



Décor peint, structuration liturgique et usage civique : les peintures du baptistère de Parme

Véronique Rouchon Mouilleron

► To cite this version:

Véronique Rouchon Mouilleron. Décor peint, structuration liturgique et usage civique : les peintures du baptistère de Parme. Daniel RUSSO. Le baptistère de Parme et ses décors peints, Sep 2003, Dijon, France. Art et Patrimoine, EUD, pp.77-85, 2005. <halshs-00362873>

HAL Id: halshs-00362873

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00362873>

Submitted on 26 Mar 2013

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.

Décor peint, structuration liturgique et usage civique : les peintures du baptistère de Parme.

Pour aborder les modalités des rapports entre décor et liturgie, les peintures du baptistère italien de Parme offrent un terrain d'analyse prometteur, que conditionnent deux caractéristiques fortes : la destination liturgique particulière de l'édifice qui les accueille, et son espace architectural spécifique, à plan centré et à coupole de forme parabolique.

Le monument, dont toute la conception relève sans doute de l'architecte et sculpteur Benedetto Antelami (documenté entre 1178 et 1216), a été érigé sur plus d'un siècle, entre 1196 et le début du XIV^e siècle. De plan centré, à huit côtés extérieurs et seize intérieurs, il ouvre par trois portes surmontées de tympan ornés, sur leurs deux faces, de sculptures polychromes attribuées à Antelami ¹. Le décor intérieur est le résultat de plusieurs campagnes picturales, dans les absidioles du bas et à la coupole. La plus importante, qui recouvre actuellement une absidiole, tous les culs-de-four et la coupole, soient près de 750 m², relève d'une exécution qu'on peut dater des années 1240 : quatre registres de la coupole sont consacrés à Abraham et à Jean-Baptiste, et présentent Prophètes et Apôtres autour du Christ et de la Vierge ; dans les zones inférieures prennent place des personnages variés - Evangélistes et Docteurs de l'Eglise, des ermites, des anges et des monstres, un saint François devant un séraphin et un tétramorphe ². Dans les autres absidioles sont conservées des peintures ajoutées tout au long du XIV^e siècle, qui rassemblent des sujets divers – scènes de baptêmes, Vierge de miséricorde, ou le combat de saint Georges contre le dragon ³. **[figure 1, Vue générale de l'intérieur]**

Dans cet essai d'une lecture conjointe de l'architecture, la liturgie et du décor peint, les remarques sur la structuration de l'espace architectural et liturgique par la peinture sont essentielles à la compréhension du message des images et de son contenu baptismal. Elles conditionnent toute analyse, pour saisir l'impact de la fonction baptismale de l'édifice. On examinera donc en premier lieu comment s'accordent le système décoratif et la topographie liturgique du baptistère.

AUTOUR DES FONTS.

Aucun renseignement ne nous est parvenu sur les pratiques baptismales propres à Parme, avant un *Ordinarium* de 1417 ⁴. Mais une des chroniques de la commune indique que le premier baptême célébré dans le baptistère fut pratiqué en 1216 ⁵. La fonction baptismale du monument est mise en évidence au cœur de l'espace religieux, par une piscine centrale, profonde de près d'un mètre, à deux bassins emboîtés, l'un de forme quadrilobée, l'autre octogonal, où peuvent tenir au moins huit personnes. Elle est munie d'un système d'évacuation de l'eau, et son emplacement juste au-dessus du *Canale Maggiore*, qui traversait souterrainement la place, laisse penser qu'elle était alimentée en eaux vives ⁶. Une seconde cuve a son emplacement au Sud-Ouest : peu profonde et de moins d'un mètre de diamètre, surélevée par un lion couché, elle est attribuée sans hésitation à Benedetto Antelami lui-même. Un couvercle sert à la fermer, pour que l'eau baptismale, privée d'un système d'alimentation direct, soit conservée à l'abri de toute souillure ⁷.

On ignore le rôle exact dévolu à chacun de ces fonts, dont tout laisse penser que leur usage était contemporain. On écartera d'emblée l'hypothèse que la piscine était destinée aux adultes et la cuve aux enfants,

parce que depuis bien longtemps le baptême des adultes était un fait rare, parce qu'en outre, un témoignage parmesan daté de 1225 raconte le baptême de deux enfants, le Samedi de Pâques de cette année-là ou d'une précédente, où la description des fonts est caractéristique de la piscine centrale : dans le quadrilobe central prenaient place, bien au sec, l'évêque et ses acolytes, tandis que les enfants leur étaient présentés dans le bassin périphérique, rempli d'eau ⁸.

Moins que la taille des baptisés, c'est peut-être le rite de l'eau et le degré de solennité qui servent à les différencier : la piscine aurait permis les baptêmes par immersion, organisés avec pompe aux jours traditionnels (Samedi saint et dimanche de Pentecôte), tandis que la vasque servait aux baptêmes par infusion, administrés durant le reste de l'année, au cours de cérémonies plus restreintes, par les clercs compétents.

Sur les peintures murales sont représentés deux fois des baptêmes de catéchumènes — en dehors de la scène du baptême du Christ dans le Jourdain sur laquelle nous reviendrons. L'une prend place à la coupole, beaucoup plus haut, au registre de Jean-Baptiste où le Précurseur dispense le baptême de pénitence à trois jeunes gens. L'autre occupe, à hauteur des yeux, l'absidiole abritant la petite cuve et montre, à côté du baptême christique ceux d'un homme couronné et d'un enfant, dans lesquels la tradition a vu Constantin et son fils ⁹. Il s'agit d'une des peintures datables du milieu du XIVe siècle environ.

La scène de la coupole présente le baptême par immersion des trois jeunes adultes dans des fonts baptismaux, selon un motif iconographique assez rare pour un cycle du Baptiste, puisque l'habitude est plutôt de situer tous les baptêmes administrés par Jean dans les eaux du Jourdain, à l'image du Christ. L'intention pourrait être d'introduire dans le récit ancien (« historique ») un objet de la liturgie contemporaine pour confirmer en image la continuité matérielle et spirituelle du sacrement. **[figure 3. Détail de la coupole, registre de Jean-Baptiste]**

Peinte un siècle plus tard, la fresque de l'absidiole fonctionne clairement en regard de l'espace liturgique, puisque la cuve où sont plongés l'empereur et son fils copie manifestement avec sa console de lion, celle, voisine, d'Antelami. **[figure 2. Absidiole du quart Sud Ouest]** Ces remarques faites, force est de reconnaître que cette petite vasque n'est pas du tout adaptée à l'immersion d'un adulte, même agenouillé. Mieux, la peinture de l'absidiole se trouve en contradiction avec la répartition qu'on a proposée d'une piscine centrale pour l'immersion et d'une cuve pour l'infusion. A l'évidence, c'est un réflexe iconographique qui a joué chez le peintre, consistant à reprendre la formule de l'homme immergé à mi-corps dans une petite cuve, unanimement partagée jusqu'au début du XIVe, — tant pour représenter un baptême dans des fonts qu'un martyr dans une marmite — et l'artiste n'a tenu aucun compte des usages de l'endroit. De même à la coupole, on pourrait s'étonner que les trois catéchumènes adultes se tiennent dans un bassin pédiculé et qu'on n'ait pas choisi de les représenter dans une piscine baptismale, ressemblant à celle du centre de l'édifice, susceptible de former un lointain écho avec le rite local.

On touche ici du doigt, je crois, un point de méthode concernant les liens entre décor et liturgie : les peintures, même lorsqu'elles accompagnent au plus près la liturgie de l'endroit, n'en sont pas l'illustration pure et simple ; elles ne fournissent pas l'instantané, à jamais fixé sur le mur, d'un rite non documenté par ailleurs. Il semble bien que pour le baptême de Constantin, les artistes, tout en peignant l'aménagement mobilier d'Antelami, ont été plus sensibles à une formule iconographique toute faite, qu'à la conformité de la célébration sur place. Ici ont primé les règles internes de l'iconographie, mieux que le modèle du rite.

Le monument ne possède pas seulement des fonts baptismaux, mais aussi un autel. Les églises baptismales ne sont pas rares dans le Nord de l'Italie et le Sud de la France, où l'on conserve séparés *l'ecclēsia major* et le *baptisterium ecclesiae majoris*, au contraire des régions septentrionales où, après le XII^e siècle, la nouvelle cathédrale devient l'unique centre religieux ¹⁰.

L'autel est placé en plein Est, selon la tradition qui remonte à l'époque paléochrétienne, tandis que les autres points cardinaux sont occupés par les portes d'entrée. Sa présence lie intimement les sacrements du baptême et de l'eucharistie. Un sacramentaire du XI^e siècle provenant du Nord de l'Italie prescrit qu'au jour de la cérémonie, les membres de l'assemblée *descendant cum letaniis ad fontem, et cum letaniis veniant ante altare et incipiant missam* ¹¹. Jusqu'au début du XIII^e siècle, en effet, le baptême est immédiatement suivi des autres rites d'initiation chrétienne, confirmation et communion, même pour les tout-petits. Ce n'est précisément qu'après le IV^e concile de Latran (1215) qu'il est interdit de communier les enfants, juste à la suite de leur baptême, lorsque leur âge n'est pas jugé suffisant. Mais la confirmation, si toutefois le célébrant est l'évêque, est toujours accordée. L'autel sert alors, semble-t-il, à déposer la fiole de l'huile chrismale ¹².

Qu'indique la décoration peinte ? L'absidiole orientale qui abrite l'autel contient sur la paroi la scène du Baptême du Christ dans le Jourdain, qui date de la campagne décorative des années 1240. Des douze absidioles, c'est la seule peinture de cette date située au milieu des peintures votives du XIV^e siècle. Il est possible que sa conservation tienne moins à sa qualité picturale – par ailleurs bonne – qu'à sa valeur liturgique, comprise encore et respectée aux époques suivantes, si bien qu'on n'a pas songé à la remplacer. **[figure 4. Absidiole orientale]**

Par ce moyen synthétique de juxtaposition, baptême et autel sont réunis avec une grande efficacité théologique. Dans la liturgie médiévale, le Baptême et l'Adoration des Mages et les Noces de Cana (premier miracle, de type eucharistique) étaient commémorés ensemble le 6 janvier, comme autant de théophanies du Christ ¹³. La même ambivalence entre toute-puissance et abaissement y fonctionne, très bien relayée par l'image : de même qu'à l'Épiphanie Jésus est adoré par les rois, mais il est nouveau-né sur la paille de la crèche ; de même, au jour de son Baptême, il est servi par les anges, qui l'approchent les mains couvertes d'un linge, mais il se soumet, nu dans le fleuve, à la gestuelle pénitentielle de Jean.

Dans l'autre représentation, qui prend place au registre du Baptiste sur la coupole, très proche iconographiquement de celle du bas, est visible en outre la colombe de l'Esprit, qui renverse une fiole de liquide (d'huile) sur la tête de Jésus, par un geste qui le définit comme l'Oint du Seigneur, le Christ. Le décor peint derrière l'autel établit, en image, le lien direct auxquels tiennent les théologiens, entre l'onction du Christ et le sacrifice eucharistique, et pour les fidèles, entre le premier sacrement (le baptême) et le plus important des sacrements (l'eucharistie).

Si l'on compare avec l'entourage décoratif des fonts, il paraît évident qu'un supplément de soin et de sens a été accordé à l'autel. C'est-à-dire que cet espace liturgique a reçu un traitement de nature différente de celui des fonts. Lorsqu'on examine les interactions entre la peinture et la liturgie, on note sans mal que l'influence des fonts baptismaux sur l'organisation décorative globale est faible. L'emplacement central de la piscine confère un immense poids liturgique au centre architectonique de la rotonde dont elle distribue l'espace en deux moitiés. Mais sa position à l'aplomb de la voûte ne lui fait pas jouer de rôle dans la composition picturale. Quant à la seconde cuve, et malgré

la pertinence thématique du décor, sa présence ne déplace que très partiellement le poids liturgique du monument vers l'absidiole centrale du quart Sud-Ouest.

Des trois lieux liturgiques du baptistère, l'autel est établi comme le principal. Car l'autel non seulement est accompagné de la représentation de l'épisode baptismal fondateur, mais encore c'est lui qui sert de repère à la décoration circulaire de la coupole. En effet, à l'aplomb de l'autel, plein Est, les peintres ont placé le Christ du troisième registre. Et juste en-dessous, prend place la deuxième représentation du Baptême de Jésus, avec un décalage d'un côté, dû sans doute à la présence d'une petite baie qui fractionne le registre du Baptême [figure 1]. Ainsi, l'organisation du décor affirme ou confirme que l'autel vaut comme centre de l'espace liturgique. Ce choix pictural définit clairement le monument comme église baptismale, conforme à l'expression d'*ecclesia baptisterii* qui désigne habituellement le baptistère.

Sur cette question de la structuration de l'espace par le décor, on voit que les indications liturgiques (données tant par le mobilier que par l'orientation de l'édifice) ne sont pas toutes également mises en valeur, que le décor ne consacre qu'un seul pôle, et encore ne s'agit-il pas des fonts baptismaux. L'exemple parmesan met alors à mal une lecture naïve de départ, qui espère toujours trouver des liens obligés et évidents entre la répartition des peintures et la fonction liturgique du lieu¹⁴. La raison en est peut-être que le regard d'abord trop étroit ne cherche que la destination liturgique de telle ou telle zone de l'édifice, et omet d'embrasser l'ensemble des fonctions du monument, dans son quartier, sa ville, son diocèse, où aux aspects culturels se mêlent les enjeux publics et politiques de la liturgie. A ce titre encore, les caractéristiques d'un baptistère italien situé dans une commune septentrionale du milieu du XIIIe siècle en font un cas d'étude particulier.

EGLISE BAPTISMALE, EGLISE COMMUNALE.

Au cœur du développement urbain de l'Italie septentrionale du *Duecento*, dans le système politique des communes, qui surveillent jalousement leur liberté face à l'empereur, face au pape, face aux cités voisines, le baptistère ne vaut pas seulement comme édifice culturel, mais aussi comme édifice communal¹⁵ ; le baptême ne signe pas seulement l'appartenance du jeune enfant au peuple des chrétiens, mais encore son appartenance au peuple de Parme : l'entrée dans l'Eglise et l'entrée dans la cité s'opèrent en même temps sur les fonts baptismaux¹⁶. Ainsi, il faut bien admettre que le cas du baptême, où se superposent alors vertu sacramentelle et vertu politique, implique d'inscrire le baptistère et son décor dans une réflexion autour de sa valeur sociale.

Quelques situations sont emblématiques du rôle civique qu'a pu tenir le baptistère, et qu'on exposera ici brièvement : fra Salimbene de Adam, le fameux chroniqueur, consigne pour l'année 1229 l'anecdote glorieuse selon laquelle un cousin, ramené mort d'un combat lointain, avait pu être exposé dans le baptistère avant d'être transporté dans son tombeau. Bernardo de Oliviero devait cet honneur, plus civil que religieux, au fait que, *famosus iudex*, il avait assisté consuls et podestats de la commune pendant une trentaine d'années¹⁷. C'est aussi dans le baptistère qu'en 1248, après la bataille de la *Vittoria* contre Frédéric II où Crémone combattait auprès de l'empereur, on expose le *carroccio* crémonais raflé aux ennemis, sorte d'immense chariot de bataille, emblème de la puissance de chaque commune¹⁸. Ces épisodes donnent la mesure de la superposition du politique et du religieux, et confirment la notion de christianisme civique que sous-tend le baptême dispensé dans le baptistère de la commune.

À la lumière de cette définition du baptistère italien comme lieu civique en même temps que liturgique, il est possible de proposer une lecture de la présence de tous les personnages présentés comme autant de portrait de saints, de face pour la plupart ou de profil, dans les culs-de-four du bas ou sur la coupole : ces Pères de l'Église, Docteurs, ermites, prophètes et apôtres qui peuplent les murs. Face aux "cittadini" de Parme (citoyens et habitants de la ville), ils forment une autre assemblée de "cittadini". Ce sont moins des citoyens du ciel (l'expression, un peu usée, ne convient pas ici, car il ne s'agit pas d'une Jérusalem céleste) que les habitants de la cité du Christ. Et dans cette cité du Christ est introduit tout membre nouvellement baptisé, en même temps qu'il entre dans la cité de Parme : les deux notions se superposent, et les saints personnages en sont les témoins et les garants.

Dans une telle lecture prend tout son sens un passage du rituel baptismal. Si l'*ordo* des célébrations parmesanes n'est pas connu avant le début du XVe siècle, il est vraisemblable qu'en ce milieu de XIIIe siècle, les rites baptismaux célébrés par l'évêque, lors de la messe de la veillée pascale, suivaient les prières du Pontifical de la curie romaine¹⁹. Dans le Pontifical du XIIIe siècle, après les douze lectures et les formules de renonciations à Satan, l'évêque de Rome prononçait la longue prière de bénédiction de l'eau, dont l'extrait suivant mérite notre attention : (...) *respice, domine, in faciem ecclesie tue et multiplica in ea regenerationes tuas, qui gratie tue affluentis impetu letificas civitatem tuam, fontemque baptismatis aperis toto orbe terrarum gentibus innovandis* (...) ²⁰.

Requête est faite au Seigneur de combler de joie sa cité sous l'impulsion de sa grâce en abondance, lui qui répand sur tout l'orbe de la terre la source de son baptême pour renouveler les peuples. Cette cité est sans doute spirituelle, mais l'expression utilisée dans le Pontifical dit clairement que le baptême n'est pas un acte privé, et qu'il enrichit la cité où il est pratiqué. Ce terme de *civitas* peut donc s'entendre en un double sens, religieux et social, qui renforce le chauvinisme religieux dont le baptistère fait l'objet. Pour le décor intérieur, l'expression de *civitas* utilisée ici fournit un réel écho avec la conception iconographique de cette assemblée de prophètes et de saints, ce conseil des membres éminents de la cité du Christ.

Complétée par l'idée de l'orbe (*toto orbe terrarum*), elle s'applique également à la circularité de leur disposition en rond autour de l'espace central. Dans cette construction circulaire, la solidité du socle revient aux évangélistes, aux docteurs de l'Église, aux pères du désert, aux Vieillards de l'Apocalypse et à s. François, c'est-à-dire, mis à part peut-être les Vieillards, à des hommes qui, depuis les origines jusqu'alors, ont veillé à la diffusion du message évangélique, par l'écrit ou par la prédication orale, pour répondre à l'injonction du Christ d'aller évangéliser et baptiser les peuples.

Ainsi les concepteurs du programme pictural n'ont pas représenté les thèmes des douze lectures de la veillée pascale ni suivi la lettre du rite, mais ils ont saisi dans la prière et la théologie baptismales ce qui convenait le mieux à la société d'hommes régie par le système politique communal d'alors. Une rapide comparaison du baptistère parmesan avec deux autres exemples italiens montre la spécificité de cette lecture.

À Florence, le décor du baptistère San Giovanni, exécuté en mosaïques entre le milieu du XIIIe siècle et le début du XIVe siècle, s'organise sur le plan d'une coupole, et le monument florentin fonctionne, plus que tout autre, comme emblème civique, représentation de la cité toscane et de son indépendance. Mais les Florentins ont choisi d'implanter sur les trois huitièmes de la coupole un immense Jugement dernier encadré par quatre registres narratifs superposés, consacrés à la Genèse et aux vies de Jacob, du Christ et du Baptiste. Les apôtres, par exemple, également représentés, sont traités ici en assesseurs du Christ-Juge, et l'apparence de *civitas*, pour reprendre le terme

de la prière baptismale, d'assemblée des citoyens du Christ, n'existe pas à Florence. Les mosaïstes ont exploité l'espace de la coupole pour fournir une grandiose vision théophanique ²¹. [figure 5] Les peintures de Giusto de' Menabuoi à la coupole du baptistère de Padoue confirmeraient à la fin du XIVe siècle (vers 1376) ces remarques : sur la base apparente d'un même principe décoratif, né du rassemblement de cohortes de saints, saintes et anges, massées en assemblée circulaire, les peintures padouanes offrent une version christocentrique, avec un Christ immense occupant le zénith tandis que Marie en gloire, d'une échelle intermédiaire, fait converger tout le dispositif vers elle. L'agencement monumental, malgré la similitude thématique, produit un sens tout autre qu'à Parme ²². La place donnée au Christ à Florence, à Padoue et à Parme montre une divergence essentielle dans les conceptions d'ensemble des trois décors : le Christ parmesan, par sa position identique à celle des autres personnages, coincé sur la hauteur d'un registre et enserré par deux colonnettes, sans forte hiérarchie du pouvoir, même s'il trône plein Est, ne peut donner l'image d'un impressionnant souverain entouré de sa cour céleste. Dans les deux baptistères florentin et padouan se reconnaissent les critères stables et univoques d'un Jugement dernier et d'une cour paradisiaque, qu'une lecture seulement religieuse et théologique permet d'identifier et peut suffire, au moins en apparence, à interpréter. En revanche, les peintures parmesanes, auxquelles ne s'appliquent pas les critères d'une résolution iconographique immédiate, intègrent les dimensions d'une collégialité ecclésiale et citadine.

Le baptistère parmesan, par ses caractéristiques architecturales et iconographiques, fournit, je crois, un exemple paradoxal des rapports entre peintures et liturgie. Car il ne peut se définir comme un monumental objet liturgique, exclusivement pensé par les besoins du rituel baptismal, exclusivement ordonné pour le rituel baptismal, dans la spécialisation des espaces ni dans les choix thématiques. Précisément parce que le décor ne peut être réduit à un miroir de la liturgie, il s'enrichit de la signification théologico-politique du baptême dans le régime communal. Sur le motif de la porosité entre la sphère du civil et celle du religieux, bien illustrée par le culte des saints locaux ou la fabrique des églises urbaines ²³, le cas parmesan montre, dans l'organisation et le message de ses peintures, les parallélismes d'un usage liturgique et d'un usage politique du baptistère au milieu du XIIIe siècle.

Véronique Rouchon Mouilleron
(CIHAM -Université Lumière – Lyon II)

¹ Parmi les ouvrages récents sur Antelami et le baptistère, on retiendra *Battistero di Parma*, 2 vol., Parme, 1992 et 1993 et C. FRUGONI dir., *Benedetto Antelami e il battistero di Parma*, Turin, 1995.

² Nous nous permettons de renvoyer aux dernières publications qui synthétisent la bibliographie antérieure sur ce décor peint : L. G. GEYMONAT, « 1233-Byzantinizing the Parma baptistery », *Miscellanea Marciana*, XVII (2002), p. 71-81. Et V. ROUCHON MOUILLERON, « L'illustration de la Genèse au Duecento : le cycle d'Abraham sur la coupole du baptistère de Parme », *Iconographica* II (2003), p. 18-41. Ead. « Saint Jean-Baptiste au baptistère de Parme : naissance d'un cycle biographique », dans A. C. QUINTAVALLE dir., *Medioevo : Immagine e racconto*. Colloque international d'études (Parme, 27-30 sept. 2000), Electa, 2004, p. 349-359.

³ Sur ces peintures du Trecento, cf. M. FERRETTI, « Gli affreschi del Trecento. Pittori a Parma, pittori di Parma », dans *Battistero di Parma, op. cit.*, vol II, 1993, p. 137-151 et 209-213.

⁴ A. DIETL, « La decorazione plastica del battistero e il suo programma », dans C. FRUGONI dir., *Benedetto Antelami...*, *op. cit.*, p. 98 et p. 107, n. 97. M. NAVONI, « La concezione liturgico-rituale del battesimo », G. SCHIANCHI dir., *Il battistero di Parma. Iconografia, iconologia, fonti letterarie*, Milan, 1999, p. 64-65.

⁵ *Et eo anno, die sabati nono intrante aprilis inceptum fuit batiçari primo in batisterio Parme de novo incepto qui dies sabati erat die sabati santi ipso anno* : passage tiré du *Chronicon parmense ab anno MXXXVIII usque ad annum MCCCXXXVIII*, G. BONAZZI éd., Città di Castello, 1902 (*Rerum Italicarum Scriptores*, IX/9), p. 8, l. 33-36. Sur les sources parmesanes, voir B. ANDREOTTI, D. GATTI, R. GRECI dir., A. VASINA intro., *Repertorio della cronachistica emiliano-romagnola (sec. IX-XV)*, Rome, 1991 (Istituto Storico Italiano per il Medio Evo. Nuovi Studi Storici, 11). Également I.AFFÒ, *Storia della città di Parma*, 4 vol., Parme, 1792-95.

⁶ W. SAUERLÄNDER, « Benedetto Antelami », dans C. FRUGONI dir., *Benedetto Antelami op. cit.*, p. 38. L'indication *Fons (...) non de cisternis, sed de fluminibus implendus est*, tirée d'un *Liber ordinum* espagnol, paraît valable dans d'autres régions et pour des époques postérieures. cf T. ÜLBERT, *Frühchristliche Basiliken mit Doppelabsiden auf der iberische Halbinsel. Studien zur Architektur- und Liturgie-geschichte*, Berlin, 1970, p. 160.

⁷ Un passage du rituel romain indique : *Baptisterium sit (...) sera et clave munitum atque ita obseratum ut pulvis vel aliae sordes intra non penetrent*, cf M. RIGHETTI, *Manuale di storia liturgica*, Milan, 1964, vol. I, chap. V, p. 345.

⁸ (...) *ipse sacerdos cum aliis duobus sacerdotibus erat in medio praedicti magni lapidis et baptizabant pueros et super fontes stabant volti (...)*, I.AFFO, *op. cit.*, vol. III, p. 18.

⁹ Proposition iconographique de L. TESTI, *Le baptistère de Parme. Son histoire, son architecture, ses sculptures, ses peintures*, Florence, 1916, p. 253, partout reprise par la suite.

¹⁰ *L'edificio battesimale in Italia. Aspetti e problemi*, Actes du VIII congrès national d'archéologie chrétienne (Gênes, Sarzana, Albenga, Finale Ligure, Vintimille, 21-26 sept. 1998), Istituto internazionale di studi liguri, Bordighera, 2001. Toujours utiles : E. CATTANEO, « Il battistero in Italia dopo il Mille », *Italia sacra* (Studi e documenti di storia ecclesiastica), Mélanges G. G. Meersseman, Padoue, 1970, p. 186-191 ; et P.-A. FEVRIER, « Les baptistères de Provence pendant le Moyen-Age », *Actes du Ve Congrès d'Archéologie Chrétienne* (Aix-en-Provence, 13-17 sept. 1954), Cité du Vatican-Paris, 1957, p. 423 sq.

¹¹ Citation dans C. LAMBOT, *North Italian Services in the XIth century*, vol. LXVII, Londres, 1931, p. 35.

¹² Dans le *Liber Ordinum* du baptistère espagnol de Casa Herrera près de Tolède, il est précisé que le chrême ou la sainte communion demeurent sur l'autel de s. Jean (*sedente chrisma vel sacra communione super altare Scti Ioannis*), cf T. ÜLBERT, *op. cit.*, p. 160.

¹³ P.-T. CAMELOT, o. p., *Spiritualité du baptême. Baptisés dans l'eau et l'Esprit*, Paris, 1959 (2 éd. corrigée, 1993), p. 88.

¹⁴ Cf les remarques sur le « fonctionnalisme » dans E. PALAZZO, *Liturgie et société au Moyen Âge*, Paris, 2000, p. 150-155.

¹⁵ Dans l'ample littérature attenante à ces questions, signalons P. TOUBERT et A. PARAVICINI BAGLIANI dir., *Federico II e le città italiane*, Palerme, 1994, et E. CROUZET PAVAN, *Enfers et paradis. L'Italie de Dante et de Giotto*, Paris, 2001.

¹⁶ E. CATTANEO, « La Basilica baptisterii, segno di unità ecclesiale e civile », *Ravennatensia* VII, 1976 (Cesena, 1979) p. 9-32. Nombreuses références sur les sens du pédobaptême dans M. RUBELLIN, « Entrée dans la vie, entrée dans la chrétienté : autour du baptême à l'époque carolingienne », *Annales de l'Est* 34, 1982, p. 31-51.

¹⁷ SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, G. SCALIA éd., 2 vol., Bari, 1966, p. 51, l. 30-p. 52, l. 3. Pour un relevé systématique des occurrences du baptistère dans l'œuvre : *Thesaurus Patrum Latinorum, Thesaurus Fratris Salimbene de Adam, Series A-B, Formae et Lemmata*, P. BEGUIN, o. f. m. et CETEDOC éd., Louvain, Brepols-Turnhout, 1992. Sur Bernardo de Oliviero, cf O. GUYOTJEANNIN, *Salimbene de Adam, un chroniqueur franciscain*, Brepols (coll. « Témoins de notre histoire »), Paris, 1995, p. 11-12, et traduction de l'ensemble du récit, p. 117.

¹⁸ *Et carroccium Cremonensium, quod in Victoria erat, in Parmam duxerunt et in baptisterio honorifice posuerunt* dans *op. cit.*, G. SCALIA éd., p. 292, l. 26-28. *Rote remanserunt ibi tantummodo et lectus plaustrum in pavimento baptisterii. Columna vero vexilli sive pertica erecta stabat ad murum*, *ibid.*, p. 293, 1-3. Sur ce thème, voir H. ZUG TUCCI, « Il carroccio nella vita comunale italiana », *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* vol. 65, 1985, (Deutsches historisches Institut in Rom), p. 1-104, *passim*, en part. p. 9-18 et p. 99.

¹⁹ *Le Pontifical de la curie romaine au XIIIe siècle*, texte latin, traduction, introduction par M. GOULLET, G. LOBRICHON et E. PALAZZO, Paris, 2004 (coll. Sources liturgiques 4).

²⁰ « Regarde, Seigneur, la face de ton Eglise, et multiplie en elle les semences de régénérations, toi qui plonges ta cité dans l'allégresse en l'ébranlant de ta grâce abondante, qui ouvres la source du baptême pour le renouvellement de tous les peuples du monde... », *Le Pontifical op. cit.*, LIV [*Ordo qualiter agendum sit in sabbato sancto*] 18, texte et traduction p. 302-303.

²¹ Parmi une bibliographie très abondante sur le baptistère de Florence et son décor, nous renvoyons à un ouvrage qui fait autorité : A. PAOLUCCI dir., *Il Battistero di S. Giovanni a Firenze*, Modène, 1994 (coll. *Mirabilia Italiae*).

²² Sur les peintures et le baptistère padouans, A. M. SPIAZZI dir., *Giusto de' Menabuoi nel battistero di Padova*, Trieste, 1989.

²³ Des exemples dans : A. VAUCHEZ dir., *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (Chrétienté, Islam)*. Actes du colloque organisé par le centre de recherche "Histoire sociale et culturelle de l'Occident, XIIe-XVIIIe siècle" de l'Université Paris-X-Nanterre et l'Institut universitaire de France (21-23 juin 1993), Rome, 1995 (Coll. de l'EFR, 213). Et aussi dans M. HAINES et L. RICCETTI dir., *Opera. Carattere e ruolo delle fabbriche cittadine fino all'inizio dell'Età moderna*, Actes de la table ronde, Villa I Tatti (Florence, 3 avril 1991), Florence, 1996 (The Harvard University Centre for Italian Renaissance Studies, 13).