

RÉCIT D'UNE IMAGE PERDUE OU RÉCIT PERDU D'UNE IMAGE

## **Retour de la Conférence :** un tableau perdu de Gustave Courbet et sa position manquée dans l'histoire de l'art.

**Shigemi Inaga**  
Université de Mie

**Le texte de Shigemi Inaga, que nous publions ici paraîtra prochainement comme un des chapitres de son ouvrage "Le Crépuscule de la Peinture", en langue japonaise aux Presses Universitaires de Nagoya.**

### **Problématique.**

Quelle signification revêt l'année 1863 dans l'histoire de l'art en Occident ? A cette question d'ordre à la fois esthétique et historiographique, j'aimerais proposer une nouvelle optique. Nos recherches s'appuieront sur un tableau perdu de Gustave Courbet, *Le Retour de la Conférence*. Ma question consiste à savoir comment ce tableau a été "oublié" par l'historiographie "moderniste", et comment le récit de cette perte fut à son tour perdu et oublié dans l'Histoire. Entre ce récit d'une perte et la perte de ce récit, n'y-a-t-il pas une structure circulaire ? Je ne parlerai donc pas de l'iconoclasme mais je parlerai davantage du mécanisme circulaire qui a occulté l'iconoclasme en question. Et je démontrerai que le mythe de l'année 1863



Gustave Courbet. Esquisse du tableau détruit - 1863.  
Huile sur toile - 65 x 89. Coll. part. Prêt au Musée Courbet.

relève lui aussi de ce mécanisme circulaire qui consiste à effacer son propre acte d'effacement. Le double jeu entre les mots et les images mis en œuvre dans cette stratégie dévoilera enfin une des origines cachées de l'Iconoclasme qu'est le modernisme en art <sup>(1)</sup>.

### **1863 : Naissance de la peinture moderne ?**

Année symbolique marquée par le Salon des refusés, "1863" constitue aussi une mutation du discours sur l'histoire de l'art en Occident. Avec cette année symbolique commence la fin de l'hégémonie de la peinture narrative et historique. Dominante jusqu'alors dans la hiérarchie académique, la peinture d'histoire sera rejetée à la longue non seulement du marché de l'art mais aussi de la "narration" même de l'histoire de l'art. A sa place, entre en scène la "surface plane recouverte de couleurs dans un certain ordre assemblées",

d'après les mots de Maurice Denis en 1890. Système autonome des signifiants picturaux, voire "des lignes et des couleurs qui se font valoir" comme le remarque Edgar Degas, cette "nouvelle peinture" avancée par Edmond Duranty appellera une nouvelle façon de narrer la peinture. Au fur et à mesure que les signifiés narratifs perdront leur importance, les critiques d'art s'efforceront d'analyser les grammaires des arts du dessin et de la couleur mises en œuvre au détriement progressif du sujet, anecdotique, des tableaux.

Pour s'en convaincre, il suffira de citer André Malraux ou Georges Bataille dont les célèbres passages consacrés à Edouard Manet représentent ce déplacement du centre de gravité dans la pratique des critiques d'art de l'époque dite "moderne". «Le peignoir rose de l'*Olympia*, l'étoffe bleue du *Déjeuner sur l'herbe*, de toute évidence, sont des taches de couleurs, et dont la matière est une matière picturale, non une matière représentée» (Malraux). «Les éclats et les dissonances de la couleur ont tant de puissance que le reste se tait» (Georges Bataille). Au dire de Gaëtan Picon (nous y reviendrons), Manet et son *Déjeuner sur l'herbe* marque le point de départ symbolique de la "naissance de la peinture moderne".

On sait qu'une telle optique s'appuie sur le paradigme qualifié de "formaliste" ou de "moderniste" dans le monde anglo-saxon. Or, mes propos ici n'ont pas pour objectif de remettre en cause, comme l'a fait Pierre Georgel, ce paradigme dont on déclare partout la fin avec l'avènement de l'ère dite postmoderne. Je commencerai plutôt par m'interroger sur cette base mythologique commune qui semble être à la fois acceptée et partagée par les défenseurs du modernisme et les partisans du révisionnisme en cette matière <sup>(2)</sup>.

## **Le Mystère du Déjeuner sur l'herbe : une remise en cause.**

On a beaucoup parlé du scandale du “Salon des refusés” en 1863. Et on ne cesse d’y convoquer Edouard Manet et son *Déjeuner sur l'herbe* comme si ce tableau était, avec un tableau de J.-McNeil Whistler (*Symphony in White, The White Girl*), une des cibles principales du public. Mais on ignore depuis quand, précisément, ce célèbre tableau se trouve au centre “d’une immense raillerie” que relate Théodore Duret dans sa biographie consacrée au peintre et publiée, seulement, en 1902. Ce qui est sûr, et ce dont le premier biographe de Manet ne nous parle pas, c’est qu’il n’a pas assisté, en personne, au “Salon des refusés” de 1863. Une consultation de “L’Indépendant de Saintes” de cette période suffira pour constater que Duret était alors trop occupé par les élections législatives auxquelles il était candidat de l’opposition dans son pays natal, Saintes.

Cela dit, je ne souscris pas entièrement à l’hypothèse avancée par Alan Krell selon laquelle Théodore Duret semble principalement responsable de la fabrication sans fondement du mythe du “scandale” de Manet au “Salon des refusés”<sup>(3)</sup>. Contrairement à ce qu’avance Krell, l’intention de Duret consistait à dépeindre à ses lecteurs l’hostilité générale (et trop généralisée, certes) dont Manet était frappé au début de sa carrière. A cet effet, il lui suffisait d’évoquer l’Exposition au Bd. des Italiens de 1863 – que Krell ne mentionne pas – où un tableau de Manet, *Lora de Valence* venait d’être éreinté par “un des critiques les plus autorisés du temps”, Paul Mantz, de la “Revue des Deux-Mondes”. A tort ou à raison, Duret appliqua, sans trop d’arrière-pensée, cette réaction de Mantz au “Salon des refusés” de 1863.

Mais la vérité réside sans doute ailleurs : nous savons bien que Duret fut le témoin privilégié à Madrid de la fureur de Manet après le scandale – le vrai scandale celui-ci – de l'*Olympia* en 1865. Il suffit de relire la biographie de Duret, pour nous convaincre que l'auteur a tout simplement transposé, dans le contexte de 1863, une réaction névrotique de Manet deux ans plus tard, en 1865, lors de leur première rencontre fortuite dans la capitale espagnole. Chronologiquement discutable, cette extrapolation rétroactive que Duret a pratiquée sans trop de remords a été me semble-t-il à l'origine de la mythologie (parmi d'autres, sans doute) du "scandale" du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, scandale qui, comme l'avance Krell, et ce à quoi je souscris volontiers, ne semble pas exister comme tel en 1863 (le dépouillement des articles nécrologiques de Manet en 1883 le confirme).

### **Scandale refoulé ou refoulement du scandale.**

Mais le scandale existe-t-il en tant que tel sans faire appel aux récits qui l'entourent ? «Ce moment de 1863 (...) est certes un moment décisif, mais il faut, pour lui rendre pleine justice, pour saisir toute sa nouveauté, et la force de sa rupture, le voir tel que les contemporains n'ont pu le voir» <sup>(4)</sup>. Ce passage judicieux de Gaëtan Picon, fâcheusement raturé par Pierre Georgel dans sa citation, mérite toute notre attention. Mais notre attention porte sur un autre aspect de la rupture que les contemporains n'ont pu voir, et ceci pour une autre raison que celle suggérée par Gaëtan Picon (et que Pierre Georgel essaye de refouler).

Plus significatif encore que la formation mythologique de ce "scandale" de Manet est un autre "scandale" refoulé et oublié depuis. Un tableau de Courbet, *Retour de la Conférence*, représentant des curés enivrés en plein jour, fut non seule-



Figure 1 : Le Retour de la Conférence - 1863.  
Photo d'époque. Musée Courbet.

ment refusé au Salon mais repoussé par le "Salon des refusés" de 1863, "pour cause d'outrage à la morale religieuse" (fig.1). Sa charge anticléricale était trop mordante et blasphématoire pour une quelconque exposition publique de l'époque.

### **Un tableau déguisé ou une révolte mesurée.**

L'intention de Courbet paraît à première vue évidente. Tout d'abord, faire un tableau impie et provocateur pour faire "renverser l'Impératrice" Eugénie, au désarroi de son entourage. Le refus dont il ferait l'objet servirait davantage de publicité attirant encore plus l'attention publique sur son "exhibition" (le mot est de Courbet) : «J'avais fait ce tableau pour qu'il soit refusé, c'est comme cela qu'il me rapportera de l'argent». Deuxièmement prendre une revanche sur «l'insulte que l'Empereur m'a faite l'an passé» au sujet de l'acquisition du *Combat de cerfs*. Le bruit courait que

l'Empereur lui-même avait biffé le nom de Courbet sur la liste des candidats pour la décoration de la Légion d'honneur alors qu'on croyait unanimement que ce tableau, présenté au Salon de 1861, lui mériterait cette distinction.

A cette volonté de représailles manifestée, sans ambiguïté, dans une de ses lettres <sup>(5)</sup> s'ajoute une blague qui est non moins typique du Maître d'Ornans. Afin d'exécuter cette immense toile (2.29 x 3.30 m), Courbet obtint du directeur du haras national de Saintonge la permission d'utiliser sa résidence inachevée comme atelier. «Courbet s'y renferma, sans dire naturellement ce qu'il entendait y faire». C'est donc sous le haut patronage de l'Etat et sous les auspices de l'Empereur que Courbet commença à exécuter le tableau interdit. «A la fin le directeur du haras découvrit ce qui s'y passait et (...) il obtint de Courbet sa parole de ne point révéler le lieu où l'œuvre avait été exécutée puis la lui fit emporter nuitamment» <sup>(6)</sup>.

On peut se demander si la stratégie politique de Courbet «pour faire du bruit à Paris» (Duret) était pertinente ou non dans le contexte historique de l'époque. M. Roger Bonniot y répond négativement car se moquer des ecclésiastiques au moment même où leur relation avec l'Empereur se détériorait à la suite d'un désaccord sur la politique d'Italie ne constituerait pas une attaque efficace contre l'Empereur. Théodore Duret voit dans cette inconsistance l'incapacité de Gustave Courbet en matière politique ; son imprudence et sa légèreté annonceraient déjà sa chute après la Commune. Mademoiselle Hélène Toussaint, pour sa part, reconnaît dans cette ambiguïté «une espèce de contrat aussi tacite que cynique entre l'Empereur et Courbet», «les contacts de Courbet avec le pouvoir (étant) un concours de circons-

tances bien dosées, qui tenaient le public en haleine, entretenaient une aura de tolérance indulgente autour de l'Empereur, et confortaient la réputation d'opposant au régime du peintre» (7).

### **Un portrait travesti.**

Mais il faudrait aller plus loin pour rendre justice à ce tableau maudit. Par une curieuse coïncidence, Théodore Duret assista à l'exécution du *Retour de la Conférence*. Témoin oculaire, il rapporte le tapage occasionné pour faire poser l'âne selon l'exigence du peintre : "il ruait de colère et assourdissait de son braiment" (Ibid., p.62). Cette anecdote nous rappelle une autre mise en scène théâtrale réalisée par Courbet lors de l'ouverture de son atelier de la rue Notre-Dame des Champs en 1861 dont ses amis ont fait publicité (fig.2) : "En ouvrant la porte, mes compagnons et amis virent un singulier spectacle, écrit Castagnary. Debout

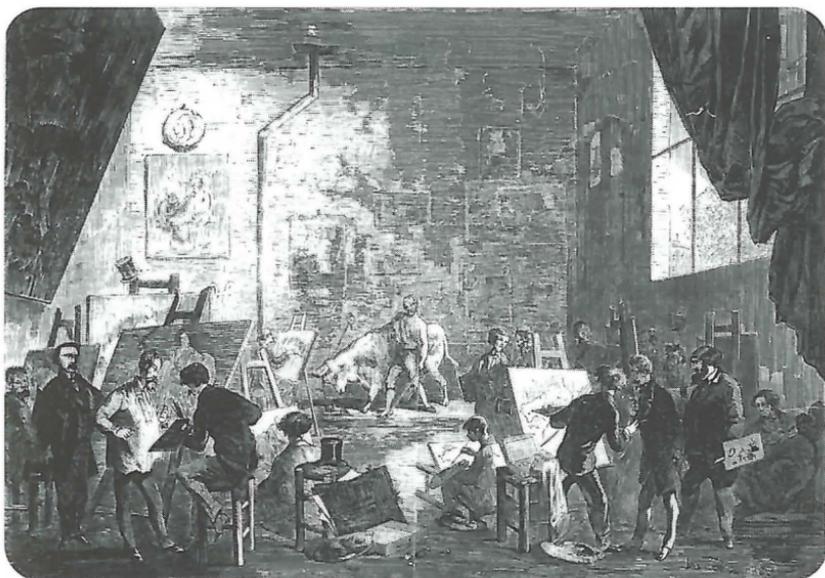


Figure 2 : Prevost - L'Atelier de Monsieur Courbet.  
Le Monde Illustré, 15 mars 1862. Doc. Musée Courbet.

sur du foin répandu, l'œil dilaté, allongeant à terre son mufle noir, et balançant sa queue impatient, un bœuf roux, marqué de blanc, était lié par les cornes à un anneau fortement scellé dans le mur. C'était le modèle" (6). Le tapage naturaliste en Saintonge n'était donc rien d'autre qu'une reprise des artifices favoris de Courbet, homme théâtral, par excellence.

Rien d'étonnant alors à ce que l'exploit de Courbet avec *Le Retour de la Conférence* recèle des éléments artificiels. Bien au contraire, une lettre d'Etienne Baudry adressée à Jules Castagnary, mise au jour par Roger Bonniot, dévoile une "scène originaire" sous-jacente dans ce tableau. Il s'agit d'une mise en scène conçue et proposée par Courbet lui-même auprès d'une troupe de théâtre qui était alors en séjour en Saintonge. Courbet organisa une "grande promenade à ânes", mais «Courbet avait eu pour voisine à table une jeune personne blonde et grasse». «Trop aux charmes de sa charmante partenaire, trop occupé de lui plaire et pas assez à la préoccupation de conserver sa propre assiette sur la selle, Courbet vida les arçons et lourdement s'en fut donner (sic.) du dos sur les cailloux non macadamisés du chemin vicinal du bourg de Fontcouverte Puygibaud.» (lettre citée dans Bonniot, op.cit., p.140). La rumeur de Courbet frappé par une crise d'apoplexie s'est répandue jusqu'à Paris...

Nous pensons avec Roger Bonniot que cette anecdote est à la base du tableau en question : Courbet se déguise en curé ivre au centre du tableau afin de "transférer" sur son ennemi clérical sa propre gaffe d'avoir chuté du dos d'un âne au cours de la procession dont il était à l'origine. Le contemporain reconnaissait d'ailleurs en la personne du curé ivre le déguisement du peintre, comme le montre la fameuse barbe "assyrienne" du cavalier dans la caricature de Joudar (fig.3).



Figure 3 : Joudar - Le Retour de la Conférence.  
L'Ane, journal satirique 1863. Doc. Musée Courbet.

De plus, ce “quiproquo tramé” est redoublé. Il faut tenir compte d’une autre caricature : Courbet inaugurant l’atelier des peintres modernes par Bénassit (fig.4). Avec sa brosse comme lance et sa palette comme bouclier, Courbet à dos de bœuf joue le rôle de Saint-Georges à la conquête des peintres parisiens. C’est en parodiant cette caricature qui se moque de lui que Courbet, à son tour, sans doute, se moque du curé dans *Le Retour de la Conférence*.

D’après Klaus Herding, en dernier lieu, le tableau de Courbet dissimule une scène mythologique : *Le Cortège de Silène enivré* <sup>(9)</sup>. A l’en croire, l’astucieux Courbet était aussi capable de christianiser une mythologie païenne de l’antiquité romaine en la transformant en un tableau religieux anticlérical propre à ridiculiser le culte catholique. En profitant de cet espace pictural, aussi mythologique que réel,

Courbet sauvait les apparences en faisant de sa propre sottise la bévue du clergé. En réalisant un tableau authentiquement anti-religieux aux dimensions historiques (au double sens de peinture d'histoire d'une grande dimension), Courbet inventa une machine de guerre plus efficace pour "renverser l'Impératrice".

Narcisse hors pair, Courbet réalisa ainsi un autoportrait à rebours : par un jeu de compensation, son amour-propre blessé est projeté sur le personnage mythologique travesti en curé, cible de sa raillerie idéologique. La sublimation personnelle du maître se conjugue avec son désir de travestissement : c'est en déniait son identité en tant que modèle que l'artiste revêtit son modèle d'un message de transgression sociale.

### **Mythe fondateur et fondement mythologique.**

Nous sommes maintenant prêts à comparer deux scandales : le soi-disant scandale du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet sert, malgré son caractère mythologique ou plutôt par là même, de point de repère inaugurant – rétrospectivement – une nouvelle conception, "moderniste", en "Art moderne", selon laquelle l'autonomie de l'art va de pair avec son indépendance progressive du sujet historique, de la narration. Du reste, cette autonomie aura pour conséquence majeure, une diminution en importance des "signifiés" narratifs dans la peinture. Comparé dans cette perspective, le scandale du *Retour de la Conférence*, bien que de la même année, n'est plus "moderne" dans la mesure où il n'est scandaleux que dans son signifié narratif, c'est-à-dire dans un sujet qui réside dans une allusion politico-religieuse qui provoqua le refus officiel des autorités de l'époque.

*Le Retour de la Conférence* fut refusé au “Salon des refusés”. Mais ce double scandale est lui-même refusé et effacé de l’Histoire. L’Histoire qui a besoin de Manet comme héros fondateur est aussi une histoire qui dans sa narration a besoin de la fin de la peinture narrative, puisque l’Histoire sera désormais conçue au profit de l’autonomie de la visibilité pure. Parler encore du scandale politique d’un *Retour de la Conférence* dans le discours sur l’autonomie de l’art serait non seulement anachronique mais en soi scandaleux. La conception moderniste de l’historiographie en art rejette ainsi pour la troisième fois ce tableau doublement refusé de Courbet, qui, par surcroît, sera détruit au début du XX<sup>e</sup> siècle par “un catholique exalté”, sinon fanatique, qui en fit l’acquisition, pour l’anéantir. Cette “cochonnerie infâme, impie et scandaleuse” n’existe plus.

Entre ses disparitions, matérielle et symbolique, la coïncidence n’est pas gratuite, car la disparition matérielle du tableau est elle-même effacée de l’histoire. Cet effacement symbolique de l’effacement matériel, ce double voilage dévoile par là même une entente politique tacite qui se nouait subrepticement entre l’art et la politique pour dissimuler définitivement une œuvre politique. On voit bien que l’apolitisation de l’art, caractéristique de la Troisième République, était en soi l’exercice d’une violence foncièrement politique <sup>(10)</sup>.

L’Enterrement, au sens figuré, d’une peinture narrative de Courbet – ce qui est l’expression synecdoque de l’Enterrement du Maître d’Ornans en tant que propagandiste politique – fut le revers indispensable au triomphe du *Déjeuner sur l’herbe* dans la narration historique et historiographique visant à déclarer “la naissance de la peinture moderne” en quête de

l'hégémonie du discours "formaliste". Mais aujourd'hui, le paradigme formaliste qui se para d'une aura de scandale en se montrant scandalisé du fait – bien mythologique – que *Le Déjeuner sur l'herbe* avait constitué un scandale auprès du public en 1863, est lui-même définitivement dépassé. Nous ne nous scandalisons plus du fait même que *Le Déjeuner sur l'herbe* faisait scandale <sup>(1)</sup>. Cette fin du scandale (nous ne savons plus si elle peut faire en soi un autre scandale sur le plan d'un autre méta-langage ou non), marque en tout cas la prise de conscience dite "postmoderne", qui nous a permis l'accès à notre sujet absent.

Constatons pour terminer que l'histoire de la disparition de ce tableau de Courbet a été prédestinée à disparaître en tant qu'histoire narrative. Du récit d'une image perdue au récit perdu d'une image, la censure réciproque constituait un crime parfait d'iconoclasme. Dans l'impasse même de l'esthétisation de la politique et de la politisation de l'esthétique, au dire de Walter Benjamin, ce tableau de Courbet a été condamné à une position manquée dans l'Histoire. Epave sans matière, ce chef-d'œuvre absurde marque par son absence surdéterminée la fin du langage allégorique de la peinture.

#### Notes

(1) Cet article reprend, avec quelques modifications, la discussion menée dans notre thèse sur Théodore Duret, du journaliste politique au critique d'art japonisant, présentée devant l'Université Paris VII en 1988, pp. 290-303.

(2) Pierre Georgel, "Les Transformations de la peinture vers 1848, 1855, 1863", *Revue de l'art*, n°27, 1974, p.62. Pour la citation de Georges Bataille, voir son, *Edouard Manet*, (1955) ; 1994, Paris, S.A. Skira, p.64.

(3) Alan Krell, "Manet's 'Déjeuner sur l'herbe' in The Salon des Refusés : A Reprisal", *The Art Bulletin*, 1983, pp.316-20. Cf. Shigemi Inaga "Manet en 1883 : un supplément au bilan critique — d'après le dépouillement des articles nécrologiques", *Jinbun Ronso*, Mie University, No. 12. pp.55-88 confirme cette hypothèse.

(4) Gaëtan Picon, 1863 : La Naissance de la peinture moderne, Paris, Skira, 1974, p.152.

(5) Lettre adressée à Albert de Fizelière le 23 avril 63 ; citée par Roger Bonniot dans Courbet en Saintonge, 1973, Paris, Klincksieck, p.143.

(6) Duret, Courbet, Paris, Bernheim-Jeune, 1918, p.65 ; la même histoire, ou, mythe, avait été rapportée par Georges Riat, Gustave Courbet, Peintre, 1906.

(7) Hélène Toussaint, dans le Catalogue de l'exposition, Courbet au Bridgestone Museum, Tokyo, 1989, pp. 39-40.

(8) Jules Castagnary, Libres Propos, 1864, p. 178.

(9) Klaus Herding, dans son article dans le catalogue Courbet in Deutschland, kunsthalle, Hambourg, 1978.

(10) Linda Nochlin, "The De-Politicalisation of Gustave Courbet", October, 22, 1988, pp. 64-78 ; Shigemi Inaga, "Transfiguration de Courbet 1862-1918 ", The Proceedings of The Department of Foreign Languages and Literatures, College of Arts and Sciences, University of Tokyo, vol. XXXVII, No.2, 1988, pp. 59-75.

(11) Cf. Pierre Bourdieu, "L'Institutionnalisation de l'anomie", Les Cahiers du Musée national d'Art moderne, 19-20, pp. 6-19, 1987 ferme curieusement les yeux sur cette "fin des scandales".

Mots clés :

Salon des refusés, scandale, mythologie, historiographie, révisionnisme.



Figure 4 : Benassit.  
Maître Courbet inaugurant l'atelier des peintres modernes.  
Le Boulevard, 1862. Doc. Musée Courbet.

# les points forts

1996 **31.000 visiteurs au Musée**

*pour l'exposition "Courbet l'Amour".*

1997 **publication des lettres de Courbet**

1998 *détenues par les Amis de Courbet  
(tome 1 avec les principales lettres en fac-similé).*

1997 **une exposition estivale sur 2 sites**

*Courbet et Ledoux accueillent Jean Messagier,  
au Musée Courbet à Ornans et aux Salines d'Arc-et-Senans.*

**A Ornans, le 24 avril, préfiguration de l'exposition.**

**A Arc-et-Senans, du 15 mai au 3 août : la 5<sup>e</sup> saison.**

**A Ornans, du 7 juin au 31 octobre :**

**Jean Messagier ou le réalisme éclaté.**

dans le présent bulletin :

**Retour de la Conférence :**  
**un tableau perdu de Gustave Courbet**  
**et sa position manquée**  
**dans l'histoire de l'art**

*Récit d'une image perdue ou récit perdu d'une image.*  
*Shigemi Inaga. page 30.*

**L'histoire véridique et imaginaire**  
**de l'Origine du Monde**

*Michèle Haddad. page 18.*

**L'Origine et son double**

*Bernard Teyssèdre. page 22.*



# LES AMIS DE GUSTAVE COURBET

MUSÉE COURBET  
PLACE ROBERT FERNIER / 25290 ORNANS  
Secrétariat : 3, rue Le Nôtre / 75016 Paris

## COMITÉ DE PATRONAGE

M. François Lépine, Préfet du Doubs et de la Région de Franche-Comté ;  
M. Pierre Chantelat, Président du Conseil Régional de Franche-Comté ;  
M. Georges Gruillot, Président du Conseil Général du Doubs ;  
M. Robert Schwint, Maire de Besançon ;  
M. Marc Chapelain, Conseiller Général du Canton d'Ornans ;  
M. Jean-François Longeot, Maire d'Ornans ;  
M. Albert Bourgon, Conseiller Général du Canton d'Amancey ;  
Mme Emmanuella Blaser, Syndic de la Tour-de-Peilz (Suisse) ;  
M. René Huyghe de l'Académie Française, Professeur au Collège de France ;  
Mme Françoise Cachin, Directeur des Musées de France ;  
M. Pierre Rosenberg, Président Directeur Général du Musée du Louvre ;  
Mme Thérèse Burollet, Directeur du Musée du Petit Palais ;  
M. François Puaux, Président des Amis du Louvre ;  
M. Fred Leeman, Conservateur en chef du Musée Mesdag d'Amsterdam.

## COMITÉ D'ACTION

Président : Comte Balthazar Klossowski de Rola, dit Balthus ;  
Vice-Président : M. Edouard de Pengilly ;  
Secrétaire Général et Trésorier : M. Roland Laheurte ;  
Membres du Comité d'action : M. Jean-Marie André, Mme Arlette Badoz,  
M. Louis Batlogg, M. Daniel Baur, M. Michel Bédat, M. Marius Belucci,  
Mme Georges Besson, M. Marcel Bouverot, M. René Caillot, M. Roger Coupa,  
M. Jean-Jacques Fernier, M. Bruno Foucart, Mme Michèle Haddad, Melle Chantal  
Humbert, M. Michel Jacquemin, M. Georges Jeanney, Melle Dominique  
Leguay, Maître Edmond Maire, Maître Jean-Marie Michaud, Mme Paule  
Pendeleur-Delanoy, M. Marcel Pochard, Maître Jacques Tajan, Mme Héliène  
Toussaint, M. Pierre Zellvégre.

## COMITÉ DE GESTION

Le Comité de gestion du Musée Courbet est présidé par Monsieur  
Claude Salomon, Vice-Président du Conseil Général du Doubs.