

## GALERIE LOU COSYN, BRUXELLES, ca. 1942-1951. DE LA DIFFICULTÉ DE RETROUVER LA MÉMOIRE

Lyse VANCAMPENHOUDT

*Au départ d'une pratique de guide-conférencière, Lyse Vancampenhoudt déploie un questionnement sur le statut de galeristes femmes : comment se fait-il que si peu d'informations historiques soient disponibles sur elles ? Furent-elles des alliées des artistes femmes ? Lyse Vancampenhoudt mène l'enquête au départ du cas de la galeriste Lou Cosyn, et tente des réponses à ces questions au regard des réalités des galeries contemporaines.*

La recherche que j'ai entreprise sur la galerie Lou Cosyn est le fruit d'un étonnement. Celui d'une guide conférencière au Musée Magritte qui, durant ses recherches, se trouve déroutée par le contraste entre une belle photographie de la galeriste, et le peu d'informations disponible tant au sujet de la personne que de sa galerie, lieu pourtant incontournable de l'histoire de plusieurs artistes belges de renommées internationales. Apparaît la nécessité de restituer l'histoire de la galerie Lou Cosyn, en activité entre ca. 1942 et 1951 à Bruxelles, rue de la Madeleine 21, mais également d'éclaircir les rôles attribués à Lou Cosyn (1905-1982) et son époux, l'écrivain surréaliste et critique Camille Goemans (1900-1960), souvent désigné à tort comme le directeur de la galerie. Par ailleurs, cet exemple concret me permet de déployer plus largement une réflexion sur le statut des galeristes femmes. Le prisme du genre offre la possibilité de questionner leur situation dans un marché de l'art qui, s'il se féminise, est encore majoritairement masculin. Enfin, la programmation de la galerie Lou Cosyn, restituée partiellement, pose la question du rôle d'alliée et l'impact particulier des galeristes femmes sur la *visibilisation* des artistes femmes.

Lorsque je me suis engagée dans cette recherche, mon enthousiasme s'est rapidement heurté à la presque absence d'ar-

chives relatives à la galerie Lou Cosyn. S'offrait à moi deux possibilités : renoncer à cette entreprise, et entériner un processus d'invisibilisation existant, ou poursuivre coûte que coûte, au risque de ne rien trouver. Il va sans dire que je choisis la seconde option. Cette situation, ainsi que le contexte particulier du COVID, a nécessité le développement d'une méthodologie originale. Dans un premier temps, faute d'accès aux archives institutionnelles (KBR, AACB, AML) pourtant au cœur de cette étude, j'ai procédé à ce que j'ai nommé une « recherche à rebours ». Partant de la liste des artistes exposé·e·s dans la galerie, j'ai contacté les différentes institutions les représentant et leurs descendant·e·s afin d'obtenir des archives de manière détournée. La méthodologie mise en place tient véritablement du puzzle, le genre ne semble pas être un facteur étranger à la destruction importante des archives de Lou Cosyn et apparaît comme un catalyseur qui accentue le processus d'effacement propre à l'histoire. *L'inégalité au droit à la mémoire*<sup>1</sup> traverse cette recherche, et l'analyse des archives au prisme du genre apparaît comme primordial afin de déterminer le processus de leur conservation, qui s'inscrit dans la construction d'une mémoire au masculin. La difficulté de reconstituer l'histoire de Lou Cosyn et sa galerie tient qu'elle se situe à l'intersection de deux statuts dépréciés, galeriste et femme, provoquant une double invisibilisation de son travail.

À l'aide de ces recherches archivistiques, j'ai mis en regard le parcours de Lou Cosyn dans le contexte particulier de la Seconde Guerre mondiale avec les études menées sur le marché de l'art et les galeristes femmes en général. Contre toute attente, la période de guerre est marquée par une augmentation de la demande d'œuvres d'art et constitue un contexte propice pour les marchand·e·s d'art. La galerie Lou Cosyn occupe une position ambivalente, reconnues dans les témoignages de ses contemporain·e·s, son rôle est pourtant minorisé dans l'historiographie actuelle. Dans ce contexte, le concept de *passer·euse* de mémoire apparaît comme indispensable dans la transmission et la pérennisation de l'histoire d'un·e artiste, d'un lieu ou d'une œuvre. Lou Cosyn endosse le rôle de *passer·euse de mémoire* de l'œuvre de Camille Goemans – conservation de ses archives, édition de ses poèmes, etc. –,

au détriment de son propre travail, qui n'a lui-même pas trouvé d'intermédiaire permettant son passage à la postérité.

Malgré le peu d'informations que j'ai pu rassembler, j'ai cherché à restituer le fonctionnement de la galerie Lou Cosyn, afin de comprendre les implications effectives et les rôles joués par Lou Cosyn et Camille Goemans et ce, afin de dépasser les *a priori* genrés. La difficulté de définir le rôle du·de la directeur·trice, la réalité collective de la galerie, ainsi que l'espace de sociabilité qu'elle constitue, rendent la tâche d'autant plus compliquée. Lou Cosyn apparaît comme une entrepreneuse, engagée dans la défense d'artistes vivant·e·s, et à la fois une négociante. Elle assure, en marge de ses expositions, une activité de courtage, tenant des « toiles sûres » à la disposition de ses client·e·s<sup>2</sup>. S'il est possible d'attester de la présence et du soutien de Camille Goemans dans la vie de la galerie, elle est loin d'être suffisante pour parler d'une codirection, ni même d'une galerie « réquisitionnée » par un critique surréaliste<sup>3</sup>. Pourtant, malgré l'éponymie de la galerie, Lou Cosyn apparaît régulièrement réduite soit à son statut civil, soit à son apparence physique, tandis que Camille Goemans incarne une instance de légitimation nécessaire à l'existence de la galerie. À ce titre, le statut de Lou Cosyn est représentatif de celui des femmes dans le mouvement surréaliste. Absentes lors de la création du groupe en 1924, elles sont réduites au rôle de muse et leur présence est occultée par celle de leurs *amis* surréalistes. Pourtant, ce sont majoritairement des femmes – artistes, collectionneuses, galeristes – qui ont permis au mouvement surréaliste de perdurer, alors que les institutions ne s'y intéressaient pas encore<sup>4</sup>. La carrière de marchande de tableaux de Lou Cosyn ne s'arrête pas à l'existence de la galerie, un *second temps* sur lequel je me suis également penchée, aidée par une quantité d'archives relativement plus nombreuse quant à cette deuxième période. Si Lou Cosyn n'occupe plus un local déterminé, elle collabore d'abord avec la galerie Dietrich pour quelques expositions, une collaboration qu'elle aurait aimé perpétuer, comme en témoigne sa correspondance. Elle continue ensuite son activité de courtière dans le second marché, qu'elle pratiquait déjà à l'époque de sa galerie, mais ne s'y limite pas et s'implique également dans la promotion d'artistes vivant·e·s, à l'instar de Cécile Miguel.

Cette recherche m'a menée à poser la question des galeristes femmes comme potentielles *alliées* des artistes femmes. Alors que l'analyse des agendas de quatre galeries bruxelloises contemporaines rejoint le postulat qu'il n'y a pas de manière *genrée* d'être directeur et directrice de galerie<sup>5</sup>, l'existence, en pleine Seconde Guerre mondiale, d'expositions de « femmes peintres » à la galerie Lou Cosyn laisse entrevoir une réalité plus complexe. Dans ce contexte, j'aimerais avancer deux hypothèses. Premièrement, la Seconde Guerre mondiale, dû à l'absence de nombreux artistes hommes, face à un marché de l'art dynamique et une demande croissante d'œuvres d'art, a constitué des circonstances propices aux développements des carrières de certaines artistes femmes, mais a également constitué une opportunité inattendue pour les galeristes femmes. Deuxièmement, le double rapport de force qui s'instaure entre marchand·e et artiste – le premier étant nécessaire à l'émergence et la visibilité publique de l'artiste sur le marché de l'art, tandis que la réussite du second permet le passage à la postérité du·de la marchand·e – est éclairant quant aux galeristes femmes dont l'histoire a retenu le nom. Toutes sont liées à un ou plusieurs artistes hommes aujourd'hui mondialement connus. Dès lors, les schémas que nouent l'écriture d'une histoire de l'art *androcentrée* laissent penser que l'invisibilisation des artistes femmes entraîne avec elles les galeristes, homme ou femme, à contre-courant du système dominant.

La recherche menée sur la galerie Lou Cosyn m'a confortée dans l'idée qu'il est nécessaire d'étudier les archives différemment. En se contentant d'étudier les acteur·rice·s des mondes de l'art dont les archives sont conservées, par facilité ou dans l'idée que *s'il·elle·s sont connu·e·s, c'est parce qu'il·elle·s ont forcément compté*, nous risquons davantage de reproduire les discriminations de genre, mais aussi de classe et de race. Par ailleurs, il n'est pas possible d'écrire l'histoire de l'art sans source. Il est donc crucial d'appréhender les archives et les textes en négatif, de questionner les vides et les silences autant que les sources tangibles, et ce afin de s'affranchir des rapports de domination encore trop souvent véhiculé par la recherche.

- 
- 1 NAUDIER (Delphine) et ROLLET (Brigitte) (dirs.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 12.
  - 2 MOULIN (Raymonde), *Le marché de la peinture en France*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Les Editions de Minuit, (coll. "Le sens commun"), 1989, p. 90.
  - 3 VERLAINE (Julie), *Les galeries d'art contemporain à Paris de la libération à la fin des années 1960. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2013, p. 167.
  - 4 Verlainne (Julie), *Femmes collectionneuses d'art et mécènes de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2013, p. 210.
  - 5 VERLAINE (Julie), *Les galeries d'art contemporain à Paris de la libération à la fin des années 1960.*, *op.cit.*, p. 196.
-