

L'attitude des artisans gallo-romains à l'égard du travail manuel. Étude de l'iconographie lapidaire funéraire

Marie-Sophie Caruel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/kentron/842>

DOI : 10.4000/kentron.842

ISSN : 2264-1459

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016

Pagination : 113-134

ISBN : 978-2-84133-840-5

ISSN : 0765-0590

Référence électronique

Marie-Sophie Caruel, « L'attitude des artisans gallo-romains à l'égard du travail manuel. Étude de l'iconographie lapidaire funéraire », *Kentron* [En ligne], 32 | 2016, mis en ligne le 10 mai 2017, consulté le 16 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/kentron/842> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/kentron.842>



Kentron is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 International License.

L'ATTITUDE DES ARTISANS GALLO-ROMAINS À L'ÉGARD DU TRAVAIL MANUEL. ÉTUDE DE L'ICONOGRAPHIE LAPIDAIRE FUNÉRAIRE

En 1982, dans son étude sur l'iconographie des métiers en Italie romaine, G. Zimmer met en évidence deux attitudes distinctes de la part des artisans entrepreneurs à l'égard des activités productives et du travail manuel¹. Au sein d'une documentation essentiellement funéraire, il distingue deux catégories d'artisans correspondant à deux modes de représentation : le *Meister* ou maître artisan, figuré comme prenant part activement aux activités manuelles de production dont il conduit personnellement les aspects les plus techniques avec l'aide éventuelle de quelques assistants, et l'*Unternehmer*, littéralement l'« entrepreneur », que N. Tran assimile au donneur d'ordre, supervisant la production au sein de l'atelier². Dans sa définition, G. Zimmer semble restreindre cette seconde catégorie aux grands entrepreneurs de l'envergure d'un Eurysacès³, mais des propriétaires d'ateliers plus modestes pouvaient également choisir de se faire représenter comme *Unternehmer*, car ces catégories correspondent avant tout à des modes de représentation. Dans la pratique, en revanche, ces deux rôles n'étaient pas nécessairement exclusifs l'un de l'autre, mais devaient constituer, pour nombre d'artisans, les deux facettes d'un même métier⁴. Il faut donc faire la part entre ce qui relève de l'attitude, définie comme la manière dont le commanditaire choisit de se faire représenter, et ce qui relève de la pratique. En optant pour l'un ou l'autre de ces modes de représentation, les artisans défunts choisissaient de mettre en avant un rapport spécifique au travail manuel et adoptaient par là une attitude révélatrice d'un système de valeurs et de la place accordée au sein de celui-ci aux activités productives. Mais le fait, sur

1. Zimmer 1982, 69-71. Ces attitudes concernent toutes deux les entrepreneurs, mais pas la main-d'œuvre : *Meister* et *Unternehmer* sont pour G. Zimmer des entrepreneurs au sens de propriétaires (*Besitzer*) de l'atelier ou de la manufacture. La traduction d'*Unternehmer* par « entrepreneur » peut donc prêter à confusion.

2. Tran 2013, 117.

3. *CIL*, I², 1203-1205 (Rome) ; Zimmer 1982, n° 18.

4. Tran 2013, 117.

lequel on a raison d'insister, que ces représentations en tant que discours construits sont d'abord le reflet des mentalités ne doit pas occulter la possibilité que certains choix figuratifs témoignent de réalités de travail différentes et de statuts de travail hétérogènes⁵. Ainsi, par exemple, la réalité de l'exercice du métier d'un boulanger de l'envergure d'Euryzacès devait être très éloignée de la pratique d'un artisan d'apparence plus modeste comme le *refector pectinar(ius)* T. Valerius Placidus⁶. Démêler ce qui relève du choix figuratif et ce qui tient du statut de travail est donc loin d'être évident selon les monuments.

Que peut-on dire de l'attitude des artisans des Gaules et des Germanies romaines ? Ces territoires ont livré un riche ensemble de reliefs funéraires qui venaient orner les monuments d'individus dont on peut supposer qu'ils étaient impliqués, d'une manière ou d'une autre, dans des activités artisanales. Tel que nous l'avons défini, notre corpus d'étude comprend deux cent douze monuments⁷, provenant essentiellement de nécropoles de centres urbains ou de bourgs⁸. Ces images ont grandement suscité l'intérêt des chercheurs et ont été abondamment exploitées, dans des perspectives aussi bien d'histoire économique et technique que d'histoire sociale. Notre travail se fonde donc sur un faisceau d'études antérieures. Ainsi, dans leurs travaux précurseurs, M.I. Rostovtzeff et M. Reddé ont vu d'abord dans ces reliefs une célébration du travail qui prenait le contre-pied des valeurs de l'aristocratie romaine, et notamment du mépris affiché pour les *artes* et le travail manuel⁹. Une part de l'historiographie récente est revenue sur cette idée d'une glorification du labeur quotidien. Prenant appui sur les travaux de S. Pannoux, J.-C. Béal et J.-M. Demarolle défendent l'idée que le travail mis en scène est d'abord

5. Le statut de travail est défini par J. Andreau comme « le rapport au travail au sens le plus large du mot, à la fois au plan des institutions et à celui des représentations. C'est l'organisation matérielle de la vie de travail ; le mode de rémunération et l'influence qu'il exerce sur la mentalité de l'agent ; la manière dont est conçu le travail par rapport à l'ensemble de la vie : soit comme l'activité principale qui conditionne la survie, soit comme une activité parmi d'autres, et qui ne cesse pas d'être facultative » (Andreau 1992, 232-233).

6. *CIL*, V, 7569 (Asti) ; Zimmer 1982, n° 147.

7. Nous n'avons retenu que les reliefs évoquant des métiers artisanaux, c'est-à-dire les reliefs figurant des outils – à l'exclusion des outils destinés aux travaux agricoles et de l'*ascia* comme symbole funéraire –, ainsi que les scènes de métier qui représentent directement des scènes de confection ou des activités manuelles faisant appel à un savoir-faire technique. N'ont pas été comprises ici les scènes de manutention, de transport, d'examen du tissu et de vente.

8. Nous renvoyons à la carte de répartition établie par M. Langner et aux classements de J.-C. Béal selon la nature des sites de provenance (ville, agglomération secondaire, milieu rural) ; voir Béal 2000, 177-179 ; Langner 2001, 303. On note une concentration des monuments en Gaule Belgique (à Reims et Metz notamment) et dans les régions d'Autun, Bourges, Sens, Bordeaux, Langres et Narbonne.

9. Reddé 1978, 52-53 ; Rostovtzeff 1988, 480.

celui des autres, d'une main-d'œuvre anonyme au service de l'artisan défunt¹⁰. Ces reliefs célèbreraient donc, non pas un savoir-faire technique, mais plutôt la possession d'instruments de travail – main-d'œuvre, outils et équipement – et par conséquent la réussite économique et une certaine capacité à investir. À côté de cette main-d'œuvre subordonnée, figurée sur un « mode péjoratif » et dont l'image est rejetée en position secondaire¹¹, le défunt serait, quant à lui, représenté dans une position respectable, hiératique et statique sur la face principale. Cette lecture s'appuie notamment sur les travaux fondateurs de S. Pannoux, qui a mis en évidence, à partir des monuments médiomatriques, la syntaxe régissant les messages funéraires.

Dans le prolongement des conclusions de G. Zimmer sur l'iconographie des métiers en Italie romaine, nous aimerions, dans ce travail, étudier l'attitude des artisans gallo-romains à l'égard des activités de production et du travail manuel. *Meister* ou *Unternehmer*, dans quel rôle les artisans se faisaient-ils représenter ? Le travail de subordonnés était-il la seule source possible de respectabilité, ou la maîtrise d'un savoir-faire technique pouvait-elle aussi faire l'objet d'une certaine fierté ?

Les observations de G. Zimmer se fondent sur l'étude des scènes de métier collectives au sein desquelles se dessine une hiérarchie entre les travailleurs : au sommet de cette hiérarchie se trouve l'entrepreneur, qu'il soit représenté dans l'attitude du maître artisan ou en tant que donneur d'ordre. Le corpus iconographique funéraire gallo-romain ne se prête pas à la même approche, car on n'y retrouve pas, ou peu, de scènes de métier collectives et hiérarchisées mettant en avant le travail du maître par rapport à celui de ses employés¹². L'interprétation de notre corpus nécessite l'adoption d'une méthode différente, qui implique la prise en compte de la position des images, de leur échelle et de leur importance relative dans l'économie globale du monument. Il est par ailleurs nécessaire de tenir compte au sein de chaque image de l'ensemble des éléments iconiques (vêtement, personnages et attributs divers).

10. Pannoux 1985, 294-295, 297-298 et 306 ; Béal 2000, 157-158 ; Demarolle 2001, 39 ; Demarolle 2007, 179.

11. Sur le « mode péjoratif », voir Jockey 1998, 633. Appartiennent aux espaces secondaires de la représentation les faces latérales et arrière du monument ainsi que les registres destinés aux figurations en dimension réduite sur la face principale.

12. La question d'une hiérarchie se pose pour certains monuments sénonais, sur le critère du vêtement et de la nature de la tâche effectuée (Esp. III, 2767 ; 2768 ; 2779). Sur le monument du drapier, la différence de vêtement pourrait traduire une hiérarchie entre les deux travailleurs, mais il est difficile d'identifier avec certitude l'entrepreneur à l'un ou à l'autre (Esp. III, 2768), et on y verrait plutôt deux employés. Quant aux reliefs des fresquistes et du forgeron (Esp. III, 2767 et 2779), les blocs provenant de monuments incomplets, il paraît imprudent de se prononcer sur l'identification des personnages sans connaître la place de ces images dans l'économie globale du monument. Nous nous contenterons d'avancer l'hypothèse que le forgeron pourrait être un maître artisan assisté par un employé préposé au soufflet. Le choix d'une représentation frontale est notable. Nous renvoyons par l'abréviation « Esp. » aux volumes du *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine* par E. Espérandieu, puis R. Lantier, de 1907 à 1981 : Espérandieu & Lantier 1907-1981.

Les variations dans le traitement de ces images pourtant très stéréotypées peuvent constituer une clé de lecture. Nous signalerons donc les monuments qui s'éloignent des normes iconographiques dominantes. Enfin, la monumentalité ou la modestie du tombeau méritent d'être prises en compte en tant qu'indices du statut social.

La rhétorique des monuments funéraires

Les images à caractère artisanal participant d'un mode de communication spécifique, propre aux monuments funéraires, elles répondent à un certain nombre de normes. De manière générale, la face antérieure des stèles, des autels et des édicules gallo-romains est réservée à l'évocation du ou des défunt(s) à travers une épitaphe ou un portrait, parfois les deux. Les portraits, souvent stéréotypés, se conforment à quelques conventions iconographiques malgré diverses possibilités de variations. Le défunt est représenté en pied, ou à mi-corps – plus rarement en buste –, de face, immobile. Il est revêtu d'un vêtement indigène, une ample et lourde tunique à larges manches qui s'enfilait par la tête, parfois recouverte d'un manteau. Le défunt est figuré majoritairement seul ou en couple, les représentations de trois ou quatre personnages étant moins fréquentes, quoique bien attestées. Les personnages tiennent très souvent dans leurs mains des attributs¹³. Ceux-ci peuvent renvoyer au banquet (gobelet, *mappa*), à la vie quotidienne (flacon à parfum pour les femmes, tablettes pour les hommes), ou encore à la condition sociale (coffret à bijoux pour les femmes, bourse ou cassette pour les hommes). Les « stèles plates », selon l'expression de N. Mathieu, qui ne portent un décor que sur la face antérieure, sont les plus nombreuses¹⁴. Mais dans certains cas, les faces secondaires – latérales ou postérieure – comprennent également des images, simples éléments iconiques ou images complexes (portraits, scènes), qui participent à l'élaboration du message funéraire. Elles servent alors de « qualification au message situé sur la face »¹⁵. S. Pannoux parle d'un discours en « Je », réservé à la face antérieure du monument, et d'un récit en « Il », correspondant aux

13. Sur la remise en cause du « réalisme » des images et la mise en évidence de leur nature « attributive », voir Langner 2001, 309-312. La composition de chaque image fonctionne de manière attributive, c'est-à-dire que ces images sont une recomposition, une juxtaposition d'objets appelés des « attributs » (vêtement, outil, bourse, fruit, flacon, animal, *volumen*, etc.) : la fonction de chacun est d'évoquer une idée, un aspect de la vie du défunt ou de ses croyances, mais l'image dans son ensemble ne correspond pas à un moment de la vie du défunt. La nature attributive des images ne concerne pas les seuls portraits des défunts, mais s'applique aussi aux scènes de métier.

14. Mathieu 2006, 103.

15. Pannoux 1985, 298. Sur les monuments médiométriques, lorsque ces images secondaires sont des scènes de métier, elles sont disposées en registre, à échelle réduite, et figurent une multiplicité de personnages, « main-d'œuvre qui agit pour lui (le défunt) ». Ces caractéristiques se retrouvent hors de la cité des Médiométriques, mais elles ne s'appliquent pas à l'ensemble de notre corpus, comme nous allons le voir.

images des faces secondaires, dont le but n'est pas d'interpeller, mais de raconter, de témoigner.

Autour de ce canevas d'ensemble, on distingue trois façons de renvoyer à la sphère des métiers, si bien que le corpus se laisse partager en trois groupes d'importance inégale et de répartition hétérogène.

– Les porteurs d'outils (PO)¹⁶ : catégorie la plus représentée, il s'agit d'un sous-ensemble du classique portrait funéraire présenté ci-dessus avec la particularité du choix d'un outil comme attribut. Dans toutes les Gaules – à l'exception de la Narbonnaise –, ce type iconographique est le plus fréquent avec cent trente-cinq monuments. Il s'agit d'un mode de représentation typiquement gallo-romain, inconnu en Italie.

– Les outils isolés (OS) : ce sont des outils figurés isolément hors des mains d'éventuels personnages. Avec cinquante monuments¹⁷, il s'agit du choix figuratif le plus fréquent en Gaule Narbonnaise, directement inspiré d'un mode de figuration italien. La position des outils sur le monument est particulièrement variable.

– Les scènes de métier (AC) : figurant des personnages en action, elles constituent une troisième et dernière manière d'évoquer l'univers artisanal. Avec trente-cinq monuments, il s'agit du groupe le plus faiblement représenté, mais dont les modalités de représentation sont les plus variées.

Quels enseignements ces monuments apportent-ils sur le rapport des défunts aux activités de production ? Nous aborderons la question des porteurs d'outils et nous traiterons ensuite plus en détail des scènes de métier.

L'attitude du porteur d'outil

Le type du porteur d'outil correspond-il au choix d'une attitude spécifique à l'égard des activités de production ? Naturellement, la réponse à cette question est étroitement liée à la connaissance du rapport réel qu'entretiennent les commanditaires avec le

16. Nous suivons la typologie mise en évidence par Pannoux 1985, 297-298, et reprise par Béal 2000, 153-158, laquelle distingue les « possesseurs d'outils » (PO), les « scènes de métier » (AC) et les « outils isolés » (OS). Nous préférons ici l'appellation « porteurs d'outils », plus neutre, à celle de « possesseurs d'outils », utilisée par J.-C. Béal. Notons par ailleurs que certains hommes de métier semblent avoir choisi de renvoyer à leur activité artisanale à travers l'image d'un produit fini – à titre d'exemples : *AE*, 1976, 484 (Metz) ; *CIL*, XIII, 11156 (Saint-Ambroix) et 11656 (Saverne). Toutefois ils sont bien plus difficiles à identifier en l'absence d'un outil ou d'une inscription complémentaires. Les objets seuls susceptibles d'être des objets finis n'ont pas été pris en compte dans le corpus étudié ici (Esp. II, 1519, ou X, 7006, par exemple).

17. Ont été exclus du corpus les monuments faisant figurer une *ascia* seule non tenue par un personnage, ainsi que les *asciae* lorsqu'elles étaient accompagnées du seul niveau – ou d'un instrument de mesure seul. Voir le tableau des concordances et des discordances entre image et nom de métier dans Béal 2000, 182.

travail manuel, rapport que nous ignorons et qui pourrait bien varier au cas par cas. L'élucidation de ce point dépassant le cadre de cet article, nous nous contenterons de répondre à la question suivante : l'immobilisme du portrait répond-il à un choix raisonné de ne pas se faire représenter comme un travailleur manuel ? Nous aurions tendance à répondre par la négative. En effet, la figuration en position statique ne doit pas être surinterprétée, car elle est la règle dans le portrait funéraire, son application dépassant de loin le cercle des seuls hommes de métier. Par là, les artisans témoignent du fait que la définition de leur personnalité sociale ne se réduit pas au métier, mais qu'ils se comprennent également comme des membres à part entière de la communauté civique dont ils adoptent pleinement les modalités d'autoreprésentation¹⁸. Parler d'un « choix iconographique précis » serait accorder trop de valeur à une conformité aux normes figuratives dominantes¹⁹. En revanche, les variations par rapport à ces normes nous semblent beaucoup plus significatives en termes de choix et d'expression de l'identité. Un premier degré de variation réside dans le choix de l'attribut. La représentation d'un outil plutôt que celle d'un autre attribut permettait à certains artisans de faire référence à leur métier, qu'ils considéraient comme l'un des éléments constitutifs de leur identité sociale. Cela ne signifie pas pour autant que la dimension laborieuse du métier était pleinement assumée : ainsi faut-il voir dans l'outil l'évocation d'un savoir-faire artisanal (*Meister*) ou bien, suivant l'interprétation de J.-C. Béal, le symbole de la possession des instruments de travail (*Unternehmer*)²⁰ ? À notre avis, le défunt n'opte clairement pour aucune de ces deux attitudes. S'il est difficile de trancher avec assurance, rien n'indique qu'un symbolisme pluriel est à exclure.

Parmi les porteurs d'outil, la stèle d'un forgeron conservée au Musée Carnavalet présente une variation notable : l'artisan est revêtu d'un habit de travail, ce qui permet de l'identifier comme un travailleur manuel (*fig. 1*)²¹.

18. À cet égard, l'interprétation que donne M. Langner du manteau gaulois nous paraît intéressante. Ainsi, le symbolisme de ce vêtement ne se réduit pas nécessairement à une définition négative centrée sur un rejet de l'apport culturel romain. Ce vêtement est aussi le marqueur d'une identité propre et un indice de la « citoyenneté » du défunt (*Bürgertum*), concept que M. Langner ne limite pas ici au droit de cité romaine ou à un statut juridique au sens strict, mais définit comme l'appartenance à la communauté. Voir Langner 2001, 310.

19. Béal 2000, 157.

20. *Ibid.*

21. Esp. IV, 3155. L'artisan porte un vêtement raide et droit, à l'encolure ronde, qui lui laisse les bras découverts : il s'agit certainement d'un tablier de cuir. Le forgeron représenté sur un relief de Bad Kreuznach nous paraît tout à fait comparable, avec son vêtement raide (Esp. VII, 5880). Il est couramment identifié à Vulcain dans la bibliographie ; mais, à notre avis, cette stèle diffère autant de l'iconographie traditionnelle de Vulcain que de celle des portraits funéraires. Il pourrait s'agir de la stèle funéraire d'un forgeron. Voir aussi la stèle du tonnelier de Bordeaux (Esp. II, 1122).

Typologie des scènes de métier à caractère artisanal : du travail assumé au travail délégué

Des trois types iconographiques, le corpus des scènes de métier est le plus à même de mettre en lumière différentes attitudes à l'égard de la pratique d'un métier manuel. En effet, la scène de métier est l'élément iconique qui présente le plus de variations dans son traitement, et ces variations sont autant de choix iconographiques qu'il faut interpréter. Les scènes de métier sont donc sans doute celles qui suscitent le plus de questionnements, mais aussi celles qui peuvent fournir le plus grand nombre d'éléments de réponse. Pour cette raison, nous proposerons ci-après une typologie des scènes de métier en fonction, d'une part, de leur échelle et de leur position sur leur monument, et, d'autre part, de l'attitude affichée par le commanditaire à l'égard du travail manuel²².

Les scènes de métier à grande échelle en face principale : des maîtres artisans à l'œuvre

Sur un premier ensemble de monuments, la scène de métier se confondant avec le portrait du défunt sur la face antérieure, elle constitue l'unique, sinon la principale, image du monument. Dans ces cas-là, il ne fait pas de doute que la scène illustre directement l'activité du défunt, qui était un travailleur manuel (*Meister*) et qui choisit de se faire représenter comme tel²³. Ces monuments sont relativement rares à l'échelle de l'ensemble du corpus et sont répartis de manière homogène sur le territoire : ce n'est donc pas le fait d'un atelier local. C'est pourquoi il nous semble justifié de parler d'un véritable choix iconographique – que ce choix émane du défunt ou de ses proches – et d'une attitude spécifique à l'égard du travail manuel. Ces artisans sont représentés comme des travailleurs manuels, et la maîtrise d'un savoir-faire technique fait partie des valeurs qu'ils affichent. À l'échelle des scènes de métier artisanal, en revanche, ces monuments ne constituent pas un groupe si négligeable : on en compte une dizaine sur trente-cinq. Si ces individus semblent avoir revendiqué sans détour l'exercice d'une activité manuelle, il est malgré tout

22. Nous avons dû exclure du classement typologique une partie des scènes de métier, car nous ignorons leur position relative sur le monument ainsi que le programme iconographique dans lequel elles s'inséraient : ainsi, quelques monuments perdus, connus uniquement par des reproductions ou des descriptions (Esp. I, 781 ; IV, 3581 ; V, 4125 et 4136), mais également les scènes suivantes : les fresquistes de Sens (Esp. III, 2767), les forgerons de Sens (Esp. III, 2779), le cordonnier de Reims (Esp. V, 3685), le charcutier et le marchand de vin de Dijon (Esp. V, 3608).

23. À ce titre, la stèle des deux scieurs de long de Deneuvre est problématique (Esp. VI, 4702). Elle répond aux codes figuratifs des scènes en position secondaire (vêtement, posture de profil), mais pourtant il s'agit de l'unique image de la stèle. S'agit-il d'une stèle funéraire ? Nous ne sommes pas certaine de l'interprétation qu'il convient d'en donner.

difficile de voir dans ces monuments une véritable glorification du labeur et des exigences physiques qu'il implique. Pour le comprendre, il faut se pencher sur les modalités de représentation de l'activité manuelle et de l'effort.

Les scènes statiques ou l'ambiguïté entre scène de métier et porteur d'outil

Tableau 1 – Les maîtres artisans à l'œuvre : scènes statiques en face principale

Esp. II, 1446	Bourges, Aquitaine	Stèle d'un potier anonyme ^a
Esp. III, 2209	Alligny-en-Morvan, Lyonnaise	Stèle d'un potier anonyme
Esp. III, 2769	Sens, Lyonnaise	Stèle de Bellicus, artisan du métal
Esp. V, 4085	Arlon, Belgique	Stèle d'un potier anonyme
Esp. VIII, 6281	Bonn, Germ. inférieure	Stèle de <i>Sulla Senni filius</i> , (<i>faber?</i>) <i>argentarius</i> ^b
Esp. XV, 9241	Scarpone, Belgique	Stèle d'un artisan (?) anonyme (fabricant de coffret?)
Tronquart 1976, 206	La Bure, Belgique	Stèle d'un forgeron anonyme
Venault <i>et al.</i> 2009, n° 50	Autun, Lyonnaise	Stèle d'un dinandier anonyme

a. Porteur d'outil ou scène de métier « statique » ? Le classement de la stèle du potier de Bourges est particulièrement délicat : malgré la présence d'un établi et d'un produit travaillé, aucun geste ne semble véritablement esquissé (Esp. II, 1446).

b. La discordance entre le texte et l'image est problématique. Le portrait de Sulla que l'on ne connaît que par reproduction ressemble fortement à celui des forgerons de La Bure ou d'Autun sauf qu'il semble ne pas avoir été compris comme tel. Toutefois, l'inscription le présente comme un *argentarius* (banquier) et non pas comme un *faber argentarius* (orfèvre). J. Andreau pense qu'il ne peut s'agir d'un artisan du métal. Dans tous les cas, la reproduction est sans doute fautive, l'inscription et/ou l'image paraissant avoir été mal copiées ou mal comprises. Andreau 1987, 116-118.

De manière assez caractéristique, six monuments de ce groupe se confondent pratiquement avec les portraits statiques des « porteurs d'outil », si bien que le classement s'est avéré malaisé²⁴. L'ambiguïté mérite toutefois d'être soulignée et paraît significative. Ces monuments semblent s'orienter vers la scène de métier, mais sans renoncer complètement au portrait funéraire classique qui exprime conventionnellement la respectabilité du défunt. Sur la face principale d'une stèle de grès rose, le forgeron de La Bure est figuré derrière un établi, sur lequel sont posées de petites enclumes (*fig. 2*). À l'aide d'une pince, il maintient de la main gauche un

24. En témoigne le choix de J.-C. Béal de classer Bellicus et le forgeron de La Bure parmi les « possesseurs d'outils ». Voir Béal 2000, n°s 91 et 139.

produit sur l'une des enclumes, et il tient de la main droite un marteau. L'effort est à peine suggéré, le dos est droit et l'amplitude du mouvement est faible, le marteau étant tenu juste au-dessus de l'enclume. En outre, l'attention est dirigée, non vers l'ouvrage, mais vers le spectateur : la tête relevée, le sujet regarde le passant. Bellicus, dinandier de Sens, un dinandier anonyme d'Autun et Sulla, (*faber?*) *argentarius* de Bonn, sont figurés dans une posture semblable à celle du forgeron de La Bure. Tous ces artisans du métal sont figurés de face – à l'exception peut-être de Bellicus, qui est positionné de trois-quarts – et aucun ne porte un vêtement de travail. Nous avons choisi de classer ces représentations parmi les scènes de métier, car, bien que l'expression de l'effort soit édulcorée, un geste est bel et bien évoqué, et le défunt n'en est pas moins figuré derrière son établi en train de manier l'outil qu'il tient et de travailler un produit figuré sur l'image. Or, ce n'est pas le cas des porteurs d'outil immobiles. Appartiennent au même ensemble les potiers d'Alligny-en-Morvan²⁵, d'Arlon et, éventuellement, de Bourges – quoique ce dernier se rapproche plus du porteur d'outil – et le fabricant de coffret de Scarpone. Seul le personnage de Scarpone est figuré assis, station surprenante comparativement à l'ensemble du corpus – mais l'interprétation de cette image et la nature de l'activité du personnage demeurent énigmatiques.

Les scènes dynamiques

Tableau 2 – Les maîtres artisans à l'œuvre : scènes dynamiques en face principale

Esp. II, 1111	Bordeaux, Aquitaine	Stèle de M. Se(---) Amabilis, <i>scu(lptor)</i>
AE, 1964, 144 bis	Bourges, Aquitaine	Stèle de Maternianos M(arci) Balbi (<i>filius</i>), cordonnier
Pinette & Rebourg 1987, n° 532	Autun, Lyonnaise	Autel funéraire d'un forgeron (ou d'un cordonnier) anonyme

Quelques scènes de métier en face principale ont su s'affranchir des normes du portrait et représentent le travail selon des modalités différentes : la stèle du fabricant de chaussures Maternianus de Bourges et celle du sculpteur M. Se(---) Amabilis de Bordeaux présentent un traitement de l'effort radicalement différent (fig. 3). Tous deux sont figurés alors qu'ils s'appêtent à porter un coup de marteau, le geste est donc analogue à celui des quatre artisans du métal évoqués ci-dessus,

25. On ne peut parler ici avec Béal 2000, 154, d'une figuration en registres : il n'y a pas de jeu d'échelle, mais une simple figuration de cinq personnages disposés sur deux rangées. Les deux niveaux de la représentation ne sont pas séparés, mais font partie d'un même ensemble. Cette disposition des personnages répond sans doute à des raisons pratiques.

et la comparaison des postures en est d'autant plus significative. Si Amabilis et Maternianus sont figurés de face, leur regard se détourne du spectateur pour se concentrer sur l'ouvrage en cours. Il s'agit d'un changement radical : le passant n'est plus attiré par le regard du défunt, mais par son geste, il est alors appelé à être le témoin de son travail. Ensuite, les portraits du sculpteur et du cordonnier sont très dynamiques, ce qui est bien visible dans le traitement des jambes. La jambe gauche du sculpteur en position assise est légèrement relevée et le pied se trouve sur la pointe, une posture qui dénote la tension musculaire dans le bas de son corps. Maternianus, quant à lui, a les jambes fléchies et le pied gauche posé en hauteur. À l'absence de raideur s'ajoute une plus grande amplitude du geste. Le choix du vêtement est peut-être le seul point qui distingue ces deux stèles. Seul Amabilis est revêtu d'une tunique de travail, une tunique à manches courtes qui lui laisse les bras entièrement dégagés. Mettant en valeur la musculature des bras, ce choix permet, en outre, de souligner la puissance, mais aussi l'effort de l'artisan.

Un monument funéraire d'Autun en forme d'autel quadrangulaire présente également le portrait d'un artisan concentré sur son activité²⁶. Le relief est malheureusement assez fruste et très érodé. Cependant on y voit bien un personnage de trois-quarts, assis devant une enclume.

Tous les monuments de cette première catégorie étaient destinés à des artisans qui avaient gagné leur vie en exerçant un travail manuel. Ils ont fait le choix d'être mis en scène comme des travailleurs manuels, mais les modalités de représentation de l'effort montrent que ce n'est pas tant la peine de la pratique manuelle qui est figurée que le savoir-faire technique qui est évoqué. Dans la réalité de leur pratique quotidienne, ces artisans étaient sans doute des entrepreneurs à la tête d'un atelier et disposaient peut-être d'employés qu'ils supervisaient ; mais leur monument ne témoigne pas de cet aspect de leur profession : la supériorité hiérarchique du maître artisan n'est pas soulignée, seulement son expertise.

La dissociation du portrait et de l'action : les scènes de métier en position secondaire

L'association iconographique immédiate du défunt au travail manuel s'arrête à ce premier ensemble. Nous distinguons donc un second groupe, comprenant quatorze monuments, sur lesquels sont dissociés le portrait – ou la face de l'építaphe – et la scène de métier, cette dernière étant désormais rejetée, à une exception près, sur

26. Pinette & Rebourg 1987, n° 532. Il subsiste un doute quant à la position relative du relief sur le monument, que nous n'avons pas vu. Toutefois, une seule face du monument semble avoir été décorée ; il devrait donc s'agir de la face principale.

l'une des faces secondaires²⁷. Une telle dissociation pose la question de l'identité, par rapport au défunt, des personnages en action. On admet généralement que la subordination visuelle dans l'économie du monument exprime une subordination sociale²⁸. Selon ce principe, nous avons donc certainement, au sein de ce second groupe, affaire majoritairement à des tombeaux d'artisans se présentant comme les propriétaires d'une main-d'œuvre et d'une entreprise artisanale (*Unternehmer*). De fait, cette subordination visuelle s'accompagne parfois d'une réduction d'échelle, d'une multiplication des scènes et des personnages favorables à leur anonymat et de l'adoption par les travailleurs d'un vêtement de travail, autant d'éléments qui éclairent un lien de dépendance entre le défunt et la main-d'œuvre qui travaille pour lui. Mais ce n'est pas toujours le cas, et dans le détail du corpus, quelques monuments amènent à s'interroger : c'est le cas notamment du tombeau du tonnelier de Sens. Que doit-on penser lorsque la scène de métier occupe une place relativement importante dans l'économie du monument et, qui plus est, figure un unique personnage au travail ?

Les scènes de métier à grande échelle :

Meister ou Unternehmer, quelques problèmes d'interprétation

Tableau 3 – Les scènes de métier à grande échelle en position secondaire

Esp. III, 2781	Sens, Lyonnaise	Épitaphe d'Adelphius, tailleur
Esp. III, 2783	Sens, Lyonnaise	Stèle d'un artisan du bois, dite du tonnelier
Esp. IX, 6992	Saint-Ambroix, Aquitaine	Stèle des orfèvres
Esp. V, 3667	Reims, Belgique	Stèle de P. Aelius Silanus avec représentation d'un cordier
Esp. V, 3683	Reims, Belgique	Stèle d'un artisan anonyme avec représentation d'un tailleur et d'un teinturier (?)
Esp. V, 3695	Reims, Belgique	Stèle d'un artisan anonyme avec des scieurs de long
Esp. VII, 5565	Wolfskirchen, Germ. Sup.	Monument de Mascellio et Matutinus avec représentation d'un barbier

Sept monuments présentent une à deux scènes de métier occupant la totalité des panneaux latéraux²⁹ et figurant un seul artisan (parfois deux) à l'œuvre. L'importance

27. Nous plaçons dans ce groupe la scène des raboteurs de Metz : si elle se trouve sur la face principale, elle n'en occupe qu'une place réduite, sur le tympan (*AE*, 1983, 707).

28. Voir Pannoux 1985, 298.

29. C'est peut-être aussi le cas des tonneliers de Berbourg, mais le monument est incomplet (*Esp.* V, 4221). Il nous semble qu'il aurait pu accueillir d'autres scènes, voire une disposition en registres.

relative accordée à l'homme de métier dans l'économie de ces monuments favorisait, selon nous, son individualisation, et ces figurations en position secondaire n'avaient peut-être pas (toutes) vocation à représenter une main-d'œuvre anonyme. Il semble alors permis de se demander si, dans certains cas, la scène pouvait représenter le défunt artisan lui-même, de manière redondante, avec le portrait de la face principale. Mais le tombeau familial pouvait aussi accueillir des esclaves ou des affranchis, phénomène bien attesté épigraphiquement. Comme il était certainement exclu que leur portrait figurât sur la face principale au même niveau que celui de leur patron, leur *imago* put occuper les faces latérales et illustrer le métier qu'ils exerçaient au service de ce patron. Au sein du groupe ainsi formé, il pourrait bien ne pas y avoir d'interprétation homogène : il faut tenir compte du nombre de scènes, du nombre de personnages impliqués et de la position de la scène sur le monument.

Considérons tout d'abord la stèle dite « du tonnelier » de Sens, qui présente un agencement du portrait et de la scène de métier unique pour notre corpus (*fig. 4*)³⁰. La stèle, de forme parallélépipédique, présente deux faces adjacentes sculptées. L'une, la plus étroite, présente le portrait d'un personnage de face, figuré à mi-corps dans une niche, revêtu d'une tunique drapée. L'autre représente un artisan du bois à l'œuvre, figuré de profil, assis derrière son établi et revêtu d'une tunique longue et ample. Bien que le relief soit très dégradé, il ne semble pas s'agir d'un vêtement de travail, mais plutôt d'une tunique indigène semblable à celle des portraits des faces antérieures. Il est tout à fait remarquable que la scène de métier occupe la face la plus large du monument et que le portrait statique du défunt soit relégué sur l'un des petits côtés. Étant donné la place accordée à la scène, il paraît très probable qu'il s'agit d'une représentation du maître artisan dans son atelier, d'une manière qui ne renonce ni au portrait ni à la scène de métier, tout en accordant à cette dernière une plus grande importance. La main-d'œuvre n'apparaissant pas, ce n'est pas l'attitude du propriétaire qui est préférée ici.

Une telle disposition, unique au sein de notre corpus, amène à s'interroger sur la signification de programmes iconographiques réservant une place significative sur le tombeau à la scène de métier. C'est le cas de l'édicule funéraire des orfèvres de Saint-Ambroix (*fig. 5*) : la face principale est occupée par le portrait en haut-relief de trois personnages, une femme et deux hommes, représentés chacun avec un petit marteau, tandis que sur la face latérale droite est ébauchée une scène de métier en

30. Esp. III, 2783. Par convention, nous avons considéré la face du portrait comme la face principale du monument, mais il est particulièrement difficile de trancher, et la bibliographie se montre hésitante – Espérandieu considère la face avec le portrait comme la face principale, mais Julliot 1898, 89, fait le choix inverse. Ces catégories ne sont peut-être pas très pertinentes pour ce monument. Toujours est-il que ces deux faces devaient être bien visibles dans le lieu où la stèle était exposée et que la scène de métier occupe indéniablement une position de choix dans l'économie du monument. Aurait-on pu le classer parmi les monuments du premier groupe ?

bas-relief, à grande échelle. On ne peut rien dire du vêtement de l'artisan. Cette scène de métier pourrait représenter le défunt dans son activité, l'artisanat de l'orfèvrerie bénéficiant, qui plus est, d'un certain prestige. Mais, à la différence du monument du tonnelier de Sens, il paraît difficile de conclure avec certitude. Nous pourrions également avancer l'hypothèse d'un affranchi travaillant aux côtés de ses patrons dans l'entreprise familiale d'orfèvrerie et accueilli dans le tombeau avec le reste des membres de la famille³¹.

Une importance comparable est accordée à la scène de métier sur le bloc funéraire des barbiers Mascellio et Matutinus. Le long côté du bloc est réservé à l'épithaphe, tandis qu'est figuré sur la face latérale gauche un artisan barbier en train de raser un client assis. Le barbier ne porte pas un vêtement de travail spécifique, mais la tunique indigène. Étant donné qu'il s'agit de la seule image du bloc, peut-on véritablement parler de subordination visuelle, et, partant, de subordination sociale ? Comme dans le cas précédent, l'hypothèse d'un défunt se faisant représenter comme expert dans un art manuel ne semble pas à exclure.

Le monument sénonais destiné à Adelphius présente en apparence une disposition comparable ; il est toutefois incomplet et d'interprétation délicate, car seule la moitié gauche du bloc a été conservée (fig. 6 a et b)³². D'après G. Julliot³³, la face latérale droite était elle aussi ornée d'un bas-relief, dont il ne restait déjà rien à la fin du XIX^e siècle. La face latérale gauche, quant à elle, montre un tailleur découpant du tissu pour fabriquer des *cuculli*, que l'on voit suspendus au-dessus de l'établi. Or, si nous interprétons correctement l'épithaphe très lacunaire, Attius, le dédicant, est désigné par le nom de son métier, peut-être *cucullarius* d'après l'image, ou *sagarius*, qui est attesté par ailleurs³⁴. Le défunt, qui porte un nom à consonance grecque – *Adelphus* ou *Adelph(i)us* –, pourrait être un esclave ou un affranchi d'Attius. En ce cas, il est possible que ce soit lui dont le travail est mis en scène dans la scène de métier conservée. Attius, en tant que dédicant, aurait choisi ici de mettre en avant, à travers le travail de l'un de ses subordonnés, son statut d'entrepreneur, propriétaire d'un atelier de confection textile. Étant donné l'état du monument, ces conclusions restent hypothétiques.

31. Esp. IX, 6992. L'étude de ce monument présente quelques limites. Tout d'abord, la décoration du monument est inachevée, nous ne connaissons donc pas le programme iconographique dans son intégralité. Une niche a été préparée sur la face latérale gauche sans être jamais complétée. Devait-elle accueillir une autre scène de métier ? Ensuite, on a proposé de voir dans cet édicule funéraire un exercice d'apprenti : voir Coulon *et al.* 2012, 146-147.

32. Subsiste également un morceau de la partie droite de l'inscription, mais celle-ci reste très lacunaire : *CIL*, XIII, 2953 (Sens) : *Adelp[hi]o --- et] / Iarusci[---], / coniug(i) e[ius]dem V[---] / Attius, c[ucull]arius (?)*.

33. Julliot 1898, 86.

34. Le terme est attesté à huit reprises dans l'épigraphie des Gaules et des Germanies romaines : *CIL*, XII, 1898 (Saint-Romain-en-Gal) ; 1928 (Vienne) ; 1930 (Vienne) ; 2619 (Genève) ; 4509 (Narbonne) ; *CIL*, XIII, 2008 (Lyon) ; 2010 (Lyon) ; 11597 (Chanteroy).

Pour terminer l'étude de ce groupe, nous évoquerons trois monuments rémois dont les panneaux latéraux accueillent des scènes à grande échelle. Sur la face principale de chacune des stèles sont représentés le défunt et les membres de sa famille, richement drapés. Sur les faces latérales sont représentés respectivement un cordier, des scieurs de long et, sur le dernier monument, dont les deux faces latérales sont décorées, un tailleur et un personnage pilant dans un mortier. Dans ce cas précis, malgré l'échelle de la représentation, il nous semble bien que la subordination visuelle rappelle une subordination sociale. D'une part, ces activités nous paraissent requérir une faible qualification et revêtir un prestige moindre, comparativement notamment à la profession d'orfèvre. En outre, entre les faces principales et latérales, on observe une hiérarchie vestimentaire exprimant peut-être une différence de statut : aux lourds manteaux drapés se substitue une tunique plus simple pour le tailleur, le cordier et le teinturier³⁵. Il ne s'agit toutefois pas de la tunique courte serrée à la taille que l'on retrouve plutôt dans les scènes de métier de la catégorie suivante³⁶. Comme dans le cas de la stèle de Saint-Ambroix, on pourrait émettre l'hypothèse de la représentation d'un affranchi, ce qui justifierait l'importance relative de ces scènes sur le monument et le choix d'un vêtement autre que la tunique courte serrée à la taille. La mise en série de ces monuments nous invitant également à penser que le choix d'une scène de métier à grande échelle était peut-être le fait d'un atelier local, l'interprétation ne doit pas en être forcée.

*Les scènes de métier à échelle réduite en position secondaire :
une main-d'œuvre subordonnée*

**Tableau 4 – La subordination de la main-d'œuvre :
les scènes de métier à échelle réduite en position secondaire**

Esp. III, 2768	Sens, Lyonnaise	Stèle d'un artisan du textile anonyme. Foulon et tondeur de draps
Esp. IV, 3454 et 3487	Dijon, Lyonnaise	Stèle d'un boucher. Scène de dépeçage d'un bœuf et de comptes (<i>fig. 7</i>)
Esp. V, 4031	Arlon, Belgique	Stèle d'un artisan anonyme. Briquetier (?) et tisserand (?)
Esp. VI, 5268	Igel, Belgique	Pilier funéraire des <i>Secundini</i> . Scène de boulangerie et scènes liées au commerce textile ^a
Béal 1996	Metz, Belgique	Stèle d'un <i>pistor</i> et <i>materiarius</i> anonyme

35. Mais l'absence de tunique courte est-elle suffisante pour y voir le défunt à l'œuvre dans un art manuel ? Le vêtement des deux scieurs de long est, quant à lui, difficile à déterminer, étant donné le faible relief.

36. Voir *infra*.

AE, 1983, 707	Metz, Belgique	Stèle de Belatullus Cossi (<i>filius</i>), artisan du bois. Raboteurs à l'ouvrage sur le tympan
Frézouls 1975, 411	Reims, Belgique	Stèle avec scène de préparation de mortier (?)

a. Le pilier d'Igel a une dimension à part dans le corpus que nous étudions ici. Nous le rattachons à l'étude en raison de la présence d'une scène de préparation du pain (car aucune scène de confection textile n'est figurée); toutefois cette scène pourrait s'intégrer à un cycle iconographique consacré à la vie domestique familiale. Il ne s'agirait donc pas d'une scène témoignant d'un métier défini comme une activité destinée à dégager une plus-value. Voir France 2004, 162.

À côté de ces monuments accordant une importance relative aux scènes de métier, sept autres présentent des scènes en dimension réduite, parfois organisées en registres sur les faces latérales ou bien placées dans une position secondaire – sur le tympan, la frise, la base³⁷. La réduction de l'échelle s'accompagne parfois d'une augmentation du nombre de scènes sur le monument, et il est très frappant, en outre, qu'elle aille souvent de pair avec le port d'un vêtement de travail : la tunique courte, parfois plissée, serrée à la taille et laissant quelques fois les bras libres. Cela produit un contraste remarquable avec la très grande majorité des scènes de métier que nous avons passées en revue, où la tunique ample est de mise. De manière significative, d'après ce que l'état de conservation des monuments nous permet d'observer, au moins six reliefs représentent des ouvriers revêtus de cette tunique courte³⁸. Le foulon de Sens porte, quant à lui, l'*exomis* : ce vêtement, qui laisse une épaule nue, est rare au sein de notre corpus, et en ce qui concerne l'iconographie des artisans dans les Gaules, il est généralement associé à Vulcain. Il est notable que les tenues de travail se retrouvent de manière quasi exclusive sur des scènes disposées en registres et / ou figurant deux personnages, la multiplicité des scènes et des personnages favorisant, nous semble-t-il, leur anonymat. Cette variation rhétorique dans l'échelle et le vêtement marque vraisemblablement un changement de statut et peut-être le passage d'une main-d'œuvre libre à une main-d'œuvre servile. Faut-il voir dans la tunique courte un élément iconique réservé aux esclaves³⁹ ?

37. Au moins sept, étant donné l'incertitude quant à l'organisation de nombreux monuments. Le relief du cordonnier de Reims pourrait ainsi avoir appartenu à un monument présentant des scènes en registres (Esp. V, 3685). Béal 2000, 153.

38. Les dépeceurs de Dijon (Esp. IV, 3454), les raboteurs et les scieurs de Metz (AE, 1983, 707; Béal 1996), un ouvrier rémois préparant sans doute du mortier (Frézouls 1975), un artisan d'Arlon appliqué à une activité similaire (Esp. V, 4031). Dans le corpus, on retrouve également ce vêtement sur la stèle des deux scieurs de long de Deneuvre (stèle funéraire?) représentés sur la face antérieure, sur la scène des fresquistes de Sens (Esp. III, 2767) et sur le sarcophage de Saint-Agnan présentant une scène de forge sans doute liée à l'économie domaniale (Esp. XV, 9005).

39. L'étude détaillée du vêtement dans les scènes de métier dépassant le cadre de cet article, nous nous contenterons de signaler trois monuments qui présentent une hiérarchie vestimentaire énigmatique

Dans cette catégorie, les destinataires des tombeaux se font représenter en position d'entrepreneur ; leur importance économique et sociale leur permet, au sein de la manufacture qu'ils dirigent, de déléguer les tâches de production. Ils ne s'associent pas iconographiquement au travail manuel, mais ils affichent, par le travail des autres, leur supériorité sociale.

Conclusion

Le corpus gallo-romain soulève plus de problèmes qu'il n'en résout. Toutefois, malgré des zones d'ombre autour du symbolisme exact de l'outil ou des hiérarchies vestimentaires, l'étude des scènes de métier a permis de mettre en évidence deux attitudes différentes chez les artisans à l'égard de l'exercice d'un métier manuel. Une dizaine de tombeaux témoigne assurément de la volonté manifestée par certains artisans de se faire représenter comme des travailleurs manuels. En termes iconographiques, ce choix se traduit par une fusion entre le portrait et la scène de métier, conduisant ainsi à des scènes très statiques. Ces artisans étant représentés seuls, on n'y retrouve pas, comme sur les scènes italiennes, l'expression d'une hiérarchie fondée sur la maîtrise d'un savoir-faire. L'expertise technique du maître artisan est seule soulignée. À l'opposé, au moins sept tombeaux clairement identifiés témoignent du choix qu'ont fait certains artisans d'apparaître en position d'entrepreneur : à travers une nette subordination iconographique faisant appel à différents leviers – vêtement, échelle, position –, ils font valoir leur prééminence sociale, que souligne la figuration d'un ensemble de dépendants. Ces deux rapports à la *praxis* affichés par l'intermédiaire du tombeau correspondaient peut-être, dans certains cas, à des réalités de travail différentes. Enfin, entre ces deux attitudes clairement lisibles, une série de monuments nous paraissent plus difficiles à interpréter. En effet, l'importance qu'accordent certains d'entre eux à la place du métier ne nous permet pas d'exclure définitivement l'hypothèse d'une figuration redondante du défunt entre la face principale et les faces latérales.

(*AE*, 1983, 707 ; Esp. III, 2767 et 2768). Sur les deux monuments sénonais, la distinction va de pair avec des activités différentes. Elle pourrait donc être la marque d'une hiérarchie dans la distribution des activités au sein de l'atelier ou du chantier, qui doublait peut-être une hiérarchie juridique. Sur la stèle de Metz, en revanche, les deux artisans au vêtement différent – tunique courte serrée à la taille/mantelet ou tunique ample – s'affairent aux mêmes activités manuelles, activités qui requièrent, qui plus est, peu de qualification (transport, débitage de bois à la scie passe-partout). La hiérarchie ne reposant pas sur la maîtrise d'un savoir-faire technique, le vêtement pourrait dénoter une différence de statut, peut-être entre main-d'œuvre servile et libre – affranchie ou ingénue. Notons qu'ici, le contact avec la clientèle (ou la maîtresse) est réservé au personnage doté d'un statut supérieur, revêtu d'un petit manteau. Pourrait-on voir dans ce personnage l'entrepreneur lui-même aux côtés de sa main-d'œuvre et de sa clientèle ? On aurait alors une attitude plurielle, renvoyant à la fois au maître artisan et à l'entrepreneur.

Il est intéressant de noter que, si des attitudes comparables se retrouvent de part et d'autre des Alpes, la démarche ici adoptée pour interpréter les monuments gallo-romains diffère fortement de celle de G. Zimmer. En effet, le donneur d'ordre (*Unternehmer*) n'existe pas en tant que tel dans les scènes de métier (à caractère artisanal) gallo-romaines : on ne peut retrouver la figure de l'entrepreneur qu'en interprétant les rapports hiérarchiques s'établissant entre les différentes images à l'échelle du monument tout entier. Les maîtres artisans (*Meister*), quant à eux, sont le plus souvent figurés seuls à l'œuvre.

Marie-Sophie CARUEL

HeRMA

Université de Poitiers

Références bibliographiques

- ANDREAU J. (1987), *La vie financière dans le monde romain. Les métiers de manieurs d'argent (IV^e siècle av. J.-C. – III^e siècle apr. J.-C.)*, Rome, École française de Rome (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome ; 265).
- ANDREAU J. (1992), « L'affranchi », in *L'homme romain*, A. Giardina (dir.), Paris, Éditions du Seuil (L'univers historique), p. 219-246.
- BÉAL J.-C. (1996), « *Pistor* et *materiarius* : à propos d'une stèle funéraire de Metz antique », *RAE*, 47, p. 79-95.
- BÉAL J.-C. (2000), « La dignité des artisans : les images d'artisans sur les monuments funéraires de Gaule romaine », *DHA*, 26 / 2, p. 149-182.
- COULON G., DEYTS S. (2012), *Les stèles funéraires gallo-romaines de Saint-Ambroix (Cher) : un atelier de sculpture dans la cité des Bituriges* (photographies de C.-O. Darré), Châteauroux, Éditions du Musée de Châteauroux – Vendœuvres, Lancosme Multimédia.
- DEMAROLLE J.-M. (2001), « Un corpus en question, l'iconographie lapidaire des métiers en Gaule Belgique », in *L'artisanat romain : évolutions, continuités et ruptures (Italie et provinces occidentales)* (Actes du 2^e colloque d'Erpeldange, 26-28 octobre 2001, organisé par le Séminaire d'études anciennes du Centre universitaire de Luxembourg et *Instrumentum*), M. Polfer (dir.), Montagnac, Éditions Monique Mergoïl (Monographies *Instrumentum* ; 20), p. 31-42.
- DEMAROLLE J.-M. (2007), « Image de soi, image sociale. Les monuments funéraires des artisans / commerçants entre Seine et Rhin », in *Vivre en Europe romaine : de Pompéi à Bliessbruck-Reinheim*, J.-P. Petit et S. Santoro Bianchi (éd.), avec la collaboration de P. Brunella, S. Casadebaig, P. Hoch et M.-C. Achkoyan, Paris, Errance, p. 173-182.
- ESPÉRANDIEU E., LANTIER R. (1907-1981), *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, Paris, Imprimerie nationale, 16 vol.

- FRANCE J. (2004), « Les monuments funéraires et le “capitalisme” des élites trévires », in *Mentalités et choix économiques des Romains*, J. Andreau, J. France, S. Pittia (dir.), Pessac, Ausonius (Scripta Antiqua; 7), p. 149-178.
- FRÉZOULS E. (1975), « Informations archéologiques. Circonscription de Champagne-Ardenne », *Gallia*, 33, p. 385-421.
- JOCKEY P. (1998), « Les représentations d’artisans de la pierre dans le monde gréco-romain et leur éventuelle exploitation par l’historien », in *L’artisanat en Grèce ancienne : les artisans, les ateliers* (Actes du colloque international de HALMA – Lille III, Lille, 11-12 décembre 1997), F. Blondé, A. Muller (éd.), Paris, De Boccard (Topoi, Orient-Occident; 8 / 2), p. 625-652.
- JULLIOT G. (1898), *Inscriptions et monuments du Musée gallo-romain de Sens : descriptions et interprétations*, Sens, Duchemin.
- LANGNER M. (2001), « Szenen aus Handwerk und Handel auf gallo-römischen Grabmälern », *JDAI*, 116, p. 299-356.
- MATHIEU N. (2006), « Expressions de l’identité sur les stèles funéraires du Centre-Est et des Gaules : “Dis-moi comment tu te vois, je te dirai qui tu es” », in *L’expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l’iconographie antique*, L. Bodiou, D. Frère, V. Mehl (éd.), avec la collaboration d’A. Tourraix, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Histoire; Cahiers d’histoire du corps antique; 2), p. 101-112.
- PANNOUX S. (1985), « La représentation du travail : récit et image sur les monuments funéraires des Médiomatriques », *DHA*, 11, p. 293-328.
- PINETTE M., REBOURG A. (dir.) (1987), *Autun – Augustodunum. Capitale des Éduens. Guide de l’exposition : Hôtel de ville, Autun, 16 mars-27 octobre 1985*, Autun, Musée Rolin.
- REDDÉ M. (1978), « Les scènes de métier dans la sculpture funéraire gallo-romaine », *Gallia*, 36, p. 43-63.
- ROSTOVITZEF M.I. (1988), *Histoire économique et sociale de l’Empire romain*, Paris, Robert Laffont (Bouquins; 83) (trad. française par O. Demange de : *The Social and Economic History of the Roman Empire*, Oxford, Oxford University Press, 1957 [new edition by Peter M. Fraser]).
- TRAN N. (2013) *Dominus Tabernae. Le statut de travail des artisans et des commerçants de l’Occident romain (I^{er} siècle av. J.-C. – III^e siècle apr. J.-C.)*, Rome, École française de Rome (Bibliothèque des Écoles françaises d’Athènes et de Rome; 360).
- TRONQUART G. (1976), « Le “Camp celtique” de La Bure (Vosges) », *Gallia*, 34, p. 201-213.
- VENAULT S., DEYTS S., LE BOHEC Y. et LABAUNE Y. (2009), « Les stèles funéraires de la nécropole de Pont-l’Évêque à Autun : contextes de découverte et étude du corpus », *Bulletin archéologique : Antiquité Archéologie classique*, 35, p. 129-204.
- ZIMMER G. (1982), *Römische Berufsdarstellungen*, Berlin, Gebrüder Mann Verlag (Archäologische Forschungen; 12).

ANNEXES



Fig. 1 – Stèle de forgeron.
Esp. IV, 3155, Musée Carnavalet,
Paris (cliché M.-S. Caruel)



Fig. 2 – Stèle de forgeron.
Tronquart 1976, Musée Pierre-Noël,
Saint-Dié (cliché Musée Pierre-Noël,
Saint-Dié-des-Vosges)



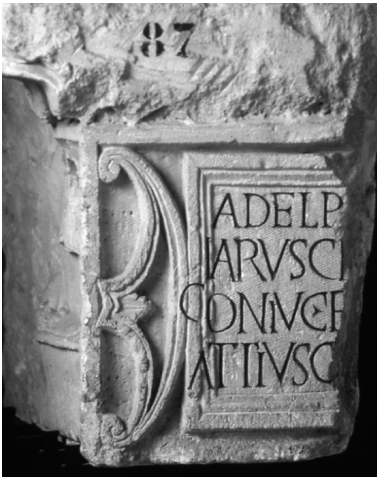
Fig. 3 – Stèle du sculpteur Amabilis.
Esp. II, 1111, Musée d'Aquitaine,
Bordeaux (cliché M.-S. Caruel)



Fig. 4 – Stèle dite du tonnelier.
Esp. III, 2783, Musées de Sens
(cliché Ortolof Harl)



Fig. 5 – Stèle d'une famille d'orfèvres.
Esp. IX, 6992, Musée du Berry, Bourges



a



b

Fig. 6a et b – Stèle d'un fabricant de vêtements (face antérieure et face latérale gauche).
Esp. III, 2781, Musées de Sens (cliché J.-P. Elie)



Fig. 7 – Stèle d'un boucher.
Esp. IV, 3454 et 3487,
Musée archéologique de Dijon (cliché R. Remy)