



Du 10 décembre 2005  
au 30 avril 2006

# Polychromies secrètes

*Autour de la restauration  
de deux œuvres majeures  
du XV<sup>e</sup> siècle toulousain*

Du 10 décembre 2005 au 30 avril 2006

Au musée des Augustins

# Polychromies secrètes

*Autour de la restauration  
de deux œuvres majeures  
du XV<sup>e</sup> siècle toulousain*

**Contact presse**

Geneviève Ponselle  
Musée des Augustins  
21, rue de Metz 31000 Toulouse  
Tél. 05 61 22 39 02- Fax 05 61 22 34 69  
e-mail : genevieve.ponselle@mairie-toulouse.fr



**MAIRIE DE**  **TOULOUSE**

# L'exposition

Une fois n'est pas coutume, le musée des Augustins a souhaité consacrer une exposition-dossier à une activité souvent méconnue du grand public, mais essentielle : la restauration des collections. Deux œuvres majeures du musée des Augustins, le *Retable du Parlement de Toulouse* et *Nostre Dame de Grasse*, datées de la fin du xv<sup>e</sup> siècle, ont fait l'objet d'une longue restauration ces dernières années, dont nous présentons aujourd'hui le résultat. Cette exposition est l'occasion de dresser un état des connaissances, tant sur le plan technique et matériel qu'artistique, sur ces deux œuvres dont un catalogue rendra compte de façon plus approfondie. C'est également l'opportunité de familiariser le public avec la pratique de la restauration.

Pour *Nostre Dame de Grasse*, le résultat est exceptionnel : la restauration a permis la redécouverte d'une œuvre à la polychromie originale, toute en nuances, remarquablement conservée. La suppression des différents repeints qui empâtaient excessivement la sculpture a également rendu justice au travail du sculpteur et à sa finesse d'exécution, aujourd'hui restituée au public dans toute sa splendeur.

Toute intervention sur les collections est d'abord guidée par le souci d'améliorer les conditions de conservation et de présentation au public de l'œuvre pour les générations futures. Lorsque l'œuvre nécessite une telle intervention, celle-ci est toujours effectuée dans le strict respect de l'œuvre originelle, en conservant les témoignages de son histoire. Cette fonction primordiale au regard des missions des conservateurs de musée requiert de multiples partenaires. Restaurateurs tout d'abord, auxquels sera confiée la lourde tâche de l'étude et de l'exécution matérielle de la restauration proprement dite. Longuement enseigné dans des instituts agréés\*, le métier de restaurateur suppose des qualités multiples : parfaite connaissance physico-chimique des techniques employées, habileté manuelle, sensibilité, connaissance approfondie en histoire de l'art. Le restaurateur d'œuvres d'art se situe à l'interface entre l'œuvre elle-même, les conservateurs de musée et les scientifiques qui œuvrent au sein de laboratoires spécialisés tels celui du Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF), dépendant de la Direction des musées de France. Ces derniers, à l'aide de technologies bénéficiant des avancées de la recherche scientifique, à laquelle ils sont pleinement associés, scrutent l'œuvre sous toutes ses

\* anciennement Institut français de restauration des œuvres d'art, aujourd'hui rattaché à l'Institut national du patrimoine, École de Tours, d'Avignon, Maîtrise de sciences et techniques de l'université de Paris-I, instituts de Rome, Florence ou Bruxelles...

facettes, afin d'en déterminer les matériaux constitutifs. Cette phase d'étude, préalable au travail de restauration proprement dit, est déterminante en ce qu'elle va permettre au restaurateur d'élaborer une stratégie d'intervention, dans le souci d'assurer à l'œuvre une meilleure conservation.

Dans le cas des œuvres qui sont ici étudiées et à cause de leur complexité et de leur importance, les propositions d'intervention ont fait l'objet de discussions approfondies avec des commissions composées de conservateurs, d'universitaires et de scientifiques du C2RMF afin d'assister le musée dans des choix souvent difficiles et de s'assurer que les décisions prises soient les bonnes. Une commission scientifique régionale de restauration, instituée par la loi du 4 janvier 2002 sur les musées de France, a validé les dernières étapes de ces restaurations.

Commence ensuite un long et patient travail d'intervention physique sur l'œuvre, qui s'effectue en collaboration étroite avec la conservation du musée. L'ensemble de ce travail, souvent très coûteux, est pris en charge par la Ville de Toulouse, avec une participation pour moitié de la Direction des musées de France, département du ministère de la Culture et de la Communication. Pour *Nostre Dame de Grasse*, le musée a bénéficié du soutien de la fondation BNP Paribas qui consacre chaque année un important budget à la restauration de chefs-d'œuvre des musées de France. Qu'elle en soit ici remerciée.

# ***Nostre Dame de Grasse,*** **une énigme non résolue**

Ceuvre remarquable par sa qualité esthétique et sa finesse d'exécution, *Nostre Dame de Grasse* est une véritable énigme pour les spécialistes. Avant 1805, date à laquelle elle est clairement identifiée dans l'inventaire du musée des Augustins, on ne dispose d'aucune certitude sur son emplacement originel, sa datation, sa fonction, l'identité de son commanditaire et celle de l'artiste qui l'a réalisée.

Une hypothèse passée situait sa provenance dans l'abbaye des Hautes-Bruguières, près de Saint-Jory, mais les recherches actuelles, présumant qu'elle fut l'objet d'une saisie révolutionnaire à Toulouse, tendent à la localiser plus probablement dans l'église des Jacobins de Toulouse. La profusion de dorures et le niveau artistique de l'œuvre conduisent à supposer que son commanditaire était un personnage aisé mais aucun document à ce jour ne permet son identification. De la même façon, si elle a pu être attribuée un temps au célèbre sculpteur Jacques Morel sur la foi d'un acte de donation aux Jacobins de Toulouse passé en 1443, les datations plus récentes de l'œuvre la situent plutôt dans la deuxième moitié du xv<sup>e</sup> siècle, ce qui exclut cette hypothèse.

Faute de documents ou de traces évidentes, on ne peut dès lors que s'attacher à mieux la regarder et à la comparer pour tenter d'élucider une part des mystères qu'elle recèle. Les comparaisons avec la sculpture toulousaine du xv<sup>e</sup> siècle sont difficiles, car la Révolution, puis le « vandalisme » toulousain du xix<sup>e</sup> ne nous ont laissé que très peu d'exemples de la sculpture de l'époque, exemples souvent encore anonymes.

Ce qui fait toute l'originalité et la valeur de cette œuvre tient essentiellement dans l'extraordinaire agencement des plis du manteau et de la robe, mais également dans le caractère atypique de sa composition. Le traitement remarquable du vêtement semble relever d'un réalisme à la flamande, mais le regard d'un observateur attentif se perd rapidement dans le dédale moelleux de ces plis qui, loin de toute exactitude, témoignent surtout de la préoccupation ornementale de l'artiste. Les drapés épais du vêtement, la fourrure, les cheveux crantés et dorés de la Vierge et de l'Enfant pourraient marquer une influence de l'art bourguignon mais ce sont aussi des traits qui correspondent au fonds commun de l'époque, en Bourgogne, mais aussi en Bourbonnais ou en Languedoc. En revanche, le visage tout en délicatesse et méplats, son petit menton rond, l'expression un peu triste et rêveuse des yeux et de la bouche d'une

Vierge qui semble déjà avoir la prémonition de la Passion, sont vraiment caractéristiques des visages de la sculpture de la région.

Mais surtout *Nostre Dame de Grasse* est une Vierge à l'Enfant très atypique, représentée dans une attitude dynamique, tournant la tête dans un sens opposé à celui de l'Enfant. Cette composition inhabituelle, qui pourrait exprimer simplement l'intuition qu'elle a du destin de son Fils, a en général conduit les spécialistes à penser que l'œuvre était le centre d'une composition présentant un groupe de figures plus nombreuses.

Deux exemples de sculpture régionale plus tardifs (*Adoration des Mages* à l'église Saint-Nicolas de Toulouse et au portail de la cathédrale Saint-Alain de Lavaur), présentent des analogies avec notre sculpture qui ont orienté les recherches jusque-là. Ces analogies semblent indiquer que les auteurs de ces œuvres ont eu l'occasion de voir *Nostre Dame de Grasse*. Cependant, ni l'un ni l'autre n'ont reproduit sa principale originalité, à savoir les orientations divergentes de la mère et de l'Enfant.

Cette attitude se retrouve par contre dans certains bas-reliefs votifs de Tournai (première moitié du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle) où la Vierge assise sur un banc regarde à l'opposé de l'Enfant vers des donateurs – des époux en général. Ce type d'œuvre, ni rare ni original pour l'époque, était un support à la prière catholique demandant à Marie d'intercéder auprès de son Fils en faveur des donateurs lors du Jugement dernier, pour leur éviter les flammes de l'Enfer. Cette observation, ainsi que l'inscription sur la base de la sculpture *Nostre Dame de Grasse* qui évoque le « Je vous salue Marie pleine de grâce », nous amène à faire l'hypothèse que *Nostre Dame de Grasse* a pu être commanditée dans un contexte funéraire, pour un tombeau ou un gisant, peut-être entourée de ses donateurs. Or les Jacobins étaient le lieu funéraire de la famille des Palays...

### **La restauration de Nostre Dame de Grasse, une extraordinaire aventure**

L'importance historique et artistique de *Nostre Dame de Grasse*, véritable chef-d'œuvre de la fin du Moyen Âge, et son état de conservation ont imposé une intervention longue et importante, tout à fait exceptionnelle. Ce travail a été précédé de nombreuses études préalables qui, dès 1999, ont précisé la stratigraphie des différentes couches picturales qui recouvraient la sculpture et d'une analyse pétrographique afin de caractériser le calcaire et si possible, déterminer son origine. L'élimination des repeints tardifs – qui masquaient la qualité de la sculpture et ce qui subsiste de sa polychromie d'origine – permet aujourd'hui une véritable redécouverte de ce chef-d'œuvre.

### **L'état avant restauration**

Une longue période d'encrassement, des détériorations dues à des manipulations successives et une fragilisation des couches picturales due à la contamination des nitrates et chlorures ont provoqué une disparité de l'état de surface, dommageable à la juste appréciation de sa remarquable qualité esthétique. Le visage de la Vierge et celui de l'Enfant en sont un bon exemple.

La stratigraphie de l'ensemble a pu être précisée grâce à des examens à la loupe binoculaire, complétés par quelques analyses de prélèvements. L'hétérogénéité des différentes couches et la qualité de la peinture d'origine ont conduit la commission à opter pour un dégagement de la polychromie d'origine, et ce malgré le caractère très lacunaire du manteau de la Vierge : en effet, celui-ci étant initialement peint en blanc, une couleur proche de celle de la pierre naturelle, le dégagement ne devait pas perturber la lecture de l'œuvre. La couche originelle était mieux préservée que les repeints ultérieurs, protégée en partie d'ailleurs par ces mêmes repeints.

Le dégagement a été effectué au scalpel, sous contrôle de la loupe binoculaire. Pour la robe de la Vierge, compte tenu de l'altération de la peinture d'origine, au bleu d'azurite, le choix a été fait de conserver le premier repeint, plus homogène, et composé du même pigment.

Le dégagement a également permis d'éliminer les couches de salissures superficielles sombres mais, l'extrême fragilité des parties de pierre nue a conduit à utiliser ponctuellement un nettoyage au laser. En dernier lieu, une très légère retouche à l'aquarelle, réversible, a été faite sur les parties les plus usées afin de conserver son unité à l'œuvre.

La très forte concentration en sels empêchant une consolidation de la pierre et l'extraction de ces sels étant impossible à cause de la barrière constituée par la polychromie, l'œuvre devra dorénavant être conservée sous vitrine dans des conditions hygrométriques stables.

### **La polychromie originelle**

La Vierge était initialement vêtue d'une robe bleue, ornée de motifs dorés en étoile aujourd'hui peu visibles, doublée de fourrure grise et blanche. Son manteau blanc était souligné au revers d'une riche fourrure dorée, ombrée d'un glacis rouge. L'Enfant, lui, était vêtu d'une tunique rouge gansée d'or, parsemée de pastilles d'un rouge plus vif ; l'intérieur est doublé de fourrure d'un vert profond. Le visage de la Vierge, aux carnations pâles et nuancées, ceint d'une chevelure dorée, est coiffé d'une couronne vraisemblablement ornée d'éléments décoratifs rapportés dont rien ne subsiste. La Vierge tient un livre richement décoré d'une imitation des tissus luxueux de l'époque. Elle est assise sur un banc architecturé noir qui évoque la pierre de Tournai. Malheureusement, les armoiries de l'écu ont été bûchées (pendant

la période révolutionnaire ?), nous privant d'une information essentielle pour identifier le commanditaire de l'œuvre.

Réalisée dans un bloc de calcaire tendre, simplement dressé au revers, la sculpture est d'une extrême finesse et laisse souvent apparentes les traces courtes et entrecroisées des outils des sculpteurs, qui participent de l'effet décoratif.

Les analyses stratigraphiques, réalisées au microscope électronique à balayage par le C2RMF, révèlent une complexité certaine : sur une sous-couche d'impression huileuse, différentes couches colorées ont été posées avant les couleurs définitives afin, par les effets de transparence, de renforcer l'intensité et la profondeur des couleurs. Deux repentirs originaux ont pu être identifiés : le revers de la chemise du livre et la moulure supérieure du socle, d'abord verts, ont été recouverts d'une couche rouge.

### **Les différents repeints**

Quatre repeints, entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, ont progressivement et profondément modifié l'apparence de la sculpture. Le premier, assez fidèle aux couleurs originales, consiste en une sorte de rafraîchissement à l'exception du revers de la robe, qui perd son aspect de fourrure naturelle pour une dorure relevée d'un glacis rouge, et d'une partie du socle qui est peinte en blanc. Les parties en bon état (décor de la tunique et brocarts du livre) ne sont pas retouchées.

Un second repeint, qui recouvre une couche de poussière parfois épaisse, transforme significativement le choix originel : le manteau de la Vierge devient rouge, la tunique de l'Enfant, jaune. L'or, sans doute pour des raisons financières, est remplacé par de l'étain ou un alliage d'argent et d'or. La nature des pigments et des matériaux, le délai entre le premier repeint et celui-ci supposent une datation au cours du XVII<sup>e</sup> siècle.

Le troisième repeint, antérieur au début du XIX<sup>e</sup> siècle, s'éloigne davantage de l'original : un décor de bandes colorées rouges et vertes, parfois complété de brun et d'une argenture, recouvre la chemise du livre, la tunique, le revers du manteau et la couronne.

Un dernier repeint, présent sur quelques éclats de pierre, simplifie considérablement la polychromie : blanc légèrement grisé pour le manteau de la Vierge, jaune pour le revers du manteau, bleu de Prusse pour la robe, un pigment utilisé à partir des années 1750. Grossier, ce repeint a considérablement empâté la sculpture, enfouissant de nombreux détails sous une couche épaisse.

# Le Retable du Parlement de Toulouse

## Le contexte historique

*Le Christ en croix avec donateurs* tient son appellation de retable du Parlement de sa localisation dès l'origine dans la grande chambre du Parlement de Toulouse. Il était alors d'usage de placer des crucifix dans les chambres de justice du royaume, l'exemple le plus fameux étant le retable du Parlement de Paris (musée du Louvre). C'est Charles VII qui avait créé le parlement du Languedoc à Toulouse en 1444. Son fils, Louis XI devait le confirmer en 1461 après avoir remporté de nombreux succès militaires dans la région. Après quelques vicissitudes (transfert provisoire du parlement à Montpellier), les travaux de construction de la grande chambre démarrèrent en 1469. L'identité du roi et du dauphin représentés en donateurs et orants au pied du crucifix est incertaine. Sur la foi d'un document inventé au XIX<sup>ee</sup> siècle, on croyait que l'œuvre datait de 1444. En fait, la datation fut repoussée par Charles Sterling, le pionnier des études sur la peinture médiévale en France, vers 1460-1470, datation qui paraît recueillir l'assentiment général. La représentation du roi et du dauphin serait bien un hommage, peut-être posthume (Charles VII est mort en 1461), à Charles VII et à Louis XI.

## L'histoire matérielle du tableau

Le retable est un miraculé et un témoin de l'histoire, dont il porte les traces vivantes. Le débit du bois et la constitution des trois planches de noyer expliquent certaines altérations anciennes aggravées par des attaques d'insectes. Pendant la Révolution, le visage du roi a été systématiquement gratté jusqu'au niveau de la préparation et littéralement défiguré. Le tableau aboutit au muséum provisoire du Midi de la République, préfiguration des musées toulousains, en 1794. En 1853, le tableau est découvert, posé sur un sol humide dans une réserve du musée. Un essai de refixage échoue, le fond d'or est irrémédiablement perdu. Après une intervention en 1900, c'est en 1951 qu'a lieu la première restauration d'esprit scientifique par Jean-Marcel Goulinat qui admet les lacunes et ne cherche pas à les réintégrer. Le parti-pris est tellement austère que le directeur du musée, Paul Mesplé, doit intervenir pour que les prie-Dieu soient reconstitués en tenant compte des traces existantes. Dès 1968, il faut effectuer des refixages en raison des nombreux soulèvements de matière. Il est procédé à une nouvelle intervention importante sur le support en 1979, accompagnée d'une remise en ordre conséquente de la couche picturale. Toutefois, de nouveaux soulèvements de la couche picturale imposent en 2001 d'envisager une nouvelle restauration.

### **Une restauration semi-archéologique**

Outre l'intervention de sauvegarde urgente, le retable présentait en 2001 un aspect chaotique et incohérent. En effet, différentes techniques de retouche avaient été associées sans souci d'une vraie logique esthétique. Le ciel et les prie-Dieu avaient été retouchés avec des gros points, le manteau du roi en micropoints, la robe de la Vierge en *trattegio* (technique d'origine italienne permettant d'obtenir une image par juxtaposition de petits traits), son visage et le paysage de façon illusionniste. Autre exemple étrange : le visage du roi était laissé dans son état lacunaire tandis que les cheveux étaient partiellement reconstitués. Un comité scientifique auquel étaient associés les conservateurs du musée du Louvre a alors opté pour un choix de restauration semi-archéologique. En accord avec la restauratrice Laurence Baron-Callegari, il a été décidé d'enlever les repeints des restaurations précédentes et de laisser à nu les parties manquantes. On voit ainsi le bois nu tant il était illusoire de vouloir reconstituer un fond d'or. Néanmoins, quelques zones ont été réintégrées dans un souci de compréhension harmonieuse du tableau (cheveux et barbe du Christ, œil droit de la Vierge, cheveux du roi). La couche de préparation visible a été couverte d'un léger glacis et les mastics harmonisés. Ainsi peut-on lire dans le bois le poinçon de l'auréole, dont la dorure a disparu. Le tableau, tel qu'il est aujourd'hui présenté, témoigne du passage du temps tout en étant soulagé de la superposition des restaurations lourdes qui lui conféraient un aspect foncièrement non authentique. Cette restauration, comme toute restauration d'ailleurs, ne prétend pas restituer un état originel mythique définitivement perdu, mais elle constitue une interprétation, la plus légère et suggestive que l'on puisse imaginer, qui ne souhaite pas tricher avec l'état réel du tableau. Enfin, l'œuvre est insérée dans un caisson climatique afin de la protéger de tous les aléas liés au climat et à l'hygrométrie.

### **Une œuvre anonyme, difficile à situer**

La peinture de chevalet est fort rare dans le Sud-Ouest au xv<sup>e</sup> siècle, contrairement aux peintures murales et à l'enluminure. Notre tableau en est l'un des rares vestiges. En l'absence de toute source d'archive, la technique peut aider à mieux définir la formation d'un artiste. Le choix du bois de noyer, le débit tangentiel du panneau et la peinture à la tempera indiquent bien la formation méridionale du peintre. Toutefois, l'utilisation d'une préparation au carbonate de calcium est plutôt nordique. C'est en Espagne que l'on retrouve l'association de ces diverses techniques. L'hypothèse d'un artiste d'origine espagnole déjà avancée en raison de l'expression pathétique du Christ et de la Vierge en sort renforcée.

Ce peintre anonyme connaissait sans doute les modèles d'Avignon et l'art d'Enguerrand Quarton mais il n'est pas sûr qu'il soit allé dans la cité des Papes. On a également mentionné le retable du Parlement de Paris attribué à André d'Ypres, le maître de Dreux-Budé, mais les ressemblances ne sont pas évidentes. En dépit de toutes ces incertitudes, le retable est une commande majeure qui atteste de l'importance de Toulouse comme foyer artistique dans la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle. Le tableau, œuvre d'un maître anonyme de qualité, émeut grâce à sa sobre monumentalité et la qualité de son paysage.

# Autour de l'exposition

Une modélisation en trois dimensions de la sculpture, support d'un essai de reconstitution de ses différents repeints, permettra au public de l'exposition de se faire une idée des évolutions de l'œuvre à travers les siècles. La partie du site Internet du musée - [www.augustins.org](http://www.augustins.org) - consacrée à l'exposition propose au visiteur, à travers différents modules de jeux, de se familiariser avec les deux œuvres présentées et d'exercer son sens de l'observation.

## Adultes

### > Des visites commentées

Renseignements 05 61 22 21 82.

### > Conférences

Charlotte Riou, conservateur chargé des sculptures, animera 3 conférences organisées par l'Association des amis du musée des Augustins sur le thème *l'Art au XV<sup>e</sup> siècle : Du faste des Valois aux prémices de la Renaissance*.

- Mardi 31 janvier, 18 h 30 : 1<sup>ère</sup> partie :

*Le gothique international*

- Mardi 14 février, 18 h 30 : 2<sup>e</sup> partie :

*Le gothique flamboyant*

- Mardi 14 mars, 18 h 30 : 3<sup>e</sup> partie :

*La détente*

### > Lectures

- (prévues les 19 janvier et 30 mars sous réserve de modification) : des textes soigneusement choisis pour leur résonance avec les œuvres sont lus à une ou plusieurs voix.

## Enfants

### > Un parcours pour une visite en famille et un espace enfants

Le musée s'est attaché à rendre cette exposition accessible aux petits. Un double parcours de l'exposition est organisé, le deuxième parcours étant plus particulièrement destiné aux enfants. Un petit livret distribué à l'accueil leur permettra de suivre l'exposition. En fin de visite, ils pourront s'installer confortablement dans un espace réservé : livres d'art pour enfants, table pour dessiner, présentation des travaux réalisés dans les ateliers...

### > Les visites découvertes

Le musée propose aux enfants une découverte ludique de l'exposition, animée par des historiens d'art (15 enfants maximum).

- Durée : environ 1 heure.

## Pour les scolaires

> Les dossiers enseignants pour préparer la visite sont disponibles sur demande à l'accueil du musée.

Renseignements au 05 61 22 21 82.

### > Le site éducatif : [www.edu.augustins.org](http://www.edu.augustins.org)

Afin de préparer et prolonger la visite de l'exposition, les dossiers enseignants sont mis en ligne, en accès direct et libre en quelques clics.

### > Une rencontre enseignants

Le service éducatif du musée propose une rencontre formation gratuite destinée aux enseignants qui souhaitent préparer leur visite avec les élèves. Rendez-vous à l'accueil du musée le mercredi 18 janvier à 14h30. Renseignements auprès du service éducatif au 05 61 22 33 17.

### > Des visites ateliers : *Secrets d'artistes*

Elles commencent par une visite de l'exposition et la découverte des métiers d'art qui interviennent dans la fabrication et la restauration d'un chef-d'œuvre du XV<sup>e</sup> siècle : sculpture, polychromie, dorure... Puis, en atelier, les enfants réalisent une œuvre en utilisant pigments et peintures sur bois selon les recettes de l'époque.

### > Des parcours accompagnés

Visites animées par des historiens d'art, renseignements et réservation au 05 62 27 61 18 (32 € pour la classe).

# Renseignements pratiques

## Commissaire de l'exposition

Monsieur Alain Daguerre de Hureaux, conservateur en chef du musée des Augustins.

## Publication

Catalogue environ 96 pages quadri - Format 210x270 mm - broché 20 €

Auteurs : Sophie Chavignon, historienne de l'art ; Laurence Callegari-Baron, restauratrice et Elisabeth Ravaux, ingénieur de recherche au C2RME, Dominique Faunières, Delphine Masson, Emmanuelle Meyohas, Juliette Lévy, restauratrices ; Charlotte Riou, Alain Daguerre de Hureaux, conservateurs.

Édité par la Ville de Toulouse / Musée des Augustins.

## Photographies disponibles pour la presse

Légendes :

*Nostra Dame de Grasse*, détail : © musée des Augustins, Toulouse - Photo : Daniel Martin

*Requete du Parlement de Toulouse*, détail : © musée des Augustins, Toulouse - Photo : Daniel Martin

Musée des Augustins

Musée des Beaux-Arts de Toulouse

21, rue de Metz 31000 Toulouse

Tél. 05 61 22 21 82 – Fax 05 61 22 34 69

e-mail : [courrier@augustins.org](mailto:courrier@augustins.org)

### > Horaires d'ouverture

10h à 18h sauf mardi et les 25 décembre et 1<sup>er</sup> janvier.

Nocturne le mercredi jusqu'à 21h.

### > Prix d'entrée au musée : 3 € (tarif comprenant l'accès à l'exposition)

• Tarif réduit : 1,50 €

• Gratuité : moins de 18 ans, scolaires et étudiants accompagnés de leur professeur, enseignants de l'école des Beaux-Arts, journalistes, conservateurs.

## Service de presse de l'exposition

Geneviève Ponselle

Musée des Augustins

21, rue de Metz 31000 Toulouse

Tél. 05 61 22 39 02- Fax 05 61 22 34 69

e-mail : [genevieve.ponselle@mairie-toulouse.fr](mailto:genevieve.ponselle@mairie-toulouse.fr)

## Les visuels disponibles pour la presse



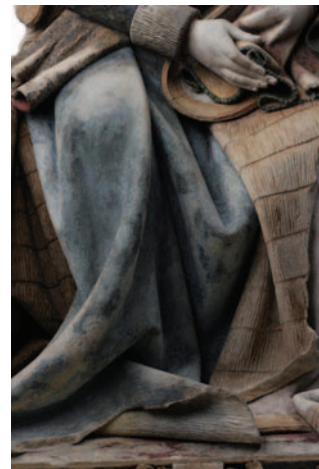
**1 - Nostre Dame de Grasse.**  
© musée des Augustins, Toulouse.  
Photo : Dominique faunières.



**2 - Nostre Dame de Grasse, détail.**  
© musée des Augustins, Toulouse.  
Photo : Daniel Martin.



**3 - Nostre Dame de Grasse, détail.**  
© musée des Augustins, Toulouse.  
Photo : Daniel Martin.



**4 - Nostre Dame de Grasse, détail.**  
© musée des Augustins, Toulouse.  
Photo : Daniel Martin.



**5 - Nostre Dame de Grasse, détail.**  
© musée des Augustins, Toulouse.  
Photo : Daniel Martin.



**6 et 7 - Nostre Dame de Grasse, détail.**  
© musée des Augustins, Toulouse.  
Photo : Daniel Martin.



**8 - Nostre Dame de Grasse, détail.**  
© musée des Augustins, Toulouse.  
Photo : Daniel Martin.



**9 - Le Retable du Parlement de Toulouse, détail.** © musée des Augustins, Toulouse. Photo : Daniel Martin.



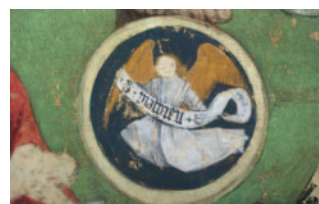
**10 - Le Retable du Parlement de Toulouse, détail.** © musée des Augustins, Toulouse. Photo : Daniel Martin.



**11 - Le Retable du Parlement de Toulouse, détail.** © musée des Augustins, Toulouse. Photo : Daniel Martin.



**12 - Le Retable du Parlement de Toulouse, détail.** © musée des Augustins, Toulouse. Photo : Daniel Martin.



**13 et 14 - Le Retable du Parlement de Toulouse, détail.** © musée des Augustins, Toulouse. Photo : Daniel Martin.

RESTAURATION DE *NOSTRE DAME DE GRASSE*  
AVEC LE SOUTIEN DE LA FONDATION BNP PARIBAS  
MUSÉE DES AUGUSTINS, TOULOUSE

Après avoir soutenu la restauration de *La dépouille du Minotaure en costume d'Arlequin, rideau de scène d'après Picasso* (musée des Abattoirs), la **Fondation BNP Paribas** s'est associée une nouvelle fois à la ville de Toulouse, en apportant un soutien de 30000 euros à la restauration de la sculpture **Nostre Dame de Grasse, Vierge à l'Enfant datant du milieu du XV<sup>e</sup> siècle**, dans le cadre du programme **BNP Paribas pour l'Art**, conduit en étroite collaboration avec la **Direction des musées de France**.

La convention signée par la Fondation BNP Paribas et la ville de Toulouse permet aujourd'hui au public de redécouvrir cette œuvre exceptionnelle du musée des Augustins, restaurée sous l'égide du Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF) et présentée dans le cadre de l'exposition « Polychromies secrètes » au Musée des Augustins.

**PRÉSERVER ET FAIRE CONNAÎTRE LES RICHESSES DES MUSEES**

Mécène fidèle et reconnu des musées, la Fondation BNP Paribas s'attache à préserver et faire connaître leurs richesses. C'est ainsi qu'elle apporte son soutien à la publication d'ouvrages sur les collections permanentes des musées, et qu'elle contribue à la restauration de leurs chefs-d'œuvre. Restaurer des œuvres abritées dans les musées pour préserver, mettre en valeur et faire découvrir ce patrimoine, tel est l'objet du programme *BNP Paribas pour l'Art* lancé en 1994, sous le patronage du Ministère de la culture, en partenariat avec la Direction des musées de France.

**BNP PARIBAS POUR L'ART**

En onze ans, ce programme aura permis la restauration de plus de cent cinquante œuvres conservées dans les musées et monuments de France, parmi lesquelles le plafond peint par François Lemoyne dans le Salon d'Hercule (Château de Versailles), *Le Mariage de la Vierge* peint par le Pérugin (musée des Beaux-Arts de Caen), ou plus récemment la collection Gaston Chaissac (musée de l'Abbaye Sainte-Croix aux Sables d'Olonne) et les Bustes-charges des *Célébrités du Juste milieu* d'Honoré Daumier (musée d'Orsay).

Ainsi, les efforts conjugués des restaurateurs et des conservateurs, avec le soutien de la Fondation BNP Paribas, concourent à la redécouverte d'œuvres majeures de l'histoire de l'art, parfois méconnues du grand public. La plupart du temps dissimulés des regards en raison des altérations subies au cours du temps, ces trésors sont aujourd'hui restitués au visiteur.

La restauration de ces différentes œuvres est entreprise sous l'autorité du Centre de recherche et de restauration des musées de France avec la collaboration de son laboratoire pour les photographies, radiographies et analyses de la matière picturale. Cette démarche pluridisciplinaire inclut aussi une recherche historique, un constat de l'état de l'œuvre, l'établissement d'un dossier scientifique et enfin l'intervention directe. Au terme de la restauration, un rapport détaillé de l'ensemble de l'opération et de la campagne est établi.

Cette entreprise se poursuit avec les restaurations en cours de cinq panneaux animaliers de Christophe Huet (château de Chantilly – musée Condé), de cinq portraits des membres de la famille d'Orléans (musée national du château de Compiègne), de cinq œuvres de Niki de Saint Phalle (MAMAC de Nice), du décor peint par Matteo Giovanetti à la chapelle Saint-Martial (Palais des Papes en Avignon), de *La Descente de Croix* de Charles Le Brun (musée des Beaux-Arts de Rennes), de trois tableaux XVII<sup>e</sup> de la collection La Caze (musée des Beaux-Arts de Pau) et d'un ensemble de dix-huit mosaïques découvertes par Jean-Yves Empereur à Alexandrie.