

Le singulier destin d'une sculpture ibérique : la Dame d'Elche

Marlène Albert-Llorca, Jesús Moratalla Jávega, Pierre Rouillard

▶ **To cite this version:**

Marlène Albert-Llorca, Jesús Moratalla Jávega, Pierre Rouillard. Le singulier destin d'une sculpture ibérique : la Dame d'Elche. Images Re-Vues, 2018, Trajectoires biographiques d'images, 15. halshs-01866065v2

HAL Id: halshs-01866065
https://shs.hal.science/halshs-01866065v2

Submitted on 25 Feb 2019

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Images Re-vues
Histoire, anthropologie et théorie de l'art

15 | 2018
Trajectoires biographiques d'images

Le singulier destin d'une sculpture ibérique : la Dame d'Elche

The singular Destiny of an Iberian Statue, the Lady of Elche

Marlène Albert Llorca, Jesús Moratalla et Pierre Rouillard

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/imagesrevues/4937
ISSN : 1778-3801

Éditeur :
Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique
Marlène Albert Llorca, Jesús Moratalla et Pierre Rouillard, « Le singulier destin d'une sculpture ibérique : la Dame d'Elche », *Images Re-vues* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 31 décembre 2018. URL : http://journals.openedition.org/imagesrevues/4937

Ce document a été généré automatiquement le 31 décembre 2018.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Le singulier destin d'une sculpture ibérique : la Dame d'Elche

The singular Destiny of an Iberian Statue, the Lady of Elche

Marlène Albert Llorca, Jesús Moratalla et Pierre Rouillard

1 Le 4 août 1897, des ouvriers agricoles découvraient à l'Alcudia, site de l'antique *Ilici*[1], à trois kms au sud de la ville d'Elche (Alicante), la plus célèbre sculpture d'époque ibérique que l'on ait conservée (Fig. 1). Ce buste, haut de 56 cm, façonné dans un calcaire gréseux, représente une femme portant une mitre et deux ornements circulaires qui encadrent le visage. Le vêtement est traité en zigzags et les bijoux (boucles d'oreille et colliers) sont particulièrement riches. Son visage est comme figé, avec un regard fixe. Des traces de couleur, aujourd'hui à peine visibles, subsistent : rouge, bleu, jaune. Sans doute réalisée entre le V^e^ et le IV^e^ siècle av. J.-C., cette sculpture est connue aujourd'hui sous le nom de Dame d'Elche[2]. Après sa découverte, elle est rapidement acquise par le Louvre qui l'expose dès l'automne 1897 dans les salles de son Département des antiquités orientales.



Fig. 1.



Dame d'Elche. Photographie prise en 1906 au Louvre.
Caisse Nationale des monuments historiques et des sites.

2 Faute de documents écrits, on a peu de certitudes sur son identité initiale et sa fonction : était-ce un buste ou une statue en pied retaillée ? représentait-elle une divinité, une femme de la noblesse, une reine, une prêtresse ? avait-elle une fonction funéraire ou s'agissait-il d'une statue de culte ? Ces questions ont été longuement débattues par les archéologues, en Espagne et hors de ses frontières, mais nous ne les aborderons pas ici, notre propos étant de nous arrêter sur ce qu'on peut appeler la deuxième vie de la Dame, celle qui l'a conduite d'Elche à Paris puis à Madrid et de nouveau à Elche pour deux expositions temporaires. Nous reprendrons, pour dégager les implications de ce parcours sur les identifications de la Dame et les valeurs dont elle a été investie, la perspective théorique proposée par Igor Kopitoff dans son article sur la « biographie culturelle des objets » en y adjoignant, comme l'a fait Richard H. Davis dans un livre où il retrace les tribulations d'images hindoues, la notion de *communities of response*[3]. Cette notion reprend, sous une forme légèrement modifiée, celle de *interpretive communities*, introduite par le théoricien de la littérature Stanley Fish pour désigner le fait que les significations d'un texte sont construites par ses lecteurs, non selon des critères purement subjectifs, mais en fonction du schème culturel qu'ils partagent avec les membres de leur « communauté ». Ces interprétations peuvent susciter des actes, par exemple la destruction des images de culte par des iconoclastes, raison, semble-t-il, pour laquelle Davis parle de « réaction » plutôt que « d'interprétation ».

3 À première vue, ce cadre analytique s'applique mal à la Dame d'Elche qui est devenue et restée, comme la plupart des objets archéologiques, une pièce de musée. Toutefois, cette qualification ne suffit pas à fixer son identité et sa valeur, qui n'ont pas toujours été

définies de la même manière, ni dans le monde des archéologues ni en dehors de lui. Nous tenterons de le montrer en nous appuyant sur les nombreux écrits que la Dame a suscités, tant dans les revues savantes que dans la presse, et sur les images qui ont contribué à sa célébrité : les reproductions en deux ou trois dimensions du buste et la façon dont elles sont mises en scène ; ses recréations artistiques voire, à Elche, son « incarnation » dans une *Dama viviente*, une Dame vivante. Deux des *communities of response* que la Dame a traversées seront plus particulièrement examinées : celle des archéologues du tournant du siècle et des artistes dont ils ont nourri l'imaginaire ; celle des érudits locaux d'Elche qui ont contribué à faire de la Dame une icône identitaire de la ville.

Reine maure et Apollon

4 Dès son exhumation par les ouvriers du Docteur Campello, propriétaire du terrain de l'Alcudia où elle se trouvait, la sculpture fascine aussi bien les savants que les simples gens. Le premier à être informé de l'événement est Pedro Ibarra y Ruiz, archiviste, chroniqueur municipal et historien reconnu. Il vient voir le buste dans la soirée qui suit son exhumation et, dès le 7 août, il envoie un article à *La Correspondencia Alicantina* qui le publie le lendemain. Il y décrit la sculpture et précise qu'elle a suscité une telle curiosité que le Dr Campello a décidé de l'exposer sur le balcon de sa maison, où il l'a fait apporter : « Hommes, femmes, adultes et enfants, tous voulaient voir la *reina mora* (la reine maure) » [4].

5 Ibarra ne semble pas s'étonner que la population d'Elche identifie la statue à une « reine maure » et cela n'a, effectivement, rien d'étonnant. La péninsule Ibérique fut occupée par les musulmans pendant plusieurs siècles – ils dominèrent l'actuelle province d'Alicante du VIII[e] siècle à la fin du XIII[e] – et la mémoire de cette période capitale de l'histoire de l'Espagne a été transmise par de multiples canaux : légendaire de tradition orale ou écrite, théâtre, fêtes patronales où l'on met en scène les batailles entre les Maures et les Chrétiens[5]. Dans certains endroits, en outre, la présence musulmane s'est inscrite dans le paysage, urbain ou rural. C'est le cas à Elche. Si la ville compte peu de vestiges architecturaux d'Al-Andalus, elle possède une immense palmeraie qui entoure l'agglomération et vient même, aujourd'hui, s'y mêler. Lorsque les voyageurs européens la découvrent, au XIX[e] siècle, ils y voient une œuvre des Arabes et qualifient Elche de « Jérusalem de l'Occident » ou d' « oasis »[6]. Au tournant du siècle, les Ilicitains se sont approprié cette identification exogène, si bien qu'on retrouve fréquemment ces expressions dans les publications locales.

6 Nul ne pouvait donc ignorer, à Elche, que les *moros* y avaient résidé et c'est sans doute la seule population du passé dont les Ilicitains, si l'on excepte quelques lettrés, connaissaient le nom. Une statue enfouie dans le sol et portant d'étranges parures ne pouvait donc qu'être *mora.* Le caractère somptueux des parures suggérait, par ailleurs, qu'elle représentait une femme de haut rang – hypothèse qui a été également formulée, par la suite, par certains archéologues. Si les Ilicitains pensèrent précisément à une reine, c'est peut-être parce que cette figure est très présente dans les légendes espagnoles liées aux Maures. L'une d'elles, recueillie à Alicante, raconte les amours contrariés de la fille d'un calife et sa fin tragique : ne pouvant épouser son galant, elle se jeta du haut d'une falaise qui prit dès lors le nom de *Salto de la reina mora*, saut de la reine maure.

7 Ibarra porta un tout autre regard sur le buste. Il en donne une première présentation dans l'article déjà mentionné, où il souligne que le buste est un témoignage de la

grandeur d'*Ilici.* La description est particulièrement détaillée, mais Ibarra note, sans en tirer de conséquence, qu'il est travaillé dans la *piedra común,* la pierre commune, locale, le calcaire gréseux des collines qui dominent la plaine d'Elche. Cette pierre, nous le savons maintenant[7], vient du site de Ferriol dans le massif de Tabaya, à 8 kms au nord de La Alcudia. Ibarra, dans ce même texte, qualifie la statue de « gréco-romaine », point de comparaison obligé pour tout érudit à une époque où seul cet art est présent dans les livres et l'enseignement. Il y voit un *varón* et, en homme pétri de culture classique, il croit y reconnaître un Apollon. Ce dieu est représenté dans l'art grec comme un jeune homme, mais un jeune homme nu, ce qu'Ibarra semble oublier, tout comme il semble oublier que les ateliers grecs et romains utilisaient essentiellement du marbre.

8 Ibarra ne propose pas de datation à ce moment, mais présente la sculpture comme un témoignage important de l'histoire d'*Ilici* qu'il pense, comme les érudits de son temps, être une cité romaine. La première proposition de date est formulée par José Mélida[8] qui relève des ressemblances avec les statues du sanctuaire du Cerro de Los Santos (province d'Albacete) dans la présence des voiles et des colliers. Il la qualifie de « gréco-punique » et la date du IIIe siècle av. J.-C., soit avant les sculptures du Cerro de Los Santos, suivant en cela Léon Heuzey, conservateur du Département des Antiquités orientales du Louvre, dans son étude sur le matériel de ce sanctuaire.

Fig. 2



Cerro de los Santos (Albacete): dame portant une mitre, Musée d'Albacete.
Photographie Pierre Rouillard.

9 L'homme cultivé qu'était Ibarra ne pouvait qu'être étonné par le buste car, au moment de sa découverte, ce que l'on connaissait de la sculpture aujourd'hui reconnue comme « ibérique »[9] avait peu à voir avec lui. N'avaient alors été mis au jour que des animaux (des taureaux, mais à peine avaient-ils été répertoriés) ou des hybrides (Bicha de

Balazote, sphinx d'Agost et de El Salobral, griffon de Redoban) et les têtes (plusieurs centaines connues) du Cerro de los Santos, toutes pièces qualifiées de manière vague de *ante romanas*, pré-romaines. Les têtes déposées dans ce sanctuaire, même si elles portent voiles et colliers comme la Dame d'Elche, sont de structure plus simple ; leur style est souvent rude et schématique, les formes sont plus linéaires et le traitement rigide[10] (Fig. 2). Le rendu soigné des volumes, les choix iconographiques, le système de coiffure ou le répertoire très varié des colliers et autres bijoux n'avaient jamais été vus avant la découverte d'*Ilici*, que ce soit au nord-ouest, vers Albacete, ou en Andalousie. Participant de l'extravagance de la coiffure des femmes ibères relevée par Artémidore (cité par Strabon III, 4, 17)[11], les rouelles qui couvrent les oreilles apparaissent sur des statuettes de bronze[12] du sanctuaire ibérique de Castellar (Jaén), mais leur chronologie reste floue (leur découverte a dû être à peu près contemporaine de celle de la Dame d'Elche). Tous ces éléments sont au cœur des analyses conduites dès 1898 par Mélida, Paris ou Hübner.

10 Revenons en 1897. Une semaine après la découverte, le 11 août, Pierre Paris, professeur d'archéologie grecque à Bordeaux, qui visitait les sites archéologiques et les collections de pièces antiques de la partie orientale de la Péninsule, arrive à Elche. Ibarra, avec qui il est en relation, lui montre le buste. Immédiatement convaincu de sa valeur archéologique et artistique, Paris propose au musée du Louvre de l'acheter et réussit à obtenir le consentement du Conservateur du Département des archéologies orientales, puis celui du Dr Campello : le buste est acquis pour 4 000 francs. Aucune loi ne protégeant alors, en Espagne, le patrimoine national, la Dame quitte Elche le 30 août dans une indifférence quasi générale. Le pays, il est vrai, a d'autres soucis : le président du gouvernement espagnol, Cánovas del Castillo, a été assassiné le 8 août 1897 et la domination de l'Espagne sur Cuba, engagée dans sa guerre d'indépendance, est de plus en plus menacée.

La Dame à Paris

11 C'est après son transfert au Louvre que la « reine maure » devient la Dame d'Elche, nom que lui donne Pierre Paris[13]. Dans la capitale française, la Dame est tout à la fois un objet de débat académique – il s'agissait d'établir une filiation entre cette œuvre et telle ou telle région méditerranéenne et ses ateliers de sculpture –, un sujet d'inspiration pour quelques artistes "orientalistes", puis un enjeu diplomatique lorsque Pétain et Franco conviennent en 1940 de sceller leurs bonnes relations en décidant que chacun de leur pays va restituer à l'autre des documents historiques ou des œuvres d'art qui y avaient été amenés, de façon parfois illégale. La Dame fait partie des œuvres rendues par la France à l'Espagne[14].

12 Sa découverte a ranimé un débat lancé dans les années 1870-1880 quand il s'est agi d'authentifier les sculptures trouvées dans le sanctuaire du Cerro de los Santos [15]. Sollicité par le Directeur du Musée d'Archéologie Nationale de Madrid, Léon Heuzey a reconnu parmi les sculptures qui lui étaient présentées des faux manifestes, mais a identifié dans les offrandes de pierre un art ibérique, comme avaient été reconnus un art étrusque et un art chypriote[16]. Pour Heuzey, ce qui est grec et ce qui est phénicien est mêlé. Les œuvres du Cerro de los Santos se rattacheraient « au moins par tradition » à la période du plein développement de l'archaïsme grec, qu'il situe au V^e^ siècle à l'issue d'un cheminement complexe car il perçoit ici « l'action en retour de l'archaïsme grec sur l'art asiatique et surtout sur l'art phénicien » qui s'est exercé à Carthage[17]. De ce mélange d'apports étrangers naît une sculpture ibérique dont il propose toutefois une analyse interne. La

découverte de la Dame d'Elche, six ans après ses analyses du Cerro de Los Santos, ne provoque pas de rupture dans sa démarche, fondée au départ sur l'analyse des œuvres de la province d'Albacete. Elle lui permet[18] – une fois souligné que la Dame surpasse ses devancières par sa beauté, l'étrangeté de ses parures et l'excellence de son exécution, tout en mêlant traits espagnols, grecs et orientaux – d'affirmer de manière encore plus forte l'identité d'un art ibérique[19]. Cette affirmation, cependant, ne clôt pas le débat. Les questionnements vont durer et s'exprimer, entre archéologues et entre artistes peintres, toujours au fait des œuvres présentées au Louvre, et les interrogations se prolonger autour de la fonction du buste. La première question, en 1897, est de savoir que faire de lui au Louvre. Il n'est ni grec ni phénicien et, faute de caractères bien définis, il est inscrit dans l'inventaire des « Antiquités Méditerranéennes » (il porte toujours sur son côté gauche le n° d'inventaire AM 879), aux côtés des pièces de Chypre. Les hésitations sont encore présentes sur le cartel : « Style gréco-phénicien de l'Espagne ». Face à ce qualificatif, les discussions sont vives. Trois citations suffisent à rendre compte des enjeux du débat.

13 Tout d'abord l'inventeur, Pierre Paris :

14 Elle est orientale par le luxe de ses joyaux, par un je ne sais quoi que le sculpteur a conservé, la modelant, de ses plus anciens maîtres, par les traditions de métier qu'on trouve encore vivaces ; elle est grecque, elle est attique par une inexprimable fleur de génie qui la parfume comme ses sœurs de l'Acropole ; elle est surtout espagnole, par la surcharge de sa mitre et des grandes roues qui entourent sa tête fine, par l'étrangeté troublante de sa beauté. Elle est plus qu'Espagnole, elle est l'Espagne même, elle est l'Ibérie, sortant, rayonnante encore de jeunesse, de son tombeau plus de vingt fois séculaire[20].

15 Pierre Paris salue le caractère « espagnol » du buste, mais on sent qu'il oscille entre fascination et mépris pour cet art qui n'a pas su se construire symétriquement à l'art grec :

16 [Les Ibères] ont tenté de se détacher de l'archaïsme, toujours à la suite des Grecs, pour se dégager de leur mieux des vieilles traditions, pour progresser vers un art plus libre et plus varié, vers l'art classique. Ils y ont réussi d'abord, mais comme brisés dans leur élan, ils se sont attardés à cette étape et n'ont plus eu désormais la force ni le courage nécessaires pour sortir de la voie battue[21].

17 De fait, embarras et grandes proclamations s'enchaînent. Pour Théodore Reinach, entre la « boudeuse » de l'Acropole et avant Phidias, « le buste d'Elche est grec », d'une main « grecque et spécialement ionienne ». Il serait sorti d'un atelier d'*Hémeroskopeion*, la ville grecque la plus proche d'Ilici. Reinach conclut par de fortes formules : le buste « est espagnol par le modèle et les modes, phénicien peut-être par les bijoux ; il est grec, purement grec par le style » ; ou plus loin : « Non pas une Salammbô, mais une Carmen qu'aurait pu connaître Thémistocle »[22]. Camille Jullian abonde dans ce sens en affirmant que la Dame est « due à un métèque phocéen demeuré en terre barbare ; enfant perdu de l'Ionie vaincue »[23].

18 Les lectures « orientale » ou « hellénocentrique » se retrouvent dans la peinture. L'ambiance hellénocentrique trouve une belle expression dans l'affiche que David Dellepiane réalise pour le 25e anniversaire de la fondation de Marseille[24], en 1899 : à peine deux ans après la découverte du buste, le peintre donne à la fille du roi des Ségobriges qui accueille Protis, l'œciste grec (celui qui dirige l'installation d'un groupe de Grecs dans un

nouveau territoire), les traits de la Dame d'Elche[25] (Fig. 3). Les Ligures ont l'aspect de Gaulois tels qu'on se les représentait en ce temps ; Gyptis, la princesse ligure, porte la coiffure de l'ilicitaine mais aussi un vêtement brodé de décors orientaux, et elle tient une œnochoé dans le style de la Grèce de l'Est, ainsi qu'une coupe attique : l'Ionie, l'Orient, Athènes et l'Ibérie sont alors réunis[26].

Fig. 3



Affiche de David Dellepiane pour les fêtes du 25ème anniversaire de la fondation de Marseille, 1899. Photo Musée de la Ville, Marseille.

19 Le peintre orientaliste Rochegrosse, illustrant Flaubert, donne quant à lui à Salammbô des traits de la Dame d'Elche dans des tableaux et dessins délibérément ancrés dans une imagerie orientale que le peintre a lui-même trouvée en Afrique du Nord, une région où il se rend régulièrement et qui est souvent identifiée à l'Orient (Fig. 4)[27]. Avec Rochegrosse, Théodore Reinach trouvait son contradicteur.

Fig. 4



Georges-Antoine Rochegrosse, illustration de l'édition de 1900 de *Salammbô*, Gustave Flaubert, Ferroud Editeur, coll. particulière.
Photographie André Pelle.

20 Dellepiane et Rochegrosse s'inspirent de la Dame et des discours des archéologues à son sujet pour figurer de façon vraisemblable des personnages légendaires ou littéraires sans prétendre faire œuvre de science. Mieux encore que les textes des savants, pourtant, leurs peintures mettent en évidence la difficulté à situer la Dame dans les cultures de la Méditerranée antique, difficulté qui a suscité, comme on vient de le voir, bien des débats. Ceux-ci, cependant, ne remettent pas en cause l'idée que les archéologues du tournant du siècle forment une « communauté », au sens que Davis donne à cette notion. Car, s'ils émettent des hypothèses différentes, ils partagent le même cadre intellectuel. Leur but est le même, classer la Dame dans la statuaire des sociétés méditerranéennes, et ils se soucient de s'appuyer, pour y arriver, sur des données empiriques rigoureuses : l'examen attentif de la statue et de sa parure, la comparaison avec les autres œuvres de la même époque, la mobilisation des connaissances déjà acquises sur les cultures méditerranéennes et leurs relations. Leurs positions, certes, ne sont pas dénuées de présupposés – ainsi de la primauté conférée à l'art grec et de la conviction plus ou moins affirmée du caractère « primitif » de l'art ibérique. Il reste que le regard qu'ils portent sur la Dame est bien différent de celui qui caractérise les communautés que nous allons examiner maintenant. Celles-ci réunissent des idéologues qui ont un tout autre but que les archéologues et les historiens : non pas resituer la Dame dans le passé mais la faire agir dans le présent en en faisant une icône de l'identité de l'Espagne.

La Dame, archétype et « ancêtre » de la femme valencienne

21 Si le départ de la Dame en France n'a guère suscité de réactions en 1897, des voix, à partir des années 1920, commencent à s'élever pour réclamer que son « exil » prenne fin[28]. Le fait qu'elle est exposée en bonne place dans la salle ibérique du Musée du Louvre, créée en 1904, a sans doute contribué à la prise de conscience de son importance archéologique et artistique. Celle-ci s'exprime, par exemple, par sa présence sur une des affiches de l'exposition *El arte en España*, l'art en Espagne, présentée dans le « Palais national » de l'exposition internationale de Barcelone en 1929 (Fig. 5).

Fig. 5



Affiche de Olegario Junyent (1876-1956) pour l'exposition « El arte en España », Exposition internationale de Barcelone, 1929.
https://library.duke.edu/digitalcollections/oaaaslidelibrary/Date/1929.

22 Autre type de valorisation, l'idée que la Dame cristallise l'éternel féminin espagnol. Cette interprétation s'appuie sur les caractéristiques de ses parures – désormais perçues comme un signe de son hispanité et non plus de son altérité de *mora*. Dès 1898, Hübner signalait que sa coiffe ressemble à celle du costume de cérémonie des Espagnoles du XX^{e} siècle : une mantille relevée par une *peineta*, un haut peigne. Lui-même n'en tire aucune conclusion mais, par la suite, nombre d'auteurs[29] seront moins prudents. Selon eux, le fait que la Dame et les Espagnoles de l'époque contemporaine sont coiffées de la même manière atteste qu'elles ont la même "nature" : la statue est une image de "la" femme espagnole, restée identique à elle-même depuis l'époque ibérique. L'intellectuel franquiste José María Pemán, par exemple, rapproche le voile de la Dame de celui que mettent les femmes catholiques pour aller à la messe, et en conclut que « les premières femmes espagnoles » étaient déjà prêtes à devenir chrétiennes[30]. La Dame vient ainsi "prouver" que le catholicisme est une dimension essentielle de l'être espagnol, une des idées majeures de l'idéologie franquiste.

23 C'est en effet surtout sous le régime du général Franco que la Dame devient un des emblèmes de l'identité nationale. A sans doute joué un rôle dans cette "promotion" le fait qu'elle revient en Espagne grâce à l'intervention de Franco – c'est du moins ainsi que la presse espagnole présente ses tractations avec Pétain. La valorisation identitaire de la Dame est également liée à la place que les archéologues commencent à accorder aux Ibères dans les origines de l'Espagne[31]. Aussi est-elle exposée à son retour dans la capitale, d'abord au Musée du Prado, de 1941 à 1971, puis au Musée National d'Archéologie[32].

24 Dès les années 1920, cependant, ce statut d'icône identitaire avait été conféré à la Dame, au niveau régional cette fois, par les hérauts de l'identité culturelle valencienne qui avaient déjà avancé l'idée d'une communauté d'essence entre la Dame et les femmes – ou plutôt les Valenciennes[33]. On trouve une des premières expressions de cette identification dans le journal *ABC* du 23 juin 1929, à la rubrique « Rasgos valencianos », traits valenciens, [34] (Fig. 6). Teodor Llorente Falcó, journaliste et écrivain valencianiste, y commente une photographie réalisée par l'artiste Vicente Novella, qui a fait poser une jeune femme à côté d'une (mauvaise) reproduction de la Dame. La jeune femme, Pepita Samper, est la première « Miss Espagne » de l'histoire de ce concours dans son pays. Elle a posé délicatement ses mains sur l'épaule de la statue et s'incline vers elle comme si elle voulait lui parler ou l'embrasser, en la regardant avec une sorte d'affectueuse gravité. Pepita Samper porte le costume de fête « traditionnel » des paysannes valenciennes et arbore leur coiffure : une *peineta* fichée dans le chignon et des tresses de cheveux enroulés sur les oreilles. Le photographe l'a certainement prise de profil pour que cette coiffure soit bien visible. Celle-ci fait écho, en effet, aux rouelles de la Dame, dont on a supposé qu'elles contenaient des tresses enroulées.

Fig. 6


Rasgos valencianos.

LA «SEÑORITA ESPAÑA», PEPITA SAMPER, ORANDO ANTE LA DAMA DE ELCHE

« La *Miss Espagne*, Pepita Samper, priant devant la Dame d'Elche », Journal *ABC*, 23 juin 1929, p. 19.

25 Le titre de l'article indique que Pepita Samper est en train de prier devant la Dame d'Elche mais, comme Llorente prend soin de le préciser, sa prière n'est pas religieuse : elle adresse à la Dame une prière d'amour et de gratitude pour lui avoir transmis sa beauté et l'avoir transmise à toutes les Valenciennes, qu'elle représente en tant que « Miss Espagne ». Car, poursuit Llorente, la Dame est « la plus authentique représentation de la femme espagnole dans les temps antiques et, plus encore, de la femme valencienne puisqu'elle fut trouvée dans notre région ».

26 Dans cette même période, paraissent à Elche des textes et des images qui entrent en résonance avec cette mise en scène de la Dame et le sens qui lui est donné par Llorente. Nous ne citerons qu'un exemple, la page de couverture du programme des fêtes patronales, en 1925 (Fig. 7). Elle a été réalisée par un peintre local, Pedro Pérez Doló, qui y a réuni tous les éléments auxquels la ville accordait une valeur identitaire. À l'arrière-plan ses deux édifices majeurs : la basilique Santa Maria, dédiée à la Vierge de l'Assomption, sainte patronne de la ville ; la tour du palais d'Altamira, l'édifice médiéval le plus important de la cité. Pérez Doló a également dessiné le pont de Canalejas, inauguré en 1913 et considéré comme une des œuvres marquant le passage d'Elche à la modernité. Dans le ciel, au-dessus de la ville, l'appareil scénique le plus populaire du *Misteri*[35] – le mystère de l'Assomption de la Vierge qui est représenté chaque année depuis le XVI[e] siècle, les 14 et 15 août, dans la basilique Santa Maria. Sur la droite, une évocation de la palmeraie, également présente dans le médaillon situé dans le coin droit de la composition, où un regard averti[36] reconnaît un de ses arbres les plus célèbres, le palmier impérial. Devant les palmiers, la Dame d'Elche et, un peu en-dessous, une femme vêtue et coiffée en Valencienne – comme la « Miss Espagne » de 1929 dans la photographie publiée par l'*ABC* –, la main droite posée sur l'écu de la ville. Le tout est encadré par une arcade mauresque qui ne date pas du temps de l'Espagne musulmane mais des années 1900, où un bourgeois d'Elche fit refaire dans le style néo-mauresque une ancienne maison de la ville.

Fig. 7



Couverture du programme des fêtes patronales d'Elche de 1925, Archivo Histórico Municipal de Elche. Photographie M. Albert Llorca.

27 La plupart de ces éléments – la Vierge, le *Misteri*, la femme valencienne – sont mis en relation avec la Dame dans des textes, des images et des pratiques qui sont surtout nombreux après 1940. C'est essentiellement, comme nous l'avons dit, avec le régime institué par Franco en 1939 que la Dame prend une valeur identitaire au niveau national. Or, cette évolution ne pouvait manquer d'avoir des effets à l'échelle locale. Aussi allons-nous nous arrêter maintenant sur la place qui a été donnée à la Dame à Elche et sur l'identité qui lui a été conférée depuis 1940, d'abord sous le franquisme puis après le retour de la démocratie[37]. La révision, en 1944, du récit qu'avait fait Ibarra en 1897 de la découverte de la statue par un avocat d'Elche féru d'archéologie, Alejandro Ramos Folqués, a joué un rôle majeur dans ce processus. Pour percevoir son apport, il convient d'abord de revenir sur le récit qu'avait donné Ibarra de l'invention de la statue.

L'invention du buste selon Ibarra

28 Ibarra, comme nous l'avons dit, annonce la découverte pour la première fois dans *La Correspondencia Alicantina* du 8 août 1897. Il y indique seulement que le buste a été trouvé dans l'après-midi du 4 sur la propriété du Dr Campello. Une semaine après, il précise :

29 Dans l'angle que forme le terre-plein élevé au sud-est, une cinquantaine de mètres avant d'arriver au sud, et sur le versant même du talus qui limite les terres du haut, la sculpture (...) s'offrit aux regards stupéfaits des ouvriers qui bêchaient (...) Ce fut Antonio Maciá, manœuvre qui travaillait avec d'autres à niveler le terrain, qui la toucha avec son outil. Elle aurait été perdue à tout jamais (...) sans l'opportune présence du contremaître

Antonio Galiano Sánchez qui se rappela que le propriétaire l'avait dûment averti de gratter précautionneusement le sol s'il y apparaissait une pierre taillée[38].

30 Ibarra revient sur la localisation de la découverte dans un manuscrit daté du 24 août 1898 [39]. Étant allé à l'Alcudia, écrit-il, il a constaté que les travaux de terrassement commencés un an avant étaient achevés, les ouvriers ayant fini de bâtir dans la partie orientale du tertre « un talus de pierres sèches d'une hauteur d'environ un mètre et demi ».

31 Ibarra apporte une nouvelle précision dans un autre manuscrit[40] où l'on trouve à la fois un compte-rendu de la découverte adressé à la Real Academia de Historia (Académie royale d'histoire), dont il était membre, et sa correspondance scientifique : des lettres adressées à des revues culturelles et savantes et à des chercheurs, en particulier Hübner et Mélida. Si le compte-rendu n'ajoute rien à ce que nous avons déjà rapporté, plusieurs mentions, dans ses lettres, éclairent le contexte archéologique de la découverte. En mai 1898, il écrit ainsi à Hübner que le buste était :

32 isolé et entouré d'une terre compacte, il se trouvait mêlé à des cendres et des pierres de construction semblables aux morceaux de mur que les ouvriers faisaient tomber, comme je le vis le lendemain de la découverte ; énormément de tessons ibériques, pas mal d'ossements humains et quelques os qui, me sembla-t-il, provenaient d'oiseaux.

33 Ibarra revint donc le lendemain même de la découverte pour examiner le lieu où elle s'était produite. Le milieu qu'il décrit ressemble fort à une zone où l'on déversait des déchets, sans doute à une époque avancée de la vie de *Ilici*, puisqu'on y trouve à la fois des cendres et des ossements, des débris de céramique et des pierres – restes d'un *opus caementicium* ? C'est une version très différente du contexte archéologique où se trouvait le buste que donne Alejandro Ramos Folqués en 1944.

Le récit d'Alejandro Ramos Folqués et l'examen archéologique du buste

34 Son père ayant acheté l'Alcudia aux héritiers du Dr Campello, Alejandro Ramos Folqués commence dès son adolescence à y faire des fouilles informelles. Franquiste de la première heure, il devient en 1939 archiviste municipal d'Elche et peut dès lors consacrer une bonne partie de son temps à l'Alcudia. En 1944, quarante-sept ans après l'événement donc, il publie un article intitulé *La Dama de Elche. Nuevas aportaciones a su estudio* (La Dame de Elche. Nouveaux apports à son étude)[41]. Il y donne les résultats de ses fouilles et revient sur les circonstances de la découverte de la Dame. Il assure qu'il a retrouvé le véritable inventeur du buste, Manuel Campello Esclapez[42], et qu'il s'est entretenu avec lui. Voici ce que Manuel lui aurait rapporté.

35 Son père et ses frères étaient employés comme ouvriers agricoles par le Dr Campello mais, comme il n'avait que quatorze ans[43], il ne pouvait travailler comme eux. Voulant malgré tout les aider, il vint les voir pendant qu'ils prenaient une pause, prit une pioche, se mit à creuser la terre et découvrit le buste :

36 [Il] était en position normale, un peu incliné sur sa droite, le regard vers le sud-est, en direction de Santa Pola. Il se trouvait sur deux lauses de pierre de carrière, couvert de terre à l'avant, terre qui se détacha facilement du visage et de la poitrine, le dos et les côtés protégés par des lauses semblables à celles qui servaient de base ; il y en avait six, deux derrière et deux de chaque côté[44].

37 Ramos joint à ce récit un dessin qu'il dit avoir réalisé en suivant les indications de Manuel (Fig. 8). Il a été reproduit dans la plupart des publications qui ont repris le récit, devenu depuis 1944 le « récit officiel » de la découverte[45].

Fig. 8



Dessin d'Alejandro Ramos Folqués publié dans *La Dama de Elche. Nuevas aportaciones a su estudio*, Madrid, Gráficas Uguinos, 1945, p. 10.

38 L'examen de la sculpture conduit à remettre en cause le récit de Ramos sur un point majeur. Au cours d'une recherche sur les carrières de Ferriol, dont la pierre[46] a été utilisée par le sculpteur de la Dame – sans que l'on puisse dire si elle a été réalisée sur place ou à *Ilici* –, trois traces de coups de pioche, très visibles, ont été identifiés sur la partie inférieure du buste. Le contraste entre la couleur claire des sillons creusés par la pioche et des endroits où des éclats de pierre ont sauté, et la tonalité plus sombre du reste de la sculpture, montre que ces traces résultent de coups portés au moment de son exhumation[47] (Fig. 9).

39 Leur emplacement conduit à récuser l'assertion de Ramos. Car, si la statue avait été en position verticale, c'est la tête qui aurait reçu les coups et non la partie inférieure du buste, que les ouvriers aient creusé le sol depuis le haut du talus ou qu'ils aient été en bas face à lui. Dans les deux cas, ils auraient d'abord heurté les lauses puis la tête de la Dame. Force est de conclure que le buste était couché. On peut même préciser qu'il était couché sur le dos puisque les traces des coups de pioche se trouvent sur sa face antérieure.

Fig. 9



Le buste avec les traces des coups de pioche donnés pour l'exhumer.
Photographie du Museo Arqueológico Nacional.

40 Un dernier point du récit diffusé par Ramos est douteux. Dans l'extrait que nous avons cité, il affirme que la terre « se détacha facilement du visage et de la poitrine » du buste. Or, dans sa lettre à Hübner, Ibarra déclare que le buste était entouré par « une terre compacte » et, dans le texte du 14 août 1897, qu'il fut « retiré à grand peine de la terre ». L'examen de la sculpture valide, sur ce point aussi, son propos : on voit encore des restes de terre dans ses plis.

41 Il est difficile d'expliquer les raisons de ces distorsions : faut-il incriminer la mémoire de Manuel ? la volonté de Ramos d'expliquer le remarquable état de conservation de la sculpture[48] ? Ce qui nous intéresse, quoi qu'il en soit, est de repérer les effets de son récit et du dessin qui l'accompagne[49].

La Dame et la Vierge

42 En disant que la Dame était abritée par des lauses, Ramos invitait à penser qu'elle avait été enterrée de manière à demeurer intacte. Cela suggérait que le buste était pour les Ibères un objet précieux, voire sacré. Et nombre de personnes pensent, en effet, que ce fut à l'origine une statue de culte. La *Real Orden de los caballeros de la Dama de Elche* (Ordre Royal des chevaliers de la Dame d'Elche), une association créée en 1968 par des notables d'Elche[50], va dans ce sens dans le texte où elle définit son objectif, « exalter la majesté et la grandeur de sa Dame » : elle l'appelle « la Déesse ilicitaine »[51]. Aussi l'Ordre fit-il édifier à l'Alcudia un édicule à l'allure de temple antique pour abriter une copie du buste. Il fut inauguré le 4 août 1997, date du premier centenaire de la découverte. La mise en scène de

la sculpture – elle est entourée par des pierres dressées – se conforme au témoignage supposé de Manuel et au dessin inséré par Ramos pour l'illustrer (Fig. 10).

Fig. 10



L'édicule bâti en 1997 à l'Alcudia, sur l'endroit supposé de la découverte de la Dame. Photographie M. Albert Llorca.

43 Le récit que donne Ramos de la découverte du buste évoque étonnamment, par ailleurs, les légendes d'invention de statues "miraculeuses" de la Vierge[52]. Très répandus en Espagne, ces récits se conforment généralement au schèma narratif suivant : un homme d'humble condition, très souvent un berger, retrouve grâce à un signe du Ciel une statue que l'on avait enterrée au moment de l'arrivée des Maures pour éviter sa profanation ou sa destruction. Ce légendaire était sans nul doute connu à Elche dans les années 1940 et l'est toujours, d'autant qu'il y existe aussi un récit d'invention miraculeuse : la statue de la Vierge de l'Assomption, sainte patronne de la cité, serait arrivée par la mer dans un coffre poussé par les flots.

44 D'autres rapprochements, plus explicites, ont été effectués entre la Dame et la Vierge. Dans une conférence prononcée le 4 août 1947, jour du cinquantième anniversaire de la découverte de la Dame, le chroniqueur municipal de l'époque, Juan Orts Román[53], comparait l'ascension de l'âme de la Vierge dans le *Misteri* à celle de la Dame. Celle-ci est « l'âme, l'esprit de la vieille Ilici [qui est montée] depuis les entrailles de la terre » et son « ascension aussi étonnante qu'étrange (...) a eu lieu, pour que la merveille soit plus grande encore », quelques jours avant le Mystère.

45 La Dame et la Vierge furent également mises en relation à l'automne 1965. Cette année-là, Elche obtint l'autorisation d'amener la sculpture dans ses murs pour présider une exposition d'art ibérique organisée par Ramos et inscrite dans les célébrations du septième centenaire du *Misteri*. Selon la légende, en effet, on aurait commencé de le

représenter en 1265, date de la reconquête chrétienne d'Elche. La Dame y fut transportée et coexista avec la Vierge pendant quelques jours. Toutes deux reçurent un même hommage : le 28 octobre, on fit à l'une et à l'autre une offrande de fleurs[54]. Mais, dans un État qui se définissait comme « national-catholique », on ne pouvait identifier complètement ces deux figures, ni leur conférer une égale sacralité. Cela ressort de deux articles parus, l'un dans *La Verdad* du 17 octobre et l'autre dans la *Información* du 31[55]. On lit dans le premier : « [La Dame] revient dans sa terre ilicitaine comme une reine (elle fut appelée jadis « reine maure ») pour présider les festivités du VII[e] centenaire du *Misteri* » et, dans l'autre : la Dame « vient s'incliner devant la Vierge Marie comme une paroissienne parmi d'autres, aux côtés de toutes les femmes d'Elche ».

46 La Dame est revenue à Elche une seconde fois, en 2006, pour l'inauguration des nouveaux locaux du Musée municipal d'archéologie et d'histoire, le MAHE, qui porte le nom d'Alejandro Ramos Folqués, décédé en 1984. Comme le montre le titre de l'exposition organisée à cette occasion, « De Ilici a Elx », la cité n'entendait plus, comme en 1965, se focaliser sur sa (re)fondation chrétienne et sur la manifestation locale la plus emblématique de son identité chrétienne, le *Misteri*, mais retracer toute son histoire pour manifester sa grandeur. Comme le déclara le maire en présentant les célébrations, la cité voulut, dans ce but, réunir « ses trois trésors : le buste ibérique et ses patrimoines de l'Humanité, la Palmeraie et le Mystère »[56]. Dans cette exaltation de la ville et de ses patrimoines, la Dame occupa, bien plus que la Vierge et le *Misteri*, le devant de la scène : la presse ne cessa de parler d'elle. Deux articles relevèrent, certes, que l'année 2006 était aussi celle du cinquième anniversaire de l'inscription du *Misteri* sur la liste du patrimoine culturel immatériel de l'humanité de l'UNESCO mais ce n'est pas pour célébrer cet anniversaire ni, *a fortiori,* « pour s'incliner devant la Vierge » que la Dame fut amenée à Elche.

47 Le buste, cependant, n'avait pas perdu tout sens religieux. C'est ce que suggère une enquête réalisée auprès du public de l'exposition de 2006. Son auteure, Maria Teresa Pinedo[57], indique ainsi que certaines personnes se signaient en entrant dans la salle où la Dame était exposée ; d'autres déclarèrent avoir senti des « vibrations » ou « un certain magnétisme ». M. T. Pinedo observe aussi que certains visiteurs se mettaient à pleurer d'émotion en voyant la Dame et que d'autres avaient préparé pour elle, qui un poème, qui une chanson. Ces manifestations évoquent des comportements dévotionnels qui ne relèvent pas tous, du reste, d'une religiosité catholique, ainsi de la perception des « vibrations » ou du « magnétisme » du buste. Le signe de croix, quant à lui, peut être effectué ou, du moins, esquissé dans des situations qui ne s'inscrivent pas strictement dans un cadre cultuel. Traditionnellement, on se signe en entrant dans la pièce où un mort repose, voire lorsqu'on est fortement impressionné par une personne ou une scène. Les visiteurs de l'exposition étaient dans ce cas, tout ayant été fait pour que la venue de la Dame soit un événement exceptionnel : la presse en parlait à longueur de colonnes, une des infantes vint inaugurer le MAHE, de longues files se formaient chaque jour devant le Palais d'Altamira[58], où l'on avait exposé la Dame. On conçoit que certains visiteurs aient eu le sentiment, en y entrant, d'être mis en présence d'un objet sacré et qu'ils l'aient manifesté en se signant.

48 L'ambiguïté de la perception du buste se retrouve, nous y avons déjà fait référence, dans les discours et les pratiques de la *Real Orden de los caballeros de la Dama de Elche*. L'Ordre, qui entend s'inscrire dans la lignée des ordres militaro-religieux fondés au Moyen Age, désigne la Dame comme la « Déesse ilicitaine », mais il la fait apparaître aussi comme une

femme d'Elche. Une fois tous les cinq ans, les dirigeants de l'Ordre élisent une *Dama viviente*, une « Dame vivante », entendons une jeune femme vêtue et coiffée comme la statue et dont la principale activité est de marcher en tête du cortège qui se forme chaque année à l'Alcudia le 4 août, à l'appel de l'Ordre, pour aller déposer un bouquet de fleurs devant la copie du buste qui y est exposée (Fig. 9).

Fig. 11



La « Dame vivante », le maire d'Elche et le comité directeur de la *Real Orden de la Dama de Elche* lors de la commémoration de la découverte du buste le 4 août 2018.
Photographie M. Albert Llorca.

49 L'existence d'une "image vivante" de la Dame fait sourire aujourd'hui nombre d'Illicitains qui la jugent « folklorique ». Nous ignorons s'ils ont la même réserve à l'égard de la coutume, très répandue, d'élire une reine des fêtes. Les deux traditions, en effet, nous semblent très comparables. Ici et là, on élit une jeune femme, théoriquement pour sa beauté, en réalité parce qu'elle appartient à une "bonne famille" que l'on veut honorer et qui a les moyens financiers de supporter le coût de cette charge, à commencer par celui du costume : celui de la « Dame vivante » de l'année 2017 a coûté plus de 5 000 €[59]. Ces deux personnages, en outre, ont à peu près la même fonction symbolique. La reine des fêtes représente la ville ou, du moins, sa communauté festive ; la « Dame vivante », l'ensemble des femmes d'Elche qui rendent hommage à la statue à travers elle. C'est aussi, comme on l'a dit, cette fonction de représentation que T. Llorente assignait dans son article de 1929 à Pepita Samper tout en affirmant qu'elle devait sa beauté, ainsi que toutes les autres Valenciennes, à la Dame d'Elche[60]. Or, c'est également cette continuité, voire cette identité, que cristallise la « Dame vivante ». Aussi ne peut-on s'étonner que la presse régionale ait consacré une multitude d'articles en 2006 à l'Ordre et à la *Dama viviente.* Car l'idée qu'un fil continu unit *Ilici* et Elche était au centre des célébrations de cette année-là.

50 Le nom que s'est donné la *Real Orden* et le décorum, assez suranné, qui le caractérise fait apparaître la Dame, à travers sa « réincarnation » comme une femme de haut rang. La

mise en avant du « couple » qu'elle forme avec son inventeur, Manuel, conduit plutôt à la présenter comme une femme du peuple.

La Dame et son inventeur

51 Le récit qu'a donné Ramos de l'invention de la statue et du rôle qu'y a tenu Manuel a été largement diffusé, en dehors d'Elche et à Elche même, par la presse écrite et la photographie. A tenu un rôle important, aussi, un film réalisé par la TVE en 1997, année du premier centenaire de la découverte, sous la direction scientifique de Rafael Ramos Fernández, fils d'Alejandro Ramos Folqués. Dans la première salle du MAHE, des images du film et des photographies, toutes en noir et blanc, sont projetées sur un grand écran. Certaines évoquent la découverte : un adolescent frappe le sol à grands coups avec une pioche ; des mains écartent la terre pour dégager la tête de la Dame. On voit aussi un portrait de Manuel âgé d'environ 70 ans, coiffé d'un béret et vêtu d'une blouse noire, Ramos dans une salle où sont entreposés des objets archéologiques, Ramos encore sur le site de l'Alcudia, assis à côté de Manuel et de la Dame. Aucun commentaire n'accompagne ces images, qui défilent en boucle sur un fond musical. Plusieurs d'entre elles sont également projetées dans la salle du Palais d'Altamira où le buste fut exposé en 2006 et où l'on a placé une de ses copies. Certaines, enfin, ont été tirées sur papier et sont exposées dans une salle du musée d'archéologie bâti sur le site de l'Alcudia. Aucune légende, là encore, ne précise d'où viennent ces photographies.

52 Celles de la découverte sont extraites du film réalisé en 1997. Intitulé *La Dama de Elche. Historia de una mujer singular* (la Dame d'Elche. Histoire d'une femme singulière), il ne raconte, de fait, que les événements qui se sont déroulés entre l'exhumation de la statue et son départ pour Paris. Mentionnons seulement la séquence finale. Manuel entre dans la salle de séjour du Dr Campello (qui l'appelle Manolito, comme l'a souvent fait la presse) pour dire au revoir à la statue, que l'on est en train d'emballer. Les yeux embués de larmes, il se penche sur elle et lui dit à l'oreille : « Reviens ».

53 Cette image fait écho à deux photographies prises en 1958 et publiées l'une, cette même année, dans le journal ABC et l'autre en 1965, dans la revue *Dígame* (Fig. 10). En 1958, en effet, quelques notables, parmi lesquels figurait le futur fondateur de la *Real Orden*, organisèrent un voyage collectif à Madrid pour permettre aux Ilicitains qui le souhaitaient de voir la Dame au Musée du Prado. Manuel, qui faisait partie du groupe, fut photographié par les journalistes les mains posées sur la vitrine où la statue se trouvait et la regardant intensément. La photographie de Manuel contemplant « sa » Dame en 1958 n'est pas sans rappeler celle de Pepita Samper devant la même Dame. Dans les deux cas, les photos suggèrent qu'une relation affective unit la personne et la statue. Les commentaires de Teodor Llorente allaient dans ce sens, tout comme les paroles que Manuel, selon la presse, adressa à la Dame : « Femme[61], je suis venu te voir et tu dois revenir à la maison avec moi » lui dit-il en 1958. Lorsqu'il revint la voir lors de sa première exposition à Elche, en 1965, il se mit à pleurer en la voyant et déclara : « C'est ma fille, je veux l'embrasser de nouveau »[62].

Fig. 12



Manuel Campello devant la Dame au Musée du Prado en 1958. Photographie de Santos Yubero publiée dans la revue *Dígame*, 30 mars 1965.

Reproduite par Alicia M. Canto, « Dama de Elche 15 : un emotivo reencuentro », 21 janvier 2006, URL : http://www.celtiberia.net/es/multimedia/?id=2797.

54 Les propos de Manuel furent transcrits en valencien par le journaliste de la *Información* et nombre de ses confrères firent comme lui. Citer Manuel en valencien, c'était mettre l'accent sur son enracinement local et sa condition de paysan – ce que soulignait aussi sa tenue. Or, on est tenté de penser qu'un paysan a une certaine naïveté, qu'exprime la façon dont Manuel s'adresse au buste. Il lui parle comme si c'était une personne et même une personne familière : il tutoie la Dame, l'appelle « femme » ou « ma fille ». Et il lui dit qu'elle doit revenir « à la maison ». Prêter à Manuel ce propos, très similaire à sa dernière réplique dans le film de 1997, n'avait rien d'innocent. Depuis le retour de la démocratie, qui a mis fin à l'étouffement des revendications régionalistes, et surtout depuis les années 1990, Elche réclame que « sa » Dame lui soit rendue. Faire exprimer ce souhait par un humble paysan était une façon de légitimer le bien-fondé de la demande de la ville.

55 Cet arrière-plan permet de mieux comprendre les manifestations d'émotion et d'affection – les « *responses* » donc – que M. T. Pinedo a observées en 2006 : pleurs, récitation de poèmes, chansons à la Dame. La diffusion considérable de ses images a sans nul doute contribué au sentiment de familiarité que les Ilicitains éprouvent à son égard. La plupart des maisons d'Elche ont une reproduction de la Dame, sous forme de statuette ou de photographie, et on ne peut faire un pas dans la ville sans en voir : copies, *remakes* réalisés par des artistes contemporains en 2006 à la demande de la municipalité, affiches publicitaires, photographies ou dessins présentés à la devanture des commerces. Mais les visiteurs de l'exposition de 2006 n'auraient pas pu dire « elle fait partie de nous »[63] si l'on n'avait mis en avant son lien à sa terre natale, ce qui a été fait en particulier à travers le personnage de Manuel.

Conclusion

56 Nous avons tenté de restituer, de façon inégalement développée, les regards qui ont été portés sur la Dame depuis sa découverte, et ce à divers niveaux : européen, pour ce qui concerne les archéologues et les peintres du tournant du XIX^e^ siècle ; national, régional et local, pour ce qui touche à sa valorisation comme emblème identitaire. Il y a là, selon nous, deux grands types de « réactions » à la Dame qui sont très différentes, y compris si les qualifications qu'elles ont produites se sont parfois rencontrées, voire étayées. Pour les archéologues espagnols, français et allemands, la question centrale (une fois évacuée celle de l'authenticité du buste) était de savoir quelle place assigner à la Dame dans l'ensemble des pièces archéologiques que l'on connaissait à la fin du XIX^e^ siècle. L'identification d'un art ibérique et le positionnement de la Dame comme une de ses productions majeures a eu, cependant, un effet idéologique que les archéologues n'avaient sans doute pas prévu : la Dame est devenue un emblème de l'identité nationale, régionale et locale. Il reste qu'on ne saurait opposer, au moins pour ce qui concerne l'Espagne, une *community of response* qui a eu une interprétation de la Dame commandée par un cadre purement scientifique et une autre, celle des idéologues, qui ont cherché à lui donner une valeur identitaire en s'appuyant sur des spéculations hasardeuses. L'émotion qui transparaît dans les pages où l'archéologue García y Bellido, dans un ouvrage aujourd'hui classique[64], décrit la douleur qu'on éprouve à voir « cette Espagnole si loin de sa patrie », entendons la Dame au Louvre, suffit à le montrer.

57 Nous voudrions, pour terminer, revenir sur la façon dont nous avons utilisé la notion de « biographie culturelle » à propos de la Dame. Comme nous l'écrivions en introduisant ce travail, cette sculpture est toujours restée une pièce de musée, ce qui la distingue du type d'objets qu'ont étudiés Kopytoff et Davis : une marchandise qui devient un objet réservé à des rituels royaux, une statue de culte qui entre dans un musée, bref des objets qui changent de statut en passant d'un milieu socioculturel et d'un lieu institutionnel à un autre (un temple, un palais royal, un musée). La Dame, si l'on excepte le début de sa carrière, quand elle est vendue par le Dr Campello au Louvre, n'a pas connu ce type de péripéties ; elle est toujours restée dans des musées. Mais son sens et sa valeur ont été modifiés, de fait, par les discours, les images, les pratiques qu'elle a suscités. Cela apparaît d'une façon particulièrement nette lorsqu'on s'arrête sur le cas d'Elche, où ces productions ont été très riches, peut-être que la ville devait en quelque manière compenser l'absence de la Dame et, aussi, se l'approprier symboliquement à défaut de pouvoir le faire réellement. La Dame a ainsi, comme on l'a vu, été rapprochée de la Vierge, ce qui a contribué à lui conférer une certaine sacralité. Elle est aussi devenue, via l'identification comme Ilicitaine qu'ont produit à la fois sa mise en relation avec Manuel et l'invention de la « Dame vivante », une sorte « d'objet-personne ». Elle est, en somme, bien autre chose qu'une simple pièce de musée.

NOTES

1. Quoique Elche ne soit pas sur le site d'*Ilici*, elle lui doit son nom et c'est pourquoi les habitants de la ville s'appellent les Ilicitains.

2. De l'immense bibliographie sur la Dame, retenons José RAMÓN MÉLIDA, « Busto ante-romano descubierto en Elche », *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, I, 1897, p. 440-445 ; Pierre PARIS, « Buste espagnol de style gréco-asiatique trouvé à Elche (Musée du Louvre) », *Monuments et Mémoires de la Fondation Piot*, IV, 2, 1897, p. 137-168 ; Pierre PARIS, *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*, Ernest Leroux Éditeur, Paris, 1903-1904 ; Emil HÜBNER, « Die Büsten von Illici », *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, Band XIII, 1898, p. 114-134 ; Antonio GARCÍA Y BELLIDO, *La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reingresadas en España en 1941*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1943 ; Gérard NICOLINI, « La Dame d'Elche : question d'authenticité », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1974, p. 60-72 ; Manuel BENDALA, « Reflexiones sobre la Dama de Elche », *Revista de Estudios Ibéricos*, I, 1994, p. 85-105 ; Ricardo OLMOS et Trinidad TORTOSA (eds.), *La Dama de Elche : lecturas desde la diversidad*, Madrid, Agepasa, Col. Lynx 2, 1997 ; Salvador ROVIRA LLORENS (ed.), *La Dama de Elche*, Madrid, Museo Arqueológico National, Ministerio de Cultura, 2006 ; Lorenzo ABAD, « De nuevo sobre la Dama de Elche. Apuntes para una reflexión », dans Pedro BÁDENAS de la PEÑA *et alii* (eds.), *Homenaje a Ricardo Olmos*, (*Anejos de Erytheia, Estudios y textos*, 7), Madrid, 2014, p. 315-319.

3. Richard H. DAVIS, *Lives of Indian Images*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 9.

4. Le texte est reproduit dans Pedro IBARRA, *Elche. Materiales para su historia. Ensayo demostrativo de su antigüedad e importancia histórica*, Cuenca, Talleres tipográficos Ruiz de Lara, 1926, p. 192-193. Nous avons traduit le texte, de même que tous les autres textes espagnols cités dans l'article.

5. Citons, parmi bien d'autres travaux, Maria Soledad CARRASCO URGOITI, *El Moro de Granada en la literatura (Del siglo XV al XIX)*, Granada, Universidad de Granada, 1996 et Marlène ALBERT LLORCA, « Une histoire à (re)jouer : les fêtes valenciennes de Moros y Cristianos », in Jean-Louis BONNIOL et Maryline CRIVELLO, *Façonner le passé. Représentations et cultures de l'Histoire (XVI^e^-XXI^e^ siècle)*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004.

6. L'importance de la palmeraie devait être d'autant plus saisissante au XIX^e^ siècle que la ville comptait alors une vingtaine de milliers d'habitants. Elle en a aujourd'hui environ 250 000. Précisons encore qu'on sait aujourd'hui que la palmeraie existait, au moins en partie, avant la conquête arabe.

7. Pierre ROUILLARD, Jesús MORATALLA et Laurent COSTA, « Las Canteras de Ferriol (Baix Vinalopó, Elche), un singular proyecto multidisciplinar de investigación histórica », *MARQ. Arqueología y Museo*, extra, 1, 2014, *p.* 292-297.

8. MÉLIDA, *Busto ante-romano, op. cit*.

9. Pilar LEÓN, *La sculpture des Ibères*, Paris, 1998.

10. Mónica RUIZ BREMÓN, *Los exvotos del santuario del Cerro de Los Santos*, Albacete, Antigüedad, 1989 ; P. LEÓN, *La sculpture, op. cit.*

11. Antonio GARCIA Y BELLIDO, *España y los españoles hace dos mil años según la "Geografía" de Strábon*, Espasa-Calpe, Madrid, 1986.

12. Gérard NICOLINI, *Les bronzes figurés des sanctuaires ibériques*, Paris, PUF, 1969 ; Lourdes PRADOS TORREIRA, *Exvotos Ibéricos de Bronce*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992.

13. Carmen ARANEGUI suggère que l'appellation « dame », qui n'était pas usitée alors par les archéologues espagnols, fut aussi une façon, pour les Français, de s'approprier la statue. Cf. « Una dama entre otras », dans R. OLMOS y T. TORTOSA (eds.), *La Dama de Elche*, *op. cit*., p. 179-186.

14. Jean-Marc DELAUNAY, *Des palais en Espagne. L'École des hautes études hispaniques et la Casa de Velázquez au cœur des relations franco-espagnoles du XX^e siècle, 1909-1979*, Bibliothèque de la Casa Velázquez, 10, Madrid, 1994 ; Jean-Marc DELAUNAY, « La Dama de Elche, actriz de las relaciones francoespañolas del Siglo XX », dans R. OLMOS y T. TORTOSA (eds.), *La Dama de Elche, op. cit.*, p. 100-106 ; Cédric GRUAT et Lucía MARTÍNEZ, *L'échange, les dessous d'une négociation artistique entre la France et l'Espagne, 1940-1941*, Paris, Armand Colin, 2011.

15. La célébrité du *Cerro de los Santos* (près de Montealegre del Castillo, Albacete) tient à la durée de son fonctionnement (entre le IV^e av. J.-C. et l'Empire Romain) et surtout aux centaines de sculptures qui y ont été mises au jour. Les premières furent trouvées vers 1830, mais la production de faux, vers 1870, suscita un débat dont l'intérêt majeur tient au fait qu'il constitue le point de départ de l'identification de l'art ibérique.

16. Léon HEUZEY, « Statues espagnoles de style gréco-phénicien », *BCH*, XV, 1891, p. 608-625.

17. L. HEUZEY, « Statues espagnoles », *op. cit.*, p. 622.

18. Léon HEUZEY, « Mission de M. Pierre Paris en Espagne », *CRAI*, 1897, p. 505-509.

19. L. HEUZEY, « Statues espagnoles », *op. cit.* ; Pierre ROUILLARD, « Sur les rives de la Méditerranée, l'art ibérique », dans Lorenzo ABAD CASAL y José A. SOLER DÍAZ, *Arte Ibérico en la España Mediterránea, Alicante, Actas del congreso de arte ibérico en la España mediterránea, 24-27 de octubre de 2005*, Alicante, Instituto Alicantino de Historia « Juan Gil Albert », 2007, p. 317-328.

20. P. PARIS, *Essai, op. cit.,* 1904, p. 308-309.

21. P. PARIS, *Essai, op. cit*., 1903, p. 310-311.

22. Théodore REINACH, « La tête d'Elche au Musée du Louvre », *REG*, XI, 1898, p. 39-60.

23. Camille JULLIAN, « La thalassocratie phocéenne, à propos du buste d'Elche », *BH*, V, 2, 1903, p. 101-111.

24. Marseille a été fondée vers 600 av. J.-C. par des Phocéens venus de la côte orientale de l'Asie Mineure. Dellepiane présente ici l'arrivée des Grecs et leur accueil en terre occidentale, mélangeant des images de barbus (c'est ainsi que l'on représentait dans la peinture de cette époque les Gaulois) et une svelte princesse ayant les traits ibères de la Dame.

25. JUSTIN (XLIII, 3) trouve là un "illustrateur" inattendu.

26. Pierre ROUILLARD, « Una dama en París », dans OLMOS y TORTOSA (eds.), *La Dama de Elche*, *op. cit.*, p. 93-99.

27. Rochegrosse, dans ce tableau de la mort de Salammbô, reprend pour l'héroïne le trait le plus caractéristique de la Dame d'Elche, les rouelles qui encadrent son visage. Comme dans le tableau de Dellepiane, ce sont des vases grecs, en verre multicolore cette fois, qui suggèrent le lien avec l'Orient.

28. Cf. Magdalena BARRIL VICENTE, « La difusión y el uso de una imagen », *1897-1997. Cien años de la vida de una dama*, Cat. de la exposición, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Centro de Publicaciones, 1997, p. 73-82.

29. Sur l'identité de ces auteurs, voir Ricardo OLMOS, « La metamórfosis de un símbolo », in *1897-1997. Cien años, op. cit.*, p. 87 et Sonia GUTIÉRREZ LLORET, « Memorias de una Dama. La Dama de Elche como "lugar de memoria" », in *El franquismo y la apropiación del pasado. El uso de la Historia, de la Arqueología y de la Historia del Arte para la legitimación de la dictadura*, Fundación Pablo Iglesias, Madrid, p. 67-88.

30. Cité par S. GUTIÉRREZ LLORET, « Memorias de una Dama », *op. cit.*, p. 85.

31. Arturo RUIZ, Alberto SÁNCHEZ, Juan Pedro BELLÓN, « Aventuras y desventuras de los iberos bajo el franquismo », in Fernando WULFF ALONSO, Manuel ÁLVAREZ MARTÍ-AGUILAR (eds), *Antigüedad y*

franquismo (1936-1975), Servicio de publicaciones-Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, Málaga, 2003, p. 161-188.

32. Les raisons de ce transfert tardif sont mal élucidées.

33. La seconde moitié du XIX[e] siècle est marquée, dans les régions d'Espagne de langue catalane (Catalogne, Pays valencien, Baléares), par *la Renaixença*, la renaissance, mouvement intellectuel qui met en avant l'identité culturelle de ces régions. Nous devons à Antonio VIZCAÍNO ESTEVAN, « Una Dama para la región. La Dama de Elche como símbolo del regionalismo valenciano », *ArqueoWeb*, 17, 2016, p. 163-181, d'avoir découvert l'aspect régional de la valorisation identitaire de la Dame.

34. Cette page du journal *ABC* est également citée par S. GUTIÉRREZ LLORET, « Memorias de una Dama », *op. cit.*, p. 85 et A. VIZCAÍNO ESTEVAN, « Una Dama para la región », *op.cit.*, p. 169.

35. *Misteri* est un terme valencien, de même que Elx (cf. le titre de l'exposition de 2006, « De Ilici a Elx » dont il est question ci-après). Cette langue est communément parlée dans la *Comunidad valenciana*, dont Elche fait partie.

36. Celui de Joan Castaño, archiviste actuel de la ville. Il nous a aidés sur d'autres points et nous l'en remercions vivement. Merci aussi à Francisco Vives Boix, grand connaisseur de l'iconographie de la Dame, à qui nous devons nombre d'informations.

37. Le choix de développer plus particulièrement le processus de resémantisation de la Dame à Elche est lié, aussi, au fait que les chercheurs espagnols ont fort bien étudié la place accordée à la Dame au niveau national, sous le franquisme en particulier. On peut lire S. GUTIÉRREZ LLORET, « Memorias de una Dama », *op. cit.* et les travaux qui y sont mentionnés.

38. Daté du 14 août 1897, ce texte n'est publié que le 5 août 1917 dans la revue *Nueva Ilice*, pour la commémoration du 20[ème] anniversaire de la découverte. Il est reproduit aussi dans P. IBARRA, *Elche. Materiales para su historia*, *op. cit.*, p. 195. Dans une lettre à L. Heuzey datée du 26 septembre 1897, P. Paris donne à peu près la même version des faits.

39. Ce texte est inclus dans une liasse intitulée *Elche. Materiales para su historia. Estudio demostrativo de su antigüedad é importancia histórica* (1919), et conservée au MAHE (Musée d'Archéologie et d'Histoire d'Elche). Nous remercions A. Álvarez, documentaliste du Musée, de nous avoir permis de la consulter.

40. Pedro IBARRA, *Memoria histórico-descriptiva, iconográfica y crítica de un descubrimiento arqueológico verificado en la loma de La Alcudia, término de Elche, solar de Illici, consistente en un hermoso fragmento escultórico, representando la mitad superior de una figura humana, en la tarde del día 4 de agosto del corriente año de 1897*, Manuscrito inédito, Biblioteca Provincial de Alicante, 1899.

41. Alejandro Ramos Folqués, "La Dama de Elche. Nuevas aportaciones a su estudio", *Archivo Español de Arqueología* 56, p. 253-269. Le texte a été repris l'année suivante dans un opuscule publié à Madrid, Gráficas Uguinos. C'est cette seconde édition que nous avons consultée.

42. Le Docteur et l'inventeur du buste portent le même patronyme et le même prénom mais n'ont aucun lien de parenté. Pour éviter les confusions, nous désignerons désormais ce dernier par son prénom.

43. En réalité, comme cela ressort de son acte de naissance, actuellement déposé dans le fonds d'archives de la *Cátedra Dama de Elche* de l'Université Miguel Hernández, il en avait près de dix-huit.

44. A. RAMOS FOLQUÉS, *La Dama de Elche, op. cit.*, p. 6.

45. Nous devons cette expression à S. GUTIÉRREZ LLORET, « Memorias de una Dama », *op. cit.*, p. 78.

46. P. ROUILLARD, J. MORATALLA, L. COSTA, « Las canteras », *op.cit.*

47. Seul Manuel Bendala, jusqu'ici, s'était penché sur ces traces mais sans distinguer celles produites par les coups de pioche de celles, nettement plus anciennes, résultant de la taille d'une sculpture qui fut originellement – c'est du moins son hypothèse – une « Dame debout ». Voir M. BENDALA, « Reflexiones sobre la *Dama de Elche* », *op. cit.*, p. 85-105 et Manuel BENDALA y Juan

BLANQUEZ, « Observaciones sobre la Dama de Elche », dans R. OLMOS y T. TORTOSA, *La Dama de Elche, op. cit.,* p. 133-144.

48. Le bon état de conservation du buste est un des facteurs qui amena à douter de son authenticité, l'affaire des faux du Cerro de los Santos ayant fait grand bruit. Cf. G. NICOLINI, « La Dame d'Elche », *op. cit.*, p. 64-65.

49. Un de ces effets, que nous ne pouvons aborder dans le cadre de cette étude, est d'avoir légitimé son statut d'archéologue.

50. Parmi eux, Ramos, qui fut *caballero mayor* (premier chevalier) en 1965.

51. Ce texte se trouve sur le site de l'Ordre. URL : www.realordendeladamadeelche.com, consulté le 3/03/2018.

52. Cf. Marlène ALBERT LLORCA, *Les Vierges miraculeuses. Légendes et rituels*, Paris, Gallimard, 2002. Antonio VIZCAÍNO ESTEVAN rapproche également le récit de Ramos de ces légendes dans « De Damas a Vírgenes. La sacralización de algunos iconos ibéricos en el presente », dans Iraia SAEZ DE LA FUENTE et alii (coord.), *Arqueologías sociales, arqueología en sociedad. Actas de las VII Jornadas de Jóvenes en Investigación Arqueológica*, Vitoria-Gazteia, Arkeogazte, 2015, p. 209-217. Daniel FABRE, dans son *Bataille à Lascaux. Comment l'art préhistorique apparut aux enfants*, Paris, L'Échoppe, 2014, met en évidence la similitude entre les récits d'apparition de la Vierge et les récits de découverte des grottes ornées de la préhistoire, les protagonistes des uns et des autres étant souvent des enfants ou de jeunes garçons.

53. Juan ORTS ROMAN, *Desventura, misterio y rescate de la Dama de Elche*, Elche, Biblioteca y tesoro de autógrafos del Huerto del Cura, sans date.

54. Cette cérémonie est tout à fait commune dans le culte public de la Vierge.

55. Ce sont les deux quotidiens de la province d'Alicante.

56. Cité dans *La Verdad*, 5 février 2006. L'UNESCO a déclaré la palmeraie patrimoine de l'humanité en 2000 et le *Misteri*, au titre du patrimoine culturel immatériel, en 2001.

57. Maria Teresa PINEDO VELÁZQUEZ, *Una dama muy especial. Crónica de un evento cultural en Ilici*, Elche, Institut Municipal de Cultura, 2008, p. 110-111.

58. Selon *La Verdad* du 6 novembre, il y eut 400 000 visiteurs, venus d'Elche (qui comptait alors environ 220 000 habitants) ou d'ailleurs.

59. Nous tenons cette information de son père, actuel Président de l'Ordre.

60. Le même lien a été tissé au XIX^{e} siècle par les félibres entre la Vénus d'Arles, une statue antique découverte deux siècles auparavant dans la ville, et les Arlésiennes. Cf. Dominique SÉRÉNA ALLIER, *Louis XIV et la Vénus d'Arles. La plus belle femme de mon royaume*, Arles, Actes Sud, 2013.

61. *La Verdad*, 16 mai 2006. Manuel aurait dit (en valencien) *Dona meua*, ma femme. Nous traduisons par « femme » car *Dona meua* ne signifie pas ici « mon épouse » et ne peut être traduit non plus par « ma dame », trop cérémonieux

62. Cité dans *La Verdad.* Manuel mourut en décembre 1965, quelques jours après la venue de la Dame et ne l'a donc pas revue en 2006.

63. Cité par M. T. PINEDO, *Una Dama muy especial*, *op. cit*., p. 110.

64. A. GARCIA Y BELLIDO, *La Dama de Elche*, *op. cit.*, p. 22.

RÉSUMÉS

Le 4 août 1897, on découvrait à l'Alcudia, site de l'antique *Illici,* sur la commune d'Elche (Alicante), un buste d'époque ibérique connu aujourd'hui sous le nom de Dame d'Elche. Notre propos n'est pas d'étudier sa « première vie », celle qui va de la création de cette sculpture à son abandon, mais les changements de valeur et de statut qui l'ont affectée depuis son exhumation. Car, si la Dame est devenue en 1897, comme la plupart des objets archéologiques, une pièce de musée, cette qualification ne suffit pas à fixer son identité et sa valeur, qui n'ont pas toujours été définies de la même manière, ni dans le monde des archéologues, ni en dehors de lui. Sa valeur artistique et archéologique ont certes été reconnues très vite, mais les « *communities of response* » (Richard H. Davis 1997) qu'elle a traversées lui ont assigné des fonctions symboliques et sociales différentes. Nous examinerons deux de ces « communautés » : celle des archéologues du tournant du siècle et des artistes dont ils ont nourri l'imaginaire ; celle des érudits locaux d'Elche qui ont contribué à faire de la Dame une icône identitaire de la ville.

On the 4th of August of 1897 an Iberian period bust that is nowadays known as the Lady of Elche was discovered in Alcudia, site of the antique *Illici*, in the town of Elche (Alicante). Our goal here is not to examine its "first life", the one that goes from the creation of the sculpture to its abandoning, but the changes in value and status that have affected it since its unearthing. For, if the Lady became a museum piece in 1897, like most archaeological objects, its qualification as such has not been enough to settle her identity neither her value, which have been defined along the time in a variety of ways, within the archaeologists' world as well as outside of it. The artistic and archeological values were of the statue were actually recognized very early on. However, the "communities of response" (Richard H. Davis 1997) that she met along the way assigned to her a different and various symbolic and social functions. The article analyzes two of these communities: the community of archeologists at the turn of the century and of artists which have been inspired by their discourse as well as the community of scholarly elites of Elche which have contributed to convert the Lady into an icon of the identity of their locality.

INDEX

Mots-clés : Sculpture ibérique, nationalisme, régionalisme, identité locale, patrimoine, sacralisation, usages sociaux de l'archéologie
Keywords : Iberian sculpture, nationalism, regionalism, local identity, heritage, sacralization, social uses of archeology

AUTEURS

MARLÈNE ALBERT LLORCA

Marlène Albert Llorca, LISST-Centre d'Anthropologie Sociale, Université Toulouse-Jean Jaurès.
Marlène Albert Llorca est professeur d'anthropologie émérite de l'Université Jean Jaurès (Toulouse) et chercheur au LISST-Centre d'Anthropologie Sociale. Conduits sur des terrains situés

dans le Levant espagnol et le sud de la France, ses travaux ont porté sur plusieurs aspects du christianisme populaire : récits d'origine des animaux et des plantes dans la tradition orale, légendes et rituels concernant les images miraculeuses de la Vierge, *fiestas de moros y cristianos* du Pays valencien.

JESÚS MORATALLA

Jesús Moratalla Jávega, Universidad Alicante, Departamento de Prehistoria, Arqueología, Hª. Antigua, Filologías Griega y Latina, Área de Arqueología. Jesús Moratalla Jávega est docteur en histoire de l'Université d'Alicante avec une thèse intitulée : « Organisation du territoire et modèles de peuplement dans la Contestanie ibérique ». Sa production scientifique est centrée sur l'étude de divers sites archéologiques ibériques d'Alicante et leur transition vers des modèles proprement romains. Son activité professionnelle d'archéologue lui a permis, par ailleurs, d'étudier des sites qui permettent d'aborder d'autres périodes, et qui vont de la Préhistoire au XIXe siècle.

PIERRE ROUILLARD

Pierre Rouillard, directeur de recherche émérite au CNRS, UMR 7041, ArScAn, Maison Archéologie et Ethnologie, René-Ginouvès. Pierre Rouillard est agrégé d'Histoire, docteur es lettres avec une thèse intitulée « Les Grecs et la péninsule Ibérique, VIIIe-IVe siècles av. J.-C. ». Directeur de recherche émérite au CNRS. Directeur de la Maison René-Ginouvès, archéologie et ethnologie (2000-2012). Ses travaux portent sur les échanges entre Ibères, Phéniciens et Grecs et sur les usages des vases grecs.