



**HAL**  
open science

# Les héros fondateurs de Rome, entre texte et image à l'époque romaine

Alexandra Dardenay

► **To cite this version:**

Alexandra Dardenay. Les héros fondateurs de Rome, entre texte et image à l'époque romaine. Pallas. Revue d'études antiques, 2013, 93, pp.163-182. halshs-00939194

**HAL Id: halshs-00939194**

**<https://shs.hal.science/halshs-00939194>**

Submitted on 25 Jun 2021

**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.

## Les héros fondateurs de Rome, entre texte et image à l'époque romaine

Alexandra DARDENAY  
Université de Toulouse II-Le Mirail

Le récit des origines de Rome, tel qu'il est envisagé par les auteurs de la fin de l'époque républicaine et de l'époque impériale, est le produit d'une évolution très progressive et relativement complexe<sup>1</sup>. Avant l'époque impériale coexistaient en effet pas moins d'une vingtaine de récits et versions différentes de la légende de la fondation de Rome, qui provenaient soit de milieu grec, soit de milieu latin, voire même peut-être de sources étrusques. Toutefois, depuis la fin du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. au moins<sup>2</sup>, à la suite de Fabius Pictor notamment, les auteurs harmonisent le récit en créant un lien - à l'aide d'éléments généalogiques assez superficiels - entre la légende troyenne, sans doute d'origine grecque (qui se développe autour du personnage d'Enée) et la légende latine (celle des jumeaux Romulus et Rémus). Le récit des mythes fondateurs de Rome se déroule dès lors sur une chronologie assez longue, entre l'arrivée d'Enée dans le Latium après la chute de Troie et la fondation de Rome par un de ses « descendants », Romulus, plusieurs siècles plus tard. Si la trame du récit se fixe peu à peu, de nombreuses variantes subsistent à la marge, en particulier chez les poètes<sup>3</sup>. C'est ainsi que l'on opère une distinction entre les motifs « classés » (ceux que l'on retrouve d'une version à l'autre) et les motifs libres<sup>4</sup>. Ce sont des textes du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. et du I<sup>er</sup> ap. J.-C. qui sont aujourd'hui les principales sources littéraires sur

---

1 F. Dupont rappelle que sont attestées pas moins de 25 versions différentes de la légende avant l'époque impériale (Dupont, 2011).

2 D'après Denys d'Halicarnasse et Plutarque, Fabius Pictor serait le premier Romain, vers 210 av. J.-C., à avoir offert une version écrite, en langue grecque, des premiers siècles de Rome. Il aurait remanié et augmenté la version de Dioclès de Péparéthos, auteur grec dont on place généralement la période d'activité dans la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle ou la première moitié du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Cf. Chassignet, 1986, p. 62, 16-2. Voir également Poucet, 1985, p. 55

3 J. Poucet distingue trois courants principaux : annalistique, antique et poétique (Poucet, 1985, p. 49-54).

4 Poucet, 1985, p. 238 sqq.

les origines de Rome<sup>5</sup> : Tite-Live, Plutarque et Denys d'Halicarnasse proposent ainsi trois récits extensifs. Le plus complet, par la mention de nombreuses sources et variantes, est celui offert par Denys d'Halicarnasse, qui, dit-il, suit essentiellement la trame du récit de Fabius Pictor<sup>6</sup>.

En revanche, l'*Enéide*, œuvre unanimement saluée comme un texte clé de la légende des origines de Rome, ne peut être considérée comme un récit complet des mythes fondateurs de la cité. Elle présente, en effet, la particularité de ne traiter qu'une fraction très succincte de ce récit étiologique. Ainsi, l'épopée virgilienne se concentre-t-elle quasi uniquement sur la geste d'Enée, même si se trouve mentionnée brièvement, et sous une forme prophétique, la naissance de Romulus et la fondation de Rome<sup>7</sup>.

Ecrite en réponse à une commande d'Auguste, l'*Enéide* a connu à l'époque impériale une large diffusion<sup>8</sup>, de sorte que cette œuvre a probablement eu une profonde influence dans la fixation de la légende du héros troyen<sup>9</sup>. Ainsi, c'est dans l'*Enéide* que celle-ci se présente sous sa forme la plus extensive : certains épisodes, comme la catabase d'Enée, sont sans doute des inventions virgiliennes, tandis que des motifs et épisodes apparaissant sporadiquement chez l'un ou l'autre auteur – comme le thème des amours de Didon et Enée – sont ici exhaustivement rassemblés<sup>10</sup>. Considérant le retentissement de l'œuvre dans l'Antiquité, il est tentant d'interpréter les documents iconographiques d'époque impériale figurant les *primordia Urbis*, en référence à l'*Enéide* ou, du moins, d'y rechercher des éléments d'inspiration virgilienne. Certains commentateurs n'y ont d'ailleurs pas manqué, ainsi G. E. Rizzo, B. Conticello ou encore D. Comparetti, qui proposent des exégèses sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir<sup>11</sup>. Mon propos sera ici d'évaluer l'influence réelle de l'*Enéide* sur le traitement iconographique des *primordia Urbis*. Toutefois, une telle question ne peut être envisagée sans établir les liens attachant ce corpus iconographique à l'ensemble des récits littéraires sur les origines de Rome : telle sera donc la première étape de ma démarche.

5 Principaux textes relatifs à la légende latine de Rome : Tite Live, I, 4-7 ; Denys d'Halicarnasse, I, 79-83 ; Virgile, *Enéide*, I, 272-279 et VIII, 630-634 ; Servius, *ad Aen.*, I, 275-276 ; VI, 777 ; VIII 630 ; Ovide, *Fastes*, II, 381-423 ; III, 11-80 ; Strabon, V, 3 ; Diodore, VIII, 3-5 ; Plutarque, *Rom.*, 3-4 ; *De fort Rom.*, 8 (320 B-E) ; *Quaest. Rom.*, 21 et 35 ; Pseudo-Plutarque, *Parall. min.* C 36 (314 C-D) ; Elien, *V.H.*, VII, 16 ; Hygin, *Fab.*, 252 ; Florus, *Epit.*, I, 1 ; Aurelius Victor, *Orig. gentis Rom.*, 20-21 ; *de viris ill.*, 1-2. Les textes des historiens grecs concernant la fondation de Rome sont rassemblés chez Jacoby, *F. gr. Hist.*, III, C, 809-840 (Leyde 1958).

6 A l'instar ajoute-t-il, de L. Cincius, Porcius Cation, Calpurnius Pison et « la majorité des autres historiographes » : Denys d'Halicarnasse, I, 79, 4 à I, 83, 3.

7 Dury-Moyaers, 1981, p. 90-92.

8 Conticello, 1983, p. 11 et *passim*.

9 Nelis, 2001, p. 229.

10 A la suite de C. Niebuhr, certains admettent que la première mention d'une rencontre entre Didon et Enée et éventuellement d'une histoire d'amour entre eux, serait apparue chez Naevius, dans le *Bellum Poenicum* : La Penna A., in *Enciclopedia Virgiliana*, II, s.v. « Didone », p. 52 : cite les arguments nourrissant la démonstration. Doit également être considérée la question des emprunts supposés de Virgile à Ennius, dont on ne peut mesurer la teneur exacte, l'œuvre d'Ennius n'étant connue que par des fragments (Horace, *Odes*, IV, 8 : Virgile « tirait des perles du fumier d'Ennius ».)

11 Conticello, 1983. Citons également, plus récemment, Heuzé, 2001, p. 415-420 ; dans le même ouvrage, Croisille, 2001, p. 233-256.

### 1. L'influence de la littérature sur l'iconographie des *primordia Urbis*

S'il est possible de rattacher certains documents iconographiques à des versions spécifiques de la légende ou, du moins, à un des trois courants littéraires distingués par J. Poucet (annalistique, antiquaire ou poétique), force est de constater que, dans la majorité des cas, les images des *primordia Urbis* n'ont que peu de liens directs avec des références littéraires en particulier. Les mythes fondateurs appartenaient, en effet, à l'imaginaire collectif, à la sphère de l'oralité, ainsi leur iconographie s'est-elle en grande partie développée parallèlement et indépendamment de la tradition littéraire<sup>12</sup>.

Les quatre thèmes les plus diffusés – la fuite d'Énée, Romulus porteur de trophée, la louve romaine, la rencontre de Mars et Rhéa Silvia, – sont en réalité des images très stéréotypées, à la fois synthétiques et redondantes. On observe même une véritable cristallisation de l'iconographie des mythes fondateurs de Rome sur ces quatre images principales. Ainsi, le schéma iconographique de la fuite d'Énée est dérivé des scènes d'enlèvement<sup>13</sup> de l'art grec d'époque classique et restera l'image la plus diffusée du héros troyen jusqu'à la fin de l'Antiquité. De la même manière, les représentations de la louve romaine allaitant les jumeaux dans un antre rocheux en présence de bergers ne sont pas directement influencées par les récits littéraires de la légende (fig. 1). Certes, Tite Live, Plutarque, Denys d'Halicarnasse, en particulier, offrent des récits riches en détails et en descriptions pittoresques de l'abandon des jumeaux, de leur sauvetage par une louve et de la découverte du groupe par un ou des bergers<sup>14</sup>. Mais ce type de représentations conserve avant tout l'héritage de la tradition des images pastorales de l'époque hellénistique, elles-mêmes étroitement liées aux œuvres littéraires dont les poèmes de Théocrite font partie des plus fameuses<sup>15</sup>.

Différent est le cas de l'iconographie de Mars et Rhéa Silvia, dont l'union donnera naissance aux jumeaux Romulus et Rémus. En effet, si l'image de la jeune vestale endormie approchée par un dieu est, de toute évidence, inspirée du schéma iconographique de la ménade approchée par un satyre, ou de la découverte d'Ariane par Dionysos, il semble que le choix de cette formule iconographique peut être mis en relation avec une tradition littéraire. Ainsi, l'étude du thème de Mars et Rhéa révèle que, avant l'époque augustéenne, le schéma iconographique de cette rencontre n'est pas fixé<sup>16</sup>. Dans les premières images du mythe, la jeune fille est ainsi

12 Sur la place des mythes fondateurs dans l'imaginaire collectif: Lefebvre 2004.

13 De type hiérogamique le plus souvent: Enlèvement de Perséphone par Hadès, de Ganymède par Zeus... Voir Kaempf-Dimitriadou 1981; mais également enlèvement d'Hélène: Ghali-Kahil 1955. La parenté est également claire avec les scènes de transport du guerrier mort sur le champ de bataille. Les images mettant en scène Ajax ramenant le corps d'Achille, en particulier, suscitent la comparaison, notamment en raison du vêtement militaire – cuirasse, casque et armement – des porteurs, Ajax et Énée, mais surtout pour la parenté des schémas iconographiques: Lissarrague, 1990, p. 72- 93; Woodford, Loudon, 1980, p. 25-40.

14 Denys d'Halicarnasse, I, 79, 4-10; Tite-Live, I, 4; Plutarque, *Rom.*, 4.

15 L'étude des gemmes d'époque républicaine nous permet de mieux cerner de quelle manière les images de la *lupa romana* s'insèrent dans la catégorie des images mettant en scène un berger et un animal dans un décor naturel le plus souvent symbolisé par un arbre, qui courbe parfois ses branches pour former un abri: voir en particulier Sena Chiesa, 1959, p. 175-192 et Dardenay, 2008.

16 Dardenay, 2010b.

pleinement éveillée lors de sa rencontre avec Mars. Il en va ainsi sur la frise peinte mise au jour dans un columbarium de l'Esquilin, dans la nécropole de la *via Labicana*, et datable du début de l'époque augustéenne<sup>17</sup>. La rencontre de Mars et Rhéa Silvia se situe au centre de la paroi est : la scène prend place près d'une source, au bord de laquelle Rhéa, surprise par Mars, laisse choir sur le sol sa cruche d'eau sacrée et tente de lui échapper (fig. 2). Dès lors, la suite des événements, leur union physique, est nécessairement empreinte d'une violence implicite. On reconnaît ici l'illustration de la version originelle du mythe, telle qu'elle est rapportée par Denys d'Halicarnasse, dans laquelle l'union entre Mars et Rhéa Silvia est clairement désignée comme le fruit d'un viol<sup>18</sup>.

Une nouvelle version du mythe fait son apparition à l'époque augustéenne, dans la littérature et dans l'iconographie, et s'imposera définitivement ; les auteurs présentent alors la rencontre entre la vestale et Mars sous un aspect pacifique. Désormais, leur union s'exerce pendant le sommeil de la jeune fille, à son insu. Dès lors, la jeune fille se réveille inconsciente de la « visite » du dieu Mars, dont le passage ne laisse d'autre trace immédiate qu'un rêve aux allures de prophétie. Ovide est un des promoteurs de cette version<sup>19</sup>. Aucune violence ne préside plus à la conception des jumeaux fondateurs de Rome : la jeune fille ne se sent pas bafouée, elle conserve son innocence et le destin s'accomplit. On note à l'époque d'Auguste un processus global de pacification des épisodes constituant la légende des origines de Rome<sup>20</sup>. Justifications et nouvelles versions (qui ne sont parfois que d'anciens récits remis au goût du jour...) sont proposées pour des épisodes violents, tels que le viol de Rhéa Silvia, le combat fratricide entre Romulus et Rémus, l'assassinat de Tarpéa et l'enlèvement des Sabines. Ces deux derniers épisodes, secondaires, disparaissent même, pour ainsi dire, de la tradition iconographique.

---

17 Sur ce décor : Dardenay, 2007.

18 Denys d'Halicarnasse, I, 77. « Alors que Silvia se rendait dans le bois sacré d'Arès pour y chercher l'eau pure dont elle avait l'intention de se servir pour les sacrifices, elle fut violée par quelqu'un à l'intérieur de l'enceinte sacrée. Certains disent que le violeur était l'un des prétendants de la jeune fille, enflammé d'amour pour elle, d'autres qu'il s'agissait d'Amulius lui-même qui, agissant moins par désir que par ruse, s'était revêtu de ses armes parce qu'il voulait apparaître absolument terrifiant et avait dissimulé le plus possible son apparence. Mais la plupart des auteurs donnent une version fabuleuse, avec apparition de la divinité à laquelle cet endroit était consacré, et beaucoup d'autres signes divins dont en particulier une éclipse soudaine du soleil... Ils ajoutent que le violeur, pour consoler la jeune fille, lui dit de ne pas s'affliger de ce qu'elle avait subi, que celui avec qui elle venait de s'unir était le dieu qui fréquentait cet endroit, et qu'il lui naîtrait de ce viol deux enfants de beaucoup supérieurs aux autres hommes

19 « Désarmé tu [Mars] l'étais aussi quand une prêtresse romaine fit ta conquête, pour que tu puisses donner à notre ville une noble origine. La vestale Silvia allait un matin chercher de l'eau pour laver les objets sacrés. Parvenue à la berge elle pose à terre l'urne d'argile qu'elle portait sur la tête ; fatiguée elle s'assied sur le sol, elle offre à la brise sa gorge découverte et répare le désordre de sa chevelure [...] le doux sommeil s'est glissé furtivement sous ses paupières vaincues et la main qui soutenait son menton, languissante, retombe. Mars la voit et la désire ; il la désire et la prend mais grâce à son pouvoir divin il dissimule son larcin amoureux. Le sommeil la quitte ; elle reste étendue, alourdie ; c'est que déjà elle portait dans son sein le fondateur de Rome » Ovide, *Fastes*, III 9-70.

20 Zanker, 1990, p. 167-210. Johner, 2003, p. 101. Dardenay, 2010a, p. 103.

Dès lors, un nouveau schéma iconographique est employé pour la rencontre de Mars et Rhéa Silvia, plus conforme à la nouvelle version de la légende. On choisit, pour la vestale, le schéma iconographique employé en contexte grec, dès la fin de l'époque archaïque - et attesté sans discontinuer à l'époque hellénistique et romaine<sup>21</sup> - pour représenter la découverte d'Ariane à Naxos<sup>22</sup>. Tel Dionysos découvrant Ariane, Mars s'approche de la jeune fille endormie. Et, à l'instar d'Ariane, Rhéa Silvia est maintenant représentée à demi allongée ou complètement allongée sur le sol, un bras replié derrière la tête, dans une posture totalement offerte (Fig. 3). Ce geste du bras n'était pas l'apanage d'Ariane. Il apparaît dès l'époque archaïque sur des images de banquet, présentant les convives dans une position détendue<sup>23</sup>. On le retrouvera également sur Apollon Lykeios<sup>24</sup>, et chez les Ménades. Avec Ariane, objet de l'amour de Dionysos, mais également Ganymède, Endymion et enfin Rhéa Silvia, le geste devient le signe d'un abandon propice à la passion amoureuse: on remarque ainsi un glissement de sens entre la notion d'ivresse, de repos, jusqu'à celle de séduction passive.

L'influence de la tradition poétique sur la mise en scène de la légende de Rhéa Silvia est particulièrement perceptible sur le tableau dit « des origines de Rome », mis au jour dans la domus de M. Fabius Secundus à Pompéi (V, 4, 13)<sup>25</sup>, peint dans l'édicule central de la paroi septentrionale du *triclinium* (fig. 4). Quatre épisodes sont illustrés, répartis sur trois registres, ordonnés selon une succession temporelle qui suit la pente de la colline: le premier registre représente le dieu descendant du ciel vers la vestale endormie, il est désigné à gauche par un groupe de *togati* tendant la main vers lui; dans le second registre figure Rhéa Silvia, emmenée par un sicaire d'Amulius pour être emprisonnée ou enterrée vivante; le troisième registre représente Mercure conduisant Rhéa Silvia vers le fleuve, et lui désignant en chemin l'allaitement des jumeaux par la louve; enfin, une figure féminine à droite, au bord du fleuve, écarte les bras en signe de surprise ou de désarroi.

La tradition iconographique concernant le destin de Rhéa Silvia après la naissance des jumeaux n'est pas unitaire; mais à l'image du châtiment de la vestale proprement dit, on préférerait généralement celui de la jeune fille menée vers son cachot ou sa mort prochaine, quelle qu'elle soit<sup>26</sup>. Ces variations iconographiques sur la destinée de la jeune femme étaient

21 *LIMC*, s.v. « Ariadne », n° 110 à 154 (Bernhard et Daszewski)

22 Selon le schéma iconographique qui nous intéresse, l'être aimé étant endormi. Dionysos et Ariane: pélikè de Londres, B.M. inv. 1901.7-10.5: *LIMC*, s.v. « Ariadne », n° 112. Kaempf-Dimitriadou, 1979, n° 303: skyphos, Tarquinia, vers 490-480 av. J.-C. (Thésée abandonne Ariane) et p. 30-32.

23 Dentzer 1982, p. 314-315 et par exemple relief n°R447. F. Gury l'identifie comme un geste de « disponibilité à l'autre »: Gury, 2007. Voir également Dardenay, 2010b.

24 « Cet endroit que nous appelons gymnase, est consacré à Apollon Lycien. Tu vois sa statue, appuyée sur une colonne, tenant son arc de la main gauche; la droite repliée en arrière au-dessus de sa tête montre le dieu comme se reposant d'un long effort » Lucien, *Anacharsis*, 7, traduction de Rolley, 1999, p. 262. Schröder 2004, n° 183, p. 379-382.

25 *PPM*, V, 4, 13. Voir, notamment: *LIMC*, s.v. "Rea Silvia", n° 3; s.v. "Helios/Sol", n° 162; s.v. "Ares/Mars", n° 391. Carandini, Cappelli, 2000, p. 167-176. Dardenay, 2012, C5, p. 201-211.

26 Il existe une image comparable sur le troisième registre de l'*ara Casali*, où les sicaires viennent chercher la jeune fille: Dardenay, 2010a, p. 96-102 et Dardenay, 2012, C4, p. 210 (avec bibliographie antérieure). On signalera également le relief sculpté sur un panneau latéral de sarcophage conservé au Musée du Vatican: *LIMC*, s.v. « Rea Silvia », n° 15 et Dardenay, 2010a, p. 182, fig. 95.

sans doute liées au fait que la tradition littéraire sur la fin de Rhéa Silvia n'était pas fixée : il s'agit d'un « motif libre » de la légende, dont la narration variait beaucoup d'un auteur à l'autre<sup>27</sup>. Toutefois la présence du Tibre au pied de la falaise semble suggérer que, sur ce tableau, c'est la version où la jeune fille était jetée dans le fleuve, souvent attestée chez les poètes depuis Ennius, qui avait été préférée<sup>28</sup>. Dans les versions annalistiques, au contraire, la jeune fille ne connaissait pas cette fin allégorique qui la transformait en épouse du fleuve, mais une mort plus prosaïque, emmurée vivante dans un cachot, à l'instar du châtement qui sera infligée aux vestales de l'époque historique<sup>29</sup>.

D'une manière générale, on remarque qu'il est particulièrement délicat de mettre en rapport des images stéréotypées telles que celles des héros fondateurs de Rome et des versions littéraires de la légende. En réalité, les rares documents iconographiques se prêtant à de telles interprétations sont, d'une part, les cycles iconographiques et d'autre part, les épisodes dits secondaires de la légende, d'attestation plus sporadique : l'arrivée d'Énée dans le Latium, l'annonce d'une prophétie ou la découverte de la truie laviniate, par exemple.

Observons, en premier lieu, le cas des cycles iconographiques<sup>30</sup>. Sur les fameux reliefs de la Basilique Emilienne, sans doute commandité par, M. Aemilius Lepidus vers 79 av. J.-C.<sup>31</sup>, les scènes figurées conservées sont trop lacunaires pour être mises en relation avec une tradition littéraire en particulier. Dès lors, le plus ancien cycle iconographique pouvant se prêter à une telle interprétation est celui du columbarium de l'Esquilin (autrefois dit « de Statilius Taurus »), qualifié par B. Conticello, de « parfaitement cohérent avec la narration virgilienne »<sup>32</sup>. Or, il nous semble, au contraire, que loin de suivre le texte de l'*Enéide*, ce cycle peint doit être mis en rapport avec la tradition annalistique.

Ce columbarium, découvert en 1875 près de la Porte Majeure et ré-enfoui à l'issue de la fouille, était orné sur ses quatre parois d'une frise peinte illustrant la légende des origines de Rome de la fuite d'Énée à la fondation de Rome par Romulus. Le tombeau est datable de la deuxième moitié du 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C. par sa technique de construction en *reticulatum*<sup>33</sup>. Le décor mural est incomplet, mais considérant les dimensions de la chambre sépulcrale – 2,95 m par 1,95 m – on peut estimer qu'il manque environ un mètre de décor au début, sur la paroi ouest et environ cinquante centimètres à la fin, sur la paroi nord<sup>34</sup> (fig. 5 et 6).

En ce qui concerne la narration proprement dite, remarquons en premier lieu que seule une toute petite partie du décor serait éventuellement en adéquation avec les événements relatés dans l'épopée virgilienne. Toutefois, si cohérence il y avait, nous n'en saurons probablement jamais rien puisque, tandis que l'*Enéide* s'achève avant même la fondation de Lavinium, la scène

27 Sur la différence entre « motifs libres » et « motifs classés » : Poucet, 1985, p. 238 sqq.

28 Ennius, *Ann.*, I, 32-48 W. Ovide, *Fastes*, III, 9-7.

29 Denys d'Halicarnasse, I, 79, 1-3 ; Tite Live, I, 4, 3.

30 Dardenay, 2012, p. 209-211.

31 Voir Dardenay, 2010a, p... 65-79.

32 Conticello, 1983, p. 21 : « Il fregio dipinto continuo del Museo Nazionale Romano, da un Colombario dell'Esquilino a Roma, presenta l'illustrazione di episodi relativi alla fondazione di Roma, che sono perfettamente coerenti con la narrazione virgiliana dell'Eneide ».

33 Feraudi-Gruénais, 2001, p. 81-83, K35.

34 Dardenay, 2010a, p. 156-161.



illustrant la construction de cette cité est la première du décor conservé du columbarium. Dès lors, seule la première partie de la paroi ouest, dont le décor ne nous est pas parvenu, pouvait relater des événements en relation avec ceux développés dans l'*Enéide*. Autrement dit, il paraît évident que le cycle peint de l'Esquilin ne peut s'inspirer de la narration virgilienne. Par ailleurs, des critères intrinsèques au décor et à son parti pris narratif incitent à envisager, pour ce dernier, une source annalistique. En effet, l'analyse des schémas iconographiques employés et des épisodes sélectionnés révèle clairement un rejet des caractères « merveilleux » au sein du récit. Ainsi, on remarque, non sans surprise, que la célèbre scène de l'allaitement des enfants par la louve a été volontairement escamotée. En effet, sur la paroi nord, à la scène de l'exposition des jumeaux au bord du Tibre par des sicaires d'Amulius succède l'image des jumeaux adolescents gardant un troupeau sur les pentes du Palatin<sup>35</sup>. Ceci est un trait iconographique à prendre en considération en faveur d'une représentation de la version de la légende diffusée par les annalistes à tendance rationaliste, courant de pensée dont Denys d'Halicarnasse nous révèle l'existence<sup>36</sup> :

« Mais d'autres auteurs, qui jugent tout élément fabuleux indigne de la narration historique, prétendent qu'il est incroyable déjà que l'exposition des nouveau-nés ne se soit pas passée selon les ordres donnés aux serviteurs ; et l'épisode de la louve apprivoisée présentant ses mamelles aux enfants, ils le décrivent comme plein d'absurdité dramatique »<sup>37</sup>.

Certains allaient même jusqu'à nier l'intervention de Mars et suggéraient qu'Amulius, ou un prétendant, se faisant éventuellement passer pour Mars, avait abusé de la jeune fille<sup>38</sup>. Le schéma iconographique mis en œuvre pour représenter la scène centrale de la poursuite de Rhéa par son agresseur laisse, de fait, planer un doute sur l'identité de ce dernier.

Un des panneaux de l'*ara Pacis* peut également être mis en relation avec la tradition annalistique. Il s'agit de celui mettant en scène Énée dans l'accomplissement d'un sacrifice, qui ornait la façade principale de l'édifice, du côté occidental<sup>39</sup> (fig. 7). En effet, chez les annalistes, Énée sacrifiait la truie sur le lieu de fondation de sa cité<sup>40</sup>. L'événement est alors vu comme l'aboutissement d'une prophétie faite à Énée. Au contraire, chez Virgile, la découverte de la truie et son sacrifice revêtent un tout autre aspect. Ayant découvert la truie sur le bord du Tibre à l'occasion de son expédition chez Evandre, Énée sacrifie immédiatement l'animal à Junon<sup>41</sup>. Virgile est le seul auteur chez lequel on puisse lire une telle version de l'épisode, puisque la truie est ordinairement sacrifiée « aux dieux ancestraux », c'est-à-dire aux Pénates<sup>42</sup>. Ainsi, sur

35 Denys d'Halicarnasse, I, 79, 11 ; Tite Live, I, 4, 8-9.

36 Poucet, 1985, p. 274-276.

37 Denys d'Halicarnasse, I, 84.

38 Denys d'Halicarnasse, I, 77, 1 ; *OGR*, 19, 5. C'est le cas notamment de Licinius Macer, tribun en 73 av. J.-C. et préteur en 68 av. J.-C. qui avait écrit une histoire de Rome en seize livres au moins, laquelle n'a pas survécu. Tite-Live et Denys d'Halicarnasse l'utilisent, entre autres, comme source : Denys d'Halicarnasse, I, 7, 3. Au sujet des sources de Tite-Live : Bayet, 1985, p. XXXI sqq.

39 On trouvera une étude très complète de ce relief en particulier, et de l'*ara Pacis* en général, avec notamment une bibliographie exhaustive de 1878 à 1987 dans : Köppel, 1987, p. 110-111 (relief du sacrifice) et p. 152-156 (bibliographie). Voir également Dardenay, 2010a, p. 80-83 et Dardenay, 2012, LT8, p. 240.

40 Varron, *LL*, V, 144. Denys d'Halicarnasse, I, 56, 2. *OGR*, 10, 11.

41 *Enéide*, VIII, 82-86. Sur les prophéties faites à Énée dans l'*Enéide* : Harrison 1985, p. 131-164.

42 Denys d'Halicarnasse, I, 57.



le panneau de l'*ara Pacis*, Énée sacrifie manifestement une truie aux Pénates dont les figures jumelles apparaissent dans un petit temple dans l'angle supérieur gauche du panneau : il est explicitement fait ici référence à la tradition annalistique et non à la version virgilienne.

Ainsi, on le constate, si la plupart du temps les images des *primordia Urbis* sont tantôt trop stéréotypées, tantôt trop lacunaires pour pouvoir être mises en relation avec l'une ou l'autre version de la légende, certains documents se prêtent, cependant, à de telles interprétations. Il apparaît alors que, même après la parution de l'*Enéide*, la tradition annalistique – et la tradition poétique dans une moindre mesure – avaient conservé une forte influence sur la conception des programmes iconographiques illustrant les origines de Rome. Envisageons, désormais, la part spécifique de l'*Enéide*.

## 2. La tradition de l'illustration de l'*Enéide* dans la société romaine

### 2. 1. Diffusion de thèmes « populaires »

Il existe, en effet, des documents iconographiques dont l'influence virgilienne peut apparaître comme manifeste. Il est possible de les répartir en deux catégories, selon qu'ils représentent, ou non, Énée dans sa fonction d'archétype. Car si la trame de l'*Enéide* vise à mettre en scène Énée comme ancêtre du peuple latin et fondateur de Lavinium - cité mère d'Albe et Rome -, de nombreuses digressions parcourent le récit. Ces épisodes secondaires, dont le plus important relate les amours de Didon et Énée, s'inscrivent en marge de la légende de fondation de Rome. Cette digression, essentiellement virgilienne, n'apporte en effet aucune information sur la façon dont les Romains percevaient la légende de fondation de leur cité<sup>43</sup>. Toutefois, il apparaît que, parmi les documents iconographiques manifestement inspirés de l'*Enéide*, ce sont précisément ces épisodes secondaires qui sont le plus fréquemment représentés ; au premier rang de ceux-ci viennent, bien entendu, les images figurant Didon et Énée. Une dimension fondamentale de cette légende était son issue fatale : le suicide de Didon ; la reine était perçue dans l'antiquité comme une figure tragique, incarnant la déchéance qu'entraîne nécessairement la passion amoureuse.

L'emploi qui est fait du thème à l'époque romaine montre bien que, loin d'être associée aux autres épisodes des mythes de fondation de Rome, la légende de Didon et Énée était employée essentiellement en contexte domestique, dans le décor de la maison, en peinture et mosaïque<sup>44</sup> (fig. 8) ; dans ce cadre, les images prennent place au milieu d'autres représentations mythologiques, en particulier des amours divins.

Le thème avec lequel les amours de Didon et Énée ont été le plus fréquemment associés, est celui de l'épisode d'Ariane à Naxos, de son abandon par Thésée et de sa découverte par Dionysos<sup>45</sup>. Cette association au sein d'un programme iconographique, que l'on trouve à

43 A la suite de C. Niebuhr, certains admettent que la première mention d'une rencontre entre Didon et Énée et éventuellement d'une histoire d'amour entre eux, serait apparue chez Naevius, dans le *Bellum Poenicum* (La Penna A., in *Enciclopedia Virgiliana*, II, s.v. « Didone », p. 52 : cite les arguments nourrissant la démonstration).

44 Le corpus des documents antiques figurant la légende de Didon et Énée est disponible dans Balmelle, Rebourg, 2001.

45 Dardenay, 2007.

plusieurs reprises dans le décor pompéien<sup>46</sup>, nous renseigne sur la façon dont on percevait alors l'épisode : le fil conducteur reliant ces jeunes filles est leur statut de femme abandonnée, qui plus est par un héros fondateur, Thésée étant à Athènes ce qu'Enée est à Rome. Dès lors, le choix de cet épisode mythologique au sein du décor domestique, loin de procéder des mêmes motivations que l'image d'Enée ou Romulus dans leur fonction d'archétype, était prisé dans le cadre de programmes iconographiques évoquant les désillusions procurées par la passion amoureuse.

Pompéi a livré plusieurs décors illustrant l'*Enéide* ; la plupart d'entre eux doivent être mis en rapport avec la légende de Didon et Énée. D'autres épisodes sont toutefois attestés, bien que de manière très sporadique. Mentionnons par exemple un tableau figurant Enée blessé soigné par le médecin Iapyx, dans la maison de Siricus<sup>47</sup>, thème extrêmement rare dont on ne connaît un parallèle que dans un tableau ornant une voûte de la *domus transitoria* de Néron<sup>48</sup>. Citons encore un tableau pompéien figurant le cheval de Troie, dont Ph. Heuzé proposa une lecture virgilienne<sup>49</sup>.

Les cités campaniennes n'ont, bien entendu, pas l'apanage des décors faisant référence à l'*Enéide*. Il existe, par exemple, un autre groupe de documents particulièrement bien associé à une zone géographique restreinte. L'épisode du combat de Darès et Entelle (*Enéide*, V, 362-482) est ainsi attesté sur cinq mosaïques de Narbonnaise. La proximité géographique de ces cinq documents a fait dire, à juste titre, à plusieurs chercheurs, qu'il s'agissait ici d'un cas spécifique de diffusion d'un type iconographique par un atelier de mosaïstes, qui exécutait la même scène sur divers pavements<sup>50</sup>. Le thème du combat de Darès et Entelle est une scène d'attestation très rare ; en sus de ces mosaïques, elle apparaît seulement sur deux bas-reliefs du nord de la Gaule<sup>51</sup>.

L'épisode de Didon et Enée, ou celui de Darès et Entelle relèvent de digressions autour de la geste de l'ancêtre du peuple romain : aucune de ces images ne fait expressément allusion à la fondation de Rome, qui est pourtant le thème central développé par Virgile dans l'*Enéide*. Il est, à cet égard, particulièrement significatif que ces images, populaires parce qu'elles faisaient directement allusion à la passion amoureuse ou aux jeux, soient attestées uniquement dans le décor de la sphère privée, et le plus souvent en contexte domestique<sup>52</sup>.

46 Pompéi, I, 10, 11, *triclinium* ; VI, 8, 3-5, maison du poète tragique, *triclinium* ; VII, 12, 26-27, maison de L.C. Diadumenus, *triclinium* ; IX, 5, 14-16, *triclinium* ; IX, 6, *tablinum*. Les tableaux figurant Didon et Enée se trouvent également plusieurs fois en association avec le thème du « Vendeur d'Amours » : VI, 8, 3-5, maison du poète tragique, *triclinium* ; VII, 12, 26-27, maison de L. C. Diadumenus, *triclinium* ; VII, 12, 28, *tablinum*.

47 MN 9009, provenant de Pompéi, maison de Siricus, VII, 1, 25-27. Cf. Virgile, *Enéide*, XII, v. 398 sqq. La dépendance entre ce tableau et le texte virgilien est généralement admise : Croisille, 2001, p. 238.

48 LIMC, s.v. « Aeneas », n° 175.

49 Heuzé, 2001, p. 415-420. Pour le lien entre poésie et peinture citons également l'ouvrage de J.-M. Croisille, 1982.

50 Les cinq pavements – datables du milieu du II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. – sont en effet concentrés sur une zone très limitée : trois proviennent d'Aix, un de Villelaure et un de Nîmes : selon H. Lavagne, il s'agit probablement d'un atelier aixois (Lavagne, 1994, p. 214) ; voir également Lancha, 1997, p. 329.

51 Lavagne 1994, p. 214 : relief d'Arlon et relief de Metz.

52 Pour autant qu'on puisse en juger par les contextes archéologiques attestés pour ces documents.

### 2. 1. Le cas des images des *primordia Urbis*

Si les attestations sont rares, il existe toutefois des images représentant Énée dans sa fonction d'archétype, spécifiquement inspirées de l'*Enéide*. Quand elles apparaissent sur des documents officiels, ces images se trouvent alors empreintes d'une signification dynastique en adéquation avec le thème central de l'*Enéide*; en effet, l'épopée virgilienne, loin de se limiter à chanter la gloire de la *gens Iulia*, loue les mérites de la transmission héréditaire du pouvoir<sup>53</sup> et se révèle donc d'une valeur intemporelle pour les dynasties successivement au pouvoir.

L'autel dit du Belvédère est un de ces documents officiels ornés d'une scène faisant clairement référence à un passage de l'*Enéide*. La façade du monument est ornée de l'image d'une Victoire tenant un *clipeus*, et volant entre deux lauriers. Le *clipeus* porte une inscription dans laquelle Auguste est nommé par son titre de *Pontifex Maximus*, mais pas par celui de *Pater Patriae*, ce qui permet de proposer pour cet autel une datation entre 12 et 2 av. J.-C.<sup>54</sup>. La face latérale droite est celle qui nous retiendra plus particulièrement ici. La représentation, au centre de la scène, d'une truie accompagnée de ses petits nous permet de mettre en relation cette image avec la légende de l'arrivée d'Énée dans le Latium (fig. 9). À droite de l'animal se dresse un homme appuyé sur un bâton, vêtu d'un simple manteau qui laisse son torse découvert; son visage est très abîmé, mais il semble baisser la tête vers l'animal. À gauche, séparé du groupe précédent par un arbre, un personnage drapé dans un manteau est assis sur un rocher et déroule un *volumen*. La figure de droite représente probablement Énée, selon un type iconographique proche de celui du relief du sacrifice de l'*ara Pacis*<sup>55</sup>. L'identification du personnage assis dans la partie gauche du relief est plus délicate. Mais la présence du rouleau dans sa main permet d'envisager ici la lecture d'une prophétie à Énée, laquelle est évoquée par la truie et ses petits qui symbolisent l'installation du héros dans le Latium. Une première hypothèse, émise par E. Simon, serait de reconnaître, sur ce relief, Apollon, dieu oraculaire, lisant un des livres sibyllins qui étaient conservés dans le temple du dieu sur le Palatin<sup>56</sup>. En faveur de cette hypothèse parle également le schéma iconographique du personnage, Apollon étant parfois représenté assis sur des rochers, par exemple sur le relief de la bataille d'Actium<sup>57</sup>.

Une autre hypothèse sera d'identifier ici l'illustration d'un passage de l'*Enéide*, proposition qui a l'avantage de justifier tous les éléments iconographiques de cette scène: il s'agit de la prophétie d'Helenus, prêtre d'Apollon, qui figure au livre III, vers 369-463<sup>58</sup>. Le devin se retire avec Énée dans le sanctuaire de Phébus, afin de lui dévoiler sa destinée (v.369-373). Au centre de la révélation se situent les circonstances de son arrivée en Italie et le signe qui lui permettra de connaître le terme de son voyage:

53 Voir notamment l'épisode de la catapse: Virgile, *Enéide*, livre VI.

54 « *senatus populusq./Romanus/imp. caesaris divi f. Augusto/pontif. Maxum./imp. cos. trib./potestat* ». Auguste est nommé *Pontifex Maximus* en 12 av. J.-C. Le titre de *Pater Patriae* lui est offert par le Sénat en 2 av. J.-C.: Cf. Zanker, 1969, p. 205. M. Hano donne une datation vers 2 av. J.-C., voire 7 ou 6 av. J.-C. (Hano, 1983, n° 10, p. 2344). Voir Dardenay, 2012, LT13, p. 241.

55 Voir *supra*. Même observation chez Zanker 1969, p. 215.

56 Simon, in Helbig I, n° 255. Cette proposition est celle retenue par Zanker 1969, note 64, p. 215.

57 Voir Strocka 1964, p. 823 sqq., fig. 1.

58 Hypothèse émise en premier lieu par Harrison 1971, p. 73. Il présente également un historique des interprétations: *ibidem*, p. 71.

« *Signa tibi dicam, tu condita mente teneto : / cum tibi sollicito secreti ad fluminis undam/litoreis  
ingens inuenta sub ilicibus sus/triginta capitum fetus enixa iacebit,/alba, solo recubans, albi circum  
uberata nati,/is locus urbis erit, requies ea certa laborum.* »<sup>59</sup>

La composition de la scène de l'autel du Belvédère, correspond très exactement à l'illustration de cette scène. A gauche est assis Helenus qui lit la prophétie à Enée, texte dont l'acmé est l'objet central de la scène : la truie et ses petits qu'Enée trouvera sous un chêne et dont la découverte marquera la fin de ses pérégrinations et le lieu de fondation de sa future cité. Mais finalement les deux interprétations sont liées, puisque, prêtre et oracle de Phébus- Apollon, Helenus ne peut que parler au nom du dieu, de telle sorte que, dans les deux cas, la prophétie émane du dieu lui-même : le personnage assis est donc soit Apollon, soit son représentant sur terre, l'oracle Helenus.

Je développerai, enfin, ici, un dernier exemple. Sous le règne d'Antonin le Pieux fut émise, à l'occasion du 900<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de Rome, une série de médaillons illustrant divers épisodes des *primordia Urbis*<sup>60</sup>. Ainsi sont frappés, notamment, des médaillons figurant Mars et Rhéa Silvia, la louve romaine, la truie lavinée, la fuite d'Énée et son arrivée dans le Latium ; c'est ce dernier qui retiendra ici plus particulièrement notre attention. En effet, contrairement aux autres, il offre une mise en scène originale, et se présente aujourd'hui comme un hapax iconographique<sup>61</sup>.

Le médaillon de « l'arrivée d'Énée » figure, dans la partie droite du décor, Enée descendant d'un bateau, tenant Ascagne par la main (fig. 10). Derrière eux, des marins lèvent un bras. Enée tend le bras droit vers la truie couchée sur la rive avec ses petits, sous une grotte surplombée d'un arbre. Au-dessus de la grotte, en haut d'une colline, se dresse un complexe monumental caractérisé par plusieurs édifices : une tholos, un petit autel et un *puteal* entourant un arbre desséché. Or, ce médaillon peut être interprété de manière satisfaisante à la lumière d'un passage de Virgile, *Enéide*, VIII, 54- 86 : Enée s'apprête à embarquer sur le Tibre en direction du camp d'Evandre, site de la Rome future « Il choisit dans sa flotte deux birèmes, y embarque des rameurs et en même temps donne des armes à ses compagnons. Or voilà que soudain, prodige saisissant, une truie blanche dans la forêt, de même couleur que ses blancs petits, s'est couchée là et sur la rive verte attire le regard. Le pieux Enée te la consacre, oui à toi souveraine Junon, apportant les objets saints, et avec ses petits il la présente devant ton autel. ». Ensuite les ondes se calment. Junon est apaisée, elle accepte les destins. Enée et ses compagnons arrivent en vue de la cité d'Evandre « Le soleil de feu était monté au milieu de la voûte du ciel quand ils voient au loin des murs, une citadelle, des toits et des demeures éparses, que la puissance romaine a maintenant élevés jusqu'au ciel ; c'était alors l'humble domaine d'Evandre. Vite, ils tournent les proues et s'approchent de la ville ». Tous les éléments de ce passage sont présents sur le médaillon. Le

59 « Je vais te dire les signes, toi, garde-les serrés dans ton esprit : lorsque, au milieu de tes inquiétudes, près des eaux d'un fleuve écarté, tu découvriras une énorme truie gisant sous les yeuses de la rive, avec les trente petits qu'elle vient de mettre bas, étendue, blanche, sur le sol, ses nouveau-nés tout blancs autour de ses mamelles, ce sera le lieu d'une ville, le terme sûr de vos épreuves ». Traduction J. Perret, CUF, Paris.

60 Dardenay, 2010a, p. 123-125. Dardenay, 2012, LT3, p. 239 (avec bibliographie antérieure)

61 Th. Schäfer a montré de manière convaincante que le relief du British Museum et la « plaque Campana » qui présentaient très exactement la même scène étaient en réalité des faux du début du XX<sup>e</sup> siècle : Schäfer 2002, p. 159-164.

bateau sur lequel se sont embarqués Enée et quelques compagnons<sup>62</sup>, la truie qu'ils découvrent sur la rive au cours de la remontée du fleuve, et, au fond, l'établissement d'Evandre, siège de la future Rome et terme de leur voyage. Il est donc tout à fait envisageable de proposer une lecture virgilienne de ce médaillon

Au cours des derniers exemples développés, j'ai mentionné à plusieurs reprises le caractère exceptionnel - du point de vue de la rareté des attestations - des images des *primordia Urbis* inspirées de l'*Enéide*. Certaines apparaissent même comme des hapax iconographiques. On en vient alors à formuler cette inévitable question : *unicum* ou *vacuum* ? Dans ce type de questionnement, il peut-être intéressant de mettre en rapport ces dernières images avec les miniatures illustrant les manuscrits de l'*Enéide*. R. Bianchi Bandinelli avait ainsi remarqué certains liens entre les illustrations des manuscrits et les peintures murales des II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., observations reprises récemment par R. Turcan<sup>63</sup>. Des relations iconographiques entre reliefs et manuscrits ont, par ailleurs, été envisagées, notamment à propos des tables iliaques (qui font partie des exemples que j'aurais pu développer ici) par K. Weitzmann, auteur d'ouvrages de référence sur les manuscrits antiques de Virgile<sup>64</sup>.

Mais si quelques parallèles intéressants peuvent être évoqués entre des illustrations du *Vergilius Vaticanus* (datable autour de 400, fig. 11) et des peintures ou reliefs romains, l'analyse d'un autre manuscrit de l'*Enéide*, le *Vergilius Romanus* (Vatican, Biblioteca Apostolica, Cod. Vat. lat. 3867) datable du V<sup>e</sup> siècle, bien que très incomplètement conservé, révèle un corpus figuratif fort différent du *Vergilius Vaticanus*. Ceci laisse supposer qu'il existait, au moins, plusieurs cycles d'illustrations des manuscrits de l'*Enéide*, distincts les uns des autres. Autrement dit, la confrontation de ces différentes sources ne fait que confirmer qu'on ne peut poser comme principe l'hypothèse d'une « tradition iconographique » qui fonctionnerait conjointement à une « tradition littéraire ». D'autant plus que les analyses iconographiques de ces miniatures révèlent que les artistes ne cherchaient pas forcément à suivre fidèlement le texte et qu'ils condensaient souvent plusieurs épisodes en une seule image. Ainsi, dans la conception d'une image, même quand elle est destinée à évoquer ou illustrer un récit littéraire, on ne peut sous estimer le rôle de la mémoire visuelle et orale de l'artiste, bien entendu, mais également du recours à l'imagination<sup>65</sup>.

62 Dans l'*Enéide*, Asagne n'est pas du voyage. Sa présence sur le médaillon doit être comprise comme un élément accentuant la signification dynastique de la scène.

63 Turcan 2010.

64 Weitzmann 1970, p. 5 sq et Weitzmann 1959, p. 31 sq. Voir Rouveret 1988, p. 167.

65 Principe rappelé par J. Penny Small, *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*, Cambridge 2003, p. 155 sqq.

### Bibliographie

- BALMELLE, C. et REBOURG, A., 2001, L'iconographie de Didon et Énée, dans *La mosaïque gréco-romaine*, 8. *Actes du VIII<sup>e</sup> colloque international pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale, Lausanne 6 - 11 octobre 1997*, [2], *Cahiers d'archéologie romande*, 86, Lausanne, p. 9-38.
- BAYET, J., 1985, Introduction à l'édition du texte de Tite-Live, *Histoire Romaine*, Tome I, Livre I, Collection des Universités de France, Paris.
- CARANDIN, i A. et CAPPELLI, R. (dir.), 2000, *Roma, Romolo, Remo e la fondazione della città. Roma, Museo Nazionale Romano, Terme di Diocleziano, 28 giugno-29 ottobre 2000*, Milan.
- CHASSIGNET, M., 1986, Commentaire à l'édition de Caton, *Les Origines*, Collection des Universités de France, Paris.
- CONTICELLO, B., 1983, Riflessi virgiliani nell'arte figurativa romana, dans *Bimillenario Virgiliano. Giornata di studi. Gaeta, 20 dicembre 1981*, Gaète, p. 9-40.
- CROISILLE, J.-M., 1982, *Poésie et art figuré de Néron au Flaviens*, Collection Latomus, Bruxelles, 1982.
- CROISILLE, J.-M., 2001, La littérature et les arts figurés à Rome, dans *La littérature et les arts figurés : de l'Antiquité à nos jours, Actes du XIV<sup>e</sup> congrès de l'Association Guillaume Budé : Limoges 25-28 août 1998*, Paris, p. 233-256.
- DARDENAY, A., 2007, La diffusion des mythes fondateurs de Rome dans la peinture murale et la mosaïque antique », dans C. Guiral Pelegrín (éd.), *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua, Actas del IX Congreso Internacional de l'AIPMA, Saragosse, 21-25 septiembre de 2004*, Saragosse, p. 41-48.
- DARDENAY, A., 2008, Les intailles républicaines figurant la louve romaine. Essai d'identification des modèles iconographiques, *Pallas*, 76, p. 101-113.
- DARDENAY, A., 2010a, *Les mythes fondateurs de Rome. Images et politique dans l'Occident romain*, Coll. Antiqua, Paris.
- DARDENAY, A., 2010b, Formation et interprétation d'un schéma iconographique. Le cas des images figurant Mars et Rhéa Silvia, dans I. Bragantini (dir.), *Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA. Napoli, 17-21 settembre 2007*, Naples, p. 241-253.
- DARDENAY, A., 2012, *Images des fondateurs. D'Énée à Romulus*, Collection Scripta Antiqua, Ausonius, Bordeaux.
- DENTZER, J.-M., 1982, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VII<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. J.-C.*, BEFAR 246, Paris-Rome.
- DUPONT, F., 2001, *Rome. La ville sans origine*, Paris.
- DURY-MOYAERS, G., 1981, *Énée et Lavinium. A propos des découvertes archéologiques récentes*, Coll. Latomus, n° 174, Bruxelles.
- FERAUDI-GRUÉNAIS, F., 2001, *Ubi diutius nobis habitandum est. Die Innendekoration der kaiserzeitlichen Gräber Roms*, Wiesbaden.
- GHALI-KAHIL, L., 1955, *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés*, Paris.
- GURY, F., 2007, Le geste de la disponibilité à l'autre, dans C. Guiral Pelegrín (éd.), *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua, Actas del IX Congreso Internacional de l'AIPMA, Saragosse, 21-25 septiembre de 2004*, Saragosse, p. 49-57.
- HANO, M., 1983, Les autels des Lares Augusti, *ANRW*, 16.3, n° 10, p. 2344.



- HARRISON, E. L., 1971, The seated figure on the Belvedere Altar, *RA*, p. 71-73.
- HARRISON, E. L., 1985, Foundation Prodigies in the Aeneid, *PLLS*, 5, p. 131-164.
- HELBIG, I: *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. Erster Band. Die Päpstlichen Sammlungen im Vatican und Lateran*, Tübingen, 1963 (4<sup>e</sup> éd.).
- HEUZÉ, Ph., 2001, Une peinture du cheval de Troie ou Virgile à Pompéi, dans *La littérature et les arts figurés: de l'Antiquité à nos jours, actes du XIV<sup>e</sup> congrès de l'Association Guillaume Budé: Limoges 25-28 août 1998*, Paris, p. 415- 420.
- JOHNER, A, 2003, Violence et conflit dans la légende des origines romaines, dans S. Franchet d'Espèrey (dir.), *Fondements et crises du pouvoir*, p. 99-108.
- KAEMPF-DIMITRIADOU, S., 1981, *Die Liebe der Götter in den attischen Kunst des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, [Antike Kunste, 11], Berlin.
- KÖPPEL, G. M, 1987, Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit V. Ara Pacis Augustae Teil 1, *BjB*, 187, p. 101-157.
- LANCHA, J., 1997, *Mosaïque et culture dans l'Occident Romain (I<sup>er</sup>- IV<sup>e</sup> s)*, Rome.
- LAVAGNE, H., 1994, Le pavement de la rue des Magnans à Aix-en-Provence et la naissance des trames à « décor multiple » dans la mosaïque gallo-romaine, *Gallia*, LI, p. 202-215.
- LEFEBVRE, S., 2004, Gérer la postérité du héros fondateur dans l'Antiquité: de la fondation à l'élaboration d'un mythe ?, dans A. Cabantous, *Mythologies urbaines. Les villes entre histoire et imaginaire*, Rennes, p. 123-144.
- LISSARRAGUE, F., 1990, *L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*, Paris-Rome.
- NELIS, D., 2001, L'Énéide et les origines de Rome: l'épopée étimologique, dans V. Fromentin et S. Gotteland (dir.), *Origines Gentium*, Pessac, p. 223- 240.
- PENNY SMALL, J., 2003, *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*, Cambridge.
- POUCET, J., 1985, *Les origines de Rome. Tradition et histoire* [Publication des Facultés Universitaires Saint-Louis, 38], Bruxelles.
- ROLLEY, C., 1999, *La sculpture grecque. 2- La période classique*, Paris.
- ROUVERET, A., 1988, Les Tables Iliques et l'art de la mémoire, *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, p. 166-175.
- SCHÄFER, Th., 2002, Äneas in Latium. Ein Mythos und zwei Fälschungen, *MDAI (R)*, 109, p. 159-164.
- SENA CHIESA, G., 1959, Gemme del museo di Aquileia con scene bucoliche, *Acme*, X, p. 175 -192.
- SCHRÖDER, St. F., 2004, *Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid, 2. Idealplastik* Mayence.
- STROCKA, V.M., 1964, Neues zum Actiumrelief, *AA*, 1964, p. 823-834.
- WOODFORD, S. et LOUDON, M., 1980, Two Trojans Themes, *AJA*, 84, p. 25-40.
- TURCAN, R., 2010, L'inadéquation de l'image au texte. Sur quelques miniatures du Vergilius Vaticanus 3225 et la chronologie de leur inspiration, *Monuments Piot*, 88, p. 115-149.
- WEITZMANN, K., 1959, *Ancient Book Illumination* [Martin Classical Lectures 16], Cambridge (Mass.)
- WEITZMANN, K., 1970, *Illustrations in Roll and Codex*, Princeton.
- ZANKER, P., 1969, Der Larenaltar im Belvedere des Vatikans, *MDAI (R)*, 76, p. 205-218.
- ZANKER, P., 1990, *The Power of Images in the Age of Augustus*, University of Michigan Press.

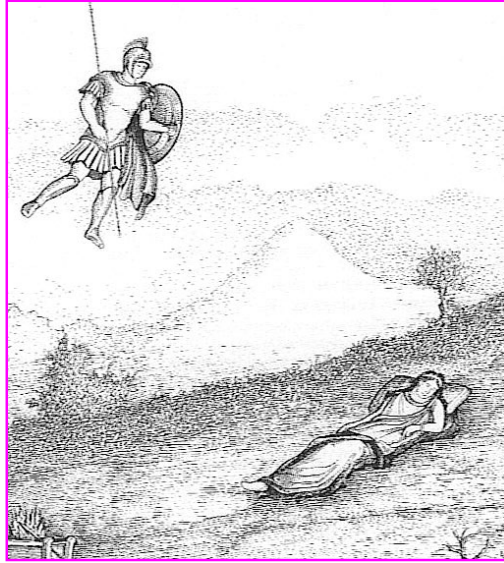




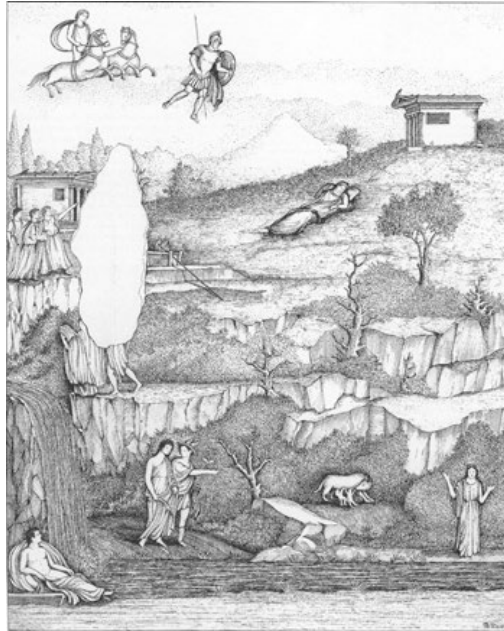
Fig.1. Intaille figurant deux bergers de part et d'autre du Lupercal. British Museum (Cl. A.D.)



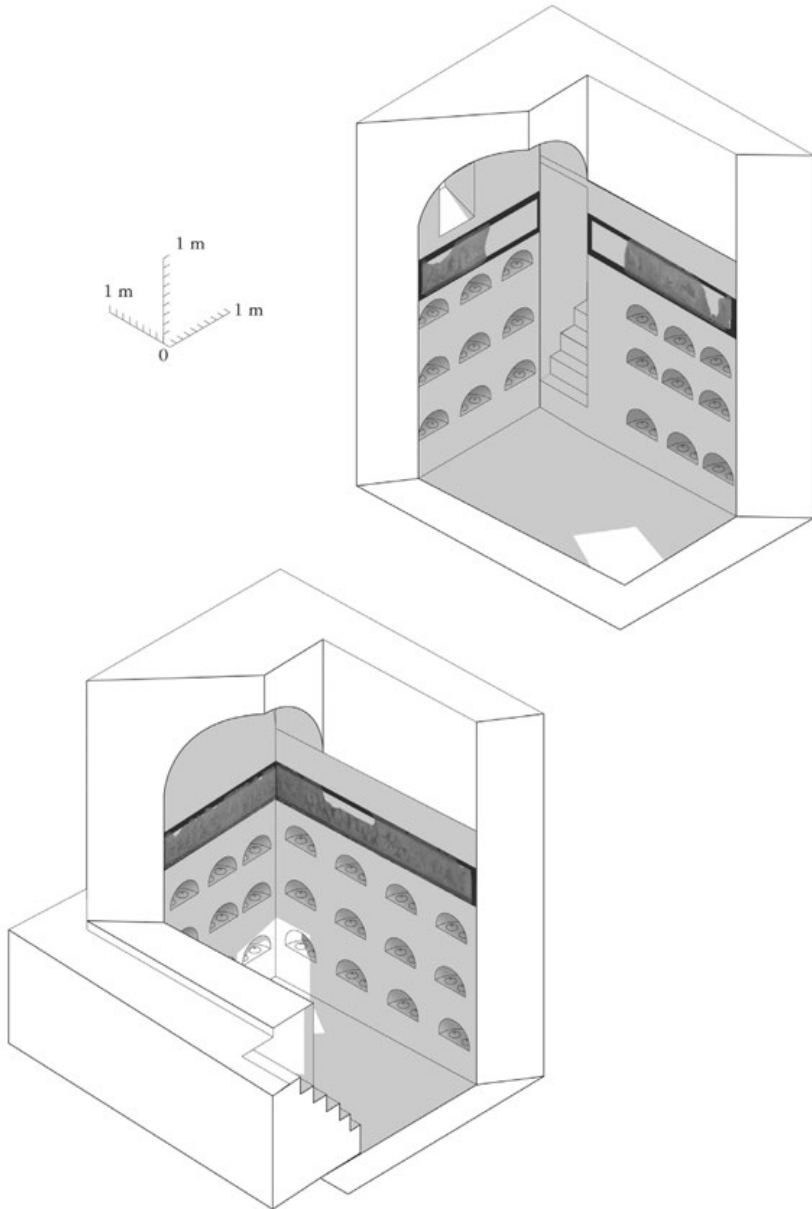
Fig.2. Frise peinte du columbarium de l'Esquilin (Porta Maggiore). Dessin de la frise est, détail de la partie centrale : la rencontre de Mars et Rhéa Silvia. Dessin de Massuero (Brizio E. 1876)



**Fig.3.** Détail du tableau dit des « Origines de Rome », provenant de Pompéi, V, 4, 13. Naples, MANN (salle 88, sni). Dessin d'après Carandini, Cappelli, 2000)



**Fig.4.** Tableau dit des « Origines de Rome », provenant de Pompéi, V, 4, 13. Naples, MANN (salle 88, sni). Dessin d'après Carandini, Cappelli, 2000)



**Fig.5.** Restitution en perspective isométrique (au 75°) du columbarium de l'Esquilin. Monument mis au jour dans le secteur de la Porta Maggiore, Rome. Dessin de Nicolas Monteix.

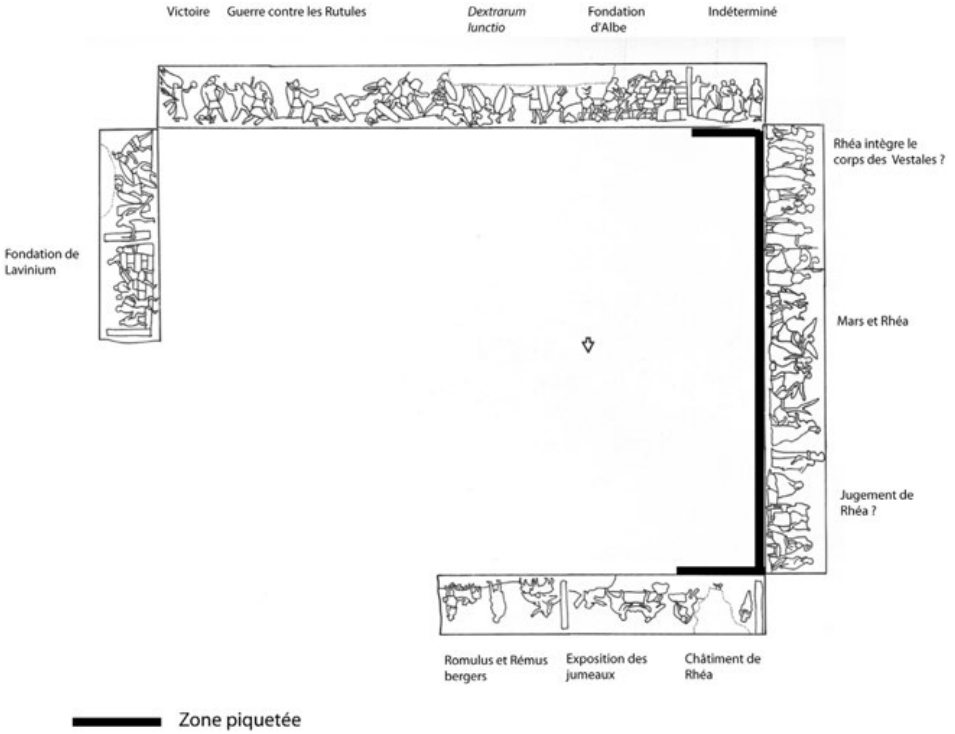


Fig.6. Schéma restituant la répartition des scènes sur la frise peinte du columbarium de l'Esquilin. Dessin A.Dardenay d'après S. Reinach.



Fig.7. Relief de l'ara Pacis. Le sacrifice de la truie par Enée (crédit photo: Dardenay)



Fig.8. La rencontre de Didon et Enée. Pompéi IX,5,14 (d'après PPM).



Fig.9. Autel dit «du Belvédère». Mis au jour à Rome et conservé au Musée du Vatican, Mus.Greg.Prof, inv.1115. Scène de prophétie. (Cl. A.D.)





**Fig.10.** Médaillon d'Antonin le Pieux émis vers 139 ap. J.-C. Enée et Ascagne descendent d'un bateau et découvrent la truie abritée sous un ancre rocheux. (crédit photo : Dardenay)



**Fig.11.** *Vergilius Vaticanus*. Construction d'une ville (Virgile, *Enéide*, I, 419).  
Vatican, Bibliothèque Apostolique. Vat. Lat. 3225. F° 13