



HAL
open science

‘Qui a mesuré les eaux dans le creux de sa main...’ Un relief inscrit inclassable à Emmaüs

Estelle Ingrand-Varenne

► To cite this version:

Estelle Ingrand-Varenne. ‘Qui a mesuré les eaux dans le creux de sa main...’ Un relief inscrit inclassable à Emmaüs. *Minima mediaevalia*, pp.2-15, 2021. halshs-03566178

HAL Id: halshs-03566178

<https://shs.hal.science/halshs-03566178v1>

Submitted on 11 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Qui a mesuré les eaux dans le creux de sa main... » Un relief inscrit inclassable à Emmaüs

Série *Minima Medievalia*, 2021, p. 2-15 [version auteur]

Estelle Ingrand-Varenne, CNRS, CRFJ/CESCM

Été 1940 : des cultivateurs découvrent deux fragments lapidaires dans un champ près du village d'Amwas, à une trentaine de kilomètres à l'ouest de Jérusalem, sur la route de Jaffa, dans une Palestine alors sous mandat britannique. Sculptés dans un marbre blanc veiné de bleu, le motif de l'Agneau de Dieu et la citation biblique ne font pas de doute sur leur provenance : le complexe ecclésial byzantin puis croisé, alors en ruines, situé à 300 mètres au nord-est. C'est à Amwas – appelé autrefois Nicopolis – que la tradition locale et byzantine a d'abord situé la rencontre d'Emmaüs,¹ dès le IV^e siècle, avant qu'elle ne soit relocalisée à Abu Gosh (aussi appelé Qiriath El Enab) au XII^e siècle. Pour leur protection, les fragments sont alors confiés aux moines trappistes de l'abbaye de Latroun tout proche et s'y trouvent encore aujourd'hui, exposés dans l'église.²

La découverte de ces fragments est mentionnée l'année même devant l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres par Louis-Hugues Vincent (1872-1960), religieux dominicain et archéologue réputé de l'École biblique et archéologique française de Jérusalem.³ L'année suivante, en 1941, elle fait l'objet d'un article synthétique de Félix-Marie Abel (1878-1953), autre grande figure dominicaine de l'archéologie en Palestine.⁴ Les deux archéologues connaissent bien l'ensemble monumental d'Amwas pour y avoir fait des fouilles de 1924 à 1930.⁵ Rapidement classés comme retable, ces deux éléments n'ont guère été interrogés plus avant, pas plus que l'inscription, identifiée comme un verset d'Isaïe. Les hypothèses des deux dominicains sont devenues au fil du temps des certitudes. Cependant, en ré-ouvrant le dossier épigraphique pour faire un nouveau corpus des inscriptions du Royaume latin de Jérusalem (1099-1291),⁶ et en confrontant ces reliefs aux avancées de la recherche sur les différents sites d'Emmaüs et les retables médiévaux, certaines pistes se sont avérées fausses et d'autres voies se sont ouvertes.

Ces fragments méritent donc d'être remis sur le chantier, tout d'abord par une description précise, puis par une focalisation sur l'inscription, et une remise en contexte dans la production artistique et épigraphique du XII^e siècle, afin d'en comprendre la localisation et la fonction.

¹ D'après l'évangile de Luc (24, 13-32), au lendemain de la Résurrection, deux disciples reconnaissent Jésus après avoir fait route et partagé le repas avec lui.

² Je tiens à remercier Dom René Hascoët de m'avoir permis d'examiner les pierres.

³ Vincent 1940.

⁴ Abel 1941.

⁵ Vincent, Abel 1932.

⁶ Ingrand-Varenne 2020.

État des lieux de la sculpture et contexte

Les deux fragments sont conjoints : la partie supérieure du côté droit mesure 77,5 cm de longueur, tandis que la partie inférieure du fragment de gauche mesure 41,5 cm. Les deux pièces ont une hauteur de 40 cm et une épaisseur de 14 cm. Trois motifs décoratifs de nature géométrique, végétale ou figurative, ont été sculptés dans des disques de 23 cm de diamètre, au sein de carrés de 30 cm de côté formant des cadres. Le motif de gauche est une rosace, présentant des pointillés réalisés au trépan (décor très courant au Royaume latin), celui du milieu est un disque en creux, celui de droite un Agneau de Dieu nimbé, la tête tournée vers l'intérieur. Leur état de conservation actuel est assez bon, tout comme celui de l'inscription qui court au-dessus. La pierre a été découpée avec netteté à droite, probablement pour être réemployée, mais on voit le départ d'un quatrième cadre. Étant données les parties manquantes pour rétablir les deux hexamètres (voir les paragraphes suivants), le support d'origine devait former un rectangle allongé de plus de 2,10 mètres, avec la figure de l'Agneau au centre et trois panneaux de chaque côté.

Figure 1 : Les deux fragments de marbre inscrits provenant d'Emmaüs-Nicopolis et conservés à Latroun. Cliché : Estelle Ingrand-Varenne.



Quand les Latins s'installent sur le site de Nicopolis, l'église byzantine n'est plus que décombres, comme en témoigne l'higoumène russe Daniel 1106.⁷ Le statut qu'acquiert le site n'apparaît guère explicitement dans les sources et le fait que deux lieux soient rattachés à l'Emmaüs biblique entraîne des confusions.⁸ Abel pensait à un édifice templier du fait de la proximité avec le Toron des chevaliers (Latroun), forteresse bâtie à un kilomètre au sud par le comte espagnol Rodrigo Gonzalez de Lara et confiée par lui à la garde des Templiers.⁹ Pour Denny Pringle, rien ne vient étayer cette hypothèse ; ce pourrait être un bâtiment isolé, servant à la communauté franque locale, ou une église paroissiale cédée aux Hospitaliers sur les terres d'Emmaüs.¹⁰ La représentation de l'Agneau, qui peut être interprété comme symbole de la

⁷ Khitrowo 1889, p. 52.

⁸ Voir la synthèse récente proposée par Gadrat-Ouerfelli, Rouxpetel 2018.

⁹ Vincent, Abel 1932, pp. 366-374 ; voir aussi Ehrlich 2015.

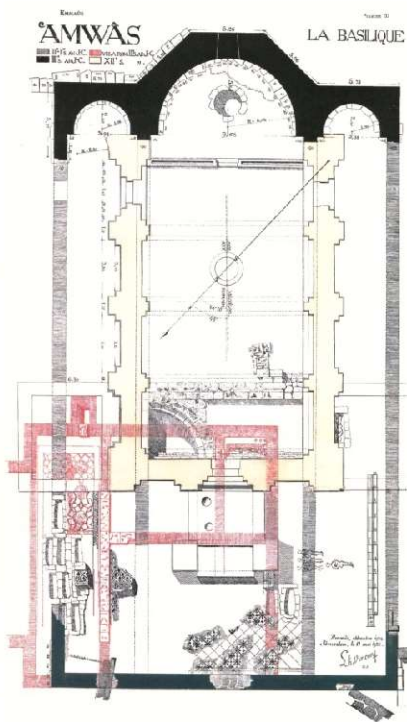
¹⁰ Pringle 1993-2009, I, p. 59 et IV, p. 249 ; Pringle 2000, pp. 215-218.

Passion du Christ, de son humanité et de l'Eucharistie,¹¹ et la citation n'aident pas à trancher. Certes, cet animal figure sur dans une dizaine de sceaux de l'Hôpital, mais aussi, dès 1160, sur quinze matrices de l'ordre du Temple, et c'est un thème iconographique courant chez les ecclésiastiques.¹²

Quels que soient les commanditaires et les occupants, le choix fut fait de réutiliser l'abside byzantine, à laquelle fut raccordée la nef, et de conserver les absidioles, sans doute pour ne pas compromettre la solidité du chevet de cette église de 23 m de long sur 12 m de large

Figure 2 : Plan de la basilique d'Amwas réalisé en 1924-1925. Dessin de L.-H. Vincent publié dans Emmaüs, sa basilique et son histoire en 1932 (planche III).

Figure 3 : Les ruines de l'église croisée d'Emmaüs-Nicopolis en 1900-1920. Cliché : American Colony, Jérusalem.



Peu d'indices sont parvenus sur l'aménagement intérieur et le décor, mises à part des traces de peintures (stucage peint),¹³ et un chancel encore présent avant la première guerre mondiale, sans doute détruit lorsque l'armée ottomane campa dans les ruines (fig. 3). À cause de « la pénurie du décor sculptural », Vincent et Abel assignent plus volontiers la construction de l'église croisée à la première moitié du XII^e siècle,¹⁴ mais il est difficile d'exclure complètement les décennies suivantes.

¹¹ Nikolash 1963.

¹² Baudin 2016.

¹³ Vincent, Abel 1932, pp. 40, 60.

¹⁴ Vincent, Abel 1932, p. 231.

Les reliefs s'inscrivent parfaitement dans la sculpture réalisée au Royaume latin de Jérusalem de ce siècle, tirant ses origines artistiques des régions variées d'Occident, en particulier l'Ouest et le Centre de la France et l'Italie du Sud, et s'inspirant des œuvres byzantines et islamiques, pour développer un art propre avec des ateliers locaux.¹⁵ Ces établissements produisirent une grande quantité de sculptures, pour la plupart non figuratives : panneaux, linteaux, abaqes, chapiteaux etc. Les mêmes motifs iconographiques se trouvent dans des sculptures contemporaines : l'Agneau, se trouve sur un fragment lapidaire conservé au Terra Sancta Museum tenu par les Franciscains à Jérusalem ; des rosaces ont été sculptées à la façade de l'église Sainte-Marie des Latins, pour ne donner que deux exemples hiérosolomytains.

Une citation biblique versifiée

Un texte a été inscrit au-dessus des images sculptées, sur le bandeau laissé libre qui lui sert de champ épigraphique. La gravure est en V et a été réalisée avec des outils à percussion et de fines réglures sont encore visibles (fig. 4). Les lettres ont une même hauteur, entre 3,1 cm (*C* de *component*) et 3,2 cm (*M* de *palmo*). L'inscription est en écriture capitale, avec des formes onciales pour les *A*, *M* et *T*. Il n'y a pas d'espace ni de point entre les mots, la seule marque de ponctuation ayant été utilisée pour indiquer la fin du premier vers.

Figure 4 : Détail du fragment de droite, avec le mot *component* entre deux réglures. Cliché : Estelle Ingrand-Varenne.

Figure 5 : Inscription gravée sur le marbre : [*Hic/qui metitur aqua*], *librat qui sidera palmo, c[o]mponet* [---]. Cliché : Estelle Ingrand-Varenne.



La partie du texte conservée se présente ainsi : [---]S LIBRAT QWI SIDERA PALMO CMPONET [---] (fig. 5). L'inscription est formée de deux hexamètres, mais seul le premier mot du second vers, *componet*, nous est parvenu. Ce distique est une adaptation d'une citation du livre d'Isaïe 40, 12 : *mensus est pugillo aquas, et caelos palmo ponderavit* ? (Qui a mesuré les eaux dans le creux de sa main, pris les dimensions des cieux avec sa paume ?). Le début du verset est manquant, mais la première lettre *S* correspond à la finale du mot *aquas*. Les

¹⁵ Folda 1995, pp. 441-456.

variantes avec la version biblique viennent de la mise en forme poétique du texte. La forme interrogative a été abandonnée pour une forme affirmative. Le verbe *metior* (mesurer), au parfait dans la Vulgate (*mensus est*) devait être au présent dans l'inscription, ce qui correspondrait à la métrique. Le terme *pugillo*, qui signifie le contenu de la main fermée, a été omis. *Caelos* (les cieux) a été remplacé par un synonyme, *sidera* (les astres), de même que *pondero* (mesurer) a laissé place à *libro* (peser, mettre en équilibre), qui se trouve dans la suite du verset. On peut donc proposer l'édition critique suivante : *[Hic/qui metitur aqua]s, librat qui sidera palmo, c[o]mponet [---]* et sa traduction : Qui mesure les eaux, qui tient en équilibre les astres dans le creux de sa main, mettra ensemble... Le second hexamètre pourrait être inspiré de la suite d'Isaïe : *Quis appendit tribus digitis molem terrae, et libravit in pondere montes, et colles in statera ?* (Et ramassé la poussière de la terre dans un tiers de mesure? Qui a pesé les montagnes au crochet, Et les collines à la balance ?). Cependant, le verbe *compono* (mettre ensemble, arranger) est au futur dans l'inscription.

Pourquoi choisir ce texte prophétique ? Apporte-t-il quelques pistes sur le type et le rôle des fragments ? Dans la Bible, ce verset inaugure un passage (40, 12-31) montrant l'immensité de la création et célébrant la grandeur de Dieu. Au Moyen Âge, Hugues de Saint-Victor (1096-1141) le commente dans son traité *De tribus diebus*, sur la contemplation de Dieu à travers les créatures.¹⁶ Par le langage métaphorique d'Isaïe, cette citation est aussi prise comme exemple par Bède le Vénérable dans le *De schematibus et tropis*, traité qui propose une œuvre didactique à partir d'exemples de l'Écriture et non plus de la tradition profane.¹⁷ Présente dans les œuvres littéraires, cette citation est un hapax dans les textes épigraphiques tardo-antiques et médiévaux.¹⁸ D'après le répertoire des citations bibliques dans les inscriptions du VIII^e au XV^e siècle en Occident de Robert Favreau,¹⁹ Isaïe est le plus cité des quatre grands prophètes ; et dans son étude sur la représentation des prophètes, Françoise Gay montre également que le livre d'Isaïe est le texte prophétique le plus souvent présent (77 fois).²⁰ Ces citations sont toutefois bien différentes de celle d'Amwas, car elles obéissent à une exégèse typologique, annonçant la venue du Christ. Une connexion typologique, quoiqu'indirecte, peut cependant être établie entre l'inscription et le motif de l'Agneau de Dieu, car Isaïe est justement celui qui développe l'image de l'agneau sacrificiel, qui se laisse mener à l'abattoir sans mot dire (Isaïe, 53, 7). Néanmoins, les figurations de l'Agneau sont généralement accompagnées du message de Jean Baptiste : *Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi* (Jean 1, 29).

La source de l'inscription est peut-être aussi à chercher dans la poésie liturgique. Il pourrait s'agir d'une hymne chantée lors de l'office divin, telle celle attribuée à l'évêque de Poitiers Venance Fortunat (530-609), intitulée *Quem terra, pontus, sidera* et chantée aux Mâtines des fêtes de la Vierge. Au onzième vers de ce poème en dimètres iambiques se trouve une expression proche de l'image d'Isaïe : *Mundum pugillo continens*. Ce n'est cependant

¹⁶ Poirel 2002, pp. 10-11, lignes 120-124.

¹⁷ Kendall 1975, ligne 142-171.

¹⁸ Felle 2006 : aucune attestation.

¹⁹ Ce répertoire est consultable au Centre d'études supérieures de civilisation médiévale (CESCM) à Poitiers. (Isaïe, 49 versets différents ; Daniel, 36 ; Ezéchiël, 26 ; Jérémie, 27).

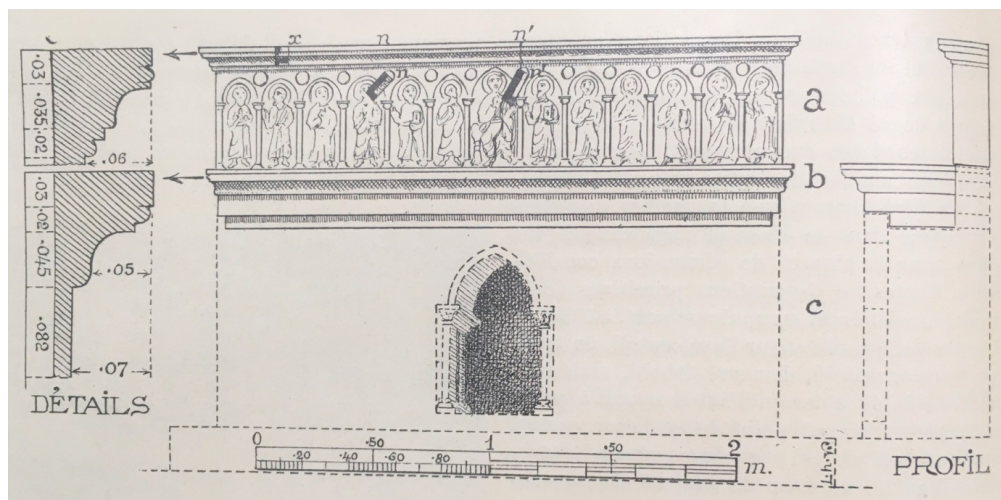
²⁰ Gay 1987. Voir aussi Gay 2017a et b. : Isaïe 7, 14 (28 fois) ; 11, 1 (11 fois) ; 53, 7 (7 fois).

qu'une conjecture. Le choix fait par les Latins au XII^e siècle est original au regard de l'épigraphie latine, mais aussi byzantine,²¹ tout en s'inscrivant dans une poésie épigraphique très développée dans les lieux saints qui sert à magnifier le texte et amplifier son message.

Des fragments de quel mobilier liturgique ?

Pour Félix-Marie Abel, ces fragments appartenaient à un retable, et non un rebord de table d'autel ou à la paroi d'un sarcophage, comme il le précise. Le retable, quel que soit son matériau (pierre, orfèvrerie, peinture etc.) est un élément de la parure d'autel, le lieu central du culte chrétien ; il est placé au-dessus de lui. Les premiers retables conservés remontent au XII^e siècle.²² Les raisons invoquées par l'archéologue étaient le rapprochement avec le retable découvert en 1882 dans la chapelle médiévale Saint-Étienne à Jérusalem (futur couvent dominicain), de même hauteur : 40 cm et de même longueur ;²³ et pour lui, la décoration « s'harmonisait très bien avec la notion du retable en usage au Moyen Âge ». ²⁴ Ce n'est en réalité pas le cas. L'étude de Pierre-Yves Le Pogam sur les premiers retables en France et en Europe permet de resituer ce relief en regard des réalisations occidentales.²⁵ Les dimensions, en premier lieu, ne correspondent pas à celles des retables de cette période, qui ont généralement une hauteur minimale plus importante pour des raisons pratiques (la facilité d'utilisation de l'autel pendant la messe), à l'exception des retables « domestiques ». Le décor, lui-même, ornemental et abstrait mis à part l'Agneau, correspond mal à ce qui est d'habitude proposé, à savoir des représentations figuratives. C'est d'ailleurs le cas de l'ornementation du retable de Saint-Étienne, où, de chaque côté du Christ sur son trône, les apôtres se tenaient debout sous des arcatures (fig. 6). Enfin, les retables du XII^e siècle sont peu inscrits.²⁶

Figure 6 : Retable médiéval du couvent Saint-Étienne, conservé à l'École biblique de Jérusalem. Dessin de Vincent et Abel publié dans *Jérusalem nouvelle* en 1926, p. 770.



²¹ Rhoby 2009, n°242, vv. 1-2, mais l'inscription est beaucoup plus tardive (autour de 1503).

²² Sur les retables médiévaux, voir les deux ouvrages récents Le Pogam 2009 et Kroesen, Schmidt 2009.

²³ Vincent, Abel 1914, pp. 769-771, fig. 329 ; Warren, Conder 1888, pp. 388-390.

²⁴ Abel 1941, p. 126.

²⁵ Le Pogam 2009, particulièrement pp. 21-29.

²⁶ Je remercie chaleureusement Pierre-Yves Le Pogam pour tous ses conseils et pistes développées dans les paragraphes suivants.

La piste du retable étant écartée, où trouvait place ce relief ? Avant d'y répondre, il faut garder à l'esprit que les éléments sculptés peuvent passer d'une catégorie fonctionnelle à une autre (en fonction de l'ordre du jour, mais aussi suivant les comparaisons des chercheurs), et la similitude de forme ne signifie pas la similitude de fonction.²⁷ Par sa forme et ses dimensions, on pourrait suggérer en première hypothèse un linteau de porte. L'entrée principale a une largeur de 2 mètres, soit un peu moins que le marbre. Les portails romans en Occident portaient souvent des inscriptions versifiées, tirant leur source de la Bible ou de la liturgie.²⁸ L'église du Saint-Sépulcre à Jérusalem, elle-même, donnait à lire sur sa façade un distique d'hexamètres léonins inspirés des évangiles, parole vive du Christ adressée à Marie-Madeleine après la Résurrection.²⁹ Les thèmes abordés à l'entrée de l'édifice ecclésial étaient la Résurrection, le Jugement dernier, l'image du Christ-porte etc. Ils restent donc assez loin de l'inscription vétérotestamentaire de Nicopolis. Revenons plus près de l'autel pour proposer une seconde hypothèse : les fragments pourraient appartenir à la clôture de chœur, isolant le chœur liturgique réservé aux clercs et le reste de l'espace dévolu aux fidèles. Le décor ornemental sculpté et la figure de l'Agneau de Dieu y trouveraient leur place, l'animal sacrificiel renvoyant à l'eucharistie. Dans ce cadre, ce ne peut être un élément du chancel, la hauteur ne correspondant pas, mais cela pourrait être l'épistyle, sorte d'architrave portée par des supports au-dessus de la clôture basse, notamment dans les exemples orientaux, mais aussi en Occident (Italie).

Un sculpteur byzantin pour une commande latine ?

Terminons en prêtant attention à l'écriture. Plusieurs éléments détonnent : le *W* au lieu du *V* dans *qui*, la morphologie des *M* et du *N*, comme si le graveur avait mal interprété certaines formes de lettres. Ce type de *M*, composé d'une boucle fermée et d'une patte qui se rattache en haut de la boucle, est pourtant courant dans les inscriptions de la seconde moitié du XII^e siècle au Royaume de Jérusalem.³⁰ La forme sculptée rappelle la finale grecque *-os* que l'on peut observer dans le mot *hagios* (saint) ou le nom *Makarios* (Macaire) (fig. 7) peint sur l'une des colonnes de l'église de la Nativité de Bethléem au cours du même siècle.³¹ Si le sculpteur a pensé qu'il s'agissait d'un *O*, cela explique pourquoi il l'a omis avant le *M* dans *componet*. Le *N* oncial a été représenté comme un *H* (on retrouve la même forme dans un des deux bassins de saint Thomas découverts à Bethléem).³² Ces deux lettres permettent de penser que le lapicide était assez peu familier de l'écriture latine et plus particulièrement des caractères typiquement médiévaux, qu'il n'avait pu observer dans les témoignages épigraphiques antiques. À cela s'ajoutent les formes de *A* (à plateau débordant, traverse en diagonale et trait gauche ondulé), plus proches des caractères grecs que latins, comme ceux des colonnes de Bethléem.

Figure 7 : Détail d'une colonne peinte de l'église de la Nativité de Bethléem, du côté droit de saint Macaire.
Cliché : Estelle Ingrand-Varenne.

²⁷ Olympios 2014, p. 64.

²⁸ Kendall 1998.

²⁹ Sandoli 1974, n°72, p. 63.

³⁰ Voir l'inscription templière : Pringle 1989.

³¹ Sur les peintures, voir Kühnel 1988, pp. 1-148, sur l'édifice en général voir Bacci 2017.

³² De Sandoli 1974, n°313, p. 232.



La mauvaise connaissance des standards d'écriture latine médiévale et la contamination paléographique avec le grec suggèrent la main d'un artiste byzantin, ou d'un lapicide local mais de formation byzantine (et non l'imitation de formes grecques par une main latine³³). La collaboration d'artistes byzantins, mosaïstes ou peintres, est attestée dans de grands ensembles latins, du fait du style et des techniques, à l'instar d'Abu Gosh³⁴ ou de l'abbaye de Josaphat à Jérusalem,³⁵ mais elle l'est peut-être moins pour la sculpture. L'influence grecque en reste à l'écriture : les trois panneaux ne montrent pas de thème spécifiquement byzantin et les œuvres contemporaines à Byzance (chancels et épistyles) sont assez différentes. Le motif de l'Agneau de Dieu est très rarement représenté après le VII^e siècle ; le seul exemple, daté du XIII^e siècle, se trouve dans l'église de la Panagia Parigoritissa à Arta en Grèce ; des sculptures analogues se situent en Apulie et il est possible qu'un atelier de sculpteurs originaire de cette région ait travaillé à Arta.³⁶

Conclusion

L'enquête sur ces reliefs en marbre découverts il y a plus de 80 ans n'est pas close. Elle illustre parfaitement le problème de la nature souvent intraitable de l'ornementation sculpturale médiévale – iconographique comme épigraphique – en particulier lorsqu'elle survit dans un état fragmentaire et décontextualisé. Les quelques conclusions auxquelles on peut aboutir sont les suivantes : ce relief a été exécuté au cours du XII^e siècle (probablement vers le milieu), par un artiste habitué de l'écriture grecque, pour une église franque. Cette bande horizontale pouvait être exposée à la porte ou relever de l'installation liturgique autour du chœur, ce serait alors un des rares témoignages de ce type de mobilier dans l'Orient latin. La mise en scène actuelle des deux fragments dans l'église – et non pas posés à l'extérieur sur

³³ Ce phénomène d'écriture « à la grecque » se développe à Venise à la même période (Marangon 2020).

³⁴ Voir l'ouvrage collectif qui reprend et synthétise toute la bibliographie : Delzant 2018 (notamment les articles de G. Meyer-Fernandez et G. Fishhof) ; et Fishhof 2017.

³⁵ Seligman 2012.

³⁶ Vanderheyde 2020, p. 69, fig. 32. Tous mes remerciements à Catherine Vanderheyde pour cette précieuse indication.

un parapet comme les autres inscriptions que conserve l'abbaye, datant des époques romaines et byzantines – nous ramène au cœur de l'espace sacré, qui était peut-être leur lieu d'origine.