

Zeitschrift: Cahiers d'archéologie romande
Herausgeber: Bibliothèque Historique Vaudoise
Band: 86 (2001)

Artikel: L'iconographie de Didon et Enée
Autor: Balmelle, Catherine / Rebourg, Alain
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835727>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 29.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

L'iconographie de Didon et Enée

Catherine BALMELLE et Alain REBOURG[†]

Le thème que nous nous proposons d'aborder a déjà fait l'objet de quelques travaux antérieurs : la notice "Aineias" du *LIMC*¹, qui recensait cinq documents dont un mal identifié ; la notice "Didone" de l'*Enciclopedia Vergiliana*², plus riche. Des catalogues plus complets ont par ailleurs été établis par Rose Heinsius en 1978³, puis par Peter Aichholzer en 1983⁴. Nous-mêmes, à l'occasion de l'exposition consacrée à Carthage en 1995 au Petit Palais à Paris, avons été conduits à nous intéresser à ce sujet⁵. Aujourd'hui, le nombre de représentations connues s'est accru -seize au total- grâce au réexamen d'une série de documents (peintures campaniennes, tissus et ivoires de l'Antiquité tardive) et grâce à la découverte récente d'une mosaïque dans le Péloponnèse. Nous avons donc été incités à reprendre ce dossier en menant une recherche plus approfondie sur l'iconographie, liée à une confrontation de l'ensemble des sources écrites. Dans notre méthode d'approche, n'ont été retenues que les images sûres, attachées à la lettre virgilienne ou identifiées par des inscriptions ; néanmoins, d'autres documents dont la lecture reste incertaine ont été pris en considération.

Les images liées aux amours de Didon et Enée parvenues jusqu'à nous sont relativement restreintes comparées à celles d'autres grands mythes antiques. Cette rareté peut surprendre, alors que les textes célèbrent le succès de cette légende⁶ et sa diffusion, tant sur la scène que dans le monde des images. Macrobe⁷, au début du V^e siècle, n'écrit-il pas que "*la légende des amours de Didon (...) vole si bien (...) sur les lèvres des hommes, que les peintres, les sculpteurs et ceux qui (...) reproduisent en tapisserie les images humaines, retracent ce sujet plus que tout autre. C'est aussi celui que célèbrent continuellement les acteurs dans leurs gestes et dans leurs chants*" ? Et chacun se souvient du jeune Augustin "pleurant sur Didon morte"⁸.

Après avoir passé en revue l'ensemble des documents, cette étude envisage d'abord les cycles narratifs -très rares-, puis les trois principaux dispositifs iconographiques qui se rattachent au mythe : les épisodes de la chasse, de la grotte et de l'abandon. Enfin, les parallèles avec d'autres mythes suggèrent des interférences, voire des contaminations.

¹ CANCIANI, 1981.

² SALA, 1985.

³ HEINSIUS, 1978.

⁴ AICHHOLZER, 1983.

⁵ BALMELLE, REBOURG, 1995.

⁶ Par exemple OVIDE, *Tristes*, II, 535-536 (éd. trad. J. ANDRE, CUF, 1968).

⁷ *Saturnales*, V, 17, 5 (éd. trad. H. BORNECQUE, Paris, Garnier, p. 157-158).

⁸ *Confessions*, I, 13 (éd. M. SKUTELLA, trad. E. TREHOREL ET G. BOUISSOU, Bibliothèque augustinienne, Desclée de Brouwer, 1962).

SOURCES DOCUMENTAIRES (fig. 1, tableau I)

L'image d'Enée fuyant Troie avec Anchise, déjà présente dans les vases à figures noires⁹, est renouvelée à l'époque d'Auguste par l'épopée virgilienne et trouve d'emblée un écho dans l'art officiel, principalement en sculpture. Mais il s'agit uniquement de la représentation des épisodes liés à l'histoire de Rome. En revanche, la légende des amours de Didon et Enée n'a pas connu la même fortune. Les documents parvenus jusqu'à nous, l'illustrant de façon certaine ou très probable, sont tirés des livres I et IV de l'*Enéide*¹⁰ (fig. 2, tableau II).

- En tête de cette liste viennent d'abord trois mosaïques de pavement¹¹. Hormis celle bien connue de Low Ham (Grande-Bretagne)¹², datée de la fin du IV^e ou du début du V^e siècle, remarquable pour son cycle narratif, les deux autres illustrent l'épisode de la chasse et comportent une inscription identifiant les héros : l'une, d'Halicarnasse¹³, aujourd'hui perdue, de l'Antiquité tardive, et une seconde, sans doute du II^e siècle, tout récemment découverte dans le Péloponnèse, sur le site de Loukou, identifié à la *villa* d'Hérode Atticus à Eva¹⁴. Quant à la mosaïque de Sousse, provenant du quartier de l'Arsenal, près de l'endroit où fut découvert le célèbre portrait de Virgile conservé au Musée du Bardo, elle n'évoque pas du tout les adieux de Didon et Enée en présence d'Anna, comme l'avait pensé Gauckler¹⁵. Nous écartons de même la mosaïque très tardive d'Estada (Hispanie) qui, malgré la présence d'un vers de l'*Enéide* (II, 234) ne paraît pas représenter Enée et Didon dans son palais, comme l'a suggéré récemment J. Lancha¹⁶.

- Cinq peintures murales de Pompéi¹⁷, du IV^e style, pour certaines disparues, se rattachent à deux épisodes du mythe : la grotte et l'abandon de la reine. Les trois peintures illustrant l'épisode de l'abandon n'ont jamais posé de problèmes de lecture¹⁸. Une quatrième peinture,

⁹ CANCIANI, 1981, n^{os} 59-87 (vases attiques à figures noires), n^{os} 88-91 (vases attiques à figures rouges).

¹⁰ Pour les références, nous utilisons l'édition de J. PERRET, 4^e éd. revue par R. LESUEUR, CUF, 1995.

¹¹ Une quatrième mosaïque représentant Didon, identifiée par une inscription, restée inédite, a été découverte en Syrie à Hama (information amicalement communiquée par Janine Balty).

¹² *JRS*, 36, 1946, p. 14, pl. XI ; *ibid.*, 37, 1947, p. 173 ; *ibid.*, 38, 1948, p. 93-95 et fig. 18 ; *ibid.*, 39, 1949, p. 109 ; RALEGH RADFORD *et alii*, 1954. On ne saurait reprendre ici l'abondante bibliographie liée à cette mosaïque. Citons principalement SMITH, 1969, *passim* et pl. 3. 5 ; RAINEY, 1973, p. 115-117 et pl. 8 b ; LANCHI, 1997, p. 283-285, 328, 396-398.

¹³ NEWTON, 1862, p. 283-285 ; HINKS, 1933, p. 127 ; ROCCHETTI, 1958, p. 252-253. Sur les récentes recherches menées sur cette demeure tardive d'Halicarnasse, voir PEDERSEN, 1992, p. 133-142 ; PEDERSEN, 1994, p. 327-334 ; POULSEN, 1997, p. 9-23.

¹⁴ TOMLINSON, 1996, p. 11 et fig. 2 ; BLACKMAN, 1997, p. 30-32 et fig. 36.

¹⁵ GAUCKLER, 1897, II, p. 8 ; 1898, p. 238, 241-244, fig. 2, p. 242. Cf. FOUCHER, 1960, p. 51 et pl. XXIV a (identifié comme Héraclès et Augé).

¹⁶ LANCHI, 1997, p. 176-177.

¹⁷ Nous ne retenons pas une peinture parfois interprétée (SOGLIANO, 1900-1901, pl. II) comme l'arrivée d'Enée à la cour de Carthage, où un homme à cheveux bouclés, coiffé d'un pilos, se présente à un groupe de femmes dont l'une est assise avec un amour à ses côtés.

¹⁸ a) Pompéi, I, 10, 11, Maison des amants : ELIA, 1934, p. 329 ; SCHEFOLD, 1957, p. 48 ; *PPM* II, 1990, p. 475-477.

b) Pompéi, VI, 9, 2, Maison de Méléagre : SCHEFOLD, 1957, p. 111 ; *PPM* IV, 1993, p. 677.

c) Pompéi, VI, 3, 7, Maison de l'Académie de musique : SCHEFOLD, 1957, p. 96 ; DE ALBENTIS,

aujourd'hui très dégradée, où ont parfois été identifiés Vénus et Mars, représente bien les amants dans la grotte, comme l'avait vu Sogliano dès 1897¹⁹. Une cinquième peinture²⁰, très lacunaire, mais comportant l'inscription DIDO et AENIAS se rattache sans doute à la même iconographie que la précédente.

- Un sarcophage d'enfant d'époque antonine, découvert à Rome, Via Cassia, illustre la chasse²¹.

- Un groupe de tissus coptes conservés à Düsseldorf et à Vienne, récemment identifié par Rudolf Noll²², se distingue par son caractère homogène : il est lié à la chasse et deux de ces tissus comportent le nom des héros.

- Deux plaques d'ivoire, l'une, du V^e siècle, conservée au Musée chrétien de Brescia²³, l'autre, du VI^e siècle, Musée communal de Trieste²⁴, posent davantage de problèmes de lecture, mais semblent célébrer la liaison des deux amants.

- La dernière série de documents est la plus célèbre : il s'agit des peintures illustrant les deux *codices* de la Bibliothèque Vaticane, le "Virgile Vatican"²⁵ du V^e siècle et le "Virgile Romain"²⁶ du VI^e siècle.

Ces documents amènent à une première série de remarques sur l'évolution chronologique de cette iconographie :

- Le mythe est présent dès le I^{er} siècle, dans le décor domestique, mais uniquement dans la peinture pompéienne (cinq exemples) ;

- Au II^e siècle, seules deux représentations sont attestées : le sarcophage de Rome et la mosaïque d'Eva sur laquelle on ne peut toutefois s'étendre en l'absence d'une publication scientifique ;

- Les neuf exemples de l'Antiquité tardive montrent la diversification des supports à cette époque et semblent refléter un regain d'intérêt pour ce mythe comme l'atteste notamment le passage de Macrobe²⁷.

1982-1983, p. 247-264 ; *PPM* IV, 1993, p. 285-287.

¹⁹ Pompéi, VI, 15, 6 : SOGLIANO, 1900-1901, 69-80, pl. I ; *PPM* V, 1994, p. 631 et 633.

²⁰ Pompéi, IX, 6 d : SCHEFOLD, 1957, p. 267 ; SCHEFOLD, 1962, p. 177, pl. 175. 2.

²¹ KOCH, SICHTERMANN, 1982, p. 134 et fig. 139 ; BORDENACHE, BATTAGLIA, 1983.

²² NOLL, 1982, p. 261-274.

²³ PERVANOGU, 1876 ; VOLBACH, 1976, n° 66, pl. 38 ; SIMON, 1970, p. 5-9 et pl. 1 p. 7.

²⁴ RUMPF, 1954 ; VOLBACH, 1976, n° 82, pl. 45.

²⁵ *Codex Vat. Lat. 3225*. NOLHAC, 1884 ; NOLHAC, 1897 ; RUYSSCHAERT, 1982 a ; RUYSSCHAERT, 1982 b ; RUYSSCHAERT, 1983 ; STEVENSON, 1983 ; WRIGHT, 1993.

²⁶ *Codex Vat. Lat. 3867*. CARANDINI, 1967 ; ROSENTHAL, 1972 ; RUYSSCHAERT, 1982 c ; RUYSSCHAERT, 1982 d ; RUYSSCHAERT, 1983.

²⁷ Cf *supra* note 7.

CYCLES NARRATIFS

Dans cette iconographie que nous avons réunie, il s'agit le plus souvent d'épisodes isolés, avec des thèmes de prédilection sur lesquels nous reviendrons. Cependant, outre la tradition illustrée de l'œuvre de Virgile, connue par les deux livres de la Bibliothèque Vaticane, deux témoignages montrent une combinaison de plusieurs épisodes centrés sur les amours de Didon et Enée : la mosaïque déjà citée de Low Ham et la description d'un bouclier d'Hannibal par Silius Italicus à l'époque flavienne.

Codices

Le "Virgile Vatican" est une œuvre bien connue. De nombreux commentaires lui ont été consacrés, mais il ne semble pas inutile de rappeler les éléments les plus récents sur lesquels s'accordent les spécialistes :

- la datation paraît devoir être fixée aux alentours de 400, selon des critères stylistiques ;
- le choix des images est lié à la composition matérielle de l'ouvrage : ce codex est issu d'une première version en *volumina* et repose sur une division préliminaire des livres en sections. C'est pourquoi, au début de chacune d'entre elles est placée une peinture qui en résume le contenu ;
- dès le I^{er} siècle, il dut exister des traditions d'illustrations différentes. Ainsi, le "Virgile Romain", postérieur d'un siècle au "Virgile Vatican", s'en distingue-t-il nettement et est-il à rattacher à un autre cycle d'illustrations.

Dans le "Virgile Vatican", qui comprend des peintures attribuées à trois ou quatre artistes, sur neuf scènes illustrant la présence d'Enée à Carthage, nous en retenons six liées étroitement à notre enquête iconographique. Au livre I, est figurée la rencontre des deux héros (I, 579-630) ainsi que la ruse de Vénus (I, 657-688). Le livre IV a inspiré une abondante illustration : Didon offrant un sacrifice (IV, 56-65) ; reproches de Didon à Enée (IV, 296-330) ; Didon apercevant la fuite des Troyens (IV, 556-665) ; mort de Didon (IV, 645-650). Le "Virgile Romain", quant à lui, comprend dix grandes peintures illustrant l'*Enéide*, dont deux seulement concernent Didon et Enée : le banquet offert par la reine et l'épisode de la grotte.

Mosaïque de Low Ham (fig. 3)

Cette mosaïque regroupant cinq épisodes, inspirés des livres I et IV de l'*Enéide*, décorait le sol du *frigidarium* des thermes d'une *villa*. Les scènes sont distribuées dans une composition géométrique centrée d'un type peu habituel dans la mosaïque romaine ; le tapis, de forme rectangulaire, présente un carré central chargé d'un octogone inscrit et quatre rectangles latéraux d'inégales dimensions. Un tapis plus petit, à décor géométrique (étoile de deux carrés inscrite dans un cercle), était juxtaposé au tableau figuré, comme le montre la photographie publiée peu

après la découverte²⁸. Dans les rectangles, les scènes, toutes orientées vers l'extérieur du pavement, se succèdent de gauche à droite. Dans l'octogone, la figure centrale de Vénus détermine une orientation privilégiée : elle semble correspondre à l'entrée principale du *frigidarium*.

Dans le premier rectangle, trois bateaux avancent vers la droite. A l'avant du premier bateau, un personnage tend une couronne à un homme figuré de profil sur le rivage, étrangement disposé par rapport au sens des bateaux. Il s'agit d'Achate : si l'on se réfère à l'*Enéide* (I, 647-656), Enée se trouve déjà à Carthage et a dépêché Achate vers ses navires pour qu'il apporte à Didon "des présents arrachés aux ruines d'Ilion", en particulier "la couronne de gemmes et d'or" (I, 655). Les personnages du bateau central sont plus difficiles à interpréter : si le tableau tout entier est censé représenter le même moment, le personnage à bonnet phrygien est sans doute Ascagne. Si, au contraire, ce tableau concentre une narration d'épisodes successifs, il pourrait s'agir d'Enée, et le personnage plus petit, à sa droite, serait Ascagne. Quant à la tête casquée à l'arrière du navire, elle a été interprétée comme le *palladium* par J. M. C. Toynbee²⁹. Le deuxième rectangle, qui évoque la ruse de Vénus (I, 658), montre quatre personnages en pied : Enée, Ascagne, Vénus et Didon. On se souvient que la déesse a imaginé de substituer l'Amour au jeune fils d'Enée qui doit offrir les présents à la reine. Celle-ci pointe l'index droit vers sa bouche³⁰. Dans le troisième rectangle, trois cavaliers galopant vers la droite -Didon, Enée, Ascagne-, rappellent bien évidemment l'épisode de la chasse (IV, 129-168). Le quatrième rectangle présente Didon et Enée enlacés dans la forêt (IV, 165-166). L'orientation de cette scène est la même que celle du tableau central figurant Vénus. Dans ce dernier, la déesse se détache sur un tissu de couleur sombre ; de chaque côté se tient un Eros ailé, l'un avec la torche levée, l'autre avec la torche dirigée vers le sol. Ainsi, dans ce pavement, l'évocation du mythe de Didon et Enée ne retient-elle que l'amour et la passion, mis en scène par Vénus.

Dans les trois tableaux où l'identification d'Enée est certaine, se retrouvent quelques traits souvent utilisés dans les images du héros : personnage barbu, bonnet phrygien pourpre et bottines. D'autres traits sont plus rares : le costume militaire dans la scène de la ruse, mais, plus étrange, dans la scène de la chasse, le corps nu sous un manteau flottant³¹. La présence constante de la barbe, dans ces trois scènes, inciterait à voir dans le personnage imberbe du bateau central, Ascagne plutôt qu'Enée, d'autant que l'enfant, dans les autres tableaux, porte précisément le bonnet phrygien comme son père. En revanche, l'iconographie de Didon sur les

²⁸ RALEGH RADFORD *et alii*, 1954, p. 2.

²⁹ TOYNBEE, 1964, p. 241-246.

³⁰ TOYNBEE, 1964, p. 243 l'interprète comme l'expression de "*the familiar Roman gesture expressive of such emotions as wonder, admiration, bewilderment, or confusion*" tandis qu'AMAD, 1973, p. 48-49 le rattache au "baiser rituel", y voyant un geste d'adoration de Didon à l'égard de la déesse. Ces deux lectures ne sont du reste pas contradictoires.

³¹ Une mosaïque de Frampton, très dégradée, connue seulement par un dessin, montre, associé à des images de divinités et de vents, un personnage en pied, tenant une lance, vêtu également d'un costume militaire, coiffé du bonnet phrygien, tenant un rameau dans la main droite, qui a été identifié comme Enée par BARRETT, 1977, p. 312-314.

différents panneaux de cette mosaïque ne présente pas de caractère homogène : dans les scènes de la chasse et de la forêt, elle est à demi-nue, seulement vêtue d'une sorte de voile en écharpe ; dans l'épisode de la ruse, elle porte un vêtement léger qui laisse le haut du corps nu.

Cette mosaïque a suscité de nombreux commentaires. Certains, comme Bianchi Bandinelli³², Smith³³ et Weitzmann³⁴ ont été conduits, à des degrés divers, à supposer l'influence de peintures illustrant un manuscrit de l'*Enéide*. Cette piste d'interprétation, reprise dans le récent ouvrage de J. Lancha³⁵, ne semble pas aller de soi. La place primordiale accordée à Vénus dans la composition de cette mosaïque, à travers un choix de scènes qui ne se succèdent pas dans l'*Enéide*, amène à s'interroger sur l'influence directe de l'épopée virgilienne dans cette mosaïque. Pourquoi ne pas supposer plutôt une référence théâtrale : Macrobe et Augustin³⁶ insistent sur la place de cette légende dans les spectacles de leur temps.

Bouclier de Silius Italicus

Cette compilation de l'histoire de Didon et Enée, ne retenant que les épisodes amoureux issus des livres I et IV, laissant de côté le récit d'Enée sur la Guerre de Troie lors du banquet (livres II et III), n'était sans doute pas unique dans l'Antiquité. Témoin en est la description, dans la tradition de l'*ekphrasis*³⁷, d'un bouclier d'Hannibal dans le poème de Silius Italicus, *La guerre punique*, écrit vers 80 après J.-C.³⁸ "On y voyait Didon jeter les fondements de la Carthage primitive (...). L'un de ces tableaux représentait Enée jeté au rivage par les vagues : il a perdu sa flotte et ses compagnons, et tend une main suppliante. La reine infortunée l'observait intensément, sans trouble, avec déjà un air d'amitié. A côté, les artisans (...) ont représenté la grotte, et la secrète union des amants (...) On a figuré la plage abandonnée, et les vaisseaux d'Enée qui cinglaient vers le large, sourd aux appels d'Elissa. Elle-même, debout sur un immense bûcher, Didon blessée (...) ; du large, le Dardanien regardait le brasier, ouvrant les voiles au souffle de ses grands destins" (II, 395-425). Cette évocation où foisonnent les images ne suit pas à la lettre le modèle de l'*Enéide*, en particulier lors de la rencontre de Didon et Enée. Il paraît de plus impossible de reconstituer la disposition des épisodes. Néanmoins se trouvent mis en place les grands thèmes liés à la passion des deux héros présents dans l'iconographie : les épisodes de la chasse, de la grotte et de l'abandon.

³² BIANCHI BANDINELLI, 1969, p. 211.

³³ SMITH, 1969, p. 90, 117, 123.

³⁴ WEITZMANN, 1979, p. 201-202, fig. 25.

³⁵ LANCHA, 1997, p. 283-285, 328, 396, 398.

³⁶ AUGUSTIN, *Sermons*, 241. 5 (PL 38, col. 1135-1136).

³⁷ Cf. le bouclier d'Achille, *Illiade*, XVIII, 478-608, édition et traduction P. MAZON, CUF, 1974.

³⁸ SILIUS ITALICUS, *La guerre punique*, t. I, livres I-IV, édition et traduction P. MINICONI et G. DEVALLET, CUF, 1979.

PRINCIPAUX DISPOSITIFS ICONOGRAPHIQUES

Le livre IV de l'*Enéide* a inspiré les trois grands dispositifs iconographiques que l'on rencontre tout au long de l'Antiquité.

La chasse (Enéide IV, 129-168).

Bien qu'absent de la peinture pompéienne, c'est de loin l'épisode le plus représenté, particulièrement à la fin de l'Antiquité. Il illustre les vers 129-168 du livre IV : Didon et Enée sont figurés à cheval, avec ou sans Ascagne. Les figurations les plus proches du texte de Virgile présentent les trois personnages.

Sur la mosaïque d'Eva (fig. 4) dont la partie inférieure est détruite, Didon -comme l'atteste l'inscription ΔΕΙΔΩ- est en tête, sur un cheval qui se cabre. Représentée de profil, elle a le bras droit levé. Sa coiffure est retenue par un bandeau ; elle porte une chlamyde attachée sur l'épaule gauche par une fibule circulaire ; le haut d'un carquois apparaît à son épaule. Derrière elle - debout ou sur le même cheval - la tête nue, le visage de face, se tient un jeune homme armé d'une lance dont la cape flotte : il s'agit très certainement d'Ascagne³⁹. Derrière ces deux personnages, Enée, barbu, lui aussi identifiable grâce à l'inscription ΑΙΝΕΑΣ, est à cheval ; il porte le bonnet phrygien⁴⁰.

A Low Ham (fig. 5), le groupe apparaît dans un ordre différent. Les trois personnages, Ascagne en tête, suivi d'Enée puis de Didon, se trouvent sur des chevaux au galop : Ascagne et Didon sur un cheval blanc, Enée sur un cheval sombre. Les trois portent une cape flottant derrière eux, au traitement très rigide. Les deux personnages masculins sont coiffés du bonnet phrygien. Enée, barbu, a la tête tournée en arrière vers Didon. Un détail intrigue dans la représentation de la reine : malgré ce que pourrait laisser penser sa coiffure relevée vers l'avant, il ne s'agit pas de la dépouille d'éléphant caractéristique de l'Afrique⁴¹, comme le montre bien une autre image de face où apparaît nettement un chignon. Ces deux images sont, à des degrés divers, remarquables par leur fidélité au texte de Virgile. A Eva, est souligné l'aspect royal de la reine, à travers notamment le détail de son costume (*Enéide*, IV, 139). Toutefois, l'absence de documents en couleurs ne permet pas de voir jusqu'à quel point est poussée cette fidélité -Virgile précise que le carquois est d'or, et la robe de couleur pourpre, retenue par une fibule en or. A Low Ham, Didon se distingue par une chevelure blonde (IV, 590) ; on relève l'attitude du jeune Ascagne, *laetus Iulus* (IV, 140) : "*tout heureux sur son cheval, il court et dépasse tantôt les uns, tantôt les autres*" (IV, 156-157).

³⁹ BLACKMAN, 1997, p. 31, voit, quant à lui, un serviteur.

⁴⁰ BLACKMAN, 1997, p. 31 signale, à l'extrémité gauche de la scène, une architecture à arcades et pilastres - qui pourrait, selon nous, représenter le palais de la reine -, et, à l'avant du groupe, un énorme animal, de couleur gris vert.

⁴¹ La bibliographie est abondante. Cf notamment BAYET, 1931 ; LE GLAY, 1966 ; LE GLAY, 1981 ; OSTROWSKI, 1990 ; SALCEDO, 1996 ; SLIM, 1995.

Le second groupe lié à la chasse, moins narratif, plus éloigné du texte de Virgile, se réduit à la représentation des deux héros à cheval, associés à des grands fauves. Les deux tissus du Musée de Düsseldorf⁴² (fig. 6-7), comportent le nom des personnages en grec ; celui de Vienne (fig. 8), sans inscription, reprend cependant le même dispositif iconographique. Les tissus de Düsseldorf, en laine de couleur pourpre sur trame de lin, sont très proches. Les deux héros, sur des chevaux au galop, ont le bras droit levé. Didon, en costume de chasseresse, précède Enée. Leur visage, de face, est nimbé ; Enée porte le bonnet phrygien. Sous les chevaux se tiennent un chien et un lion. Sur le tissu de Vienne, on retrouve le couple et deux animaux sauvages (lion, panthère). Les deux personnages ont le bras levé, la même coiffure que sur les tissus précédents et sont nimbés. Mais ici, Enée, qui porte toujours le bonnet phrygien, précède Didon.

Cette représentation des deux héros seuls accompagnés de fauves apparaît sur la mosaïque d'Halicarnasse, aujourd'hui perdue, mais dans un dispositif différent. Une description assez précise a été faite au moment de la découverte, vers 1862. Les personnages sont identifiés par une inscription en grec. Didon à gauche et Enée à droite, sur des chevaux au galop, se font face, de part et d'autre de deux grands fauves. La reine aux cheveux blonds, en amazone sur un cheval sombre, vise avec sa lance un animal sauvage situé au centre de la mosaïque. Selon l'inventeur, son curieux costume serait en cuir ; son épaule droite et sa poitrine sont nues. Enée, en grande partie détruit, sur un cheval clair, tient lui aussi une lance. A son côté, court un chien ; au centre, une panthère bondit vers lui.

Une dernière représentation de Didon et Enée, dans un contexte de chasse, figure sur un sarcophage de Rome de l'époque antonine (fig. 9). Son iconographie est unique dans la production pourtant abondante de ce type de monuments funéraires : ce sarcophage d'enfant est en fait centré sur le personnage d'Ascagne ; Didon et Enée semblent secondaires. La face antérieure de la cuve est organisée en trois scènes : la sortie du palais (*Enéide*, IV, 133-135), le départ pour la chasse (IV, 136-150), puis la chasse elle-même (IV, 151-159). Dans la première scène, sur le côté gauche, Didon debout, en costume de chasseresse (bottines, carquois), entre deux personnages masculins eux aussi debout, se tient devant la porte de son palais. Elle regarde vers sa gauche un personnage barbu, en cuirasse. Entre eux, un Eros, la torche baissée, retient l'homme, qui est donc Enée, par le genou, annonçant le destin tragique de cet amour. A la droite de la reine, le personnage en costume de chasseur et bonnet phrygien représente Ascagne que l'on retrouve à plusieurs reprises, tant sur la face que sur les côtés.

La grotte

Le second épisode, tiré du livre IV, vers 165-166, évoque les amants dans la grotte⁴³. Deux dispositifs ont été utilisés : les amoureux sont assis côte à côte ou bien ils se tiennent debout, la grotte elle-même n'étant pas forcément représentée. A Pompéi, dans la maison VI, 15,

⁴² 16 x 17 cm et 16,5 x 14 cm. NOLL, 1982, p. 261-274.

⁴³ L'importance de ce lieu a été soulignée par LAVAGNE, 1988, p. 459-464.

6, une peinture publiée en 1897 (fig. 10), laissée *in situ* et aujourd'hui très dégradée, représente un couple assis sur un rocher, dans une grotte. L'homme est figuré de 3/4, la jambe gauche en avant. A sa gauche se trouvent deux armes : une lance, appuyée sur le rocher et une épée pendant à son côté. Son regard est tourné vers un personnage féminin en tenue de chasserresse, avec bottines et carquois. La femme fixe son compagnon et lui tient le menton. Deux Eroses accompagnent cette scène, l'un aux genoux de la reine, l'autre à droite d'Enée, près de son épaule. Une seconde peinture de Pompéi, très lacunaire, doit être rapprochée de celle-ci : elle provient de la maison IX, 6 d. Seule la partie inférieure est conservée, mais un graffito DIDO et AENIAS accompagne la représentation. Les personnages sont assis, mais leur position respective est différente de celle de la peinture précédente : à gauche, Enée, également reconnaissable par ses armes, à sa droite, Didon, les jambes croisées.

Une des deux peintures du "Virgile romain" concentre tous les éléments de cet épisode, en une mise en page particulière qui montre à la fois l'intérieur et l'extérieur. Dans une grotte figurée par un bandeau irrégulier de couleur claire, les deux personnages sont assis côte à côte, la reine à gauche, Enée à droite (fig. 11). Les deux héros sont enlacés mais ne se regardent pas. A la droite d'Enée, contre la paroi de la grotte, sont posés un bouclier et une lance. Enée porte le bonnet phrygien, tandis que Didon, en costume pourpre, n'offre pas les attributs d'une chasserresse ou d'une reine. A l'extérieur, attendent leurs montures attachées à un arbre, tandis que leurs compagnons de chasse tentent de se protéger de l'orage.

A Low Ham (fig. 12), les amoureux sont figurés debout, enlacés. Deux arbres les encadrent, les mettant pour ainsi dire à l'abri, mais la grotte n'est pas représentée. Enée, à droite, le visage barbu, porte toujours le bonnet phrygien ; il serre contre lui le corps presque entièrement nu de Didon.

Le volet de diptyque du Musée de Brescia représentant un couple d'amoureux (fig. 13) a pu être identifié⁴⁴ également comme l'image de Didon et Enée. Dans un décor habituel à ce type d'objet (pilastres formant une arcature contenant une coquille, rideau écarté), les deux personnages se tiennent debout, de face, côte à côte, couronnés par un Eros. A gauche, le personnage masculin, les jambes croisées, vêtu d'une chlamyde, chaussé de bottines, est coiffé du bonnet phrygien. Dans la main gauche, il tient une lance ; de l'autre il s'appuie sur un haut bouclier. A droite, un personnage féminin, le bras gauche replié et la main posée sur la hanche, porte la main droite au menton de son compagnon⁴⁵. Le second ivoire, du Musée de Trieste (fig. 14), a été parfois interprété comme une représentation de Didon et Enée⁴⁶. Cette lecture demeure incertaine : les deux personnages debout, enlacés, en bonnet phrygien et entourés d'Eroses forment la moitié supérieure d'un panneau dont le registre inférieur représente les amours de Pasiphaé et du taureau.

⁴⁴ SIMON, 1970.

⁴⁵ Ce geste semble être le même que celui de Didon sur la peinture de Pompéi VI, 15, 6 (cf. p. 000). Faut-il voir là un geste amoureux ou l'expression d'un baiser rituel (AMAD, 1973, *passim*) ?

⁴⁶ Telle est l'interprétation de RUMPF, 1954.

L'abandon

Cet épisode, représenté sur trois peintures de Pompéi, s'inspire du livre IV de l'*Enéide*, vers 584-591. L'exemple le plus explicite, car le mieux conservé, aujourd'hui au Musée de Naples, se trouvait dans l'*atrium* de la Maison de Méléagre à Pompéi (fig. 15). Didon, aux cheveux clairs, en larmes, est assise sur un trône, à l'intérieur de son palais ; à ses côtés, se tiennent sa sœur Anna, au teint très mat, et une servante qui l'abrite avec une ombrelle. Au fond, le bateau d'Enée s'éloigne des rivages de l'Afrique, personnifiée par une femme, debout au premier plan, portant la dépouille d'éléphant en guise de coiffure. Dans le *triclinium* de la Maison de l'Académie de Musique, une peinture, connue uniquement par une aquarelle (fig. 16), montre Didon, également sur son trône, entourée de ses servantes ; le personnage situé devant elle à gauche doit être Anna. Derrière les personnages est figurée une architecture de palais sous forme d'une colonnade ; la personnification de l'Afrique n'est pas présente, mais on voit le bateau d'Enée s'éloigner. Dans le *triclinium* de la Maison des Amants, une peinture mal conservée reprend l'image de Didon dans son palais, assise sur un trône, entourée de ses servantes ; on ne peut identifier Anna. La dégradation ne permet pas de savoir si à cette image étaient associés le bateau d'Enée et la personnification de l'Afrique. Dans le *codex* "Virgile Palatin" (fig. 17), le dispositif iconographique est radicalement différent. Didon apparaît debout, seule, à l'étage de son haut palais, épouvantée, les bras levés, arrachant ses cheveux⁴⁷, en voyant s'éloigner les vaisseaux (IV, 587-588).

PROBLEMES ET CONTAMINATIONS

Comme on a pu le constater, un certain nombre d'images -cinq au total- sont accompagnées, à toutes les époques, d'inscriptions -quatre en grec, une en latin- qui identifient les deux héros. Ce chiffre est plus représentatif qu'il n'y paraît : pour en mesurer l'importance, il convient en effet de ne pas prendre en compte les cycles et l'illustration des livres. Ainsi la moitié des figurations du mythe comporte-t-elle une inscription, celles précisément liées à la chasse. En effet, elles sont peut-être les seules images véritablement ambiguës, surtout à la fin de l'Antiquité où se multiplient les représentations de héros chasseurs⁴⁸.

Ariane abandonnée

L'épisode de l'abandon de Didon a parfois été confondu avec celui d'Ariane à Naxos. Or il semble qu'il n'y ait jamais ambiguïté, en dépit de certains dispositifs iconographiques communs, par exemple le bateau qui s'éloigne d'un rivage. En effet, dans l'abandon de la reine de Carthage sur les peintures de Pompéi, on retrouve un certain nombre d'éléments caractéristiques, absents dans le cas d'Ariane : la scène se passe dans un palais, l'héroïne est richement vêtue, assise sur

⁴⁷ *abscissa comas* (*Enéide*, IV, 530)

⁴⁸ BARATTE, 1985.

un trône et entourée d'autres femmes. Néanmoins, ces images de femmes abandonnées pouvaient être étroitement associées dans le cadre de programmes iconographiques, comme on peut le voir par exemple dans la maison de Méléagre à Pompéi (fig. 18)⁴⁹.

Vénus et Mars

La représentation du couple amoureux -scène qui, chez Virgile, se passe dans une grotte- pose davantage de problèmes d'interprétation. L'image des deux amants assis est également celle de Mars et Vénus, comme le montrent maints exemples pompéiens (fig. 19). Dans la maison de Pompéi VI, 15, 6, Didon et Enée ont été pris à tort pour Vénus et Mars. Or, comme on le voit sur une photographie ancienne -et Sogliano l'avait bien identifié⁵⁰-, la scène se passe dans une grotte, le personnage porte un carquois. En dépit d'un schéma iconographique proche -couple assis, présence d'Eros-, l'identification de Didon et Enée ne fait pas de doute.

Apollon et Diane

Mais c'est surtout l'image de Didon et Enée en chasseurs -d'ailleurs la plus représentée- qui se révèle la plus ambiguë. Le texte de Virgile lui-même identifie Enée à Apollon (IV, 144) et compare Didon à Diane (I, 499). L'iconographie l'a suivi à différentes époques en représentant Didon avec certains attributs traditionnels de Diane chasseresse : la tunique, les bottines et le carquois. Tel est le cas dans le sarcophage, apparemment sur les tissus ; parfois seuls certains éléments ont été retenus par l'artiste : ainsi à Low Ham, les bottines.

Méléagre et Atalante

Parmi les couples de héros chasseurs, celui de Méléagre et Atalante⁵¹ se rapproche le plus étroitement de Didon et Enée. A cette époque, sur certains documents, Méléagre n'est en effet plus représenté dans la nudité héroïque, mais vêtu en chasseur, et n'est pas associé au sanglier de Calydon. Sur les images tardives où les héros sont identifiés par des inscriptions, Méléagre et Atalante sont associés selon deux principaux dispositifs iconographiques, où se retrouve la diversité des représentations de Didon et Enée en chasseurs :

- soit à cheval, se faisant face, s'attaquant à des grands fauves. Tel est le cas de la mosaïque d'Halicarnasse (fig. 20)⁵², aujourd'hui au British Museum qui faisait pendant à un panneau disparu représentant Didon et Enée mis en scène selon le même dispositif

- soit côte à côte, en pied, portant des armes. Sur la mosaïque de Xanthos⁵³, conservée au musée d'Antalya, les deux héros sont représentés l'un derrière l'autre, en train de chasser, Atalante avec un arc et un carquois, Méléagre avec une lance. On peut rapprocher ce dispositif

⁴⁹ GALLO, 1988.

⁵⁰ SOGLIANO, 1900-1901.

⁵¹ SIMON, 1970 ; WOODFORD, 1992, p. 414-435 (Méléagre) ; BOARDMAN, 1984, p. 940-950 (Atalante) ; RAECK, 1992.

⁵² HINKS, 1933, p. 127.

⁵³ BOARDMAN, 1984, p. 944.

d'un tissu de la Fondation Abegg (fig. 21) où les héros présentent les mêmes détails iconographiques - arc et carquois pour Atalante, lance pour Méléagre - dans une architecture d'arcades que l'on retrouve sur d'autres tissus contemporains. Ces images authentifiées par des inscriptions ont permis d'identifier d'autres représentations de chasseurs. Pour le premier groupe, il faut rappeler le couple d'Apamée, dans lequel Cécile Dulière⁵⁴ avait dès 1969 reconnu Atalante et Méléagre. Sur la mosaïque de Sarrin (Syrie) (fig. 22), Janine Balty⁵⁵ a identifié Atalante et Méléagre dans un couple d'amoureux, vêtus en chasseurs, assis sur un rocher recouvert d'une peau de bête, tandis que leurs chevaux sellés encadrent la scène. Malgré la présence du bonnet phrygien coiffant la tête du personnage masculin - ce qui a conduit certains chercheurs⁵⁶ à voir plutôt dans cette représentation Didon et Enée - Janine Balty préfère retenir l'interprétation de Méléagre et Atalante en s'appuyant sur l'ensemble du programme iconographique⁵⁷.

CONCLUSION

Ce mythe des amours de Didon et Enée n'avait, bien entendu, pas de référence dans l'art hellénistique, ce qui explique en grande partie la diversité des images. Hormis le groupe relativement homogène figurant l'épisode de l'abandon - illustré dans les peintures de Pompéi, où ressortent le caractère royal de Didon et le *pathos* de la scène -, même dans le groupe de loin le plus abondant, celui lié à la chasse, les schémas iconographiques ne peuvent être réduits à des séries.

Si un certain nombre de traits constants reviennent régulièrement dans l'iconographie des deux personnages, ils ne constituent pas cependant à eux seuls des éléments d'identification ; dans le cas du couple de chasseurs à cheval, l'inscription est nécessaire pour lever toute ambiguïté.

Les sources littéraires, quant à elles, ne semblent pas avoir privilégié le même aspect du mythe. Ainsi, sur douze textes qui fournissent une référence suffisamment détaillée sur Didon, dix ne retiennent que l'abandon, la mort et le destin tragique de l'*infelix Dido*, et cela tout au long de l'Antiquité, dès les contemporains de Virgile comme Ovide jusqu'à Ausone⁵⁸. Deux auteurs

⁵⁴ DULIERE, 1969.

⁵⁵ BALTY, 1990.

⁵⁶ Hypothèse d'E. Simon rapportée par J. BALTY, 1990, p. 11, note 17 ; cf. aussi LAVAGNE, 1993, p. 265-266.

⁵⁷ L'auteur se propose d'ailleurs de revenir dans une autre étude sur les contaminations de ces couples chasseurs.

⁵⁸ OVIDE, *Tristes*, II, 521-536 (éd. J. ANDRE, Paris, CUF, 1968) ; *Remedia amoris*, I, 51-57 (éd. trad. H. BORNECQUE, Paris, CUF, 1930) ; *Héroïdes*, VII (éd. trad. H. BORNECQUE et M. PREVOST, Paris, CUF, 1928) ; SILIUS ITALICUS, *La guerre punique*, I, 394-425 (éd. trad. P. MINICONI et G. DEVALLET, Paris, CUF, 1979) et VIII, 44-201 (éd. trad. J. VOLPILHAC, P. MINICONI et G. DEVALLET, CUF, 1981) ; HYGIN, *Fabulae*, CCXLIII (éd. H.I. ROSE, Leyden, A.W. Sythoff, 1963) ; AUSONE, *Cupido cruciatus*, XIX, 38 (éd. R.P.H. GREEN, Oxford, 1991, p. 141) ; *Appendix Ausoniana* (éd. GREEN, p. 674, 15) ; MODESTINUS (*Anthologia latina*, D.R. SHACKLETON BAILEY (ed.) , fasc 1, *Libri Salmasiani aliorumque carmina*, Stuttgart, Teubner, 1982, n° 267) ; DRACONTIUS, *Louanges de Dieu*, III, 512-520, (éd. trad. Cl. MOUSSY, Paris, CUF, 1988) ; ENNODIUS, *Dictio XXVIII* ; SIDOINE APOLLINAIRE, *Lettres*, VII, 17, 2, 18 (éd. A. LOYEN, Paris, CUF,

seulement insistent sur la chasteté et la fidélité de la reine à son premier époux, dans le cadre d'un discours moralisateur : Tertullien et Jérôme⁵⁹.

1970) ; MODESTINUS (*Minor latin poets*, Loeb, 1954, p. 538-541).

⁵⁹ TERTULLIEN, *Apologeticum*, 50, 5 (éd. trad. A. SEVERYNS, Paris, CUF, 1971) ; JEROME, *Adversus Jovinianum*, I (PL 23, col. 273-274) ; *De exhortatione castitatis*, 13, 3 (Sources chrétiennes, n° 319) ; *De monogamia*, 17, 2. Sur ces auteurs, cf. POINSOTTE, 1990.

Bibliographie

AICHHOLZER, 1983 : P. AICHHOLZER, *Darstellungen römischer Sagen*, Vienne 1983 (*Dissertationen der Universität Wien*, 160).

AMAD, 1973 : G. AMAD, *Le baiser rituel*, Beyrouth 1973.

BALMELLE, REBOURG, 1995 : C. BALMELLE, A. REBOURG, "Didon et Enée, l'iconographie du mythe dans l'Antiquité et au Moyen Age", in *Carthage, l'histoire, sa trace et son écho*, catalogue de l'exposition, Paris, Musée du Petit Palais, 9 mars-2 juillet 1995, p. 60-67.

BALTY, 1990 : J. BALTY, *La mosaïque de Sarrîn (Osrhoène)*, Paris 1990.

BARATTE, 1985 : F. BARATTE, "Héros et chasseurs : la tenture d'Artémis de la Fondation Abegg à Riggisberg", *Monuments Piot* 67, 1985, p. 31-76.

BARRETT, 1977 : A.A. BARRETT, "A Virgilian scene from the Frampton Roman Villa, Dorset", *The Antiquaries Journal* LVII, 1977, p. 312-314, pl. LIV.

BAYET, 1931 : J. BAYET, "Un bas-relief de Sou-Djouab et l'iconographie des provinces romaines de l'Empire", *MEFRA* 48, 1931, p. 41 ss.

BIANCHI BANDINELLI, 1970 : R. BIANCHI BANDINELLI, *Rome, la fin de l'art antique*, Paris, 1^{er} éd., 1970.

BLACKMAN, 1997 : D. BLACKMAN, "Archaeology in Greece. 1996-1997", *Archaeological Reports for 1996-1997*, Londres 1997, p. 1-125.

BOARDMAN, 1984 : J. BOARDMAN, in *LIMC*, s.v. "Atalante", II, 1, Zurich-Munich 1984, p. 940-950.

BORDENACHE BATTAGLIA, 1983 : G. BORDENACHE BATTAGLIA, *Corredi funerari di età imperiale e barbarica nel Museo Nazionale Romana*, Rome 1983.

CANCIANI, 1981 : F. CANCIANI, in *LIMC*, s.v. "Aeneias", I, 1, Zurich-Munich 1981, p. 381-396.

CARANDINI, 1967 : A. CARANDINI, "Per riprendere lo studio del Codex Romanus di Virgilio (Vat. Lat. 3867)", in *Tardo Antico e alto medioevo. La forma artistica nel passaggio dall'antichità al medioevo*, Accademia nazionale dei Lincei, Atti del Convegno internazionale, Rome 1967, p. 329-348.

DE ALBENTIS, 1982-83 : E. DE ALBENTIS, "Le pitture della Casa dell'accademia di musica (VI, 3, 7) di Pompei", *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Perugia* XX, n. série, VI, 1982-1983, p. 247-264.

DE CARO, 1994 : S. DE CARO, *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Naples 1994.

DULIERE, 1969 : C. DULIERE, "Ateliers de mosaïstes de la seconde moitié du Ve siècle", in J. BALTZ (éd.), *Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1965-1968*, Bruxelles 1969, p. 125-130.

ELIA, 1934 : O. ELIA, in *Notizie di scavi*, 1934, p. 329.

FOUCHER, 1960 : L. FOUCHER, *Inventaire des mosaïques*, Sousse-Tunis 1960.

GALLO, 1988 : A. GALLO, "Le pitture rappresentanti Arianna abbandonata in ambiente pompeiano", *Rivista di Studi pompeiani* II, 1988, p. 59-80.

GAUCKLER, 1897 : P. GAUCKLER, "Les mosaïques de l'Arsenal à Sousse", *Revue Archéologique* II, 1897, p. 8-22

GAUCKLER, 1898 : P. GAUCKLER, "Les mosaïques virgiliennes de Sousse", *Monuments Piot* IV, 1898, p. 233-244.

HEINSIUS, 1978 : R. HEINSIUS, "Les représentations de la légende de Didon et Enée", *Acta Archaeologica Lovaniensia* 17, 1978, p. 37-65.

HINKS, 1933 : R.P. HINKS, *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman Paintings and Mosaics in the British Museum*, Londres 1933.

KOCH, SICHTERMANN, 1982 : G. KOCH, H. SICHTERMANN, *Römische Sarkophage*, Munich 1982.

LANCHA, 1997 : J. LANCHA, *Mosaïque et culture dans l'Occident romain*, Rome 1997.

LAVAGNE, 1988 : H. LAVAGNE, *Operosa antra. Recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien*, Ecole Française de Rome, BEFAR, 272, 1988.

LAVAGNE, 1991-1992 : H. LAVAGNE, "C.r. de J. Baltz, *La mosaïque de Sarrîn (Osrhoène)*, Paris, 1990", *Bulletin de l'AIEMA* 14, 1991-1992 [1993], p. 264-266.

LE GLAY, 1966 : M. LE GLAY, "Encore la Dea Africa", *Mélanges A. Piganiol*, 3, 1966, p. 1233-1239.

LE GLAY, 1981 : M. LE GLAY, in *LIMC*, s.v. "Africa", I, 1, Zurich-Munich 1981, p. 250-255.

NEWTON, 1862 : C.T. NEWTON, *A history of Discoveries at Halicarnasse, Cnidus and Branchidae*, Londres 1862.

NOLHAC, 1884 : P. DE NOLHAC, *Les peintures des manuscrits de Virgile*, Rome 1884.

NOLHAC, 1897 : P. DE NOLHAC, *Le Virgile du Vatican et ses peintures*, Paris 1897.

NOLL, 1982 : R. NOLL, "Unerkannte Szenen aus der Aeneas-Dido-Sage auf koptischen Stoffen in Düsseldorf und Wien", *Anzeiger des Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, philhist. Klasse, 119, 1982, p. 261-274.

OSTROWSKI, 1990 : J. OSTROVSKI, *Les personnifications des provinces dans l'Art Romain*, Travaux du Centre d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise des Sciences, 27, 1990.

PEDERSEN, 1992 : P. PEDERSEN, "Excavations and Research in Halikarnassos 1991", *Kazi Sonuçlari Toplantisi* (Ankara) XIV, 2, p. 133-142.

PEDERSEN, 1994 : P. PEDERSEN, "Excavations and Research in Halikarnassos 1993", *Kazi Sonuçlari Toplantisi* (Ankara) XVI, 2, p. 327-334.

PERVANOGLU, 1876 : P. PERVANOGLU, "Diptychon des Städtischen Museum zu Triest", *Archäologische Zeitung*, Neue Folge, VIII, 33, 1876, p. 131-132 et Taf. 12.

POINSOTTE, 1990 : J.-M. POINSOTTE, "L'image de Didon dans l'Antiquité tardive", in R. MARTIN (éd.), *Enée et Didon, Actes du colloque international*, Paris 1990, p. 43-54.

POULSEN, 1997 : B. POULSEN, "The city personification in the late 'Roman villa' in Halikarnassos", in S. ISAGER, B. POULSEN (éd.), *Patron and Pavements in Late Antiquity*, Odense University Press 1997, p. 9-23.

PPM : Pompei. Pitture e mosaici.

PPM II, 1990 : *PPM II*, Regio I, Parte seconda, Rome 1990.

PPM IV, 1993 : PPM IV, Regio VI, Parte prima, Rome 1993.

PPM V, 1994 : PPM V, Regio VI, Parte seconda, Rome 1994.

RAECK, 1992 : W. RAECK, *Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen*, Stuttgart 1992.

RAINEY, 1973 : A. RAINEY, *Mosaics in Roman Britain*, Newton Abbot 1973.

RALEGH RADFORD, *et alii*, 1954 : C.A. RALEGH RADFORD, M.A., F.S.A. AND H.S.L. DEWAR, *The Roman mosaics from Low Ham and East Coker*, Somerset County Museum Publications, 2, 1954.

ROSENTHAL, 1972 : E. ROSENTHAL, *The illuminations of the Vergilius Romanus (Cod. Vat. Lat. 3867). A Stylistic and Iconographical Analysis*, Zurich 1972.

ROCCHETTI, 1958 : L. ROCCHETTI, in *EAA*, s.v. "Alicarnasso", I, Rome 1958, p. 251-253.

RUMPF, 1954 : A. RUMPF, "Ein Liebespaar", *Festschrift zum 60. Geburtstag von Bernhard Schweitzer, Neue Beiträge zur Klassischen Altertumswissenschaft*, 1954, p. 341-344.

RUYSSCHAERT, 1982 a : J. RUYSSCHAERT, "La storia del Virgilio Vaticano", *Osservatore Romano*, 10 luglio 1982, p. 3.

RUYSSCHAERT, 1982 b : J. RUYSSCHAERT, "Immagini antiche dell'Eneide nel Virgilio Vaticano", *Osservatore Romano*, 12-13 luglio 1982, p. 3.

RUYSSCHAERT, 1982 c : J. RUYSSCHAERT, "Virgilio Romano", *Osservatore Romano*, 21 luglio 1982, p. 3.

RUYSSCHAERT, 1982 d : J. RUYSSCHAERT, "Immagini antiche dell'Eneide nel Virgilio Romano", *Osservatore Romano*, 23 luglio 1982, p. 3.

RUYSSCHAERT, 1983 : J. RUYSSCHAERT, "Naissance et survivances des illustrations du Virgile Vatican et du Virgile Romain", *Association internationale de Bibliophilie, 13e congrès, 23-29 septembre 1983*, p. 53-67.

SALA, 1985 : M. SALA, in *Enciclopedia Virgiliana*, s.v. "Didone", II, 1985, p. 48-63.

SALCEDO, 1996 : F. SALCEDO, *Africa. Gesto e imagen de una provincia romana*. Bibliotheca Italica. Monografías de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, n° 21, 1996.

- SCHEFOLD, 1957 : K. SCHEFOLD, *De Wände Pompejis*, Berlin 1957.
- SCHEFOLD, 1962 : K. SCHEFOLD, *Vergessenes Pompeji*, Berne-Munich 1962.
- SIMON, 1970 : E. SIMON, *Meleager und Atalante. Ein spätantiker Wandbehang*, Berne 1988.
- SLIM, 1995 : H. SLIM, "L'Afrique, Rome et l'Empire", in *Sols de l'Afrique romaine*, Paris 1995, p. 16-34.
- SMITH, 1969 : D.J. SMITH, "The Mosaic Pavements", in A.F.L. RIVET, *The Roman Villa in Britain*, Londres 1969, p. 71-125.
- SOGLIANO, 1900-1901 : A. SOGLIANO, "Didone ed Enea in Dipinti pompeiani", in *Atti della reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti XXI*, 1900-1901, p. 69-77.
- STEVENSON, 1983 : T.B. STEVENSON, *Miniature Decoration in the Vatican Virgil. A Study in Late Antique Iconography*, Tübingen 1983.
- TOYNBEE, 1964 : J.M.C. TOYNBEE, *Art in Britain under the Romans*, Oxford 1964.
- VOLBACH, 1976 : W.F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mayence, 1^{re} éd., 1952 ; 3^e éd., 1976.
- TOMLINSON, 1996 : R.A. TOMLINSON, "Archaeology in Greece 1995-96", *Archaeological Reports for 1995-1996*, Londres 1996, p. 1-47.
- WEITZMANN, 1979 : K. WEITZMANN (éd.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century, Catalogue of the exhibition at the Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977 - February 12, 1978*, New York 1979.
- WOODFORD, 1992 : S. WOODFORD, in *LIMC*, s.v. "Meleagros", VI, 1, Zurich-Munich 1992, p. 414-435.
- WRIGHT, 1993 : D.H. WRIGHT, *The Vatican Virgil. A Masterpiece of Late Antique Art*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1993.

Crédits photographiques :

Somerset County Museum : fig. 3.

Kunstmuseum Düsseldorf : fig. 6-7.

Support	Lieu de découverte	Lieu de conservation	Contexte	Date	Iconographie
Mosaïque de pavement	Eva (Loukou, Grèce)	?	villa, portique	Ile s.	chasse
Mosaïque de pavement	Low Ham (Grande-Bretagne)	Tauton, Somerset County Museum	<i>villa</i>	350-400	cycle narratif
Mosaïque de pavement	Halicarnasse (Bodrum, Turquie)	disparue	"villa"	milieu Ve s.	chasse
Peinture murale	Pompéi, M. de Méléagre, VI, 9, 2	Musée de Naples	<i>domus, atrium</i>	3e tiers Ier s.	abandon
Peinture murale	Pompéi, M. de l'Académie de musique, VI, 3, 7	disparue	<i>domus, triclinium</i>	3e tiers Ier s.	abandon
Peinture murale	Pompéi, Maison des Amants, I, 10, 11	<i>in situ</i>	<i>domus, triclinium</i>	3e tiers Ier s.	abandon
Peinture murale	Pompéi, IX, 6d	disparue	<i>domus</i>	3e tiers Ier s.	grotte ?
Peinture murale	Pompéi, VI, 15, 6	?	<i>domus</i>	3e tiers Ier s.	grotte
Peinture de codex		Bibl. Vatican, Vat. lat. 3225		Ve s.	cycle narratif
Peinture de codex		Bibl. Vatican, Vat. lat. 3867		VIe s.	cycle narratif
Sarcophage	Rome, Via Cassia	Rome, Musée des Thermes		120-140 s.	chasse
Ivoire		Musée de Brescia		vers 400	grotte ?
Ivoire		Musée de Trieste		Ve s.	grotte ?
Tissu	Egypte ?	Düsseldorf, Kunstmuseum, inv. 13.025		Ve s.	chasse
Tissu	Egypte ?	Düsseldorf, Kunstmuseum, inv. 13.026		Ve s.	chasse
Tissu	Egypte ?	Vienne, Öst. Museum für ang. Kunst		Ve s.	chasse

1 - Tableau 1 - *Corpus* des œuvres figurant la légende de Didon et Enée.

	Présents d'arrivée I, 647-655	Rencontre I, 594-630	Ruse de Vénus I, 657-694	Banquets I, 723-756	Sacrifice IV, 56-64	Chasse IV, 129-168	Grotte IV, 165-166	Reproches IV, 296-330	Abandon IV, 554-641	Mort IV, 642-650
Bouclier d'Hannibal		X				X	X		X	X
Mos. Eva						X				
Mos. Low Ham	X		X			X	X			
Mos. Halicarnasse						X				
Pompéi, VI, 9, 2									X	
Pompéi, VI, 3, 7									X	
Pompéi, I, 10, 11									X	
Pompéi, IX, 6 d							X			
Pompéi, VI, 15, 6							X			
Virgile Vatican		X	X		X			X	X	X
Virgile Romain				X			X			
Sarcophage Rome						X				
Ivoire Brescia										
Ivoire Trieste										
Tissu Düsseldorf						X				
Tissu Düsseldorf						X				
Tissu Vienne						X				

2 - Tableau 2 - Episodes tirés de l'*Enéide*.



3 - Low Ham (Somerset). Cycle narratif de Didon et Enée. Taunton, Somerset County Museum (cliché du Musée).



4 - Eva (Péloponnèse). Villa d'Hérode Atticus (d'après TOMLINSON, 1996).



5 - Low Ham (Somerset). Détail : panneau de la chasse. Taunton, Somerset County Museum (d'après BIANCHI BANDINELLI, 1970).



6 - Achmim (Egypte). Tissu. Düsseldorf, Kunstmuseum (Inv. 13025) (cliché du Musée).



7 - Achmim (Egypte). Tissu.
Düsseldorf, Kunstmuseum
(Inv. 13026) (cliché du
Musée).



8 - Egypte (?). Tissu.
Vienne, Öst. Museum für
ang. Kunst (d'après NOLL,
1982).



9 - Rome. Sarcophage découvert Via Cassia. Musée National Romain (d'après KOCH, SICHTERMANN, 1982).



10 - Pompéi, VI, 15, 6. Didon et Enée dans la grotte (d'après SOGLIANO, 1897).



11 - Rome, Vat. lat. 3867.
Didon et Enée dans la
grotte (fol. 106 r) (d'après
WEITZMANN, 1979).



12 - Low Ham (Somerset). Détail : Didon et Enée enlacés. Taunton, Somerset County Museum (d'après BIANCHI BANDINELLI, 1970).



13 - Brescia. Volet de diptyque : couple d'amoureux identifiés comme Didon et Enée. Musée chrétien de Brescia (d'après VOLBACH, 1976).



14 - Trieste. Plaque d'ivoire : Didon et Enée (?). Musée communal de Trieste (d'après VOLBACH, 1976).



15 - Pompéi.
Maison de
Méliagre, VI, 9, 2.
Abandon de Didon.
Musée archéolo-
gique de Naples
(d'après DE CARO,
1994).



16 - Pompéi. Maison de l'académie de
musique, VI, 3, 7. L'abandon de Didon
(relevé aquarellé de Niccolini, d'après
PPMIV, p. 287, fig. 18).



17 - Rome, Vat. lat. 3225.
Abandon de Didon (fol. 39 v)
(d'après WRIGHT, 1993).



18 - Pompéi. Maison de Méléagre, VI, 9,
2. Ariane abandonnée. Musée archéolo-
gique de Naples.



19 - Pompéi. Maison de Méléagre, VI, 9, 2. *Tablinum* 8, mur sud : Mars et Vénus. Musée archéologique de Naples (d'après *PPM* IV, p. 682, fig. 51).



20 - Halicarnasse. "Villa tardive", Atalante. British Museum (d'après HINKS, 1933).



21 - Provenance inconnue. Tissue de la Fondation Abegg : Atalante et Méléagre, dessin (d'après SIMON, 1970).



22 - Sarrin (Osrohoène). Méléagre et Atalante (d'après BALTU, 1990).

Crédits photographiques :
Somerset County Museum : fig. 3.
Kunstmuseum Düsseldorf : fig. 6-7.