

DU SCULPTEUR À L'ŒUVRE

LIVRET D'EXPOSITION

Les pratiques de la 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.





Fig. 1 : L'atelier de la maison-atelier des Mèrignargues, avant 1916

Sommaire

6 Les pratiques de la sculpture

8 Être au service du discours républicain : les bustes de la *République* de Léopold Mèrignargues

- 9 Léopold Mèrignargues et la commande publique
- 10 Un sculpteur dans son temps : le phénomène de la statuomanie
- 11 La statuaire comme incarnation du symbole républicain

14 Orner les édifices : les décors sculptés du lycée Daudet de Léopold Mèrignargues

- 15 La III^e République et les arts
- 16 Le processus de création
- 18 Les allégories dans l'œuvre de Léopold Mèrignargues

20 Reproduire en série : l'œuvre murale de Léopold Mèrignargues

- 21 Une production « Art nouveau »
- 23 La maison-atelier : lieux de création et d'apprentissage
- 25 Usage perdu de l'objet ? Question de la forme et de l'emploi

28 Mouler pour créer : la série des *Nina* de Marcel Mèrignargues

- 29 Trois œuvres préparatoires pour une œuvre finale
- 30 Les *Nina*, entre modelage et moulage à pièce
- 32 L'enfance, ou l'intimité explorée

34 Modeler pour porter : les reliefs représentant Léopold de Marcel Mèrignargues

- 35 Techniques et réalisation
- 36 Sources d'inspiration
- 38 Père et maître

40 Bibliographie

42 Crédits photographiques

46 Remerciements

Les pratiques de la sculpture

Au XIX^e siècle, la sculpture connaît un essor considérable et se diversifie. Si la proclamation de la III^e République, en 1870, invite les artistes à produire en majorité des œuvres publiques, ils ne s'y cantonnent pas : ils s'emparent tout autant de la sphère privée et intime en réalisant des portraits, et plus largement en contribuant à l'embellissement des intérieurs et des architectures. À ce titre, Léopold Mégnargues (1843-1916) conçoit des décors architecturaux sur les façades de différents édifices, comme celui situé au 17, boulevard Talabot à Nîmes. Ces commandes sont conçues collectivement ou individuellement dans des ateliers parfois installés au sein même de l'habitation. C'est dans le lieu même d'une maison atelier, au 10 rue de la Lampèze à Nîmes (Gard) (fig. 2), que travaille Léopold Mégnargues, sculpteur, ornementaliste et enseignant aux Beaux-Arts de Nîmes. Son fils, Marcel Mégnargues (1884-1965), se forme dès son plus jeune âge dans cette maison-atelier aux côtés de son père. Après la disparition de ce dernier, la maison-atelier est conservée telle quelle par Marcel, sans rien dénaturer, afin de préserver les travaux de son père. À la mort de Marcel, ses deux fils, Marco et Gabriel, laissent également la maison en l'état. Entre 2000 et 2015, les descendants de la famille ont entrepris un premier travail de sauvegarde de la mémoire de Léopold et Marcel. Les sources documentaires ont pour l'essentiel été déposées aux Archives départementales du Gard (fonds 214 J). Certaines œuvres ont été transférées dans des institutions muséales. Enfin, l'inventaire mené à partir de 2016 a permis de connaître et de mettre en lumière un fonds d'œuvres et d'archives d'une remarquable diversité. L'ensemble des collections de cette maison-atelier rend ainsi compte, au travers de deux générations, de l'usage de multiples techniques, de divers matériaux et modèles, propres à leur époque. Il faut aussi mettre en avant l'aspect commercial des œuvres de Marcel et Léopold : leur atelier offre un témoignage

direct du commerce d'œuvres d'art et de la commande aux XIX^e et XX^e siècles.

Le fonds Mégnargues, comprenant tant les œuvres, les modèles que les archives, illustre ainsi près d'un siècle de pratiques de la sculpture.



← Fig. 2 : L'atelier de Léopold et Marcel Mégnargues, 2015

Être au service du discours républicain : les *Bustes de la République* de Léopold Mégnargues



† Fig. 3 : Léopold Mégnargues, *Buste de la République dit Marianne*, entre 1879 et 1916

Léopold Mégnargues se distingue par sa participation active aux commandes publiques, notamment à travers la réalisation de bustes allégoriques de la République. Ces œuvres, inscrites dans le phénomène de la « statuomanie »¹, illustrent à la fois la diffusion des symboles républicains et les enjeux concrets du dialogue entre artistes et commanditaires.

Léopold Mégnargues et la commande publique

Trois bustes en plâtre de Marianne, allégories de la République réalisées par Léopold, ont été retrouvées dans la maison-atelier. En effet, la technique du moulage utilisée par le sculpteur permet la reproduction à plus grande échelle des œuvres. La couleur orangée ainsi que la présence de clés d'assemblage sur une des œuvres (fig. 5) permettent de l'identifier comme étant le modèle de référence pour la production sérielle. Ces trois bustes peuvent être reliés à leurs commanditaires ou à leurs destinations, principalement des mairies du Gard². Les rares descriptions présentes dans les lettres des commanditaires – notamment sur la présentation des coiffes – constituent des indices précieux pour l'étude des œuvres. Ces correspondances doivent être replacées dans le cadre d'une multiplication des commandes publiques, confirmée par une liste rédigée par Léopold Mégnargues et recensant plusieurs villes ou institutions, parmi lesquelles Saint-Quentin, Beaucaire et Nîmes, qui illustrent la renommée de l'artiste – somme toute locale – dans ce domaine. Enfin, la documentation témoigne des difficultés rencontrées lors des livraisons, ainsi que des problèmes de conservation des œuvres.

En complément de ces lettres, des photographies ont également été conservées, constituant ainsi un troisième type de sources. La filiation de chaque lettre à un buste demeure cependant complexe, en raison du caractère lacunaire des informations disponibles. Certaines hypothèses peuvent néanmoins être formulées grâce à un travail de comparaison entre les œuvres, les commandes et les photographies. La lettre du 25 janvier 1880 offre un repère précieux pour identifier la sculpture concernée parmi celles qui nous

1. Agulhon, 1989

2. Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J18, *Dossier sur la vente des bustes de la République de Léopold Mégnargues, 1881-1902*

sont parvenues. Cette démarche comparative permet aux chercheurs de retracer l'histoire de la création des bustes et d'en cerner les spécificités. Les documents montrent en effet que le sculpteur recevait des consignes d'ordre à la fois pratique et esthétique : il lui était demandé, par exemple, de vernir le buste et son piédestal ou encore de coiffer la figure d'un bonnet phrygien (fig. 3).

Un sculpteur dans son temps : le phénomène de la statuomanie

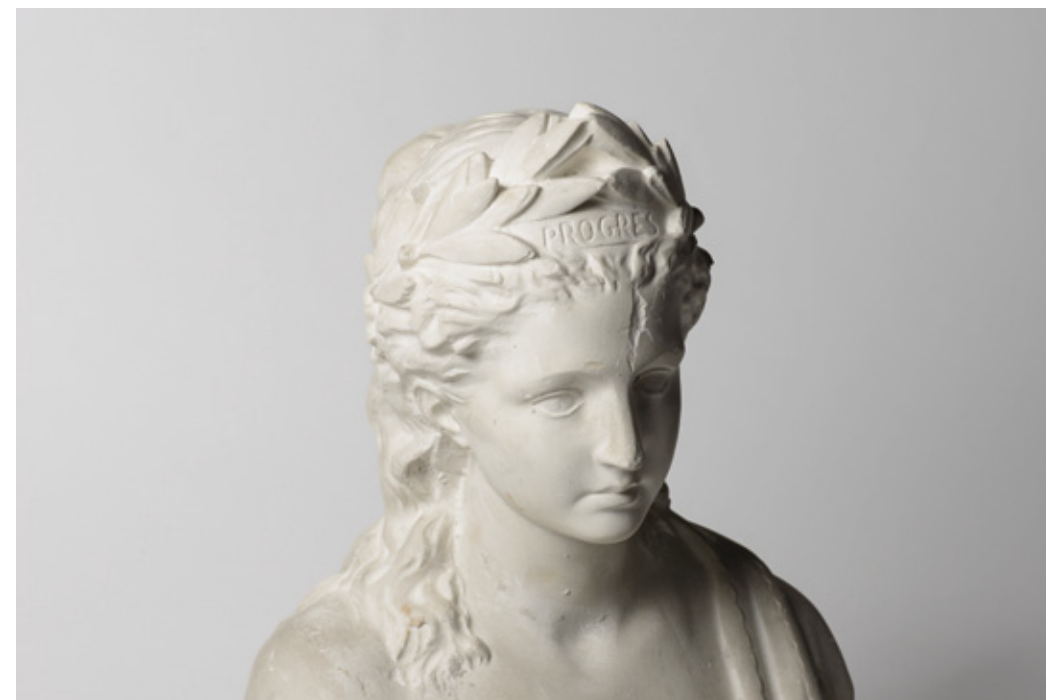
Le terme statuomanie désigne une typologie de commandes qui se développe au XIX^e siècle, étudiée notamment par l'historien Maurice Agulhon³. Ce phénomène est par essence lié à l'idéologie politique et au régime en place, les artistes répondant à des commandes d'ordre public. Dans ce cadre, la statuaire est envisagée comme un outil de consolidation du pouvoir et de la magnificence de l'État, qu'il faut ici comprendre dans le contexte de la naissance de la III^e République proclamée le 4 septembre 1870. Le nouveau régime en quête de légitimité s'appuie sur des symboles antérieurs. À ce titre, la mise en valeur de la figure de Marianne permet de se démarquer des pouvoirs précédents que sont la Monarchie de Juillet et le Second Empire, comme de renouer avec le souvenir de la Première République. Elle cristallise également dans les esprits un sentiment de liberté. Le choix de cette figure féminine s'impose alors comme représentation idéalisée de la jeune III^e République⁴.

Les allégories de la République de Léopold Mérygnargues participent de ce phénomène, en l'occurrence à travers l'ornementation des mairies. De telles créations questionnent l'implication politique des artistes. Par la réalisation de cette série, le sculpteur laisse-t-il s'exprimer son esprit républicain ou bien répond-il sans une opinion politique spécifique à une commande qui lui est passée par la mairie ? Léopold Mérygnargues est un homme engagé politiquement dans la communauté nîmoise⁵. Le choisir pour réaliser cette commande publique relève-t-il d'une conjecture ?

3. Agulhon, 1989

4. Huard, 2006

5. César, Carvalho, 2024



La statuaire comme incarnation du symbole républicain

La République française est incarnée par une devise composée de trois mots, « Liberté, Égalité, Fraternité », ainsi que par une image : celle d'une jeune femme, Marianne, dont la représentation s'est diffusée plus particulièrement sous la forme d'un portrait en buste. La figure symbolique de Marianne a été élaborée à partir d'attributs porteurs de sens, le bonnet phrygien, adopté pendant la Révolution, symbole de liberté et d'émancipation, des faisceaux de licteur et les branches de laurier, hérités de l'Antiquité (associés à l'autorité et à la gloire). Tout comme le bonnet phrygien, ils deviennent des emblèmes républicains, incarnant la souveraineté, la justice et la grandeur de l'État. Les sculpteurs créent des œuvres qui perpétuent et rendent hommage aux principes de la République.

Léopold Mérygnargues a fait le choix stylistique d'une représentation simple et épurée pour les trois *Bustes de la République* qui lui ont été commandés vers 1880. Ils possèdent leurs propres attributs résultant du cahier des charges des commanditaires. Maurice Agulhon met en avant l'ambiguïté du bonnet phrygien tant dans la signification que la réception.

† Fig. 4 : Léopold Mérygnargues,
*Buste de Marianne de la
République dite Marianne*
(détail), entre 1879 et 1916

« Le bonnet phrygien avait des connotations populaires et radicales, que la Commune de Paris venait de rappeler et de réactualiser, ce qui le rendait intolérable non seulement aux conservateurs, non seulement aux libéraux en transit entre royalisme et République, mais même aux républicains bourgeois à la Jules Grévy. »⁶.

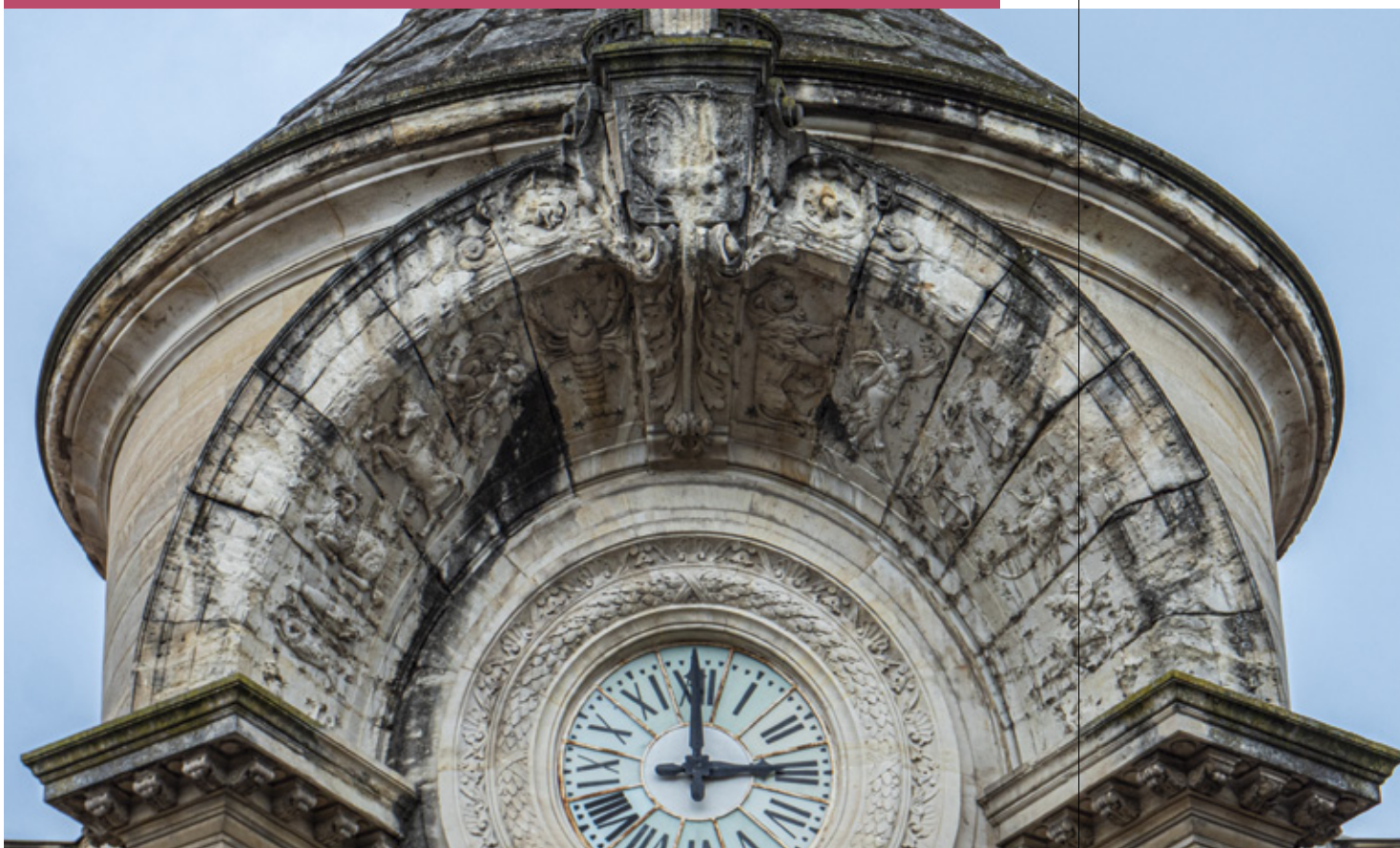
Les représentations de Marianne ancrent le changement politique et l'illustrent.

Comme le montrent les documents d'archives retrouvés dans la maison-atelier, les *Bustes de la République* de Léopold Mérygnargues s'inscrivent dans le contexte de la statuomanie. Au-delà de la pratique commémorative, ces sculptures illustrent la capacité de la statuaire à incarner des concepts abstraits et à leur donner ainsi une forme tangible au sein de l'espace public. Si l'étude stylistique des œuvres offre une première appréhension de la manière de Léopold, les sources textuelles apportent des éléments essentiels sur le fonctionnement de l'atelier, sur les échanges entre artistes et commanditaires ainsi que sur le processus créatif.

→ Fig. 5 : Léopold Mérygnargues (attribué à), *Modèle original d'un buste de la République*, entre 1879 et 1916



Orner les édifices : les décors sculptés du lycée Daudet de Léopold Mérignargues



† Fig.6 : Léopold Mérignargues, *Tour de l'horloge du lycée Daudet* (vue détaillée), 1887

Au XIX^e siècle, la sculpture est au service des édifices publics, comme en témoignent les travaux de Léopold Mérignargues au lycée Daudet à Nîmes. Vers 1889, il réalise en pierre taillée les décors de la tour d'angle, située face aux arènes. Ils incarnent tant les valeurs républicaines de la III^e République que la persistance du modèle antique. Deux dessins préparatoires ont été conservés, témoignant ainsi du processus créatif en œuvre pour un sculpteur.

La III^e République et les arts

La III^e République (1870-1940) est marquée par l'alphabétisation croissante et les lois Jules Ferry : votées en 1881 et 1882, elles sont destinées à rendre l'école gratuite, laïque et obligatoire pour les enfants de six à treize ans. Dans ce contexte, l'enseignement devient une priorité. Cela se traduit par une politique éducative particulière portée par l'architecture des bâtiments scolaires. Conçus pour refléter des idéaux républicains, ces édifices adoptent souvent un décor néoclassique, directement inspiré de l'Antiquité, et intégrant des allégories. Dans les années 1880, Léopold Mérignargues reçoit des commandes publiques pour le lycée d'Alès, les écoles du Vigan et surtout le lycée Daudet de Nîmes⁷. À l'origine, ce bâtiment édifié au XVI^e siècle servait d'hospice. Il devient un établissement scolaire en 1881. Des travaux sont engagés et c'est en 1885 qu'il est aménagé pour être le premier lycée d'État pour garçons⁸.

Deux ans plus tard, en 1887, Léopold Mérignargues est chargé par la ville de Nîmes de réaliser le décor de la tour du lycée Daudet⁹. Il travaille alors en collaboration avec l'architecte Auguste Augière (1859-1925). La nouvelle façade du lycée s'inscrit dans le contexte et les idéaux de la III^e République symbolisée par le sigle RF (fig. 7). Au XIX^e siècle, cette inscription sur les bâtiments publics tient un rôle commémoratif et symbolique, et concerne une pratique qui se développe davantage après 1880. Par exemple, au lycée Carnot de Dijon, la façade de l'horloge est ornée par les initiales RF, illustrant l'idéal républicain. Ces inscriptions ont également pour objectif de transmettre une mémoire collective et d'ancrer l'histoire des institutions dans l'architecture urbaine. D'après l'historien Maurice Agulhon, aucune obligation écrite n'imposait l'apposition du sigle RF sur les bâtiments publics¹⁰. C'est un mouvement spontané qui est progressivement devenu une coutume à laquelle les artistes nîmois se sont également conformés¹¹.

7. César, 2024, p. 8

8. L'édifice est partiellement inscrit au titre des Monuments historiques depuis le 4 juillet 2007 (PA30000064)

9. César, Carvalho, 2024, p. 52

10. Agulhon, 1997

11. Lourtel, 2013, p. 290



← Fig. 7 : Léopold Mérygnargues, *Tour de l'horloge* du lycée Daudet (vue détaillée), 1887

Le processus de création

La composition réalisée par Léopold Mérygnargues s'intègre dans un décor structuré autour d'un arc en plein cintre composé d'un décor végétal et de treize blocs de pierre sur lesquels sont sculptés des animaux figurant les signes du zodiaque (fig. 7). L'arc est supporté par des colonnes corinthiennes. Deux dessins préparatoires ont été retrouvés dans la maison-atelier des Mérygnargues. Sur le premier (fig. 8), un croquis au crayon réalisé sur une feuille de papier, le piédestal de chaque figure féminine porte une inscription indiquant le nom de l'allégorie « Gloire » pour celle de droite et « Étude » pour celle de gauche. Plusieurs objets sont considérés comme des attributs. Par exemple, l'allégorie de la Gloire brandit une couronne de laurier de la main gauche et en porte également une sur la tête. Elle tient également une palme de la main droite, laquelle est un autre de ses attributs¹². Le second dessin (fig. 9) daté du 6 octobre 1886, a été réalisé à l'encre blanche sur du papier teinté bleu¹³. Ce support, couramment utilisé au XIX^e siècle, était souvent préféré pour son coût réduit car issu de matériaux recyclés, mais également pour mieux visualiser les formes et les contrastes. Cependant,

12. Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J235, Léopold Mérygnargues, *Dessin préparatoire pour la décoration de la façade de l'horloge du Lycée de Nîmes*, vers 1886

13. Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J236, Léopold Mérygnargues et A. Domergue (attribué à), *Dessin préparatoire pour la décoration de la façade de l'horloge du Lycée de Nîmes*, 6 octobre 1886



il semble que le dessin ait été réalisé dans un deuxième temps car le tracé est plus net et il présente davantage de similitudes avec la sculpture finale. Par ailleurs, il porte la mention « A. Domergue », suggérant un auteur différent.

Les dessins préparatoires illustrent un décor qui entoure deux allégories. Sur le premier dessin (fig. 8) la présence des ombrages permet d'imaginer les futures perspectives tandis que sur le second (fig. 9), la perspective est appliquée seulement aux abaque ainsi qu'à l'amphore. Dans la composition finale, tous les éléments sont sculptés en bas ou haut-relief, y compris le sigle RF, qui, dans le second dessin (fig. 8), apparaît en deux dimensions. De nombreux éléments du premier croquis ne sont pas conservés dans la composition finale comme les inscriptions « Étude » et « Gloire ». Le sigle final conservé correspond au second dessin (fig. 8) où les deux barres du « R » sont alignées au même niveau, et la barre du « F » se confond avec celle du « R ». Sous le sigle présent sur le premier dessin (fig. 8), se trouve une amphore sculptée agrandie sur le second dessin (fig. 9), d'où sort un décor végétal montant jusqu'à l'horloge en passant derrière les bras des allégories.

Léopold Mérygnargues a sûrement utilisé des blocs de pierre calcaire pour la réalisation des sculptures en relief. En effet, des lignes formant des carrés sont visibles sur la composition, ce qui suggère un procédé d'assemblage.



† Fig. 8 : Léopold Mérygnargues, *Dessin préparatoire pour la décoration de la tour de l'horloge*, vers 1887

† Fig. 9 : Léopold Mérygnargues, *Dessin préparatoire pour la décoration de la tour de l'horloge*, vers 1887

Les allégories dans l'œuvre de Léopold Mégnard

Le décor de la façade exalte le passé illustre de Nîmes, ancienne colonie romaine, en mettant en avant des symboles de son patrimoine comme la Maison Carrée ou l'amphithéâtre romain, visibles au-dessus de l'arc (fig. 6). Les têtes et les noms des allégories des civilisations antiques sont présentes sur la tour : Grèce, Rome, Gaule, Asie, Assyrie et Égypte (fig. 10). Elles mettent en valeur un certain attachement aux références de l'Antiquité classique, affirmant ainsi une continuité avec cet héritage. De plus, l'astronomie occupe une place importante dans l'éducation au XIX^e siècle. Cette discipline est portée par certains hommes d'État comme François Arago (1786-1853)¹⁴, qui prône une instruction scientifique accessible à tous¹⁵. Les signes du zodiaque peuvent représenter les saisons. Cette correspondance permet de lier les idéaux républicains avec le cycle naturel du temps. Sous la III^e République une grande importance est accordée à l'enseignement des sciences, dont l'astronomie fait partie. Le zodiaque pouvait être utilisé comme outil pédagogique ou comme métaphore de l'ordre rationnel et scientifique. Ainsi, ces signes évoquent le lien entre l'humanité et l'univers¹⁶.

Au XIX^e siècle, le langage allégorique est privilégié dans l'embellissement des édifices publics. Alors que dans l'Antiquité, l'allégorie de la Gloire tend une couronne de laurier pour décerner la gloire, ici, elle brandit une couronne au-dessus du sigle RF (fig. 7), suggérant ainsi que l'éducation est considérée comme une valeur essentielle et durable. Placée sur la façade du lycée, l'allégorie met en avant l'importance de l'éducation comme fondement de la société et souligne ainsi son rôle dans la promotion des valeurs républicaines. Cette démarche s'inscrit dans une tradition ancienne d'instruction par l'image.

Le bâtiment en lui-même est un médium pour la transmission de messages, de la morale et des valeurs, notamment républicaines. Lieu d'enseignement, il tient un rôle dans l'espace public, lié à la longue et insigne histoire de la ville de Nîmes et à la République française. Léopold Mégnard crée un dialogue entre le passé et le présent, utilisant l'art comme un outil éducatif pour transmettre des valeurs fédératrices dans l'espace public.

14. François Arago (1786-1853), ministre de la Marine, des Colonies et de la Guerre en 1848

15. Christen, 2014

16. *Ibid.*



† Fig. 10 : Auguste Augière, Clocheton de la tour de horloge du lycée Daudet, vers 1887

Reproduire en série : l'œuvre murale de Léopold Mérygnargues



† Fig.11 : Salle à manger de la maison-atelier
de Léopold et Marcel Mérygnargues, 2015

Cette œuvre murale retrouvée dans la salle à manger de la maison-atelier, présentant deux vasques décorées soulève des questionnements quant à sa fonction. En l'absence de documentation, différentes méthodologies peuvent être mobilisées pour orienter l'analyse et l'étude des techniques de fabrication et permettre d'émettre des hypothèses sur l'usage de cet objet singulier.

Une production « Art nouveau »

Léopold Mérygnargues est à la tête de son propre atelier à partir de 1879. Jusqu'au début du ^{xx}e siècle, une part de ses réalisations s'inscrit dans un style Art nouveau, notamment pour différents ensembles décoratifs et objets utilitaires, documentés parfois par des plaques photographiques produites notamment à des fins commerciales. Parmi ces objets, se trouve une œuvre en plâtre peint dont l'identification et la fonction restent problématiques. Elle est accrochée au mur de la salle à manger, à droite de la porte menant vers l'extérieur. L'œuvre est plus large à sa base (30 cm) qu'en partie sommitale. En partie inférieure, elle comporte deux compartiments en forme de vasques dont la plus grande mesure 14 cm (fig. 10), tandis qu'au sommet, est aménagée une ouverture circulaire. Concernant les décors, l'œuvre est ornée de motifs végétaux tels que des pommes et des aiguilles de pin. Ses formes organiques imitent les lignes courbes naturelles des végétaux, caractéristique typique de l'Art nouveau.

L'accélération de l'urbanisation provoquée par la Révolution industrielle à la fin du ^{xix}e siècle influence les intérieurs bourgeois, notamment le mobilier et la décoration, qui deviennent des symboles du statut social de leurs propriétaires et des lieux de représentation. Ces espaces, conçus dans un souci de confort et d'élégance, intègrent les avancées techniques de l'époque comme l'électricité, répondant ainsi aux attentes d'une clientèle en quête de modernité et de raffinement. Dans ce contexte, la notion « d'Art nouveau » est initiée par la galerie éponyme ouverte par Siegfried Bing (1838-1905) à Paris vers 1895, un lieu dédié aux jeunes artistes désireux de renouveler l'art par un éloignement des règles académiques¹⁷. Dans ce même élan, l'École de Nancy, fondée en 1901 par Louis Majorelle (1859-1926) et Émile Gallé

17. Troy, 1991, p. 7

(1846-1904), joue un rôle clé dans sa promotion.

Si sur le plan théorique, le mouvement se développe dans ces écoles, les ateliers d'artistes s'emparent aussi de ces codes pour alimenter les commandes qu'ils reçoivent et ce, dans toute la France. En effet, l'atelier de Léopold produit différents types d'œuvres, avec des destinations différentes. Proposer des ensembles décoratifs et des objets utilitaires lui permettait sans doute d'atteindre une nouvelle clientèle plus aisée.

Parmi les objets du quotidien redéfinis par le style Art nouveau, les vide-poches sont des éléments que l'on retrouve souvent dans les intérieurs bourgeois. Ce sont généralement des coupes de petite taille, plates et ornées de motifs naturels ou de représentations féminines. Par exemple, le vide-poches de Joseph-Gustave Chéret (1838-1894) datant de 1900 est une coupe en bronze doré de 24 cm de longueur, décorée d'une femme nue sculptée en relief reposant sur un talon, entourée de libellules. Ainsi, l'œuvre mystérieuse de la maison Mérignargues pourrait être identifiée à un vide-poches, bien qu'il ne corresponde pas tout à fait aux mêmes critères techniques et matériels du vide-poches de Chéret.



← Fig. 12 : Léopold Mérignargues, *Vide-poches*, fin du XIX^e siècle



← Fig. 13 : Léopold Mérignargues, *Objet ornamental* proposé à la vente, 1903

La maison-atelier : lieu de création et d'apprentissage

La maison-atelier reflète l'essence même du processus créatif de Léopold et Marcel Mérignargues, marqué par une exploitation novatrice des propriétés plastiques du plâtre. L'atelier dispose d'une grande variété d'outils propres à la vaste gamme des techniques développées par les sculpteurs. Léopold et Marcel exploitent pleinement la polyvalence du plâtre pour répondre aux besoins de leur clientèle. La technique du moulage était essentielle, notamment pour produire en série des ornements ou reproduire des modèles existants¹⁸.

Léopold et Marcel créent des ornements architecturaux tels que des rosaces, corniches, médaillons, ainsi que des objets de mobilier comme des miroirs. Ces créations témoignent de leur quête d'une esthétique moderne, parfaitement en phase avec les tendances de leur époque. Dans cette production figurent des objets prisés tels que des baromètres et des vases ornés de motifs naturels.

La photographie occupe également une place centrale dans leur pratique. Léopold réalise des albums photographiques pour documenter ses créations, utilisés comme catalogues pour ses clients. Ces catalogues, souvent annotés directement,

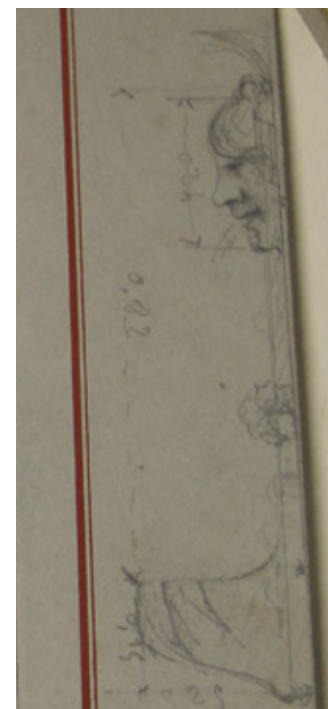
18. César, 2024, p. 2

servent non seulement à analyser les œuvres mais aussi à soigner leur présentation. Par exemple, dans le cas du *vide-poches avec panneau à tête de femme* (fig. 13), un croquis se trouve à côté d'une photographie représentant de l'eau jaillissant de la bouche de la figure sculptée (fig. 14). Ce détail, associé à la présence de fibres de carton visibles sur la base endommagée, peut indiquer que l'objet est réalisé en carton-pierre, un matériau apprécié pour son imperméabilité, comme le décrivent les auteurs du *Manuel du mouleur en plâtre Lebrun et Magnier*¹⁹. Parmi d'autres, cet objet démontre la polyvalence des techniques employées par les Mérignargues leur permettant de répondre aux exigences techniques pour la réalisation de leurs œuvres.

Depuis le début du XIX^e siècle, le carton-pierre s'est imposé comme un matériau léger, économique et pratique pour remplacer les ornements en plâtre. Il est composé d'un mélange de pâte de papier mâché, colle-forte, craie, terre boliaire et parfois huile de lin. Cependant, il existe plusieurs recettes, dont les proportions varient pour obtenir différentes textures (dureté, élasticité, finesse). Une alternative intéressante à la craie et la terre boliaire est la chaux carbonatée pulvérulente, très légère et résistante. Ce matériau est imperméable, incombustible et d'une grande solidité : des expériences ont montré qu'il résiste à l'eau, au feu et qu'il peut même être utilisé en architecture extérieure. Une expérience avec une maturation dans l'eau froide a permis de prouver son imperméabilité²⁰. Louis-Alexandre Romagnesi (1776-1852), peintre sculpteur connu pour son utilisation du carton-pierre, a démocratisé cette matière. Le moulage de ce matériau est relativement simple. Il commence par la création d'un creux en plâtre, sur lequel on applique une fine couche de plâtre mélangée à de la colle, suivie de la pâte de carton-pierre. Après séchage, les différentes parties moulées sont assemblées soit par collage, soit par emboîtement à l'aide de clous et renforcées par un enduit. L'objet fini est recouvert d'huile de lin siccatrice pour le protéger, surtout s'il est exposé à l'extérieur.

19. Lebrun et Magnier, 1887, p. 207

20. *Ibid.*, p. 215



← Fig. 14 : Léopold Mérignargues, *Esquisse dessinée sur une planche de décoration ornementale proposée à la vente* (vue détaillée), 1903

Usage perdu de l'objet ? Question de la forme et de l'emploi

Comme évoqué précédemment, le croquis du *vide-poches avec panneau à tête de femme* présente une sortie d'eau au niveau de la bouche (fig. 14), et pourrait être associé à une fontaine murale. L'œuvre murale étudiée, quant à elle, évoque plutôt la forme d'un bénitier de chevet. Effectivement, les bénitiers de chevet, initialement des objets de culte, sont devenus au fil du temps des pièces de collection grâce à leur valeur esthétique. En France, ils ont pour la plupart été détruits ou ont disparu progressivement à partir de la fin de la Révolution française. Les bénitiers de chevet se composent généralement de deux parties : une plaque murale ornée de sujets religieux, et d'une cuve inférieure ou deux plus rarement, qui sont destinées à contenir les éléments sacramentaux.

Le bénitier de chevet a évolué pour devenir le bénitier mural tel qu'on le connaît. Ces objets ont été fabriqués dans des matériaux variés comme l'étain, le bois, et à partir du XIX^e siècle, la terre cuite vernissée ainsi que la céramique²¹. Leur décor peut tout autant être très simple que très abondant, selon le statut social du propriétaire. Auparavant, le bénitier de

21. Chaperon, novembre 1982

chevet privé était souvent offert lors de cérémonies religieuses telles que des baptêmes ou des mariages. Ces objets pouvaient être disposés sur les murs de la chambre à coucher, le plus souvent au-dessus d'une chaise prie-Dieu ou de la tête de lit. Ils étaient également placés à l'entrée et servaient à un usage quotidien²².

L'emplacement du vide-poches de la maison-atelier, à droite de la porte de la salle à manger qui donne sur la cour extérieure (fig. 11), permet d'émettre des hypothèses sur son usage. Sa forme, caractérisée par deux vasques en partie inférieure et une ouverture circulaire en partie supérieure, pourrait rappeler celles des bénitiers de chevet traditionnels. Par ailleurs, une plaque photographique conservée dans le fonds Mérignargues présente un objet aux formes similaires, auquel a été rajoutée une horloge en partie supérieure. Celui-ci témoigne de la capacité de l'artiste à innover ou à s'adapter aux demandes après la réalisation de l'œuvre. L'œuvre étudiée peut tout autant être un bénitier modernisé qu'un vide-poches inspiré par la forme singulière des bénitiers. À des fins commerciales, Léopold grattait les négatifs des photographies pour éditer seulement l'œuvre. La retouche sur la plaque photographique présente aux Archives départementales du Gard (fig. 16)²³ n'est pas finalisée, ce qui pourrait impliquer un arrêt soudain de la mise en catalogue. De plus, l'absence du terme « vide-poches » dans les documents ouvre la voie à une réinterprétation, d'autant plus que d'autres objets similaires produits par Léopold permettent d'éclairer cette ambiguïté, telle que la fontaine murale vue précédemment qui présente la même forme générale. Ces éléments permettent de suggérer que Léopold avait l'habitude de concevoir ou de transformer des pièces selon des finalités variées, parfois éloignées de leur usage initial.

22. Chaperon, 1979, p. 431-432

23. Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J1690, *Plaque photographique représentant un vide-poche avec horloge*, avant 1916



← Fig. 15 : Léopold Mérignargues, *Vide-poches avec panneau vierge et tête de femme*, 1902



↓ Fig. 16 : Léopold Mérignargues, *Vide-poches avec horloge*, avant 1916

Mouler pour créer : la série des *Nina* de Marcel Mérygnargues



† Fig.17 : Marcel Mérygnargues, *Série des Nina*, vers 1927

La technique du moulage, qui permet de reproduire une œuvre à l'infini, est utilisée pour diffuser largement une sculpture. Elle est également au service du sculpteur dans le processus créatif, changeant ça et là quelques détails de l'œuvre.

Cette technique est adoptée par Marcel Mérygnargues pour la réalisation d'une tête d'enfant appelée *Nina*, présentée dans sa version finale au Salon d'hiver de 1928. Une série de cinq têtes offre une vue privilégiée du travail préparatoire du sculpteur. De plus, cet ensemble permet d'interroger plus largement l'inspiration de l'artiste et sa sensibilité.

Trois œuvres préparatoires pour une œuvre finale

La série des *Nina* est composée de quatre sculptures représentant la tête d'un nourrisson, ainsi que d'un moule dit à bon-creux (fig. 17 et 18). Il s'agit de quatre rondes-bosses, deux en plâtre moulé et deux autres en terre cuite. Les modèles comportent des similitudes frappantes : une tête sans cou qui émerge de la base, un visage de face et légèrement penché vers la droite. Une autre caractéristique est la coiffure en crête donnée à ces nourrissons par Marcel Mérygnargues, absente sur l'un des modèles uniquement. Seul un buste est signé et doté d'un socle, ce qui conduit à l'hypothèse qu'il s'agit d'une version finale de la série (fig. 19). Cette œuvre est également bien documentée grâce à une série de photographies conservées, répertoriées, numérotées et commentées par la famille même²⁴. Ainsi, la tête signée, associée au numéro 18, comporte la mention « Exposée au Salon d'hiver de 1928 ». Par ailleurs, parmi les œuvres de la série, seule celle-ci a été retrouvée dans le salon et non dans l'atelier, ce qui tend à montrer le caractère particulier qu'elle pourrait avoir eu pour son auteur.

Cet ensemble illustre un point important dans le rapport de Marcel Mérygnargues à ses œuvres, « **Tout doit être longuement, mûrement, passionnément pensé** »²⁵. Une étude formelle montre que Marcel a accordé une grande importance aux détails et a été animé d'une volonté de capturer le caractère et l'essence de son modèle.

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

25. Nîmes, Archives départementales du Gard, 2143505, *Carnet intime de Marcel Mérygnargues*, entre 1920 et 1965

Les *Nina*, entre modelage et moulage à pièce

Le moulage consiste à prendre « à partir d'une œuvre, appelée modèle original, un moule ou creux (appelé négatif) et à tirer de ce moule (par coulage ou estampage) une épreuve (appelée positif). »²⁶. Cette pratique n'a cessé d'être utilisée depuis l'Antiquité, mais en Occident c'est bien au XIX^e siècle qu'elle atteint son âge d'or par l'utilisation qui en a été faite dans les sciences, les arts et leurs enseignements :

« La blancheur des plâtres s'intégr[ant] parfaitement aux goûts esthétiques du néo-classicisme académique centré sur la pureté de la ligne et la négation de la couleur. »²⁷

Le vif intérêt de l'époque pour le moulage se traduit aussi par la publication d'articles promouvant une approche scientifique et moins artisanale de la technique. Si la technique de la coulée y est critiquée, jugée peu fiable et donnant des copies pleines trop lourdes, celle de l'estampage est préférée. Deux procédés sont alors privilégiés : le moule dit à « creux perdu » et le moule dit à « bon creux » ou « moule à pièces ». La technique à creux perdu est ainsi nommée car le moule est détruit lors de la production de l'épreuve. L'intérêt de cette technique surtout pratiquée par les artistes est de passer rapidement d'une première ébauche d'œuvre en terre crue à un objet fini sans passer par la cuisson au four. L'épreuve ainsi obtenue est particulièrement fidèle et peut servir à la confection d'un moule à bon creux. Cette deuxième technique permet quant à elle d'obtenir plusieurs tirages à partir d'un même moule. Celui-ci est fractionné en plusieurs morceaux qui sont maintenus par une chape. Un moule similaire a été retrouvé dans l'atelier des Mérignargues (fig. 18). Cette technique connaît les désavantages d'être plus complexe à exécuter et de laisser apparaître les coutures des différentes parties du moule, ce qui réclame un temps et un soin supplémentaires à l'artiste²⁸.

Dans le cas de la série des *Nina*, on peut supposer que les pièces en terre cuite sont des études préliminaires, des jalons marquant différentes étapes du travail de l'artiste. Le modèle en terre cuite le plus abouti a sans doute ensuite été utilisé pour la réalisation d'un moule à pièces dont sont issues deux épreuves en plâtre. Parmi elles, l'œuvre finale (fig. 19) est dotée d'une base présentant l'identité du modèle et est signée par estampage par l'artiste : il s'agit vraisemblablement de l'œuvre présentée au Salon de 1928.

26. Gaborit, 1988

27. De Zutter, 2013

28. Gaborit, 1988



↑ Fig. 18 : Marcel Mérignargues, *Moule à bon creux de la Tête de Nina*, vers 1927



← Fig. 19 : Marcel Mérignargues, *Tête de Nina*, 1928



L'enfance, ou l'intimité explorée

La série des *Nina* réalisée par Marcel Mérignargues traduit l'attention toute particulière qu'il accorde à la représentation du visage du nourrisson. Les détails et la sensibilité qui leur sont accordés sautent aux yeux du spectateur : les délicates mèches de cheveux des têtes de ces bustes, ou encore les fossettes légères rendent compte de la subtilité et de la finesse des gestes de l'artiste. Ce doux sens du détail interroge l'importance de la représentation de l'intime chez le sculpteur. Nombre de ses œuvres sont directement inspirées de ses proches, ce qui témoigne d'une recherche artistique ayant ses fondements directement au sein de la famille du sculpteur, et donc, au sein de son intimité. Par ailleurs, on trouve dans l'œuvre du sculpteur de nombreuses représentations de son épouse comme des bustes en marbre par exemple. L'influence de cette dernière dans son œuvre est indéniable et révèle la part prise par son intimité dans ses productions. Cela apparaît par ailleurs dans les différentes photographies de ses enfants prises par l'artiste au fil du temps (fig. 20). Les échanges entre Marcel et ses descendants montrent aussi sa grande sensibilité²⁹.

Les dates de naissance de ses deux enfants, Marco et Gabriel, nés respectivement en 1920 et 1928 correspondent à la recherche sculpturale des traits caractéristiques du nourrisson qu'il modèle dans ces années-là, comme un désir pour l'artiste de définir, d'observer et de restituer cette dimension de

† Fig. 20 : Valentine Mérignargues accompagnée de la nurse et d'un jeune enfant, entre 1920 et 1930

29. César, Carvalho, 2024

fragilité du nourrisson qu'il pouvait observer chez ses enfants. Pour mieux nous rendre compte de l'intimité explorée au travers du détail dans la sculpture à cette époque, nous pouvons établir une étude comparée avec l'œuvre d'un sculpteur contemporain de Mérignargues comme Jean-Antoine Injalbert (1845-1933). En effet, le sculpteur a représenté des figures enfantines comme l'*Enfant au poisson*³⁰. Cependant, la première différence réside dans la fonction des sculptures, l'*Enfant au poisson* étant une sculpture destinée à se placer dans l'espace public. À la différence des portraits d'enfants de Injalbert, on retrouve dans la série des *Nina* une attention toute particulière donnée aux cheveux comme on l'a vu dans la première partie de cette étude, ce qui peut alors devenir un symbole de la forte attention portée au modèle. Cependant, les productions sculpturales de ces deux artistes témoignent de l'importance des détails dans la conception artistique d'un visage d'enfant à l'aube du xx^e siècle.

La dimension intimiste qui jalonne l'œuvre de Marcel Mérignargues transparait dans l'attention accordée aux bustes des *Nina*, attention également perceptible dans la longue recherche effectuée au travers des ébauches et des différents moules utilisés.

30. Exposée au Salon de 1891, l'œuvre a été donnée à Béziers en 1898 pour orner une fontaine

Modeler pour porter : les reliefs représentant Léopold de Marcel Mérignargues



† Fig. 21a et 21b : Marcel Mérignargues, Relief écrasé représentant le portrait de Léopold Mérignargues, 1903

Le modelage est une technique de sculpture qui consiste à façonner une matière. Comme en témoignent les traces de doigt et autres empreintes laissées sur l'œuvre (fig. 21a et 21b), elle était maîtrisée par Marcel Mérignargues. En tant que portraitiste attentif, l'artiste, encore étudiant, réalise en 1903 un portrait minutieux de son père.

Deux autres portraits du même modèle ont aussi été retrouvés, à savoir des médaillons en plâtre (fig. 22 et 23). L'un d'eux (fig. 23) a été daté de 1908-1910 par les descendants. Ces trois portraits témoignent d'une évolution de la part de Marcel pour l'art de la représentation. Ces œuvres peuvent être interprétées comme le reflet de l'admiration qu'il portait à Léopold, en tant que maître et en tant que père.

Techniques et réalisation

Les trois œuvres témoignent chacune d'une étape distincte du processus créatif de l'artiste : le premier portrait semble être une étude, tandis que le médaillon non numéroté atteste de l'étape du moulage, généralement intermédiaire, et le médaillon numéroté concerne une œuvre définitive. En effet, au sein de ce corpus, la première œuvre se distingue des deux autres par son matériau et par la manière dont Léopold est représenté. La barbe et les cheveux semblent avoir été travaillés au doigt, à partir de larges pans de pâte écrasée, leur conférant volume et relief. De nettes et fines incisions caractérisent les zones de détails comme les yeux, les sourcils ou encore certaines parties du col. La peau a un aspect très lisse, certainement obtenu avec une spatule, tout comme le fond duquel la figure s'extraît légèrement. Seuls le cou et le col ne sont pas rattachés à ce fond, mettant en valeur la tête qu'ils soutiennent. Ainsi, Léopold est représenté d'une façon assez stricte, regard franc et le col évoquant un costume. Cette représentation peut être mise en parallèle avec une étude de modèle vivant réalisée par Marcel en 1903 (fig. 24). Ce type d'exercice était courant à l'école des Beaux-Arts de Nîmes, suggérant une réalisation en contexte académique, peut-être même lors d'un cours dispensé par Léopold, professeur de modelage dans l'institution en 1903³¹.

31. César, Carvalho, 2024, p.7

Les deux autres portraits sont des médaillons en plâtre, très similaires. Le traitement des revers est sensiblement différent : il est laissé brut pour le premier médaillon (fig. 22), alors que le fond du second semble avoir été renforcé par un mélange de plâtre et de filasse (fig. 23). Le chiffre « 1 » est présent au revers de ce dernier, faisant penser à un numéro de tirage (fig. 23). Ces caractéristiques supposent l'utilisation d'un moule ou d'un modèle original, où l'œuvre définitive serait le médaillon numéroté. Il est cependant difficile de dire à quelle étape du processus se rattache l'autre médaillon. Il pourrait s'agir autant d'une maquette que d'un modèle définitif. Dans l'ensemble, les deux médaillons présentent une évolution de l'art du portrait de la part de Marcel par rapport au premier, à travers une technique plus libre, un fini plus soigné : ils ont été travaillés par modelage avec divers outils fins, perceptibles grâce à de fins aplats de matière sur le grain de peau (fig. 23). Globalement, Léopold semble plus âgé, cheveux en bataille et traits plus marqués et expressifs. Le fond est lisse, rendu cette fois en forme de médaillon.

Sources d'inspiration

Le médaillon est un objet artistique destiné à commémorer des événements importants. Au cours de la Rome antique, des têtes en médaillon étaient présentes que ce soit sur les *imagines clipeatae* ou sur les stèles funéraires.

Dès le début de l'époque moderne, au xv^e siècle, en Italie, les têtes en médaillons, en peinture comme en sculpture, définissent une typologie de portraits en accord avec la réappropriation des modèles antiques. Ces médaillons ont

↓ Fig. 22a et 22b : Marcel Mégnard, *Médaille* représentant Léopold Mégnard, entre 1908 et 1910



← Fig. 23a et 23b : Marcel Mégnard, *Médaille* (épreuve originale?) représentant Léopold Mégnard, entre 1908 et 1910

fait leur apparition en France au début du xvi^e siècle dans le décor architectural par le biais de sculpteurs italiens, avant de s'émanciper pour d'autres usages au milieu du siècle³². Cette culture d'inspiration antique est remise au goût du jour sous le Second Empire. Napoléon III est représenté « à l'antique », couronné de feuilles de laurier, à l'avant de la monnaie en circulation.

32. Munoz, 2012, p. 165-182



Père et maître

Ces œuvres témoignent de la transmission du savoir-faire de Léopold à son fils. Ce dernier a été initié à la sculpture dans la maison-atelier, où il secondait son père et le remplaçait quand ce dernier s'absentait. Le plâtre, utilisé pour les portraits, y était omniprésent. Marcel l'a expérimenté, puis, au cours de sa carrière, a accordé à ce matériau une place privilégiée. Ainsi, peut-être est-il possible de voir dans l'utilisation massive de cette matière, **« un hommage à son père »**³³.

À travers le genre du portrait, Marcel a célébré Léopold à de nombreuses occasions, comme à travers sa première œuvre exposée au Salon, un buste de son père, mais également les nombreux portraits peints retrouvés dans la maison-atelier. Ceux-ci peuvent être interprétés comme le reflet de l'admiration qu'il portait à son père et plus largement des liens qui les unissaient. Ils ont une signification particulière quand on sait que, pour Marcel, il n'y avait pas **« d'art plus difficile et plus profond que l'art du portrait »**³⁴. Comme il l'a écrit, **« la fantaisie et l'imagination ne peuvent plus vagabonder en liberté, elles doivent pénétrer dans les rêves du modèle et s'assimiler sa vie »**³⁵. Ici, sa volonté d'être fidèle à la

† Fig. 24 : Léopold Mérygnargues posant à côté de son buste dans l'atelier de son fils à Paris, entre 1904 et 1913

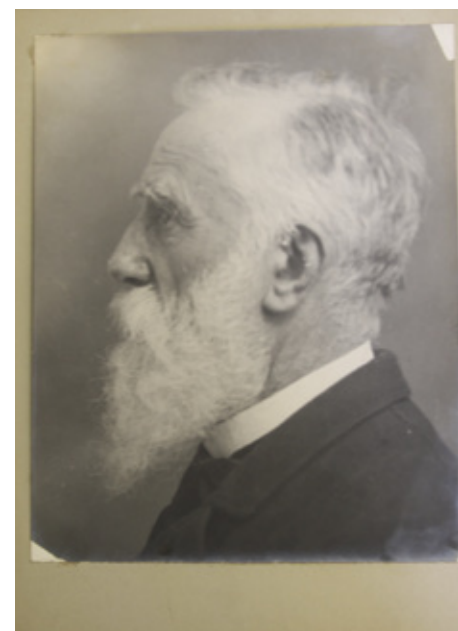
33. César, 2024, p. 17

34. Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J505, *Carnet intime de Marcel Mérygnargues*, entre 1920 et 1965

35. *Ibid.*

réalité se lit dans la finesse des traits et dans la composition, puisque Léopold posait souvent de profil quand il se faisait photographier. C'est une façon de le montrer tel qu'il aimait poser et de l'honorer.

Ces trois portraits ont aussi une dimension commémorative. Bien que l'un des médaillons réalisés par Marcel soit daté de 1908-1910, il semblerait que les deux autres soient plus tardifs. Ceci expliquerait les différences techniques, stylistiques, mais aussi les écarts de représentation entre le premier portrait et les deux médaillons. Ainsi, il est probable que les médaillons aient été réalisés à la fin de la vie de Léopold, ou peut-être même après son décès. De ce fait, il faudrait les envisager comme un hommage de Marcel à la mémoire de son père.



← Fig. 25 : Portrait de Léopold Mérygnargues, avant 1916

† Fig. 26 : Marcel Mérygnargues (attribué à), Portrait peint de Léopold Mérygnargues, avant 1964

Bibliographie

Sources primaires

LEBRUN Robert, MAGNIER Valicourt, *Nouveau manuel complet du mouleur en plâtre, au ciment, à l'argile, à la cire, à la gélatine*, Paris, Roret, 1887 [en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6322584h>]

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

Bibliographie secondaire

AGULHON Maurice, « La "statuomanie" et l'histoire », *Ethnologie française*, Nouvelle série, t. VIII, n° 2-3, 1978.

AGULHON Maurice, « Imagerie civique et décor urbain dans la France du XIX^e siècle », *Ethnologie française*, vol. 5, n°01, 1975.

AGULHON Maurice, *Marianne au pouvoir, L'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*, Paris, Flammarion, 1989.

AGULHON Maurice, « La mairie », NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997.

BARTHELEMY Sarah, JEANNIN Laurent, « Histoire et courants architecturaux du bâtiment scolaire, une nouvelle ère à venir ? », *Tréma*, 52, 2019 [en ligne : <https://doi.org/10.4000/trema.5416>]

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

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 [en ligne : <https://journals.openedition.org/pds/15338>].

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. 45-69.

CHAPERON Henri, « Les bénitiers de chevet », *Revue d'histoire de l'Eglise de France*, tome 65, n°175, 1979, p. 431-432 [en ligne : www.persee.fr/doc/rhef_0300-9505_1979_num_65_175_1650]

CHAPERON Henri, « Le bénitier de chevet », *Patois vivant*, novembre 1982 [en ligne : <http://forezhistoire.free.fr/benitier.html>]

BAUDRY Marie-Thérèse (dir.), *La sculpture : méthode et vocabulaire*, Paris, Éditions du patrimoine, 2002.

DE ZUTTER Elodie, *Histoire du moulage et enjeux liés à sa conservation*, Bruxelles, KIK-IRPA, 2013.

FROISSART PEZONE Rossella, *L'art dans tout : Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Paris, CNRS Éditions, 2005, p. 49-86.

GALLE Emile, « Mobilier contemporain orné d'après la nature », *La Lorraine*, Nancy, 1^{er} janvier 1900, p. 22.

LASSALLE Hélène, *L'Art au XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1986.

LOUTREL Isabelle, « Le sigle RF sur les dessins d'architecture », COHEN Evelyne, MONNIER Gerard (dir.), *La République et ses symboles : Un territoire de signes*, Paris, La Sorbonne, 2013, p. 289-304.

MARESCA Sylvain, « L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait », 2019. [en ligne : <https://hal.science/hal-02281389v1>]

MARTIN Pauline, *L'œil photographique de Daniel Arasse : théories et pratiques d'un regard*, Lyon, Fage, 2012.

MÉRIGNARGUES, 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.

MIDANT Jean-Paul, *L'art nouveau en France*, Paris, Parangon, 2002.

MUNOZ Sarah, « Les têtes en médaillons dans le décor sculpté de la Renaissance », LUGAND Julien (dir.), *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne, XV^e-fin XIX^e siècles (actes des journées d'études, Toulouse, Université Toulouse – Jean Jaurès, novembre 2007, mars 2009 et mai 2010)*, Presses universitaires de Perpignan, 2012, p. 165-182. [en ligne : <https://books.openedition.org/pupvd/7716>]

SCHMITT Jean-Claude, « La culture de l'Imago », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 51, n°1, 1996. [en ligne : <https://doi.org/10.3406/ahess.1996.410832>]

VANDERSPELDEN Jean-Pierre, *Jean-Antoine Injalbert : statuaire, 1845-1933*, Béziers, Musée des beaux-arts, 1991.

Sitographie

BNUMIS, CAMBRELING Maxime, « Du médaillon antique à la médaille : entre monnaies, œuvre d'art et distinction honorifique » [en ligne : <https://bnumis.com/dumedaillon-antique-a-la-medaille/>]

MAILLARD Jean-Louis, « Les bénitiers de chevet » [en ligne : <https://www.etatsgenerauxdupatrimoine religieux.fr/actualites/2090-les-benitiers-de-chevet/>]

Du sculpteur à l'œuvre [en ligne : <https://dsao.chateaudespeyran.fr/>]

Crédits photographiques



Couverture : Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J1564, *Plaque photographique représentant Léopold Mérygnargues dans l'atelier de son fils Marcel à Paris, entre 1904 et 1913* © CNMN / Vincent Montel



Fig. 1 : Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J1695, *Plaque photographique représentant l'atelier des Mérygnargues, avant 1916* © CNMN / Vincent Montel



Fig. 2 : *L'atelier de Léopold et Marcel Mérygnargues, 2015* © CNMN / Flore César



Fig. 3 : Léopold Mérygnargues, *Buste de la République dite Marianne*, entre 1879 et 1916, plâtre, Saint-Gilles, château d'Espeyran, MERI_2021_261 © Université de Montpellier Paul-Valéry / Ana Cleves et Laura Traina



Fig. 4 : Léopold Mérygnargues, *Buste de la République dite Marianne* (détail), entre 1879 et 1916, plâtre, Saint-Gilles, château d'Espeyran, MERI_2021_281 © Université de Montpellier Paul-Valéry / Manon Sémélis et Eléa Rousset



Fig. 5 : Léopold Mérygnargues (attribué à), *Modèle original d'un buste de la République*, entre 1879 et 1916, plâtre, Saint-Gilles, château d'Espeyran, MERI_2021_281 © Université de Montpellier Paul-Valéry / Manon Sémélis et Eléa Rousset



Fig. 6 : *Tour de l'horloge du lycée Daudet à Nîmes* (vue détaillée), 2025 © Université de Montpellier Paul-Valéry / Amandine Guasco



Fig. 7 : *Tour de l'horloge du lycée Daudet à Nîmes* (vue détaillée), 2025 © Université de Montpellier Paul-Valéry / Amandine Guasco



Fig. 8 : Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J235, *Dessin pour le lycée Daudet par Léopold Mérygnargues, vers 1887* © CNMN / Flore César



Fig. 9 : Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J235, *Dessin sur papier teinté pour le lycée Daudet par Léopold Mérygnargues, vers 1887* © CNMN / Flore César



Fig. 10 : *Tour de l'horloge du lycée Daudet à Nîmes* (vue détaillée), 2025 © Université de Montpellier Paul-Valéry / Amandine Guasco



Fig. 11 : *Salle à manger de la maison-atelier de Léopold et Marcel Mérygnargues, 2015* © CNMN / Flore César



Fig. 12 : Léopold Mérygnargues, *Vide-poches*, fin du XIX^e siècle, plâtre, Saint-Gilles, château d'Espeyran, MERI_2021_150 © CNMN / Flore César



Fig. 13 et 14 : Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J23, *Tirage photographique représentant une décoration ornementale proposée à la vente par Léopold Mérygnargues, 1903* © CNMN / Flore César



Fig. 15 : Léopold Mérygnargues, *Vide-poches avec panneau vierge et tête de femme*, 1902, plâtre, Saint-Gilles, château d'Espeyran, MERI_2021_304 © CNMN / Anaïs Carvalho et Flore César



Fig. 16 : Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J1690, *Plaque photographique représentant un vide-poches en staff avec horloge*, avant 1916 © CNMN / Vincent Montel



Fig. 17 : Marcel Mérignargues, *Ensemble des œuvres constituant la série des Nina*, vers 1927, terre cuite et plâtre, Saint-Gilles, château d'Espeyran, MERI_2021_56 à 59 © CNMN / Anaïs Carvalho et Flore César



Fig. 18 : Marcel Mérignargues, *Moule à bon creux à pièces de la tête de Nina*, vers 1927, plâtre et tissu, Saint-Gilles, château d'Espeyran, MERI_2021_263 © Université de Montpellier Paul-Valéry / Manon Sémélis et Eléa Rousset



Fig. 19 : Marcel Mérignargues, *Tête de Nina*, 1928, plâtre, Saint-Gilles, château d'Espeyran, MERI_2021_057 © Université de Montpellier Paul-Valéry / William Martin et Floriane Spaccapelo



Fig. 20 : Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J1627, *Plaque photographique représentant Valentine Mérignargues accompagnée de la nurse et d'un jeune enfant*, vers 1930 © CNMN / Vincent Montel



Fig. 21a : Marcel Mérignargues, *Relief écrasé représentant le portrait de Léopold Mérignargues*, 1903, staff peint et métal, Saint-Gilles, château d'Espeyran, MERI_2021_123 © Université de Montpellier Paul-Valéry / William Martin, Floriane Spaccapelo et Anaïs Carvalho



Fig. 21b : Marcel Mérignargues, *Relief écrasé représentant le portrait de Léopold Mérignargues*, 1903, staff peint et métal, Saint-Gilles, château d'Espeyran, MERI_2021_123 © Université de Montpellier Paul-Valéry / William Martin, Floriane Spaccapelo et Anaïs Carvalho

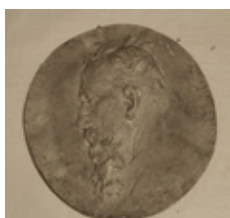


Fig. 22a : Marcel Mérignargues, *Médaille représentant Léopold Mérignargues*, entre 1908 et 1910, plâtre et métal, collection privée © CNMN / Anaïs Carvalho



Fig. 22b : Marcel Mérignargues, *Médaille représentant Léopold Mérignargues*, entre 1908 et 1910, plâtre et métal, collection privée © CNMN / Anaïs Carvalho



Fig. 23a : Marcel Mérignargues, *Médaille (épreuve originale?) représentant Léopold Mérignargues*, entre 1908 et 1910, plâtre et métal, Saint-Gilles, château d'Espeyran, MERI_2021_046 © Université de Montpellier Paul-Valéry / Ana Cleves et Laura Traina



Fig. 23b : Marcel Mérignargues, *Médaille (épreuve originale?) représentant Léopold Mérignargues*, entre 1908 et 1910, plâtre et métal, Saint-Gilles, château d'Espeyran, MERI_2021_046 © Université de Montpellier Paul-Valéry / Ana Cleves et Laura Traina



Fig. 24 : Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J1563, *Plaque photographique représentant Léopold posant à côté de son buste dans l'atelier de Marcel*, entre 1904 et 1913 © CNMN / Vincent Montel



Fig. 25 : Nîmes, Archives départementales du Gard, 214J382, *Tirage photographique représentant Léopold Mérignargues*, avant 1916 © CNMN / Vincent Montel



Fig. 26 : Marcel Mérignargues (attribué à), *Portrait peint de Léopold Mérignargues*, avant 1964, huile sur toile et bois taillé et doré, Saint-Gilles, château d'Espeyran, MERI_2021_102 © Université de Montpellier Paul-Valéry / Dana Ponce

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, CAO 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 Lallemant, 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 :
Martelli Mélina

Auteurs :
Acquaviva Alice, Barbarat Julie,
Blanfort Marius, Bonneville Martin,
Bourg Laurène, Brulfert Raphael,
Ferreira De Abrantes Bianca,
Fontaine Manon, Forestier Aurore,
Gilles Frioud De Rossens Marie-
Emmanuelle, Martelli Mélina, Pillon Damien,
Salah-Kormann Paoline, Steyer Clémence,
Tousseul Zoé

DU SCULPTEUR À L'ŒUVRE

