

DU SCULPTEUR À L'ŒUVRE

LIVRET D'EXPOSITION

Les modèles en sculpture



Du sculpteur à l'œuvre

Exposition itinérante

Du 8 au 20 janvier 2026 À l'atrium

Université de Montpellier Paul-Valéry

Campus Route de Mende

34090 Montpellier

Mis en œuvre depuis 2022 au sein de l'Université de Montpellier Paul-Valéry, le projet « Du sculpteur à l'œuvre » explore l'univers de la sculpture à partir du fonds d'atelier des sculpteurs nîmois Léopold et Marcel Mérignargues. Le projet réunit institutions culturelles, étudiants, enseignants chercheurs et professionnels autour d'un même objectif : faire découvrir la richesse de la sculpture, du métier de sculpteur et la diversité de ses pratiques.

Le projet a été réalisé par cent cinquante étudiants de trois promotions successives des Masters Collections et Musées d'Art et d'Histoire (CMAH), Histoire de l'Art Moderne et Contemporain (HAMC) et Langues, Littératures et Cultures de la Méditerranée Antique (LACMÉ). Véritable mise en pratique professionnelle ayant permis aux étudiants de développer de nombreux savoir-faire, ce projet vise en outre à la transmission d'un patrimoine culturel méconnu à destination du public universitaire, comme du grand public. Authentique laboratoire vivant, le projet s'enrichit chaque année. Le premier volet du projet ciblait la thématique de la sculpture dans ses pratiques et techniques, tandis que le deuxième volet visait à définir la place du sculpteur en s'interrogeant sur ses inspirations et son travail. Un troisième volet prolonge cette dynamique collective en abordant la thématique des œuvres sculptées. À travers l'exemple de la maison-atelier des Mérignargues, espace de vie, de création et de mémoire, les visiteurs sont invités à venir découvrir un témoignage rare sur la sculpture et sur la manière dont un héritage artistique continue de se transmettre et de se réinventer. Pour cela, les différentes promotions ont été chargées de la production d'outils de compréhension : campagne photographique et production de films, création et enrichissement d'un site Internet, rédaction et conception graphique de panneaux et de livrets scientifiques, réalisation d'expositions et mise en œuvre d'une communication tout au long du projet. Cette année ouvre également la voie à un projet d'exposition prévu en 2027 au château d'Espeyran, lieu de conservation d'œuvres des Mérignargues. L'exposition de cette année se propose de vous guider dans la découverte de la sculpture à travers diverses thématiques illustrées d'œuvres des Mérignargues : la typologie des œuvres, les inspirations, le travail en atelier, les techniques de la sculpture et le travail du sculpteur dans l'espace public.





Léopold Mérignargues posant
dans l'atelier de Marcel aux côtés de l'Aîtes, vers 1913



Fig. 1: Eugénie Sabatier-Plantier, amie et modèle de Marcel Mérignargues, entre 1920 et 1935

Sommaire

8 Les modèles

- 10 Du modèle antique à l'inspiration littéraire :
Aïtes ou le bien aimé de Marcel Mérignargues
- 11 Le modèle antique comme source d'inspiration
- 13 L'inspiration littéraire : les poésies bucoliques de Théocrite
- 14 La photographie dans le processus de création d'après le modèle antique

- 16 Un exemple de modèle anatomique :
l'Écorché au bras levé de Houdon
- 17 La figure de l'Écorché dans la formation académique des artistes
- 18 Les Écorchés de Houdon : des modèles immuables
- 20 Dans l'atelier des Mérignargues

- 22 Entre modèle traditionnel et interrogations contemporaines : *Ève et le serpent* de Marcel Mérignargues
- 23 Ève et le serpent ou l'art de suggérer le mouvement
- 25 Le thème iconographique de la Tentation
- 26 Entre danse et musique, les *Danses rythmiques* et l'inspiration des arts

- 30 L'intimité à l'œuvre : les bustes de Valentine par Marcel Mérignargues
- 31 Un portrait intime
- 32 Valentine dans le processus créatif de Marcel Mérignargues
- 34 Un art influencé par un environnement artistique particulier

- 36 Bibliographie
- 38 Crédits photographiques
- 42 Remerciements

Les modèles

Emprunté à la nature ou à d'autres références artistiques, un modèle peut être en terre, en plâtre ou en cire, à échelle réduite ou à grandeur d'exécution. Il peut également s'agir d'une œuvre définitive, d'une esquisse préparatoire ou encore d'une reproduction¹. En effet, en sculpture il peut prendre plusieurs formes : un modèle vivant pour étudier l'anatomie, une maquette réduite pour tester la composition, les formes et la lumière, ou encore un modèle grandeur nature servant de référence pour la réalisation finale².

L'usage des modèles par les artistes est documenté au cours des siècles. Les pratiques individuelles sont cependant moins bien cernées. Durant l'Antiquité, des esquisses en terre cuite et l'étude du modèle vivant étaient utilisées. De façon générale, au cours du Moyen Âge, les sculpteurs gothiques pouvaient employer des modèles en bois pour préparer leurs œuvres monumentales. Par la suite, le modèle en terre cuite ou en cire, parfois aussi en papier mâché, devient une pratique incontournable pour affiner les compositions tandis que l'utilisation du plâtre se développe aux XVIII^e et XIX^e siècles. Les écoles académiques intègrent l'étude du modèle vivant, des statues antiques et des œuvres des maîtres reconnus dans la formation des sculpteurs. Aux XIX^e et XX^e siècles, Auguste Rodin (1840-1917) ainsi que d'autres avant-gardistes bouleversent ces traditions en remettant en question l'usage systématique du modèle et explorent de nouvelles approches³.

Léopold (1843-1916) et Marcel (1884-1965) Mérignargues sont deux sculpteurs nîmois dont le travail permet d'appréhender l'étude des modèles à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Léopold est reconnu en tant qu'ornementiste et devient professeur à l'École des Beaux-Arts de Nîmes⁴. Marcel découvre la sculpture auprès de son père dans l'atelier familial avant de poursuivre sa formation à l'École des Beaux-Arts de Nîmes, puis à celle de Paris⁵. Leurs œuvres ont été conservées à Nîmes, dans leur maison-atelier, acquise en 1880⁶ et laissée

1. Baudry (dir.), 2000
2. Ministère de la Culture, « La sculpture », Histoire des Arts
3. Weber, 2008, p. 19-76
4. César, 2024, p. 9
5. César, Carvalho, 2024, p. 49-65
6. César, 2024, *op. cit.*, p. 1
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*

intacte jusqu'en 2021⁷ : lieu de vie, de travail et d'inspiration, la maison est remplie de statues, de reliefs et de décors architecturaux exposés et servant de modèles aux deux artistes⁸.

La relation entre le sculpteur et son modèle dans l'œuvre des Mérignargues reflète les transformations de la pratique sculpturale, entre tradition académique et modernité, au tournant du XX^e siècle (fig. 2).

Au travers de quatre chapitres, ce livret aborde une typologie variée : les modèles académiques, modernes ou relevant de l'intime.



← Fig. 2 : Planche extraite de la revue *l'Étude académique*, entre 1904 et 1914

Du modèle antique à l'inspiration littéraire : *Aïtes ou le bien aimé* de Marcel Mérignargues



Fig. 3 : Léopold Mérignargues posant dans l'atelier de Marcel aux côtés de l'Aïtès, vers 1913

En 1913, Marcel Mérignargues réalise *Aïtes ou le bien aimé* dans le cadre du concours Chenavard, créé en 1894, visant à soutenir les jeunes artistes méritants⁹. Son œuvre reçoit le troisième prix et est gratifiée de la somme de 250 francs¹⁰. Selon les descendants, elle aurait été inspirée par le poète grec Théocrite (III^e siècle av. J.-C.), dans l'une de ses *Idylles*, exprimant le regret de « l'état de nature »¹¹.

La réalisation de cette sculpture est documentée : des esquisses, un modèle préparatoire et des photographies (fig. 3 à 8). L'esquisse constitue la première étape d'une composition, posant les grandes lignes du projet. L'artiste y cherche avant tout un vocabulaire et une cohérence de forme, de couleur et de matière. Ainsi, les détails y sont souvent délaissés au profit d'une réflexion sur la composition. L'étude préparatoire complète de manière plus approfondie la recherche de formes débutée dans l'esquisse. Ces deux méthodes constituent des étapes essentielles dans la démarche artistique de Marcel Mérignargues.

Le modèle antique comme source d'inspiration

Il n'y a pas de certitude quant à la version finale de l'œuvre présentée au concours. Il s'agit peut-être de la version qui figure sur une photographie de 1913 représentant Léopold dans l'atelier (fig. 3). Cette hypothèse repose également sur les similitudes avec la petite étude préparatoire visible sur plusieurs photographies (fig. 3 et 4).

La sculpture en plâtre d'*Aïtes et le bien aimé* représente un jeune homme grandeur nature, reprenant les codes des statues antiques : un corps nu à la jeunesse idéale, en fort *contrapposto*, évoquant le *Satyre au repos* de Praxitèle¹². Les pieds du garçon reposent sur un socle qui imite la terre. Il tient dans sa main droite un rameau, tandis que son avant-bras droit est posé sur une étoffe, elle-même disposée sur un tronc servant d'appui à la statuette, rappelant la statue antique *Hermès portant Dionysos enfant* de Praxitèle¹³. Son bras gauche est levé et soutient un petit personnage ailé, vers lequel la tête et le regard du jeune homme sont tournés. La composition est équilibrée, un triangle se dessine : partant de l'inclinaison de la branche, suivant l'avant-bras droit jusqu'au bras du petit personnage et retombant en suivant la position

9. Les concours Chenavard, 1909, p. 6

10. Poincaré, 1913, p. 97

11. Fonds privé d'archives, *Témoignage des Marco et Gabriel Mérignargues sur le fonds de l'atelier de sculpture de Léopold et Marcel Mérignargues*, 2000-2013

12. Praxitèle (d'après), Statue d'un satyre au repos, marbre, vers 130, Rome, Musée du Capitole, Inv. 739

13. Hermès dit de Praxitèle, IV^e siècle av. J.C., marbre, Olympie, Musée archéologique



← Fig. 4 : Marcel Mérignargues,
Étude pour l'Aïtes, vers 1913

de l'avant-bras gauche, la hanche et la jambe d'Aïtes. Le visage du héros mythologique est expressif, il sourit et semble exprimer une tendre affection pour le petit personnage. Son attitude est empreinte d'un mélange de douceur, d'intrépidité, de fierté et de confiance. Cette recherche de perfection, d'équilibre et de beauté idéale apparaît dès la période archaïque (600-480 av. J.-C.), mais est effective au cours des périodes classiques (480-338 av. J.C.) de l'Antiquité grecque. Dans l'œuvre de Marcel Mérignargues, ces références sont cependant interprétées, accentuées voire théâtralisées.

L'inspiration littéraire : les poésies bucoliques de Théocrite

Une note écrite par les descendants de Marcel Mérignargues renseigne son inspiration : « [...] puisée dans Théocrite : poète grec de Sicile (-300) et d'aller à l'immortalité. »¹⁴. L'*Idylle* est empreinte de cette nature mais parle aussi d'amour et de jeunesse éternelle.

*« Puissent les amours nous sourire à tous deux [...]. L'un était l'ami. L'autre était l'aimé [...]. Ils s'agissaient d'un amour mutuel. [...] Exauce mes vœux, puissant fils de Saturne, père du monde, accorde-nous de ne jamais vieillir et d'aller à l'immortalité. »*¹⁵

Ainsi, l'être ailé dans la main d'Aïtes pourrait être l'incarnation de l'Amour, en référence à ce sentiment omniprésent dans le poème. S'agirait-il de Cupidon ? Aïtes pourrait alors être l'incarnation d'une jeunesse éternelle qui aspire à la beauté et à un amour naïf et poétique.



← Fig. 5 : Marcel Mérignargues,
Aïtes, vers 1913

¹⁴. Fonds privé d'archives, Témoignage de Marco et Gabriel Mérignargues sur le fonds d'atelier de sculpture de Léopold et Marcel Mérignargues, 2000-2013

¹⁵. Vinas, 2023

La photographie dans le processus de création d'après le modèle antique

Plusieurs photographies (fig. 3 à 8) permettent d'appréhender les multiples variations de l'œuvre, et peuvent correspondre aux différentes étapes de sa création.

Ainsi, la photographie devient un outil pour restituer la genèse de l'œuvre. L'une d'entre elles montre une version alternative et inachevée de l'*Aïtes ou le bien aimé* (fig. 4). L'inclinaison des hanches y est plus marquée, l'ensemble du corps s'appuie contre le tronc, la direction et l'expression de son visage ne correspondent pas non plus aux autres photographies : le jeune homme ne regarde pas vers le haut, il ne sourit pas. Le bras qui est destiné à porter le petit être ailé est plus proche du corps, moins dressé. Les cheveux, les mains, les doigts de pied ne sont pas encore bien définis, le socle s'arrête au talon de la jambe avant, laissant le pied dans le vide. Sur le même cliché, on distingue à l'arrière-plan, à gauche, l'étude préparatoire de petit format, mentionnée précédemment. La taille réduite et l'aspect inachevé des études préparatoires de Marcel Mérignargues, confirment leur fonction dans son processus de création.



← Fig. 6 : Marcel Mérignargues,
Maquette en terre crue d'Aïtes,
vers 1913



De gauche à droite :
Fig. 7 : Marcel Mérignargues,
Maquette en terre crue d'Aïtes,
vers 1913

Fig. 8 : Marcel Mérignargues,
Maquette en terre crue d'Aïtes,
vers 1913

D'autres clichés (fig. 6 à 8) mettent en lumière une version de l'œuvre proche de celle présentée au concours, tout en étant inachevée : un arc de métal, probablement l'ossature du rameau, remplace ce dernier ; le tissu sur le tronc est absent et plusieurs éléments tels que socle, pieds, mains, musculature ne sont pas pleinement définis. Les photographies des esquisses (fig. 7 et 8) semblent antérieures aux autres, car le petit être ailé n'y apparaît pas, et *Aïtes* semble être encore prisonnier de l'argile, mais cette hypothèse est soumise à la qualité de la photographie. Le rameau semble avoir été le sujet d'une longue réflexion car sur une des photographies il comporte deux branches (fig. 5), tandis que sur une autre l'une d'elles semble volontairement supprimée : l'œuvre se rapproche ainsi de celle qui est présentée sur le cliché aux côtés de Léopold Mérignargues (fig. 3). Depuis sa création, la photographie est une nouvelle source d'inspiration, un outil de documentation et de diffusion. Par la richesse de sa documentation, *Aïtes ou le bien aimé* illustre la capacité des artistes du début du xx^e siècle à conjuguer héritage antique et créations contemporaines.

Un exemple de modèle anatomique : *l'Écorché au bras levé* de Houdon



Fig. 9 : Modèle réduit de l'Écorché d'après Houdon conservé dans la maison-atelier des Mérignargues, sans date

Comme chez de nombreux sculpteurs des XIX^e et XX^e siècles, des modèles et moulages d'œuvres célèbres sont présents dans l'atelier des Mérignargues. L'Écorché de Jean-Antoine Houdon (1741-1828) en fait partie. La présence de cette reproduction dans l'atelier nîmois conduit à différentes interrogations : quel est le rôle des écorchés et de l'étude du corps humain ? Comment expliquer la persistance d'un tel modèle représentant *l'Écorché au bras levé* de Houdon comme modèle d'atelier au XX^e siècle ?

La figure de l'Écorché dans la formation académique des artistes

Depuis la Renaissance, le corps humain est un objet d'étude artistique primordial. L'écorthé, représentation d'un corps dépeuplé de sa peau, en est l'un des exemples. Au XVIII^e siècle, les écorchés sculptés, comme ceux de Houdon, témoignent d'une quête esthétique où la précision scientifique et la beauté formelle dialoguent étroitement.

Au XIX^e siècle, ils représentent un outil pédagogique fondamental dans les écoles des Beaux-Arts. En dessin, peinture ou sculpture, les élèves l'utilisent pour comprendre la structure interne du corps, afin de donner à leurs œuvres une anatomie réaliste. Ce modèle leur apprend à retrancrire le corps tel qu'il est visible, mais aussi dans sa logique interne. Par ailleurs, dans les écoles de médecine, les figures d'écorthés sont utilisées pour enseigner l'anatomie aux futurs médecins, avec, ponctuellement, les dissections de cadavres. La fascination pour le corps écorché s'inscrit dans une tension constante entre deux courants artistiques : le réalisme et l'idéalisme¹⁶. Les académies valorisent un réalisme rigoureux, nourri par la connaissance anatomique car les artistes doivent maîtriser le corps humain à la perfection. Dans le même temps, ils continuent d'explorer un idéalisme hérité de la Renaissance, où l'étude du corps humain vise à sublimer la nature, à en révéler la perfection cachée¹⁷. L'Écorché au bras levé de Houdon illustre parfaitement cette dualité. Conçu pour des finalités pédagogiques, il adopte une posture permettant de mettre en avant le positionnement des muscles actifs tout en évoquant les canons classiques des sculptures grecques. Les muscles, représentés avec une grande précision, sont ordonnés de manière à valoriser une harmonie globale.

16. Rosenthal, 1987

17. Joly, 2002, p. 37-52

Les Écorchés de Houdon : des modèles immuables

En 1766, Jean-Antoine Houdon, alors élève à l'Académie de France à Rome, reçoit du procureur général de l'ordre des Chartreux la commande de deux statues : *Saint Bruno* et *Saint Jean-Baptiste*¹⁸. Pour cette dernière, Houdon réalise un écorché à échelle humaine comme étude préparatoire. Il s'appuie notamment sur ses connaissances acquises lors de cours d'anatomie dispensés par un professeur de chirurgie. Ces études approfondies lui permettent de représenter la musculature humaine avec un réalisme saisissant, qui suscite immédiatement l'admiration de ses contemporains. Houdon achève son *Écorché au bras tendu* en 1767 puis le vend à l'Académie de France à Rome en 1769¹⁹. À son retour à Paris, en 1769, il offre un autre exemplaire en plâtre à l'Académie royale et, dans les années suivantes, propose une version réduite, cette fois d'un *Écorché au bras partiellement levé* pour une diffusion plus large à destination des artistes.

En 1790, Houdon réalise une variante en bronze qui est présentée avec le bras levé (fig. 10). L'écorché est debout, le bras droit au-dessus de la tête et la jambe droite repliée en arrière. Il se tient en appui sur la jambe gauche. Les muscles des jambes et des bras sont particulièrement visibles, de même que ceux du cou et du visage. Dans la main de ce modèle a pu se tenir un fil de plomb, utilisé en sculpture pour mesurer l'alignement des éléments d'une composition²⁰. Cette posture rappelle également l'*Écorché* d'Edme Bouchardon (1698-1762), connu aujourd'hui grâce à une gravure réalisée par Jacques-Gabriel Huquier (1725-1805) en 1741²¹, suggérant le fait que Jean-Antoine Houdon s'inscrivait ainsi dans une tradition artistique bien établie tout en apportant sa propre interprétation à la figure de l'écorché. L'œuvre de Bouchardon constituait d'ailleurs une concurrence directe pour la mise en vente du modèle de l'*Écorché* dans les académies. Ce qui n'empêcha pas Houdon de jouir d'une grande renommée et de revenus particuliers jusqu'à la fin de sa vie grâce à la diffusion de ses *Écorchés* dans les écoles d'art et sur le marché de l'art²².

→ Fig. 10 : Jean-Antoine Houdon, *Écorché, bras droit replié au-dessus de la tête*, 1792

18. Poulet (dir.), 2004, p. 61

19. Jean-Antoine Houdon, *L'Écorché*, 1767, plâtre blanc, Rome, Académie de France

20. Comar (dir.), 2010, p. 210

21. Bouchardon Edme, *L'Anatomie nécessaire pour l'usage du dessin*, 1741. Ce manuel était destiné aux élèves afin qu'ils maîtrisent au mieux l'anatomie

22. Bückling, Scherf (dir.), 2010, p. 260



Dans l'atelier des Mérignargues

La large diffusion dans les écoles et les ateliers européens des reproductions des Écorchés de Jean-Antoine Houdon témoigne de leur utilité dans l'apprentissage du corps autant que de leur valeur symbolique, en tant qu'idéal de la représentation artistique du corps humain. Il est donc légitime que les Mérignargues aient aussi fait l'acquisition d'un moulage en plâtre à taille réduite (fig. 11).

Une autre représentation bien spécifique d'Écorché, alliant étude de l'anatomie humaine et perfection idéale du corps, existe et circule depuis la Renaissance. L'Écorché *dit de Michel-Ange*, représente un corps d'homme replié sur lui-même dans une pose tourmentée. L'originalité et l'expression de ce modèle lui ont valu d'être associé à Michel-Ange. Cet écorché a connu un grand succès au xix^e et au xx^e siècle (Delacroix, Cézanne, Van Gogh ou Matisse).



← Fig. 11 : Modèle réduit de l'Écorché d'après Houdon conservé dans la maison-atelier des Mérignargues, sans date

Un moulage en plâtre est également présent dans l'atelier des Mérignargues (fig. 12)²³. L'Écorché *dit de Michel-Ange* permet d'aborder d'autres aspects anatomiques, ici en mouvement et en tension. Ce modèle permettait ainsi aux artistes de compléter leur étude du corps humain.

La présence des reproductions de l'Écorché de Houdon et de celui *dit de Michel-Ange* dans leur atelier inscrit les deux sculpteurs dans une tradition académique fondée sur l'étude et la diffusion, sur plusieurs siècles, de grands modèles de référence²⁴.



← Fig. 12 : Modèle réduit de l'Écorché *dit de Michel-Ange* conservé dans la maison-atelier des Mérignargues, sans date

23. Modèle réduit de l'Écorché *dit de Michel-Ange*, sans date, plâtre, château d'Espeyran, inv. MERI_2021_064

24. César, Carvalho, *op. cit.* p. 61. Colmar (dir.), 2009, p. 146-147 Des reproductions provenant de l'atelier de moulage du musée du Louvre se trouvaient également dans l'atelier des Mérignargues

Entre modèle traditionnel et interrogations contemporaines : *Ève et le serpent* de Marcel Mérignargues



Fig. 13 : Marcel Mérignargues, *Frise de la Danse rythmique*, 1929-1930

Ève et le serpent (fig. 14) de Marcel Mérignargues mêle un sujet biblique à une exploration artistique contemporaine. L'œuvre a été réalisée au croisement de plusieurs influences : la danse rythmique, la musique et l'observation de la nature, en interrogeant des notions universelles comme la tentation et le rapport de l'homme à l'environnement.

Le groupe *Ève et le serpent* de Marcel Mérignargues (fig.14) est conservé au musée La Piscine à Roubaix depuis 2001, année où les descendants du sculpteur ont fait don de plusieurs œuvres à l'institution²⁵. Il s'agit d'un groupe modelé en plâtre, de grandes dimensions, celle-ci faisant plus de deux mètres de hauteur²⁶.

Lors de l'Exposition universelle de Paris en 1937, la France met en avant son savoir-faire artistique. Marcel y présente *Ève et le serpent*, réalisé l'année précédente. Cette œuvre lui vaut une médaille d'argent, ce qui le démarque dans un environnement où l'art dialogue avec les préoccupations politiques et technologiques de son temps²⁷.

À travers cette sculpture marquée par le mouvement, Marcel Mérignargues propose une réinterprétation très personnelle d'un passage de la Genèse et ce, grâce à sa perception sensible de la musique et de la nature.

Ève et le serpent ou l'art de suggérer le mouvement

L'œuvre est en plâtre, matériau ancien, économique et malléable, qui permet en outre une exécution rapide. Son usage implique un processus précis : modelage, moulage et finitions, chaque étape mobilisant des outils spécifiques pour affiner les détails²⁸.

Avec *Ève et le serpent*, Marcel Mérignargues sublime le mouvement et la grâce, en une chorégraphie suspendue dans le temps. Le doux visage d'Ève, tourné vers le ciel, traduit un mélange de regret et de contemplation, renforçant la portée narrative de l'œuvre. L'artiste joue également sur les textures pour enrichir la sculpture : la peau lisse d'Ève contraste avec les écailles rugueuses du serpent, accentuant la dualité entre pureté et tentation.

25. Fonds privé d'archives,
Témoignage de Marco et Gabriel Mérignargues sur le fonds d'atelier de sculpture de Léopold et Marcel Mérignargues, 2000-2013

26. Marcel Mérignargues,
Ève et le serpent, 1936,
plâtre, Roubaix, La Piscine,
inv. 2001.11.4

27. Fonds privé d'archives,
Témoignage de Marco et Gabriel Mérignargues sur le fonds d'atelier de sculpture de Léopold et Marcel Mérignargues, 2000-2013

28. Barthe (dir.), 2001, p. 115-117



← Fig. 14 : Marcel Mérignargues,
Ève et le serpent, 1936

La fluidité des mouvements d'Ève fait écho à l'éphémère beauté de la danse, un art que l'artiste parvient à figer dans la matière. Dans ses notes, Marcel révèle s'être inspiré des compositions du musicien Claude Debussy (1862-1918)²⁹ : il s'inscrit ainsi dans une tradition artistique partagée avec le peintre Edgar Degas (1834-1917) dans sa *Petite Danseuse de quatorze ans* (fig. 15), et Auguste Rodin (1840-1917), dont les sculptures explorent la vitalité des corps.

Ève et le serpent incarne la richesse et la complexité de la création en sculpture. Le groupe mêle la tradition classique à une modernité audacieuse, tout en explorant des thématiques universelles telles que l'expression d'une action, la tentation et la grâce du corps féminin. Celui-ci, libéré des entraves de la danse classique est associé aux formes sinuées du serpent. Par le choix du plâtre, matériau à la fois humble et puissant, Marcel Mérignargues célèbre la fugacité du geste créatif, tout en prouvant sa capacité à sublimer la matière en une œuvre intense.

L'œuvre devient miroir de l'âme humaine, entre force et fragilité. Elle rappelle enfin que l'art reste un langage intemporel capable de capturer l'essence même de la vie.

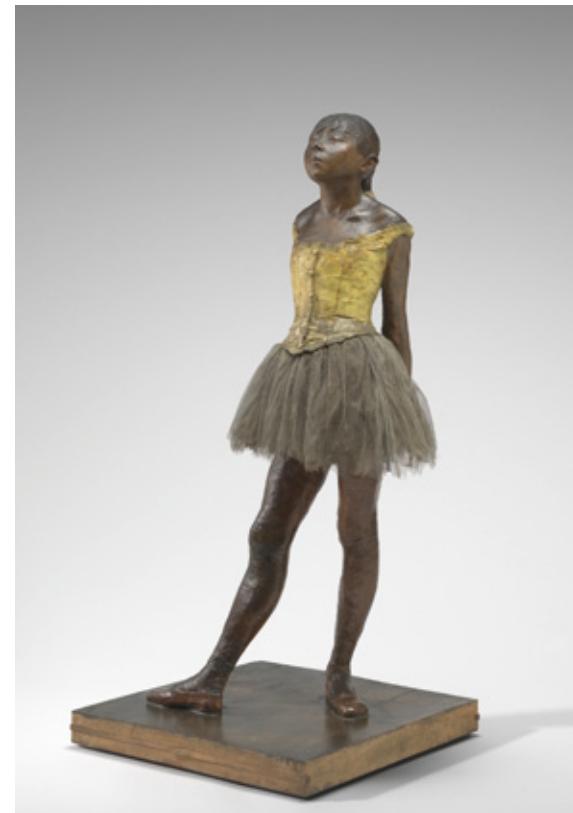
29. Bellamy, 2024

Le thème iconographique de la Tentation

Le thème iconographique du groupe Ève et le serpent est celui de la Tentation, qui symbolise la curiosité propre à l'humanité ainsi que la transgression. Ève tient dans sa main une pomme, tandis que le serpent positionné dans son dos semble murmurer à son oreille. Cette composition évoque le péché originel, lorsque Ève désobéit au commandement divin en se saisissant du fruit de l'arbre de la connaissance.

Ce plâtre expose à travers ses rondeurs monumentales la sensualité et la pureté du corps féminin nu. L'expressivité des formes, chorégraphiées avec finesse, invite à interroger l'interprétation libre du thème biblique par Marcel Mérignargues.

Le sculpteur confie dans ses écrits son admiration pour la danse rythmique de la chorégraphe Irène Popard (1884-1950), qu'il a scrupuleusement étudiée. L'artiste est sans aucun doute également à la recherche d'une esthétique guidée par le rythme, la fluidité ainsi que par la musique du compositeur Claude Debussy³¹, les mouvements, la grandeur et l'aura



← Fig. 15 : Edgar Degas, Petite danseuse de quatorze ans, entre 1921 et 1931

31. Claude Debussy (1862-1918) est un compositeur français majeur du tournant du xx^e siècle, souvent associé à l'impressionnisme musical. Voir Bellamy, 2024

divine de la nature. La posture d'Ève joue ici un rôle essentiel. Son corps est partagé entre grâce et tension, rappelant la volonté du sculpteur de composer avec l'équilibre naturel d'un sujet dans son environnement. Son dos cambré, son geste suspendu et son regard baissé témoignent d'une fascination, ou d'une hésitation face à la tentation symbolisée par le serpent. Celui-ci, se hissant dans son dos tel un partenaire de danse, incarne à la fois une force élémentaire et une présence inévitable.

L'ambivalence et le mystère définissent cette œuvre, Ève est à la fois humaine et dryade, une nymphe qui danse en harmonie avec la nature³². Mérignargues écrit à propos de cette sculpture vouloir capturer « **l'élément pittoresque si puissant et nimbé de charme** » qu'il rapproche de l'œuvre de Debussy³³.

À travers son approche sensible du corps féminin nu en lien avec les éléments naturels, l'artiste conçoit la sculpture comme une mise en mouvement de la matière, cherchant à capter l'énergie vitale. Ève est modelée en haut-relief, ce qui accentue sa présence, tandis que la douceur des formes contraste avec la présence sinuuse du serpent. Marcel Mérignargues privilégie une stylisation fluide et inscrit son travail dans une esthétique symboliste³⁴.

→ Fig. 16 : Marcel Mérignargues,
Danse rythmique, vers 1930

Entre danse et musique, les *Danses rythmiques* et l'inspiration des arts

Ève et le serpent n'est pas la seule œuvre de Marcel Mérignargues illustrant les thématiques de la danse et de la musique. Le sculpteur réalise une série de bas-reliefs entre 1920 et 1930 nommées les *Danses Rythmiques* (fig. 13 à 17) qui sont de nos jours conservées dans divers lieux, notamment au musée La Piscine de Roubaix et au musée de Despiau-Wlérick à Mont-de-Marsan. Pour cette série d'œuvres le sculpteur s'inspire notamment d'Irène Popard. Pionnière de la danse moderne, la chorégraphe a créé une méthode d'expression corporelle nommée « *gymnastique harmonique et rythmique* », qu'elle enseigne dans son école fondée à Paris. Cette méthode mêle expressions et harmonie des mouvements. Irène Popard met en avant une danse libérée des conventions académiques, en reprenant les idéaux d'harmonie entre corps et esprit. Son nom apparaît de nombreuses fois dans les écrits de Marcel Mérignargues³⁵.

32. Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J474, *Réflexions d'ordre personnel de Marcel Mérignargues : notes manuscrites sur des feuilles éparses et sur un carnet*, 1900-1960

33. *Ibid.*

34. Le symbolisme est un mouvement artistique qui vise à traduire un univers invisible, spirituel, grâce à des images concrètes, des rythmes, des sonorités qui fonctionnent comme des symboles pour déchiffrer cet invisible

35. Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J474, *Réflexions d'ordre personnel de Marcel Mérignargues : notes manuscrites sur des feuilles éparses et sur un carnet*, 1900-1960



Les chorégraphies d'Irène Popard capturent le dynamisme et la fluidité de la danse moderne que le sculpteur s'emploie à traduire dans la pierre ou le plâtre. Ses œuvres pourraient être interprétées comme des instantanés, un hommage à la vivacité et à la grâce prônées par la chorégraphe : « **Danseuses stylisées, inspirées par les ballets d'Irène Popard [...] Danses très rythmiques à la recherche de poses esthétiques et sculpturales.** »³⁶

Les sources écrites permettent également d'affirmer l'influence, à nouveau, des compositions de Claude Debussy dans les *Danses Rythmiques* de Marcel Mérignargues³⁷. À travers ses pièces, Claude Debussy est considéré comme un musicien cherchant à traduire les mystères et la sérénité de la nature. C'est d'ailleurs ce que Marcel Mérignargues souhaite atteindre :

« Je regrette de ne pouvoir noter musicalement les impressions diverses que me donnèrent les chênes et le Mistral dans les bois [...] dans l'esquisse des danses rythmiques mes efforts n'ont visé que la traduction de l'élément pittoresque [...] qui prend une si large place dans la symphonie de Debussy [...] Ai-je réussi ? »³⁸

La fluidité harmonique et les mélodies lumineuses du compositeur se retrouvent parfaitement dans le projet artistique de Marcel Mérignargues.

Les *Danses Rythmiques* forment un ensemble de bas-reliefs mettant en scène des danseuses associées aux végétaux. Leurs danses suivent le rythme du vent : l'artiste retranscrit leur chorégraphie en écho aux mouvements de la nature. Cela se retrouve dans les *Danses Rythmiques* (fig. 13, 16 et 17) qui montrent que le sculpteur s'ingénier à extraire de la matière le corps des danseuses en suspension sur la pointe des pieds.

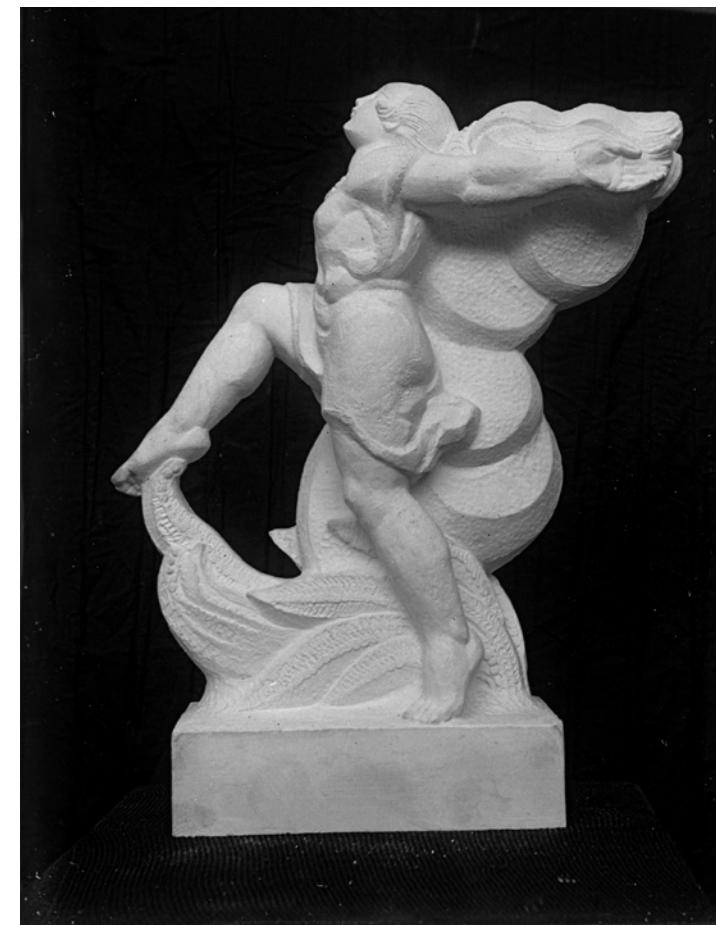
Marcel Mérignargues exprime dans ses écrits son besoin de puiser dans la nature une énergie créative. Il mentionne souvent l'idée d'observer la nature, d'aller « chanter dans les bois »³⁹ comme une manière de renouer avec une spontanéité et une authenticité qu'il traduit dans son art. L'artiste retranscrit dans ses sculptures les principes de la danse moderne et de la musique impressionniste. En observant la nature, il cherche à intégrer des motifs organiques. Inspiré par les mouvements rythmiques et naturels, il capture dans ses sculptures l'essence d'un corps en mouvement. Ses œuvres pourraient être lues comme des dialogues silencieux entre l'homme et son environnement. Véritables hymnes à l'alliance des arts, *Ève et le serpent* comme les *Danses Rythmiques*

36. *Ibid.*

37. Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J474, *Réflexions d'ordre personnel : notes manuscrites sur des feuilles éparses et sur un carnet*, 1900-1960

38. *Ibid.*

39. *Ibid.*



← Fig. 17 : Marcel Mérignargues, *Danse rythmique*, vers 1930

illustrent le dialogue entre les différents arts et leur traduction dans la matière.

Dans la continuité de cette exploration artistique moderne, où les frontières entre danse, musique et arts plastiques s'entremêlent, l'intimité s'impose comme un nouveau territoire de création dans lequel la personnalité ne se réduit plus à un simple sujet, mais s'érige en véritable modèle, à la fois référence, matière et œuvre.

L'intimité à l'œuvre : les bustes de Valentine par Marcel Mérignargues



40. César, *op. cit.*, p. 11

41. Marcel Mérignargues, Médailon (épreuve originale ?) représentant Léopold Mérignargues, entre 1908 et 1910, plâtre et métal, Saint-Gilles, château d'Espeyran, inv. MERI_2021_046

42. Nîmes, Archives départementales du Gard, 21471539, Plaque photographique d'une Tête de Valentine Mérignargues par Marcel Mérignargues, vers 1925-1926

43. Les archives départementales du Gard conservent différents portraits dessinés de Valentine réalisés par Marcel

44. Simoën, Guicheteau, *Les années 1920-1930*, 1992, p. 34

Fig. 18 : Valentine Mérignargues, une femme et un enfant à la plage

Employé par le musée Grévin, puis portraitiste officiel du boxeur Georges Carpentier (1894-1975), Marcel Mérignargues réalise des bustes et des portraits tant dans le cadre de commandes qu'à titre personnel⁴⁰. Il puise son inspiration dans son entourage, auprès de son père⁴¹ et de son épouse (fig. 18) qu'il prend comme modèles.

D'après ses descendants, Marcel Mérignargues réalise à Paris un portrait en plâtre de son épouse⁴², Valentine (1886-1968), vers 1925. Cette œuvre témoigne d'une évolution significative dans la manière de sculpter de l'artiste. La *Tête de Valentine Mérignargues*, aux traits épurés et une coupe aux cheveux courts, illustre une étape clé dans la démarche artistique de l'artiste. Elle souligne également la place importante de sa femme dans ce processus et dans l'évolution de son style. La création de cette œuvre s'inscrit dans la production artistique des bustes de Marcel Mérignargues et ceux de son temps.

Un portrait intime

Représenter sa compagne n'est pas un geste anodin mais un acte intime et personnel, chargé de significations. Ce choix révèle une forme d'admiration. La sculpture devient un moyen de pérenniser la beauté et la personnalité de la compagne du sculpteur et, à travers un modèle intime, d'explorer la restitution de ses traits dans le temps en parallèle de l'évolution de son propre style.

Cette représentation permet également de saisir les normes culturelles et sociales des années 1920. Le buste révèle en effet une approche axée sur la pureté des formes. La correspondance entre les photographies et la *Tête de Valentine* (fig. 19)⁴³ s'impose comme une évidence : les yeux de Valentine semblent légèrement se dérober, comme absorbés dans une rêverie ou une réflexion particulière. La forme de son nez, fidèle, témoigne d'un souci de réalisme. L'austérité du style est également perceptible dans la chevelure géométrique et stylisée, avec des mèches peu détaillées. Cette coiffure, emblématique des années 1920, s'inscrit dans la tendance des coupes « à la garçonne », symbole de modernité féminine⁴⁴. Cette mode marque un tournant en rupture



← Fig. 19 : Marcel Mérignargues,
Tête de Valentine
Mérignargues, 1925

avec celles, plus élaborées, des décennies précédentes : elle reflète une évolution considérable de la place des femmes dans la société, une place que la carrière de Valentine illustre parfaitement. En effet, elle fait figure d'exception dans un domaine encore largement dominé par les hommes, étant l'une des premières femmes à obtenir un diplôme en chirurgie dentaire⁴⁵. Cette dualité entre le style adopté pour le portrait et l'exceptionnalité du parcours de Valentine souligne son caractère unique, mêlant modernité, élégance et accomplissement personnel. Ce caractère transparaît dans le traitement de cette œuvre monochrome qui met en avant son visage sans artifice. Cette esthétique enrichit le travail de Marcel tout au long de sa carrière.

Valentine dans le processus créatif de Marcel Mérignargues

La *Tête* de 1925 s'inscrit dans une série de représentations de Valentine et plus largement de portraits féminins. En 1920, Marcel réalise un premier buste de son épouse (fig. 20 et fig. 22)⁴⁶. S'il est également en plâtre, une matière peu onéreuse⁴⁷, il diffère de celui de 1925 par la polychromie. Entièrement peint, la variation tient en particulier au maquillage de la jeune femme : du violet sur les paupières, du rose sur les lèvres et les joues. Le col est teinté de bleu et une couleur beige, tirant sur le brun clair, teinte du visage et des cheveux. Cette polychromie permet de restituer avec une grande sensibilité la vitalité et le réalisme du modèle tout en accentuant sa fémininité. Cinq ans plus tard, dans la *Tête de Valentine* (fig. 19), si le visage conserve sa détermination et

45. César, Carvalho, *op. cit.*, p. 49-65

46. Fonds privé d'archives,
Témoignage de Marco et Gabriel Mérignargues sur le fonds d'atelier de sculpture de Léopold et Marcel Mérignargues, 2000-2013

47. Barthe (dir.), *op. cit.*, p. 115-117

une certaine sérénité, la coupe au carré rend compte de son évolution, toujours en lien avec son temps.

Les nombreux dessins préparatoires conservés de Marcel Mérignargues (fig. 22) montrent une attention profonde envers son modèle. Il mène d'importantes recherches dans le domaine du portrait, nourri par la photographie, la sculpture mais aussi par le dessin.

Le buste a pu servir de modèle pour une autre œuvre, retrouvée dans la maison-atelier (fig. 21)⁴⁸. Datée de 1936-1937, cette tête en plâtre, haute de cinquante centimètres, représente une tête de femme dans laquelle les descendants voit les traits de leur mère alors que Valentine avait cinquante ans⁴⁹.

Par leur physionomie, les bustes dégagent tous une impression d'impassibilité et de calme.



← Fig. 20 : Marcel
Mérignargues, *Tête de Valentine* Mérignargues, 1920

48. *Ibid.*, 214J421, *Photographie de Valentine Mérignargues cheveux courts sans frange, 1937-1938*

49. Fonds privé d'archives,
Témoignage de Marco et Gabriel Mérignargues sur le fonds d'atelier de sculpture de Léopold et Marcel Mérignargues, 2000-2013

Un art influencé par un environnement artistique particulier

Marcel Mérignargues a reçu une longue formation à l'école des Beaux-Arts, d'abord à Nîmes puis à Paris⁵⁰. Son processus créatif a été nourri par les enseignements reçus d'après le modèle vivant, à partir de dessins préparatoires. C'est durant le passage entre modèle vivant et œuvre d'art que s'exprime la virtuosité de l'artiste dont l'expérience s'enrichit en travaillant au musée Grévin⁵¹.

Son père, Léopold Mérignargues, a lui-même produit des bustes durant sa carrière. Il est un maître pour son fils qui, à ses côtés, apprend la façon de traiter ses modèles avec justesse. Marcel Mérignargues suit les cours de son père qu'il admire, comme l'indiquent ses correspondances⁵². Il réalise également des bustes de son père.

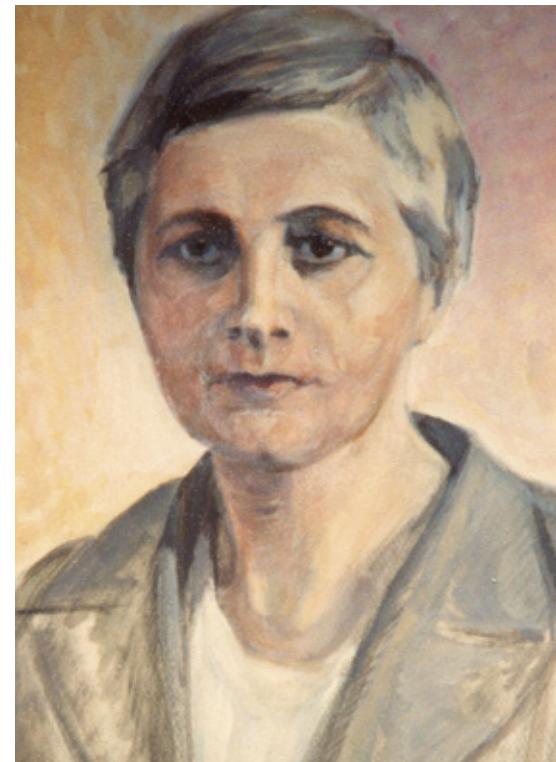


← Fig.21 : Marcel Mérignargues,
Tête de Valentine
Mérignargues, entre 1930 et
1965

50. Mérignargues, et al., 2001.
p. 26-27

51. Ibid, p. 27

52. Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J506,
Copie par ordre chronologique de quelques lettres expédiées dans un
grand cahier, y compris quelques pièces éparses, 1887-1924



← Fig. 22 : Marcel
Mérignargues, *Portrait de
Valentine Mérignargues*, entre
1945 et 1965

Lorsqu'il réalise la *Tête de Valentine*, Marcel Mérignargues se trouve à Paris, ville alors en pleine effervescence artistique, où se multiplient les discussions sur les sujets et les formes que doit prendre la sculpture⁵³. Il est possible que Marcel Mérignargues ait été influencé par l'esthétique développée par la bande à Schnegg⁵⁴, un groupe de sculpteurs proches de Rodin qui tendent vers l'abstraction et le dépouillement des formes⁵⁵. D'après ses écrits, Marcel aurait cherché à mettre en exergue l'âme-même du modèle⁵⁶ :

« Il n'y a pas d'art plus difficile et plus profond que l'art du portrait. Il faut être non seulement un peintre, mais encore un psychologue et un poète pour traduire son âme et ce que son âme diffuse sur une physionomie, de marques intellectuelles [...] ce qu'il y a d'intime et de caché derrière ce mur épais [...].⁵⁷ »

Avec la *Tête de Valentine* de 1925, Marcel illustre une évolution stylistique notable, avec des lignes épurées et modernes, insufflant une nouvelle dimension à son art. L'œuvre montre le rôle central de l'entourage proche dans l'inspiration de l'artiste, mais également sa volonté de saisir l'essence de son modèle qui manifeste une évolution esthétique dans sa carrière, influencée par des figures artistiques de son temps.

53. Chevillot (dir.), op. cit., p. 280-300

54. Mérignargues, et al, op. cit., p. 44

55. Placin-Geay, 2003, p. 45-55

56. Chevillot (dir.), op. cit.

57. Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J474, *Réflexions d'ordre personnel : notes manuscrites sur des feuilles éparses et sur un carnet*, 1900-1960

Bibliographie

Sources primaires

Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J, *Fonds de l'atelier de sculpture de Léopold et Marcel Mérignargues, 1820-2013.*

Raymond POINCARÉ, « Nouvelles », *La chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts, n°13, 1913*, p. 97. [en ligne : <https://archive.org/details/chroniquesdesar1913pariuoft/page/4/mode/2up>].

Théocrite, *Idylles* (Milan, 1493), Chappaz Maurice (éd.), Genève, Editions Slatkine, 2006.

VINAS Agnès. « Idylle XII–Ailés, ou les deux amis », *Théocrite–Idylles, inscriptions et épitaphes*, Traduction B. de L. (1838), 2023. [en ligne : <https://mediterranees.net/litterature/theocrite/idylle12.html>].

Les concours Chenavard à l'École Nationale des Beaux-Arts de 1894 à 1906, Paris, Auguste Vincent, 1909. [en ligne : <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/32773/?offset=#page=6&viewer=picture&o=bookmark&n=0&q=1>].

Bibliographie secondaire

ANDRÉ Jean-Marie, « La sculpture, le corps et l'espace », *Hegel*, n°2, 2016, p. 154-157.

BARTHE Georges (dir.), *Le plâtre : l'art et la matière*, Paris, Créaphis, 2001.

BAUDRY Marie-Thérèse (dir.), *La sculpture. Méthode et vocabulaire*, Paris, Éditions du patrimoine, 4^e édition, 2000.

MERIGNARGUES Marco et Gabriel, DE FRANCLIEU Françoise, et al., *Marcel Mérignargues, un artiste gardois : la donation Mérignargues aux Musées de Roubaix, Mont-de-Marsan, Poitiers, Alès et Nîmes*, Nîmes, Conseil général du Gard, 2001.

BOYER Laure, « Peinture et reproduction photographique au XIX^e siècle. Usages de la photographie par les artistes comme moyen de reproduction et de documentation de leur œuvre », dans LAVÉDRINE Bertrand, *Images et imagerie : genres et usages de la photographie*, (actes de colloque du 132e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, Arles, 2007), Paris, Éditions du CTHS, 2009, p. 93-99.

BÜCKLING Maraïke, SCHERF Guilhem (dir.), *Jean-Antoine Houdon, La sculpture sensible* (cat. exp. Francfort, Liebieghaus Skulpturensammlung, 29 octobre 2009-28 février 2010 ; Montpellier, Musée Fabre, 17 mars-27 juin 2010), Paris, Somogy, 2010.

CÉSAR Flore, CARVALHO Anaïs, « Conserver, identifier, documenter : le fonds d'atelier de Léopold et Marcel Mérignargues », *Revue d'histoire de Nîmes et du Gard*, n° 39, 2024, p. 49-65.

CÉSAR Flore, « Inspirer, façonner, multiplier, orner. La matérialité du plâtre dans les sculptures de Léopold et Marcel Mérignargues entre 1880 et 1964 », *Patrimoines du Sud*, n°19, 2024.

CHEVILLOT Catherine (dir.), *Oublier Rodin ? La sculpture à Paris, 1905-1914* (cat. exp. Paris, Musée d'Orsay, 10 mars-31 mai 2009), Paris, Hazan, 2009.

COMAR Philippe (dir.) *Figures du corps. Une leçon d'anatomie à l'École des Beaux-Arts* (cat. exp. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 21 octobre 2008-4 janvier 2009), Paris, Beaux-Arts de Paris, 2010.

GERMANEZ Christian (dir.), *La sculpture française au XIX^e siècle*, (cat. exp. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril-28 juillet 1986), Paris, Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 1986.

JACQUES Annie (dir.), *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts : anthologie historique et littéraire*, Paris, École supérieure nationale des Beaux-Arts, 2001.

JOLY Morwena, « De La Raie de Chardin aux Écorchés de Houdon : l'image défigurée du corps et ses enjeux dans l'esthétique du XVIII^e siècle », *Champ psychosomatique*, n°26, 2002. p. 37-52.

LANCESTREMÈRE Christine, HOFMAN Jean-Marc, FUR Yves Le, « Le moulage. Pratiques historiques et regards contemporains », *In situ. Revue du patrimoine*, n°28, 2016. [en ligne : <https://journals.openedition.org/insitu/12790>].

LE NORMAND-ROMAIN Antoinette, « Au cœur de la formation artistique : la galerie de moulages de l'Académie de France à Rome à la lumière des archives comptables (1804-1914) », *StudioLo*, n°14, 2017, p. 244-269.

PLACIN-GEAY Amandine, « La "bande à Schnegg" : examen d'un groupe de sculpteurs indépendants », *Histoire de l'art*, n°53, 2003, p. 45-55.

POULET Anne L. (dir.), *Houdon 1741-1828 : sculpteur des Lumières*, (cat. exp. Versailles, Musée national du château de Versailles, 1^{er} mars-31 mai 2004; Washington, National Gallery, 4 mai-7 septembre 2003; Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 4 novembre 2003-25 janvier 2004), Paris, Réunion des musées nationaux, 2004.

SIMOËN Jean-Claude, GUICHETEAU Gérard, *Les années 1920-1930*, Paris, Sélection du Reader's digest, 1992.

WEBER Patrick, *Histoire de la sculpture : de l'Antiquité à nos jours*, Paris, EJL, 2008.

Sitographie

Association Nationale Irène Popard, « La méthode Irène Popard », non daté. [en ligne : <https://www.irene-popard.com/la-methode-irene-popard/>].

Crédits photographiques



Couverture : Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J1626, *Plaque photographique représentant Valentine Mérignargues regardant la mer, vers 1920-1930* © CNMN / Vincent Montel



Fig. 1 : Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J1553, *Plaque photographique représentant Eugénie Sabatier-Plantier posant dans un intérieur, entre 1920 et 1935* © CNMN / Vincent Montel



Fig. 2 : Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J537-539, *Planche extraite de la revue l'Étude académique, entre 1904 et 1914* © CNMN / Anaïs Carvalho



Fig. 3 : Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J1561, *Plaque photographique représentant Léopold Mérignargues posant dans l'atelier de Marcel aux côtés de l'Aïtès, vers 1913* © CNMN / Vincent Montel



Fig. 4 : Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J332, *Tirage photographique représentant une étude de l'Aïtès de Marcel Mérignargues, vers 1913* © CNMN / Anaïs Carvalho



Fig. 5 : Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J1568, *Plaque photographique représentant Aïtès de Marcel Mérignargues, vers 1913* © CNMN / Vincent Montel



Fig. 6 : Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J1577, *Plaque photographique représentant une maquette en terre crue d'Aïtès de Marcel Mérignargues, vers 1913* © CNMN / Vincent Montel



Fig. 7 : Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J333, *Tirage photographique représentant une maquette en terre crue d'Aïtès de Marcel Mérignargues, vers 1913* © CNMN / Anaïs Carvalho



Fig. 8 : Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J334, *Tirage photographique représentant une maquette en terre crue d'Aïtès de Marcel Mérignargues, vers 1913* © CNMN / Anaïs Carvalho



Fig. 9 : *Statuette représentant un écorché d'après Houdon, sans date, plâtre et métal, Saint-Gilles, château d'Espeyran, MERI_2021_186* © Université de Montpellier Paul-Valéry / Julie Depestele et Jeanne Ferraton



Fig. 10 : Jean-Antoine Houdon, *Écorché, bras droit replié au-dessus de la tête, 1792, bronze, Saint-Gilles, château d'Espeyran, MERI_2021_186* © Université de Montpellier Paul-Valéry / Julie Depestele et Jeanne Ferraton



Fig. 11 : *Statuette représentant un écorché d'après Houdon, sans date, plâtre et métal, Saint-Gilles, château d'Espeyran, MERI_2021_186* © Université de Montpellier Paul-Valéry / Julie Depestele et Jeanne Ferraton



Fig. 12 : *Modèle réduit de l'Écorché dit de Michel-Ange conservé dans la maison-atelier des Mérignargues, sans date, Saint-Gilles, château d'Espeyran, inv. MER_2021_064* © Université de Montpellier Paul-Valéry / William Martin et Floriane Spaccapelo



Fig. 13 : Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J, *Tirage photographique représentant la Frise de la danse rythmique par Marcel Mérignargues, 1929-1930* © CNMN / Vincent Montel



Fig. 14 : Collection privée, *Tirage photographique représentant Ève et le serpent de Marcel Mérignargues dans la maison-atelier, 1936* © Flore César



Fig. 15 : Edgar Degas, *Petite danseuse de quatorze ans*, entre 1921 et 1931, bronze patiné, tulle, satin, bois, Paris, Musée d'Orsay, RF2137 © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt



Fig. 16 : Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J1489, Plaque photographique représentant une Danse rythmique par Marcel Mérignargues, vers 1930 © CNMN / Vincent Montel



Fig. 17 : Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J1548, Plaque photographique représentant une Danse rythmique par Marcel Mérignargues, vers 1930 © CNMN / Vincent Montel



Fig. 18 : Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J1627, Plaque photographique représentant Valentine, une femme et un enfant à la plage, vers 1930 © CNMN / Vincent Montel



Fig. 19 : Collection privée, Tirage photographique représentant une Tête de Valentine Mérignargues par Marcel Mérignargues dans la maison-atelier, 1925 © Flore César



Fig. 20 : Marcel Mérignargues, Tête de Valentine Mérignargues, 1920, plâtre peint, Saint-Gilles, château d'Espeyran, MERI_2021_164 © Université de Montpellier Paul-Valéry / Robin Sellem et Nikita Tronc



Fig. 21 : Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J1520, Plaque photographique représentant une Tête de Valentine Mérignargues par Marcel Mérignargues, vers 1937 © CNMN / Vincent Montel



Fig. 22 : Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J308-321, Portrait de Valentine Mérignargues par Marcel Mérignargues, entre 1945 et 1965 © CNMN / Anaïs Carvalho

Remerciements

Financeurs

Ministère de la Culture
Contribution Vie Étudiante et de Campus (CVEC)
Université de Montpellier Paul-Valéry (UMPV)
Faculté des Sciences Humaines et de l'Environnement – UFR3
Département Histoire de l'Art et Archéologie de l'UMPV

Remerciements particuliers

Bruno Ricard, chef du SIAF
Henri-Luc Camplo, directeur du CNMN
Dominique Bard de Coutance, cheffe de bureau du SIAF
Familles Sarlat et Mérignargues
Anne Fraisse, présidente de l'Université de Montpellier Paul-Valéry

Comité scientifique

Delphine Bastet, attachée de conservation, mairie d'Aix-en-Provence
Cécile Beuzelin, maîtresse de conférences, UMPV
Flore César, CAOA du Gard
Fabrice Marti, gestionnaire pédagogique et administratif Master, chargé de projet, UMPV
Fabienne Sartre, maîtresse de conférences, UMPV

Étudiants

Master Patrimoine et Musées parcours Collections et Musées d'Art et d'Histoire (CMAH)
Master Histoire de l'Art parcours Histoire de l'Art Moderne et Contemporain (HAMC)
Master Lettres, parcours Langues, Littératures et Cultures de la Méditerranée antique (LACMÉ)

Intervenants

Olivier Berrand, photographe, CNMN
Séverine Bignon, photographe, CNMN
Anaïs Carvalho, historienne de l'art
Laurent Depiesse-Guepratte, scénographe, LDG aménagement
Florence Girard, graphiste
Daniel Lallemand, webdesigner
Anne Le Cabec, musée Fabre

Et également

Françoise Banat-Berger, SIAF
Sandra Blachon, BU ATRIUM, UMPV
Pascale Bugat, AD30
Julien Catala, CNMN
Sylvie Coulon, UMPV
Antoine De Labriolle, Curiositez !
Sandrine Faure-Mayol, UMPV
Anne-Laure Fischer, BU ATRIUM, UMPV
Barbara Gaviria et Manuel Gaviria
Hervé Hopp, DSIN, UMPV
Flore Kimmel-Clauzet, UMPV
Patrick Laperouse, CNMN
Olivier Lemercier, UMPV
Magali Mercoiret Guilhot, CNMN
Vincent Montel, CNMN
Iris Mouchot, Curiositez !
Eric Perrin-Saminadayar, UMPV
Corinne Porte, AD30

Maquette :

Adèle Demars

Auteurs :

Arif Atika, Boeuf Léa, Boso Emma, Brun Mélanie, Clément Lia, Demars Adèle, Denoual Apolline, Dixmier Mila, Gelsomino Lily, Guillet Enora, Trauchessec Clélia, Venzin Pauline

DU SCULPTEUR À L'ŒUVRE



FranceArchives
PORTAIL NATIONAL DES ARCHIVES



Financé par la
cvec

ÉCOLE
PAUL VALÉRY
Sciences humaines &
Sciences de l'environnement

