisse penser que, si des F et C sont peut-être présents, il s'y trouve probablement une autre intention.

Pour compliquer encore la question de Claude, l'empereur du même nom, personnage lettré, conquérant de la Bretagne (on le surnommera *Britannicus*), pacificateur de l'empire et centralisateur de l'Etat romain, réalisa au cours de son règne une réforme du latin, par l'introduction de trois lettres, dites « lettres claudiennes » (fig. 17) :



**Fig. 17**

Lettres claudiennes :  
*Antisigma*, *digamma inversum* et  
« i barré » ou « H partagé ».

Les recherches linguistiques, à la fin du Moyen âge et au début de la Renaissance n'ont pas permis d'oublier cette réforme claudienne. Le roi de France, se voulant héritier des empereurs romains, nouveau César, le souvenir de Claude *Britannicus* pouvait être naturellement ravivé par la reine Claude, héritière de Bretagne. Aussi, ces lettres claudiennes auraient pu participer à la construction du chiffre en créant un parallèle entre le roi, futur empereur et unificateur du royaume et de la Bretagne, et son « prédécesseur » qui porte le nom de sa femme. Il reste cependant que la signification des lettres claudiennes n'apporte aucun élément d'interprétation : *antisigma* correspond au *psi* grec (*ps/b*), *digamma inversum* avait pour fonction de distinguer le *u* du *v* et pour valeur le *ou* français, quant à la troisième, qui n'est pas nommée, désignée comme un *i* barré ou un *h* divisé, elle devait correspondre à la prononciation *u* en français.

Sauf si on se rapproche des jeux de lettres, anagrammes, acrostiches et autres *motto* qui eurent cours dans la poésie manuscrite, mais aussi dans les traités d'édification des rhétoriciens (« Miroirs du Prince ») au Moyen âge et à la Renaissance, suivant l'initiative des élaborations

<sup>45</sup> Voir Guillaume Fillastre, *Histoire de la toison d'or*, BnF, ms. fr. 16997, f. 228r°-249r°-320r°-324r°-342r°-348r°... (vers 1515) et aussi les monogrammes des deux époux dans le décor sculpté du château de Blois (1515-1524).

grammaticales et alphabétiques d'Isidore de Séville. Celui-ci par exemple dans ses *Etymologies* (I, 3,8) évoque le *digamma* grec dont il explique le statut tout à fait particulier, puisque n'étant en quelque sorte ni voyelle ni consonne, il est comparé au V que l'on trouve dans *virgo*, « vierge »...

Au XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, la promotion du statut de Marie qui débute sous les auspices des bénédictins et tout spécialement des cisterciens, pour finir par gagner tout l'Occident, verra les réflexions mariales s'approfondir aux jeux de lettres ou *senefiances* en rapport avec la maternité immaculée et la fonction médiatrice de la Vierge, cette « échelle des pécheurs » (saint Bernard). Ainsi, divers poèmes abécédaires fleurissent jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle dont certains sont consacrés à la louange de Marie. Nous retrouvons chez Huon le Roi<sup>46</sup>, Jacques de Baisieux ou Hélinand de Froidmont, qui attribuent des dimensions morales aux lettres de l'alphabet grâce à des associations analogiques, deux lettres qui intéressent notre propos, l'E et l'F : la première est associée à Ève et la seconde à Marie<sup>47</sup>. En effet, la physionomie du F (ou *digamma*) est mise en parallèle avec la Vierge via sa barre horizontale inférieure : celle-ci est comparée à un *iota* qui représente l'Esprit Saint fécondant sans macule Marie<sup>48</sup>.



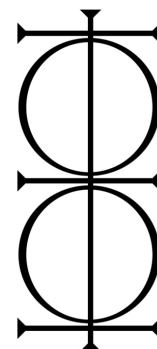
**Fig. 18**

S (Vierge) + *iota* (Saint-Esprit)  
= F (Fils)

La lettre sainte S, associée à la Vierge, donne ainsi naissance au F, le Fils (fig. 18), dont une métaphore courante au Moyen âge est le vitrail que la lumière traverse sans le briser, comme le précise Thibaut Radomme<sup>49</sup>. Dans ce monogramme commun, François et Claude seraient ainsi concordés sous les auspices de la Vierge.

## Un alphabet antique ?

Nous voilà entraînés, avec Jean Thenaud et l'empereur Claude, sur le terrain linguistique. C'est pourquoi il nous semble envisageable que le chiffre royal puisse être un monogramme formé de 4 F équivalent à la structure A, associé à 2 *Phi* grecs  $\Phi$  superposés formant 8, pour la structure B (fig. 19). Signalons que le *Phi*, chez le franciscain Pacioli (*De divina proportion* 1509), est le symbole de la Beauté, équivalente du Souverain Bien des platoniciens, comme chez Geoffroy Tory (*Champ Fleury* 1529, f. 22r<sup>o</sup>) qui ajoute que cette concorde du I et du O, présent dans le visage humain, vaut le nombre 23 (9 muses, 7 arts libéraux, 4 vertus cardinales, 3 Grâces), autant dire toutes les qualités du monde...



**Fig. 19** Monogramme grec combinant 4 F, 2 *Phi*, (formant également *ksi*).

Dans ce monogramme grec apparaît également un  $\Xi$  (*ksi*) dans sa graphie antique, trois traverses proches de la structure A du chiffre. D'autre part, *ksi*, par une confusion habituelle avec le X (*khi*) pourrait également évoquer le C de Claude, voire le monogramme du Christ. Nous avons un exemple d'une construction de ce type dans l'entourage

<sup>46</sup> Huon le Roi de Cambrai, *Li Abeces par ekivoche et li significacions des lettres*, BnF, ms. fr. 12471, f. 20v<sup>o</sup>-24r<sup>o</sup> (pour F, vers 83 à 92 ; pour S, vers 253 à 290). *Iota* est la dixième lettre de l'alphabet grec et représente Jésus pour Jacques de Voragine, par exemple.

<sup>47</sup> La lettre M, douzième lettre de l'alphabet (comme la Vierge a douze étoiles selon l'*Apocalypse*) est également associée à Marie en tant que « lettre-mère » avec ses trois jambages symbolisant la trinité, ce qui renvoie encore aux références hébraïques (*Mem*).

<sup>48</sup> Charles Mela « La lettre tue : cryptographie du Graal », *Cahiers de Civilisation médiévale*, 26-103, 1983, p. 215. Ce rapprochement renvoie en réalité à des considérations beaucoup plus savantes puisqu'est mise en avant, sous couvert de jeux de lettres, le i (*iota* ou *virgula*), qu'Hélinand de Froidmont qualifie de *poissans et fors*, la plus petite lettre de l'alphabet grec dont on sait depuis le concile de Nicée qu'elle différencie l'*homoousios* chrétien de l'*homoiousios* des hérétiques ariens et justifie à elle seule le mystère de l'incarnation. Les élaborations de Froidmont font concorder doctrine hébraïque des noms de Dieu et celle trinitaire des chrétiens, autour de la Vierge Marie.

<sup>49</sup> Thibaud Radomme, « Jeux de lettres, jeu du texte, l'hermétisme du Roman de Fauvel », dans *Belles lettres, les figures de l'écrit au Moyen âge*, colloque fribourgeois 2017, Reicher Verlag Wiesbaden 2019, p. 274.

du roi, avec le monogramme grec du grand Écuyer Claude Gouffier et de sa femme, Françoise de Brosse, utilisé entre 1545 et 1558, évoquant le chrisme (*iota – kbi*)<sup>50</sup>.

### Un christogramme ?

Plusieurs représentations symboliques, comme le christogramme IHS, ont une proximité graphique suffisante avec le chiffre royal pour que nous interroguions la possibilité qu'il en soit une des formes possibles, voire probables. Nous l'avons déjà soupçonné avec l'alphabet grec. Les exemples contemporains, présents parmi beaucoup d'autres à l'abbaye de Fontevraud ou à Dullin<sup>51</sup>, nous y encourageant (Fig. 20 et 21) :



**Fig. 20** Christogramme IHS,  
Abbaye de Fontevraud (1540).



**Fig. 21** Christogramme IHS  
Probable clé de voûte du chœur  
Église de Dullin (1537).

Nous pensons que le chiffre de François I<sup>er</sup> pourrait être un christogramme de même esprit et presque de même forme, dont les trois lignes horizontales représenteraient le Père (en haut), le Fils (au milieu) et le Saint Esprit (en bas), la ligne verticale scellant leur uni trinité ; le huit symbolisant la concorde, c'est-à-dire la conspiration (périchorèse) entre les Personnes divines.

Nous avons déduit cette interprétation de l'analyse d'un dessin de François de Moulins de Rochefort dont il nous faut traiter en détail maintenant, puisqu'il pourrait être un élément clé permettant d'accéder à la compréhension du chiffre royal. Anne-Marie Lecoq l'avait signalé en 1986, présent dans le *Libellus Enigmatum*<sup>52</sup> du maître d'école de François d'Angoulême. Dans ce petit carnet de date incertaine, comportant trois diagrammes cryptiques, alliant emblèmes, psaumes et éléments astrologiques, se trouve une sorte de croix dessinée au sommet de la *figura* associée à Louise de Savoie (fig. 22), portant cinq noms regroupés en trois niveaux le long d'un axe vertical : le supérieur comporte *Alpha et o*(méga), le médian *EMMANVEL SABAOTH*, l'inférieur *Ado nay* d'une écriture plus grande.

Cette série de « Noms de Dieu », influencée par celle de Jérôme (*Lettres à Marcella XXV*) et d'Isidore de Séville (*Etymologies I, 3, 8*), est donnée dans deux séquences liturgiques médiévales chantées lors de l'octave de Pentecôte (le vendredi dans l'ancien usage de Paris). Celles-ci font la promotion du Christ et citent chacune les cinq noms de Dieu présents dans le dessin de De Moulins, il s'agit du *Christe Salvator* et de l'*Alma Chorus Domini*<sup>53</sup>. Il est intéressant de préciser que

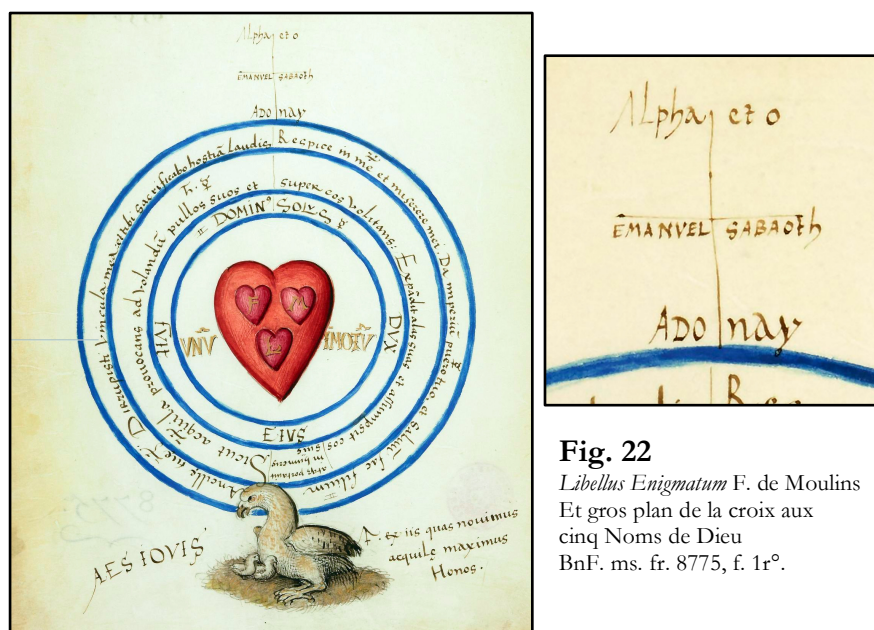
<sup>50</sup> C'est à Oiron (château des Gouffier) que se trouve la marque équestre au chiffre du roi, connue évidemment des propriétaires.

<sup>51</sup> Nous remercions Jean-Charles Marcel pour nous avoir aimablement communiqué le cliché de la clé de voûte de l'église de Dullin (Savoie) et les renseignements à son sujet. L'exemplaire du chiffre présent à Oiron (marque de cheval) comporte une croix à son sommet comme la plupart du temps le christogramme IHS. Ce pourrait être un indice de confirmation.

<sup>52</sup> François de Moulins de Rochefort, *Libellus Enigmatum*, BnF, ms. lat. 8775, 1516-1517, f. 1r<sup>o</sup>.

<sup>53</sup> Cf. Graduel de saint Evroult (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles), BnF, ms. lat. 10508, f. 72v<sup>o</sup>, 73r<sup>o</sup>.

ces hymnes contiennent différents termes grecs ou hébreux mêlés au latin, car ils sont associés à la descente de l'esprit saint sur les apôtres (sous forme de langues de feu) leur réattribuant le don des langues perdu lors de la chute d'Adam.



**Fig. 22**  
*Libellus Enigmatum* F. de Moulins  
 Et gros plan de la croix aux  
 cinq Noms de Dieu  
 BnF. ms. fr. 8775, f. 1r°.

Anne-Marie Lecoq ajoute que cette structure serait, selon elle, en lien avec le chiffre de François I<sup>er</sup> et comporterait des éléments kabbalistiques :

*La « croix » à six branches (le chiffre) ne serait-elle pas, en réalité, une sorte de dessin mnémotechnique, peut-être magique, lié aux préoccupations kabbalistiques de la famille royale et de ses deux penseurs patentés, Demoulins et Thenaud ? Sur le premier feuillet du *Libellus Enigmatum* (fig. 185), au-dessus des cercles concentriques et de l'oiseau jupitérien de Louise de Savoie, Demoulins n'a-t-il pas tracé une croix à six branches où les noms de Dieu (Alpha et o, Emanuel Sabaoth, Adonay) forment trois barres horizontales superposées coupant une ligne verticale ?<sup>54</sup>*

Bien qu'il soit difficile d'identifier dans ce dessin, à première vue, une « croix à six branches » et à « trois barres horizontales » comme l'affirme la chercheuse, nous avons cependant poursuivi cette piste. Pour cela nous nous sommes tournés, nous aussi, vers les écrits du franciscain Jean Thenaud, avec lequel Rochefort coopère étroitement pour l'éducation du jeune Valois<sup>55</sup> et nous sommes penchés particulièrement sur ses sources.

Il est généralement admis que Jean Thenaud s'intéresse à la kabbale juive et chrétienne à l'occasion de l'élaboration d'un ouvrage qu'il offre à François I<sup>er</sup>, suite à une requête de sa part sur le sujet (*vostre plaisir fut minterroger de lart cabalistique*) dans la période 1517-1518<sup>56</sup>. Nous avons cependant des raisons de penser qu'il connaissait antérieurement ce domaine<sup>57</sup>.

<sup>54</sup> A.M Lecoq, *François I<sup>er</sup> imaginaire*, op. cit., p.465-467.

<sup>55</sup> Signalons l'étude de ce manuscrit par Emeline Sallé de Chou, qui éclaire le sens de quelques uns des cinq noms de Dieu présents autour du dessin, en prenant appui sur Jean Thenaud (par exemple « Adonai est *En Soph* », trouvé chez Thenaud, mais provenant de Reuchlin). La chercheuse déclare que Louise y est placée sous le triomphant signe de la Croix assis au milieu du Paradis, empruntant au franciscain le titre d'un de ses diagrammes, croix qui fait « un lien entre les anneaux » en dessous. Ces dessins de de Moulins seraient, selon les avis de Jean-Pierre Brach, une *scala entis* : cf. Emeline Sallé de Chou, *Louise de Savoie : le pouvoir des images*, Mémoire de master 2 en Histoire de l'Art, Paris 1 Panthéon Sorbonne 2015, p. 93-100.

<sup>56</sup> Une confusion de lecture d'Anne-Marie Lecoq a fait supposer qu'il s'agissait d'une commande expresse de François I<sup>er</sup>. En fait il n'en est rien, comme l'avait déjà signalé Marie Holban (« quelques critiques sur François de Moulins » dans *Bibliothèque*



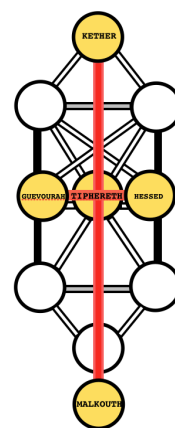
Dans ce traité, Thenaud donne une référence qui va nous aider dans nos recherches, à savoir le converti Paulus Ricius (sa conversion date de 1506), dont la traduction latine du *Sba'are Orah* du kabbaliste Joseph Gikatilla paraît à Augsburg en 1516 (mais prêt dès 1508-1509), sous le titre *Portae Lucis*, ouvrage clef pour notre sujet. Ricius/Gikatilla y déclare que l'Arbre des Sephiroth (fig. 23) est constitué de dix émanations divines dont la première en bas, *Malkouth*, la cinquième au milieu *Tiphereth* et la dernière *Kether* au sommet, constituent l'axe central vertical, *Qav haEmsai*, soit le « tronc » de tout l'édifice (ici en rouge), d'où partent et où convergent les chemins de sagesse. Ces trois sephiroth sont associables, toujours selon Ricius/Gikatilla, aux trois noms principaux de Dieu, à savoir : en bas *Adonai*, au milieu *YHVH* ou Tetragrammaton et en haut *Ehieh*.

De son côté, Pic de la Mirandole, dans ses *900 Conclusions* (proposition 834), autre référence de Thenaud avec Reuchlin<sup>58</sup>, précise :

*Les trois noms du Tétragramme de Dieu qui appartiennent aux secrets des cabalistes, doivent être attribués par une admirable conformité aux trois personnes de la Trinité, de telle sorte que Ehei (Ehieh) soit le nom du Père, Iehova le nom du Fils (équivalent de YHVH), Adonai le nom du Saint Esprit ; et qui aura approfondi la science de la Cabale pourra le comprendre*<sup>59</sup>.

Ensuite, Ricius insiste sur *Tiphereth*, la 5<sup>e</sup> sephiroth centrale qui représente *YHVH*. À sa gauche, dit-il, il y a *Elohim* (qui correspond à tout le côté gauche de l'Arbre, et ici à la 6<sup>e</sup> sephiroth *Guevourah*) et à sa droite *Sabaoth* (tout le côté droit de l'Arbre et la 7<sup>e</sup> sephiroth, *Hessed*), que l'on peut représenter selon Ricius/Gikatilla sous forme d'un axe horizontal qui coupe donc la ligne verticale centrale et forme une croix, comme dans le dessin de De Moulins (fig. 23).

D'autre part, selon les traditions hébraïque et chrétienne, *Elohim* est l'équivalent d'*Emmanuel* dans une célèbre citation d'Isaïe (7, 14) : *Emmanuel, Elohim* (Dieu) *avec nous*. *Emmanuel* veut dire aussi « fils d'une vierge »<sup>60</sup>. Quant à *Sabaoth*, il est le « Seigneur des Armées ». Enfin, *Adonai* est celui par lequel tous ceux qui veulent accéder à *YHVH* doivent passer, toujours selon Ricius. Entrepôt des trésors de Dieu, *Adonai* distribue les secrets de sa puissance et de sa générosité à toutes les créatures. Toute forme de gouvernement et de pouvoir est tributaire de son entremise.



**Fig. 23**

Arbre des Sephiroth  
(légèrement modifié selon les conceptions de De Moulins)

d'*Humanisme et Renaissance*, Droz, T. 52, n°1 1990, p. 30). François I<sup>er</sup> commande en réalité la réécriture en prose d'un *bref* traité de cabale en vers, offert en *oblation de mon savoir* et en *estrene ou don* à François après un échange entre eux sur le sujet. « La commande expresse » lue trop vite par Madame Lecoq dans la *Cabale Métrifiée* (BNF, ms.fr. 882) au folio 3v°, concernait en fait les suites des *Triumphes des Vertuz* consacrées aux vertus théologiques (foi, charité, espérance). Il est difficile à partir des renseignements donnés par Thenaud lui-même, qui n'est pas clair sur le sujet, de déterminer s'il s'agissait d'une demande informelle (valant, certes, ordre) ou d'une commande. Quoiqu'il en soit, le terme précis de « commande » d'un traité de cabale, n'est utilisé par le franciscain que pour qualifier le deuxième exemplaire du traité, celui de 1521 (*Votre plaisir fut me commander...* : Ars. ms. fr. 5061, f. Bv°).

<sup>57</sup> Selon nos recherches, Thenaud et de Moulins seraient déjà en contact avec ce champ de connaissances autour de 1510 (voir notre publication « La vicieuse et supersticieuse cabale, modèle et détournement chez Jean Thenaud », Journée d'études *L'Argument d'Autorité*, CESR 5 mars 2020 - Actes à paraître chez Brepols). Il est intéressant de signaler que Jean Lemaire de Belges utilise en 1511 du matériel cabalistique provenant du *Portae Lucis* de Ricius pour faire la promotion de Louis XII autour des thèmes de l'éloquence, de la maîtrise du verbe et de la vertu de Justice (BNF, ms. fr. 25295, f. 12v°-15r°-15v°-19v°). De Moulins/Thenaud l'imiteront avec la devise de François d'Angoulême au même moment, dans le même cercle aulique et avec les mêmes thématiques, nous laissant supposer que l'emblématique du roi et celle de l'héritier présomptif sont coordonnées.

<sup>58</sup> Jean Thenaud, *Traité de Cabale*, Ars. ms.fr. 5061, f. 58v°.

<sup>59</sup> Jean Pic de la Mirandole, *900 Conclusions philosophiques cabalistiques et theologiques*, trad. B. Schefer, éd. bilingue Allia 2002, p. 209.

<sup>60</sup> Thème développé par Johann Reuchlin, *De Verbo Mirifico*, lib. III, chap. IV. Jean Thenaud nomme Emmanuel, *Lange de dieu et de bon conseil* (Ars. ms. fr. 5061, f. 103v°).

Éclairés par ces divers éléments, le dessin de De Moulins devient intelligible. Le Père est en haut, il est *Alpha et Omega*, à l'emplacement de *Kheter*, la Couronne. Le Fils, *YHVH*, est au centre de la ligne verticale et de la ligne horizontale, au centre de la Croix à l'emplacement (approximatif) de *Tiphereth*, avec d'une part *Emmanuel* (Fils de la Vierge) et de l'autre *Sabaoth* (Seigneur des armées célestes et terrestres). Enfin, en bas, il y a *Adonai*, le Saint Esprit, le pouvoir, à la place de *Malkouth*<sup>61</sup>. Ce dessin est donc bien un résumé de l'Arbre des Sephiroth, mais modifié, christianisé : l'Arbre de Vie.

La « croix » du *Libellus* semble faire office « d'appel aux forces » célestes pour que celles-ci descendent sur Louise et sa progéniture, et de diffuseur. Il s'agit d'un dessin essentiellement chrétien (croix, noms de Dieu présents dans la liturgie catholique) à visée catéchétique, mais aussi magique grâce aux apports cabalistiques (organisation structurelle de la croix/Arbre de Vie), ce qui vient confirmer l'hypothèse d'Anne-Marie Lecoq et à sa suite d'Emeline Sallé de Chou. En approfondissant l'herméneutique des trois dessins du *Libellus*, nous avons découvert d'autres éléments intéressants, en particulier des références à la guerre, à la croisade et à l'empire, qui nous amènent à proposer une datation assez précise pour le petit opuscule, soit autour de 1516<sup>62</sup>.

#### - IHS ? ISE ? IES ?

Pour revenir au chiffre royal et étayer l'hypothèse d'un christogramme, tournons-nous vers Johann Reuchlin, qui va nous faire avancer dans notre enquête, mais aussi nous ramener à une thématique déjà rencontrée plus haut, celle du Nom de Dieu imprononçable *YHVH*, sauf à lui adjoindre le *Shin*. En effet, au chapitre XV de son *De Verbo Mirifico* étudié par Thenaud, le cabaliste allemand déclare :

*C'est au moyen de ces cinq lettres qu'il faut écrire ce nom tellement vénérable et tellement adorable IHSUH. Mais nos ancêtres l'abrégèrent et le dépeignirent au moyen des seuls trois premiers caractères : IHS. Voilà la forme à laquelle aujourd'hui on se heurte, à juste titre, dans les manuscrits les plus anciens. Cela correspond à l'usage de jadis, chez les Romains de la noblesse, d'indiquer les prénoms par un, deux ou trois lettres*<sup>63</sup>.

Trouverait-on, dans ce commentaire, l'origine de l'idée de Rochefort et de Thenaud de créer un christogramme ?

S'il semble que De Moulins et Jean Thenaud soient en train d'élaborer quelque chose comme un christogramme, il demeure cependant que la forme IHS n'est pas clairement lisible dans le chiffre. C'est ici que Reuchlin vient à notre aide une fois encore, puisque le cabaliste précise que le H(é) hébreu (dans IHS) est équivalent d'un E(ta) grec<sup>64</sup>. Nous obtenons alors un

<sup>61</sup> Nous signalons la proximité de cette structure triadique avec celle donnée par Joachim de Flore au XIII<sup>e</sup> siècle dans son *Expositio in Apocalypsim* et son *Psalterium decem chordarum*, représentée dans son *Liber figurarum* sous formes de trois cercles imbriqués convoquant Père, Fils, Saint Esprit, Tétragrammaton, Adonay, Alpha et Omega. Voir sur le sujet l'ouvrage de Harvey J. Hames, *Like Angels on Jacob's ladder : Abraham Abulafia, the Franciscan and Joachimism*, State University of New York Press 2007, p. 15 à 18.

<sup>62</sup> Pour l'exégèse du *Libellus Enigmatum*, voir la notice qui lui est consacrée dans notre *Encyclopédie emblématique* (à paraître).

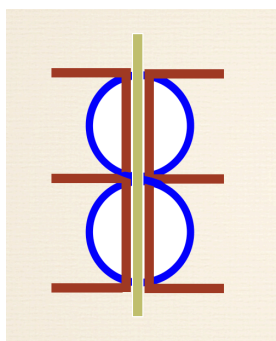
<sup>63</sup> Johannes Reuchlin, *De Verbo Mirifico* (1494), lib. III, chap. XV, Introduction, traduction et notes par Hans Van Kasteel *Le verbe qui fait des merveilles*, Beya éditions, Grez-Doiseau (Belgique) 2014, p. 266.

<sup>64</sup> Nous n'aborderons pas ici, par manque de place, les questions linguistiques sous entendues derrière la confusion entre H aspiré et E ou encore celle du choix de la promotion des trois premières lettres du prénom Jésus en hébreu (comme Pic de la Mirandole) plutôt que celle habituelle des trois premières majuscules du prénom en grec : cf. Robert J. Wilkinson, *Tétragrammaton : Western Christians and the Hebrew Name of God*, Brill Leiden/Londres, 2015, chap. 9, p. 334.

nouveau christogramme sous forme ISE ou IES (première lettres de *IESU* en grec) dont tous les éléments sont cette fois lisibles dans le chiffre (fig. 24).

Le chiffre pourrait être ainsi composé d'un I, d'un double S et de deux E adossés, et formerait bien un christogramme cabalisé. Ce E évoque d'ailleurs visuellement le *Shin* hébreu (on aurait dans le chiffre royal, deux *Shin* adossés - fig. 25). Enfin, ces trois lettres sont tout autant en rapport avec la Vierge (avec le E d'Espérance, le S de *Spes* et le I ou Y *iota* de l'immaculée conception) qui, à cette époque, est rapprochée de la « Présence divine » des hébreux ou *Schechinah*, donc à la vertu de Justice qu'elles incarnent toutes deux<sup>65</sup>. Nous aurions affaire alors à un chiffre hautement synthétique.

**Fig. 24**  
Le christogramme « marial »  
IES



**Fig. 25**  
La lettre  
hébraïque *Shin*

Les sources disponibles (Pic, Reuchlin, Ricius), le réseau de connaissances (Agrippa<sup>66</sup>, Lefèvre d'Étaples<sup>67</sup>) et l'intérêt contemporain pour les sujets kabbalistiques, mais aussi immaculistes, font du dessin de François de Moulins de Rochefort un témoin particulièrement intéressant pour comprendre les procédés d'*inventio* emblématique de cette époque et plus spécifiquement de l'entourage royal. Le chiffre de François I<sup>er</sup>, à la lumière du dessin du *Libellus*, pourrait donc être un christogramme marial.

<sup>65</sup> La place de la Vierge Marie dans les œuvres des cabalistes chrétiens, l'associant à la *Schechinah* des hébreux, a été relevée par Jean-Marie Paul dans *L'Homme et l'Autre*, Actes du colloque organisé par le centre de Recherches germaniques et scandinaves de Nancy-II, presses Universitaires de Nancy, 1990, chap. III, p. 84. D'autre part, la promotion du statut des femmes pénètre les cercles humanistes européens à la Renaissance par l'intermédiaire des questions linguistiques et cabalistiques. Par exemple, Eve serait moins coupable qu'Adam parce que plus pure de par sa proximité plus étroite avec le Tetragrammaton (Eve, *Havah*, se résume en hébreu latinisé sous forme *HVH*, très proche de *YHVH* : il suffit de lui adjoindre le Y, soit *Yod* Adam, l'Homme, pour obtenir le Tetragrammaton). C'est la thèse d'Agrippa. Voir Roland Antonioli, « Songes prophétiques et dames vertueuses » dans *Le Songe à la Renaissance*, Actes du colloque RHR, Cannes 1987, p. 69 et Henri Corneille Agrippa, *De nobilitate et paecellencia foeminei sexus*, (éd. crit. Anvers 1529), dir. R. Antonioli, Droz 1990, p. 52. Quant à la *schechinah* reliée à la Justice, elle est présente en particulier chez Gikatilla/Ricius (*Portae Lucis*). Thénau dans son *Triumphe de Justice op. cit.* donne une illustration représentant Louise et quatre membres de sa famille (François, le dauphin François, Charlotte, Marguerite) associés à la fontaine de vie (ou source cabaline) au sommet du mont de *Sophia* et aux quatre fleuves irriguant l'univers (f. Br). Un animal étrange en forme de S, sorte d'hydre à quatre têtes d'anges, de la bouche desquels sort un filet d'eau qui va amorcer les quatre fontaines (ou fleuves) des personnages présents, portant les armes de Louise, est disposé au sommet de la fontaine de reformation. Nous pensons qu'il est une extrapolation d'éléments provenant du *Portae Lucis*. En effet, à la huitième porte consacrée à la séphiroth *Malkouth*, l'ouvrage évoque le « mystère des quatre têtes » : un fleuve sort de la source et de la fontaine (de vie) de l'Eden qui arrose le jardin et, se « séparant en quatre têtes », diffuse ses bénédictions et richesses à tous les êtres. Il s'agit du « secret des quatre campements », soit des quatre lettres du Nom de Dieu *YHWH* ou Tétragrammaton (voir l'exégèse complète de cette illustration dans la notice qui lui est consacrée dans notre *Encyclopédie emblématique* à paraître). La *Schechinah* la « présence divine » qui s'exprime par la *shefa* (émanation de l'influx divin) sera reliée depuis le XIII<sup>e</sup> siècle en Occident à la « bonne mère », à la fontaine de lumière et de sagesse, à la Vierge, à *Sophia*, au souffle, au logos, aux *fleuves théocratiques* du Pseudo Denys, etc.

<sup>66</sup> Il est possible que De Moulins et (ou) Jean Thénau aient rencontré Agrippa lors de son séjour en France entre 1507 et 1509. Le plus probable est cependant que Thénau l'ait croisé dans le monastère de Sainte Marthe à Milan en décembre 1511. En effet, c'est dans ce lieu que les membres du concile de Pise/Milan se réunissent pour tenter de faire destituer le pape Jules II. Agrippa y réside en tant que conseiller théologique du cardinal de Sainte-Croix, Bernardin Carvajal, comme Thénau y séjourne au même moment, à l'occasion de son pèlerinage en Terre Sainte pour le compte des Angoulême. Il est difficile d'imaginer qu'ils ne s'y soient pas rencontrés.

<sup>67</sup> François de Moulins de Rochefort appelle Lefèvre *mon precepteur, mon seigneur, mon frere, mon amy, le sage Fabri en lebrabic* dans Ms. Glasgow University Library, SMM 6, f. 3r<sup>o</sup>.

## Concorde politique ?

Dans son type II, bien qu'on puisse toujours identifier des lettres (F et « S dilaté »), le chiffre royal s'éloigne d'une composition monogrammatique. En particulier, l'enlacement de la structure B, passant maintenant alternativement au-dessus et au-dessous des trois croisillons de la structure A, évoque davantage une sorte de ruban que des lettres. Devons-nous y voir l'évocation de la corde à nœud de Savoie, présente par ailleurs dans l'emblématique de François I<sup>er</sup> et de sa mère<sup>68</sup> ?

Un jeton non daté du règne de François I<sup>er</sup>, réalisé pour la cour des comptes du Dauphiné, illustre la concorde des états : une colonne annotée du mot *plebs* en socle, *nobilita* en fût, *clerus* en chapiteau. Derrière la colonne s'enroule un phylactère en forme de lacs d'amour portant le mot *concordia* (fig. 26)<sup>69</sup>.

Rappelons que la cohésion entre les trois états qui constituent la population du royaume est un débat d'actualité, en ce début du XVI<sup>e</sup> siècle. Cette organisation ternaire du corps social, comme l'a signalé Jonathan Dumont<sup>70</sup>, est en effet remise en cause par certains, avec le risque de rupture de l'entente sociale. Jean Thenaud est d'ailleurs un ardent défenseur du maintien de l'équilibre entre les trois ordres par la personne du roi et ses recommandations pédagogiques insistent sur ce point<sup>71</sup>. Or, l'allégorie du jeton reprend précisément la façon dont est construit le chiffre royal : une structure faite de l'assemblage de trois éléments, combinée avec une autre, à savoir un enroulement en huit. Aurait-on affaire à une évocation, dans le chiffre, de la concorde des états, c'est-à-dire l'expression symbolisée du programme politique du roi ?

## Concorde familiale ?

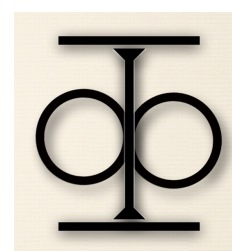
De la même façon, d'autres références semblent suggérées dans le chiffre, notamment des allusions à d'autres emblèmes provenant de différentes branches de la famille de François I<sup>er</sup>, dont il peut être appelé à revendiquer l'héritage, spirituel ou territorial, comme un arbre généalogique synthétisé.

C'est ainsi que la structure A, à la fois ternaire et unique, peut faire allusion à la « trinité d'Angoulême », lieu commun du moment, servant à désigner la mère et ses deux enfants (Louise, Marguerite et François). On peut y voir aussi la croix d'Anjou (ou de Lorraine) ou celle de Savoie. La structure B, outre l'idée de concorde, est à rapprocher comme nous l'avons vu du nœud des



**Fig. 26**

Jeton de la Cour des Comptes du Dauphiné (coll. priv.) et sa structure résumée.



<sup>68</sup> Voir notre article « L'iconographie de Chambord et l'emblématique de François I<sup>er</sup> », *RHR Cahier François I<sup>er</sup>* n° 79, 2014, p. 225-246.

<sup>69</sup> Le revers du jeton, quant à lui, est illustré par l'union de trois cœurs en un (à nouveau la concorde, *cum cors* ou « accord des cœurs »), image fréquemment associée à la « trinité » que forment les Angoulême.

<sup>70</sup> Jonathan Dumont, *Lilia Florent, l'imaginaire politique et social à la cour de France durant les premières guerres d'Italie (1494-1525)*, Honoré Champion, 2013, chap. III, p. 170 à 174.

<sup>71</sup> Jean Thenaud, *Le Triomphe des Vertus* (Justice) *op.cit.*, f. 4r°, 7v°, 10r°. Le thème des trois états confortés est également présent chez de Moulins de Rochefort (*Dominus illuminatio mea* BnF, ms. fr. 2088, f. 10r° et *Emblemes sacrez* Glasgow, SMM6, f. 22).



ducs de Savoie, mais aussi des guivres des ducs de Milan<sup>72</sup> ou encore de la ceinture « Espérance » des Bourbon (fig. 27 et 28).



**Fig. 27**

(à g.) Médaille de Ludovic Sforza (anonyme) : deux guivres enlacées sur l'armure. A.H. Baldwin & Sons Ltd. (1490-1495) / (à d.) la médaille de François I<sup>er</sup>, dite « de Marignan », BnF, Cabinet des médailles et Antiques, SR 82.



**Fig. 28**

*Heures d'Antoine le Bon de Lorraine* : croix d'Anjou et ceinture Espérance. BnF, NAL 302, f. 1r<sup>o</sup>. (1533).

Ce type de chiffre était donc certainement « parlant » pour les détenteurs d'emblèmes de l'entourage familial du roi. Certains pouvaient s'y retrouver, non sans fierté pour les uns ou crainte pour les autres.

### Concorde religieuse ?

Le nœud de concorde est aussi l'évocation d'anciens ordres de chevalerie comme celui d'Amédée VI de Savoie (ordre du Collier ou du Lacs d'Amour) ou celui des rois angevins (ordre du Saint-Esprit au Droit Désir ou ordre du Nœud) et, à travers eux, fait également référence au vœu de croisade, auquel s'était engagé François I<sup>er</sup> lui-même. Plusieurs témoignages en font foi<sup>73</sup>.

Le chiffre pourrait témoigner alors d'une « emprise » chevaleresque de François, avec adoption d'un emblème personnel, non partagé. Il est d'ailleurs difficile de ne pas faire, à partir de la structure A, un rapprochement avec la croix triple papale (fig. 29) et ainsi avec l'alliance du roi de France et du pape, consacrée à Bologne en 1516, après des années de brouille sous Louis XII et l'abandon de la Pragmatique Sanction. Le chiffre serait ainsi comme un rébus du concordat, un emblème illustrant le lien étroit entre l'église et le roi de France, nécessaire à la préparation de la croisade.

Par ailleurs, l'article XX du concordat accorde une indulgence plénière à la « Confrérie de la Sainte Croix » que François I<sup>er</sup> déclare vouloir « rétablir par piété ». Cette confrérie à restaurer est certainement celle de la Sainte-Croix fondée au XIV<sup>e</sup> siècle, avec l'ordre chevaleresque adjacent, par Louis I<sup>er</sup> d'Anjou en l'honneur de la relique de la Vraie-Croix conservée dans sa

<sup>72</sup> La médaille de Ludovic Sforza et celle dite de « Marignan » de François (fig. 5) semblent se répondre à un point tel, qu'on peut se demander si la seconde n'a pas été conçue par rapport à la première.

<sup>73</sup> Lettre de Bologne, du roi de France au roi de Navarre, 1515, citée par Clarence Dana Rouillard, *The Turk in French history, thought and literature (1520-1660)*, Paris, Boivin et Cie, 1941, p. 45 ; et lettre du roi au pape Léon X, nov. 1516, citée par Ion Ursu, *La politique orientale de François I<sup>er</sup> (1515-1547)*, Paris, Honoré Champion, 1908, p. 9.

chapelle d'Angers et tombée en désuétude au cours du XV<sup>e</sup> siècle<sup>74</sup>. Il est possible que François I<sup>er</sup> ait voulu par cet acte réactiver le mythe de l'invention de la Vraie Croix par l'impératrice sainte Hélène, mère de Constantin, à l'occasion de la nouvelle croisade. La victoire de Marignan avait eu lieu le 14 septembre, fête de l'exaltation de la Sainte Croix, qui honore l'apparition du Signe sacré à l'empereur.



**Fig. 29**

La croix triple papale.  
Raban Maur, *De laudibus sancte crucis*  
Pforzheim 1503 (B.V.H, f. Aa5v).

Nous pouvons ainsi envisager l'hypothèse que la création du chiffre soit directement en lien avec Marignan, le concordat et la préparation de la croisade - trois raisons majeures d'envisager une emprise, avec adoption d'un emblème dédié. D'autant que l'exemplaire du chiffre présent sur la médaille, s'il correspondait à un bijou réellement fabriqué, laisserait supposer en sus une fonction talismanique pour son porteur. Un témoignage de Brantôme (s'il s'agit du même objet) nous y encourage :

*(Le roi) se trouva avoir reçu quelques barquebuzades dans sa cuyrasse; mais il avoit pendue au col une croix d'or en forme d'un tres riche joyaux : au dedans y avoit enchasse du boys de la vraye croix, qui en retint les coups, qui furent veus visiblement par ceux qui estoient presens*<sup>75</sup> ?

<sup>74</sup> Françoise Robin, *La cour d'Anjou-Provence, la vie artistique sous le règne de René*, Paris, Picard, 1985, p. 47 et 53 et aussi Louis de Farcy, *Monographie de la cathédrale d'Angers*, Angers, 1910.

<sup>75</sup> Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, « Vies des hommes illustres et capitaines françois », t. I, dans *Oeuvres complètes*, Foucault, Paris 1823, vol. 2, p. 215-217. L'empereur Charles Quint, qui prépara avec le pape une nouvelle croisade à partir de 1530, semble avoir porté sur lui un talisman hébraïque, sous la forme de la lettre *Hé*, en rapport avec un traité de cabale que lui a offert Egidio da Viterbo : cf. Juan Carlos D'Amico, « Écrivains et pouvoir à la Renaissance. Les écrivains italiens, le pouvoir de Charles Quint et l'idéologie impériale », *Cahiers d'études romanes*, 30, 2015, p. 15 à 42.

## CONCLUSION

Le chiffre de François I<sup>er</sup> semble se présenter comme un cryptogramme, puisqu'aucune des hypothèses proposées concernant son herméneutique ne fait consensus ni ne peut être éliminée, dans le contexte de l'époque. Certainement jamais explicité à l'écrit par son détenteur, car c'eut été contraire à l'esprit même de l'emblème et irait à l'encontre de cette culture du secret qui est l'apanage des puissants et particulièrement des Valois<sup>76</sup>, il relève du mystère. Semblant à l'usage exclusif du roi et visible par un petit nombre de personnes, toujours figuré de manière discrète sur les différents supports, il relève de l'emblème privé, personnel et sans doute intime, pourquoi pas en rapport avec un vœu.

Il est acquis, d'autre part, en l'état des exemplaires identifiés, qu'il apparaît après l'accession au trône, très vraisemblablement au cours de la période consécutive à la victoire de Marignan, la négociation du concordat et la mise en place de la nouvelle croisade. La présence de croix multiples et d'un lien symbolisant l'alliance, l'union ou la concorde, est pour le spectateur une évidence visuelle. Aussi, dans le contexte que nous venons d'évoquer, le chiffre semble se faire l'écho de l'appel à la croisade et des récoltes de fonds qui ont lieu entre le début de 1517 et la mi 1518<sup>77</sup> et pourrait avoir vu le jour à l'occasion d'une emprise. Ce qui n'était que projets et espérances avant 1515 devient réalités et le roi peut espérer en voir l'accomplissement. Reste que, s'il s'agit d'un emblème de circonstance, comment expliquer sa persistance à une époque où toute perspective de croisade semble avoir disparu ?

C'est à ce stade qu'intervient sans doute l'évolution graphique du chiffre (passage du type I au type II). Cependant, a-t-il été modifié dans l'embellie des événements favorables qui s'enchaînent jusqu'à l'élection impériale, entre 1516 et 1519 ou bien à la suite des premiers revers politiques, entre 1519 et 1525 ? On ne peut écarter totalement la seconde hypothèse, celle d'une sur-dimension anagogique attribuée au chiffre royal par réaction face à une réalité qui voyait s'éloigner le rêve d'hégémonie sur l'Occident chrétien, l'espoir d'une croisade, et même compromise l'alliance avec le pape. Son évolution graphique tendant vers l'abstraction pourrait correspondre alors, de la part de ses concepteurs, à une transposition dans l'invisible, dans le monde céleste, des espoirs ajournés ou compromis dans le monde visible et terrestre<sup>78</sup>.

Néanmoins, nous pensons que cette modification a plus de probabilité de s'être produite dans une période favorable, par exemple peu avant ou peu après la naissance tant attendue du dauphin François (28 février 1518). Rappelons que cet événement, largement sous estimé par l'historiographie moderne<sup>79</sup>, sauve une dynastie (les Valois) et fait débiter une nouvelle lignée (les Valois-Angoulême).

---

<sup>76</sup> Voir l'ouvrage de Jean-Baptiste Santamaria, *Le secret du prince, gouverner par le secret, XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, Époques, Champ Vallon 2018. Sur la promotion de cette nouvelle forme emblématique qu'est la devise par Charles VI, ancêtre de François I<sup>er</sup> (et en particulier les différents niveaux sémiotiques du cerf ailé), voir l'article de Laurent Hablot, « Emblématique et discours allégorique à la fin du Moyen âge » dans *Allégories religieuses et emblématique princière à la fin du Moyen Age*, Actes du colloque « L'Allégorie dans l'art au Moyen Age », dir. C. Heck, Paris, INHA, 2011, p. 309.

<sup>77</sup> Clément Blanc-Riehl, « Le sceau des ambitions royales », *François I<sup>er</sup>, pouvoir et image*, BnF, 2015, p. 133-135 et Louis Pastor, *Histoire des papes depuis la fin du Moyen âge*, t. VII, chap. V, Plon Paris 1926, p. 201 à 234.

<sup>78</sup> Ceci semblerait préfigurer la devise d'Henri III, les trois couronnes avec le mot *manet ultima coelo* (la dernière est au ciel).

<sup>79</sup> Nous avons reconstitué pour notre ouvrage à paraître, *De Chambord à Chambord retour aux sources*, le contexte d'attente (malédiction des rois sans fils chez les Valois, naissance répétée de filles chez les Angoulême), puis celui festif consécutif à la naissance de François de France le 28 février 1518 (plus d'un an de libations dans le royaume), qui déclenchera l'édification du palais dynastique (Chambord) en septembre 1519, pour les 25 ans du roi (l'âge de l'émancipation).

Jean Thenaud dans son *Triumphe de Justice* décrit cet événement exceptionnel<sup>80</sup>, prophétisant que l'enfant, *larchiprince de sapience et lespoir de France*, se révélera la *future revelation de la foy catholique*. Il ajoute que non seulement *larchiroy* François I<sup>er</sup> est *empereur imminent*, mais que le dauphin recevra lui-aussi les trois couronnes (rappelons que Maximilien I<sup>er</sup>, dans un état de santé particulièrement précaire depuis 1517, prépare sa succession, tentant d'imposer son neveu Charles dès le début de 1518). Vainqueurs des tyrans d'Asie et d'Afrique, les deux François formeront alors, selon le franciscain, un seul empire à deux têtes, alliant *maturite antique et senile* du père et *proesse et vaillance juvenile* du fils. Une illustration du *Triumphe de Justice* représente d'ailleurs le roi et son fils partageant le même trône et portant la même couronne, celle de l'empire universel<sup>81</sup>.

Il nous semble particulièrement indicatif que Jean Thenaud, lorsqu'il explicite l'étymologie du nom du roi (Francion + *Shin*, la lettre la plus « dilatée » de l'alphabet national dont nous avons parlé en amont), ajoute un commentaire où il parle justement de fertilité, celle qu'Abraam reçoit de Dieu lorsque est ajoutée à son nom la lettre sacrée Hé<sup>82</sup>, lui permettant d'obtenir descendance :

*Et que superaddicion de lettre ou nom propre soit signifiance de surcroissance en benediction divine appert en Abraham auquel cette lettre .H. (par les cabalistes et Hebreux tant cerimoniee) fut suradjouste pour la credulité et foy qu'il eut de la naissance de son fils Ysaac.*<sup>83</sup>

Il se pourrait ainsi que la modification du chiffre royal, sa « dilatation », soit coïncidente aux espérances découlant de la naissance d'un second François, apportant un nouveau *surgeon béni* (une « surcroissance » pour plagier Thenaud) à l'Arbre des Lys. Cette *augmentatio* du chiffre se voit ainsi justifiée tant au niveau familial, lignager, que politique ou religieux, faisant accéder cet emblème millefeuille, véritable *unicum*, au statut de symbole anagogique et de support apotropaïque, bien dans l'esprit de l'époque. Il est à signaler tout spécialement, dans ce chiffre associé étroitement à François I<sup>er</sup>, la concordance de notions platoniciennes ou néoplatoniciennes (*Sophia*, *Logos*), hébraïques (*Schechina*, *Shin*) et chrétiennes (*Spes*, *Spiritus Sanctus*) avec omniprésence du thème marial.

Nous émettons l'hypothèse, conséquente à ce synthétisme savant constaté, que François de Moulins de Rochefort et Jean Thenaud, les deux précepteurs royaux, en sont les inventeurs<sup>84</sup> et qu'ils auraient réussi à y intégrer, en sus, l'intégralité de leur système pédagogique au bénéfice de François d'Angoulême devenu roi, à savoir la doctrine dionysienne, base du christianisme gallican irriguant et étayant la mystique royale. Une dernière hypothèse, confortée par les édifications monogrammatiques architecturées du grammairien Geoffroy Tory, membre du

<sup>80</sup> Le minime François de Paule, saint des Angoulême, que Claude a prié pour la naissance d'un fils, béatifié en 1513, est en passe d'être canonisé par Léon X (1519). Rappelons que François de Paule se servira de la difficulté de Charles VIII et Louis XII à avoir des fils, pour les pousser à se réformer (et par conséquence l'Eglise de France) : voir Bernard Chevalier « Saint François de Paule à Tours, d'après le procès de canonisation », dans S. Francesco di Paola. Chiesa e società del suo tempo, Atti del convegno internazionale di studio (Paola, 20-24 maggio 1983), Rome, Curia generalizia dell'ordine dei Minimi, 1984, p. 184-208.

<sup>81</sup> Sur ces citations et cette illustration, voir Jean Thenaud (*Triumphe de Justice*, *op.cit.*, f. Cr<sup>o</sup>-13v<sup>o</sup>-15v<sup>o</sup>-131v<sup>o</sup>-157r<sup>o</sup>).

<sup>82</sup> C'est la même lettre hébraïque que Charles Quint porte sur lui (pour les mêmes raisons propitiatoires de fertilité ?).

<sup>83</sup> *Triumphe de Justice*, BnF, ms. fr. 144, f. 18v<sup>o</sup>-19r<sup>o</sup>.

<sup>84</sup> L'*inventio*, au Moyen âge et encore au début de la Renaissance, a un sens particulier, c'est-à-dire religieux. En résumé, la *creatio* (*ex nihilo*) est un acte surnaturel réservé à Dieu seul, l'*inventio* (à partir de l'existant) un procédé naturel réservé à l'homme. Inventer un emblème n'est donc pas faire n'importe quoi, ou ce que l'on veut au sens moderne, mais y actualiser, y restaurer, des principes primordiaux, des archétypes ou des prototypes existants, sous forme renouvelée.

« Village des Évangélicques »<sup>85</sup> comme De Moulins et Thenaud, nous a amenés à mettre en rapport l'architectonique du donjon de Chambord avec la structure du chiffre royal. Ce sont les thèmes traités dans la seconde partie de notre exégèse du chiffre parue récemment<sup>86</sup>, complétant la présente.

---

<sup>85</sup> Réseau informel d'humanistes occidentaux, que François I<sup>er</sup> qualifie de *via media* (entre luthériens schismatiques et catholiques « durs ») et qu'il protège. Expression créée par Isabelle Garnier-Mathez, dans *Épithète et Connivence, Écriture concertée chez les Évangélicques français, 1523-1534*, Droz, 2005.

<sup>86</sup> Thibaud Fourrier et François Parot, « La cabale de Jean Thenaud : un éclairage sur le chiffre de François I<sup>er</sup> », *op. cit.* ; et aussi François Parot, « L'*inventio* de Jean Thenaud pour l'aliénation de François I<sup>er</sup> », *op. cit.*