

Année académique 2019-2020

MASTER DE SPECIALISATION EN ETUDES DE GENRE

Vancampenhoudt

Lyse



Galerie Lou Cosyn, Bruxelles, *ca.* 1942-1951

De la difficulté de retrouver la mémoire

Sarah Sepulchre, Université catholique de Louvain

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel et que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance. Je suis conscient·e que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement constitue un plagiat et que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions administratives et disciplinaires encourues en cas de plagiat comme prévues dans le *Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain* au Chapitre 4, Section 7, article 107 à 114.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude.

Nom, Prénom : Vancampenhoudt, Lyse

Date : 17 août 2020

Signature de l'étudiant·e :

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Vancampenhoudt', with a large, stylized initial 'L' at the beginning.

Remerciements

Si la rédaction d'un mémoire est avant tout une aventure solitaire, elle est également celle des échanges, de l'aide et du soutien de nombreuses personnes que je souhaiterais remercier ici.

Mes remerciements vont tout d'abord à ma promotrice, Madame Sarah Sepulchre, dont la présence, bien que virtuelle, et les précieux conseils ont été indispensables aux moments stratégiques de la rédaction de ce mémoire. Je remercie également Monsieur Damien Zanone pour son enthousiasme quant à mon sujet de recherche.

J'aimerais adresser mes remerciements à toutes les personnes qui m'ont apporté leur aide ainsi que leur soutien et ce, dans des conditions parfois plus qu'inhabituelles. A Madame Ingrid Goddeeris, responsable de la bibliothèque des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, pour ses conseils et sa disponibilité. A Madame Véronique Cardon, responsable des Archives de l'Art Contemporain en Belgique, qui m'a permis d'accéder à des documents qui n'étaient pas encore inventoriés et qui a été tout au long de cette recherche une source d'information et d'échanges d'une grande richesse. A Patricia Marion et Rosine Ortmans, deux *passeuses de mémoire* indispensables, qui m'ont généreusement consacré de leur temps. A Marc D'Hoore, conservateur à la Bibliothèque royale de Belgique, qui m'a permis d'accéder à la presse en ligne alors que toutes recherches semblaient veines. J'aimerais encore remercier Lila Farget, Jean Binder, Arry Van Weyenbergh, Michel Lefrancq, Rodica Sibleyras et Marine des ventes Ferraton pour la générosité de leur partage d'archives. La liste pourrait être interminable, tant cette recherche a été le fruit de rencontres et d'entraide, que tou·te·s en soi remercié.

Pour finir, j'aimerais remercier Maëlle DB. et Thibault G., des relecteur·rice·s en or, mais également des interlocuteur·rice·s inestimables. J'aimerais aussi témoigner de toute ma reconnaissance à Elodie B., sans doute ma rencontre la plus importante de cette année de master en études de genre. Pour finir (pour du vrai), j'aimerais encore remercier *ma souris*, colocataire et amie, soutien sans faille durant ce mois de travail intense. Et puis je remercie aussi le ventilateur qui m'a permis de travailler par 35°.

Table des matières

REMERCIEMENTS	3
TABLE DES MATIERES	4
INTRODUCTION	5
1. « LOU COSYN, UNE CHARMANTE ET ENERGIQUE JEUNE FEMME QUI EST L'AMIE DE CAMILLE GOEMANS »	5
2. PEU DE CERTITUDES : UNE ADRESSE ET UNE EXPOSITION	6
3. ETAT DE L'ART	8
CHAPITRE 1 : UNE METHODOLOGIE EN PUZZLE	13
1. LES ARCHIVES (QUE NOUS ESPERIONS NOMBREUSES)	13
2. RECHERCHE A REBOURS	14
3. LA GALERIE LOU COSYN BRILLE PAR SON ABSENCE	16
4. LES ARCHIVES AU PRISME DU GENRE	17
CHAPITRE 2 : GALERISTE ET FEMME PENDANT LA GUERRE	22
1. LOUISE COSYN	22
2. UNE GALERIE PENDANT LA GUERRE	25
3. FEMMES GALERISTES	29
4. PROFIL DE GALERISTE	32
5. PASSEUSES	34
CHAPITRE 3 : QUI SE CACHE DERRIERE LA GALERIE LOU COSYN ?	38
1. « LA QUESTION REELLE EST DONC DE DETERMINER CE QU'EST "UN BON" MARCHAND ? »	38
2. LE FONCTIONNEMENT DE LA GALERIE LOU COSYN	40
3. GALERIE LOU COSYN : UN NOM D'EMPRUNT OU CELUI DE SA (CO)DIRECTRICE ?	43
4. UNE GALERIE « REQUISITIONNEE » ?	46
5. LA GALERIE LOU COSYN, UNE « SYMPATHIQUE PETITE SALLE ».	49
6. GALERISTE PENDANT PRES DE 10 ANS, MARCHANDE D'ART PENDANT BIEN PLUS LONGTEMPS	52
CHAPITRE 4 : QUI A PEUR DES ARTISTES FEMMES (ET DES GALERISTES FEMMES) ?	58
1. LES GALERISTES FEMMES SONT-ELLES DES ALLIEES DES ARTISTES FEMMES ?	58
2. OU SONT LES FEMMES DANS LES GALERIES BRUXELLOISES ?	59
3. « FEMMES PEINTRES »	61
4. DE L'HYPOTHESE DES ARTISTES FEMMES OUBLIEES QUI ENTRAINENT AVEC ELLES LES GALERISTES FEMMES D'AUTANT PLUS OUBLIEES.	65
CONCLUSION	68
BIBLIOGRAPHIE	71
SOURCES PRIMAIRES	71
SOURCES SECONDAIRES	75
ANNEXES	82
REMARQUE	82

Introduction

1. « Lou Cosyn, une charmante et énergique jeune femme qui est l'amie de Camille Goemans »¹

C'était quelque part en 2017, future guide aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, je préparais ma visite du Musée Magritte. Au détour d'un ouvrage, j'apprends que René Magritte « [...] commence aussi à travailler avec la galerie de Lou Cosyn, une charmante et énergique jeune femme qui est l'amie de Camille Goemans² avant de devenir sa femme de 1956 jusqu'à sa mort en 1960 ; la forte présence de Goemans est d'ailleurs nettement perceptible à la galerie »³. L'information n'aurait probablement pas spécialement attiré mon attention si la page ne comprenait pas cette photographie en noir et blanc d'une jeune femme magnifique, le regard assuré mais rêveur, de mise chez le photographe (Annexe 1). C'est sans doute le contraste du peu d'informations sur cette fameuse Lou Cosyn, l'insistance de la *forte présence de Goemans* et la photographie, archétype d'une jeune beauté figée dans le temps, qui m'intrigue alors.

Une première recherche sauvage sur internet me mène à la page Wikipédia de Camille Goemans et m'apprend qu'« En 1942 il ouvre à Bruxelles avec Lou Cosyn une galerie qui expose régulièrement René Magritte. Lou Cosyn deviendra la femme de Goemans en 1956. Elle est la seule à exposer la période du surréalisme en plein soleil de Magritte avec la galerie Dietrich »⁴. Ailleurs, le nom de Lou Cosyn revient régulièrement associé à celui de Pierre Alechinsky, dont la première exposition personnelle se déroule chez Lou Cosyn en 1947. Celui-ci raconte que « Passaient par la rue de la Madeleine Camille Goemans (qui tournait autour de Lou), souvent Magritte (dont Lou préparait une exposition de gouaches) »⁵. D'autres ressources en ligne m'apprennent encore que Goemans codirige la galerie Lou Cosyn⁶. Trois ans plus tard, la page Wikipédia de Camille Goemans a été modifiée. On peut à

¹ SYLVESTER (David), *Magritte*, Arles, Actes Sud, 2009, p.313.

² Camille Goemans (1900-1960) est un écrivain et poète, membre fondateur du groupe surréaliste belge. Voir: GOEMANS (Camille), *Ecrits*, Bruxelles, Editions Labor, 1992

³ SYLVESTER (David), *op.cit.*, p.313.

⁴ Page Wikipédia consacrée à Camille Goemans, https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Camille_Goemans&oldid=164421437 (version consultée en 2017).

⁵ SOJCHER (Jacques) et PICKELS (Antoine) (dir.), *Belgique toujours grande et belle*, Bruxelles, Editions Complexe, 1998, p.187.

⁶ ALECHINSKY (Pierre), CHARRON (Frédéric), COTENSIN (Patrice) et al., *Pierre Alechinsky: the complete books: a reasonable catalogue*, Anvers, Ceuleers & Van de Velde Booksellers, 2002, [s.p].

présent lire « En 1942 sa future compagne Lou Cosyn ouvre une galerie qui expose régulièrement René Magritte »⁷. L'auteur·rice de la modification indique qu'il·elle a « modifié une contrevérité historique : Goemans n'a pas ouvert la galerie Lou Cosyn, il n'a pas géré cette galerie »⁸. Cette modification de page de l'encyclopédie en ligne est loin d'être anodine, l'inexistence de page propre à Lou Cosyn est représentative du *biais de genre* sur Wikipédia, dont la conséquence la plus visible est la présence minoritaire des pages consacrées à des femmes⁹, tandis que la formulation du passage concernant le rapport de Camille Goemans à la galerie Lou Cosyn est caractéristique de l'invisibilisation des femmes et la minorisation de leur rôle dans l'histoire et l'histoire de l'art. Si Lou Cosyn apparaît dans l'encyclopédie en ligne, c'est avant tout en tant qu'*amie* de Camille Goemans, statut qui semble primer sur celui de *galeriste*.

2. Peu de certitudes : une adresse et une exposition

Ce mémoire entend, dans un premier temps, retracer l'histoire de la galerie Lou Cosyn qui n'a pas encore été écrite. Pour cela, nous pouvons nous accrocher à deux certitudes : la galerie se situait rue de la Madeleine 21, à Bruxelles et la première exposition dont on garde une trace est celle de Léon Spilliaert qui se tient du 21 novembre au 5 décembre 1942¹⁰, en pleine Deuxième Guerre mondiale (Annexe 2). Hormis cela, il reste une multitude de questions. Qui est Lou Cosyn, quelle trajectoire a-t-elle suivie, et quels sont les tenants et les aboutissants de l'ouverture de la galerie ? Quel était le fonctionnement de cette galerie, quel·le·s artistes y étaient exposé·e·s, dans quelles conditions, la galerie exerçait-elle d'autres activités – conférences, publication d'ouvrages ou de revues – comme c'était le cas dans d'autres lieux contemporains¹¹ ? Pour reprendre les mots de Pierre-Michel Menger dans l'introduction de la traduction française des *Mondes de l'art*, il s'agit de savoir « qui agit avec qui, pour produire quoi, selon quel degré de régularité, et sur base de quelles conventions »¹². Lou Cosyn, fantôme ou directrice ? La réalité est sans doute à trouver entre ces deux

⁷ Page Wikipédia consacrée à Camille Goemans, modifiée le 12 décembre 2019, https://fr.wikipedia.org/wiki/Camille_Goemans (12 août 2020).

⁸ *Loc.cit.*

⁹ WAJCMAN (Judy) et FORD (Heather), « 'Anyone can edit', not everyone does: Wikipedia and the gender gap », in *Social Studies of Science*, n°47, 2017, pp.511-527.

¹⁰ Bruxelles, Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Dossier Spilliaert, feuillet annonçant l'exposition de Léon Spilliaert, galerie Lou Cosyn, 21 novembre au 5 décembre 1942, Inv.76325.

¹¹ 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, Editions de la Sorbonne, 2013, p.60.

¹² BECKER (Howard S.), *Les Mondes de l'art*, 3^e éd., Paris, Flammarion, (coll. « Champs arts »), 2010, p.8.

extrêmes, mais chercher cette réalité, c'est aussi se heurter à la « difficulté de l'histoire des femmes [qui] tient d'abord à l'effacement de leurs traces, tant publique que privées »¹³. Il s'agira de partir du peu d'éléments tangibles, de dénouer ces informations afin de déterminer les rôles effectifs des acteur·rice·s en vue d'une *re-connaissance*¹⁴ de Lou Cosyn dans l'histoire de la galerie qui porte son nom.

Au-delà de l'écriture singulière de l'histoire de la galerie Lou Cosyn, nous aimerions déployer une réflexion plus large quant au fait d'être femme à la direction d'une galerie. Si le métier s'est particulièrement féminisé durant la seconde moitié du XX^e siècle, il n'en reste pas moins que le monde de l'art se définit encore majoritairement comme phallocratique¹⁵. Les femmes galeristes rencontrent-elles des difficultés spécifiques dans ce milieu, sont-elles reconnues, jouissent-elles de la même légitimité que leurs confrères ? Les effets économiques, sociaux et idéologiques des différences sexuelles produites par une culture occidentale patriarcale engendrent une place particulière depuis laquelle les femmes s'expriment et agissent au sein de ces mêmes société et culture¹⁶. Cette situation particulière a-t-elle un impact sur la manière de diriger une galerie ? Être femme galeriste influence-t-il la programmation des expositions, le choix des artistes ? Le début du XX^e siècle est marqué par l'émergence de femmes artistes de plus en plus nombreuses qui se constituent en « réseaux de femmes » dont le soutien et la solidarité sont essentiels dans une profession où elles doivent encore acquérir une légitimité¹⁷. Les femmes galeristes comptent-elles au sein de ces réseaux et sont-elles des *alliées* dans la visibilisation des femmes artistes ?

Le cadre de ce mémoire n'est pas suffisant pour répondre pleinement à ces différentes questions. Mais le cas de la galerie Lou Cosyn permet d'amorcer la réflexion et de proposer des pistes de réponse qui pourront faire l'objet de recherches ultérieures. Pour cela, nous comparerons l'agenda de plusieurs galeries contemporaines bruxelloises. Nous avons partiellement reconstitué les agendas des galeries Lou Cosyn et Dietrich à l'aide de la presse quotidienne belge, l'agenda de la galerie Apollo a été reconstitué dans le mémoire qui lui a

¹³ PERROT (Michelle), *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1998, p.9.

¹⁴ CAMET (Sylvie) (dir.), *Femmes d'à côté. Filles, sœurs, épouses d'hommes célèbres*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lettres Modernes Minard », 2018, p.11.

¹⁵ LEJEUNE (Claire) (dir.), *Théorie et pratique de la création II. La création au féminin*, Mons, Le Ciephum, coll. « Cahiers internationaux de symbolisme », n°107,108, 109, 2004, p.5.

¹⁶ PARKER (Rozsika) et POLLOCK (Griselda), *Old Mistresses. Women, art and ideology*, Londres, New-York, I.B. Tauris, 2013, p.49.

¹⁷ GONNARD (Catherine) et LÉBOVICI (Elisabeth), *Femmes artistes/Artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Editions Hazan, 2007, p.204.

été consacré tandis que celui de la galerie Breughel – tenue par une dénommée Louisa Versluysen – a été reconstitué pour la période 1941-1945 dans le cadre du mémoire consacré aux galeries bruxelloises durant l’occupation. Il serait bien sûr nécessaire d’analyser de manière systématique l’ensemble des agendas des galeries bruxelloises pour espérer obtenir un résultat objectif. Néanmoins, comparer ces différents agendas permettra de former une première hypothèse quant à l’impact ou non du genre des directeur·rice·s de galerie sur leur programmation.

3. Etat de l’art

Une vision simpliste voudrait que l’art soit une rencontre entre l’œuvre et le spectateur. Juan Antonio Ramirez appelle à « abandonner la croyance naïve que la véritable création passe directement de l’atelier de l’artiste à l’œil du spectateur »¹⁸. La sociologie substitue en cela une approche tertiaire, incluant un entre-deux qui permet la mise en rapport de l’œuvre avec le spectateur et inversement¹⁹. C’est dans cet entre-deux que Nathalie Heinich situe les *intermédiaires*, ces personnes chargées de *médiation* qui est « d’abord une action, qui modifie la nature même de ce sur quoi elle opère [...] »²⁰. Le·la marchand·e d’art est un·e de ces intermédiaires, indispensable à l’« artification »²¹, qui s’inscrit dans le contexte plus large du marché de l’art. Ces marchand·e·s s’affirment comme acteur·rice·s essentiel·le·s dans la constitution et la promotion des tendances artistiques contemporaines à partir du milieu du XIX^e siècle et la mise en place des mécanismes de reconnaissance qui remplacent progressivement ceux du système académique²². Le·la marchand·e « a pour fonction d’intégrer le peintre au marché »²³, et est en cela véritablement la clé de voûte du système²⁴, dont l’étude est à ce titre indispensable et doit faire partie intégrante de la constitution de l’histoire de l’art.

¹⁸ RAMIREZ (Juan Antonio), *Les Usines à valeurs. Ecosystème des arts et explosion de l’histoire de l’art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1995, p.20.

¹⁹ HEINRICH (Nathalie), *Faire voir. L’art à l’épreuve de ses médiations*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2009, p.12.

²⁰ *Ibid.*, p.17.

²¹ Concept forgé Nathalie Heinich et Roberta Shapiro afin d’explorer les multiples aspects pratiques du processus par lequel des personnes, des objets, des façons de faire et de penser accèdent au statut de créateurs, d’œuvres ou de démarches artistiques. Voir : HEINICH (Nathalie) et SHAPIRO (Roberta) (dir.), *De l’artification. Enquête sur le passage à l’art*, Paris, EHESS, (coll. « Cas de figure »), 2012.

²² VERLAINE (Julie), *op.cit.* p.7.

²³ MOULIN (Raymonde), *Le marché de la peinture en France*, 2^e éd., Paris, Les Editions de Minuit, (coll. « Le sens commun »), 1989, p.492.

²⁴ *Loc.cit.*

Le marché de l'art, comme organisation de la vie artistique, est un domaine de recherche relativement récent. En francophonie, Raymonde Moulin fait figure de pionnière avec son ouvrage *Le marché de la peinture en France* publié en 1967²⁵. Basé sur une recherche sociologique et l'interview d'acteur·rice·s – marchand·e·s, collectionneur·euse·s, artistes – du marché de l'art entre 1952 et 1962 en France, elle retrace l'histoire de ce marché et questionne son fonctionnement contemporain. Malcolm Gee tend à une étude exhaustive du marché de l'art français dans *Dealers, critics and collectors of modern painting : aspects of the parisian art market between 1910 and 1930*²⁶. Plus récemment, Julie Verlaine a réalisé une étude historique globale, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art*²⁷. Celle-ci souligne le peu de travaux qui ont pris pour objet d'analyse les galeries d'art. Elle explique en partie cette lacune historiographique comme la conséquence de ce qu'appelle François Duret-Robert « la malédiction de l'intermédiaire », les marchands d'art étant l'objet d'un préjugé défavorable et, loin de s'en départir, cultivent la légende noire en posant des obstacles aux démarches visant à mieux connaître leurs activités²⁸. Le marché de l'art bruxellois n'ayant pas encore fait l'objet d'une telle recherche, cet ouvrage nous permettra d'effectuer des analogies essentielles à la compréhension de notre sujet.

La figure du marchand d'art suscite néanmoins une certaine fascination, et la plupart des ouvrages choisissent une approche monographique, ne n'offrant du marché de l'art qu'une « vision centrée sur l'aventure individuelle vécue par celles qui sont aujourd'hui considérées comme les plus inventives ou les plus prestigieuses [...] »²⁹. Plusieurs ouvrages traitent des marchands d'art et des galeries comme une somme de profils distincts, tel que *Les marchands d'art en France. XIX^e et XX^e siècles* de Pierre Nahon³⁰, tandis que d'autres se penchent sur l'aspect presque *people* du milieu, notamment Yann Kerlau dans *Chercheurs d'art : les marchands d'art hier et aujourd'hui*³¹. Le « trio mythique » des fondateurs d'un nouveau type de marchand³², les entrepreneurs que sont Paul Durand-Ruel (1831-1922), Ambroise Vollard (1865-1939) et Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979), jouissent d'une

²⁵ MOULIN (Raymonde), *op.cit.*

²⁶ GEE (Malcolm), *Dealers, critics and collectors of modern painting : aspects of the parisian art market between 1910 and 1930*, New York, Londres, Garland Publishing, 1981.

²⁷ VERLAINE (Julie), *op.cit.*

²⁸ *Ibid.*, p.7.

²⁹ *Ibid.*, p.7.

³⁰ NAHON (Pierre), *Les marchands d'art en France. XIX^e et XX^e siècle*, Paris, Editions de la Différence, 1998.

³¹ KERLAU (Yann), *Chercheurs d'art : les marchands d'art hier et aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 2014.

³² MOULIN (Raymonde), *op.cit.*, p.29.

littérature fournie³³, tandis que des marchand·e·s plus confidentiel·le·s font fréquemment l'objet de publications et d'expositions³⁴. Ces ouvrages couvrent principalement le marché de l'art français, voire parisien, exception faite de celui de Yann Kerlau qui se veut plus international.

Concernant le marché de l'art en Belgique, les recherches sont encore rares. En 2012 se tenait un colloque sur les animateur·rice·s d'art, comprenant des marchand·e·s, collectionneur·euse·s, critiques et éditeur·rice·s, qui a fait l'objet d'une publication³⁵. Une monographie de la célèbre galerie bruxelloise Georges Giroux est en préparation³⁶, tandis que la galerie Apollo – strictement contemporaine de la galerie Lou Cosyn –, a fait l'objet d'un mémoire de fin d'études³⁷. Le marché de l'art en Belgique sous l'occupation est par ailleurs particulièrement documenté. Il existe un mémoire portant sur les galeries bruxelloises durant l'occupation³⁸, une communication inédite aborde les spécificités du marché de l'art sous l'Occupation en Belgique³⁹ tandis qu'un article se penche sur le marché de l'art durant l'immédiate après-guerre⁴⁰. Virginie Devillez a quant à elle réalisé une somme sur l'art et la politique en Belgique entre 1918 et 1945⁴¹. Le tout nous offre un panorama nécessaire afin de mieux appréhender la réalité du marché de l'art dans laquelle s'inscrit la galerie Lou Cosyn.

³³ Pour ne citer que quelques exemples ; MONOD-FONTAINE (Isabelle), LAUGIER (Claude) et WARNIER (Sylvie), *Daniel-Henry Kahnweiler : marchand, éditeur, écrivain*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984 ; DURAND-RUEL (Paul), DURAND-RUEL (Paul-Louis) et DURAND-RUEL (Flavie), *Paul Durand-Ruel : mémoires du marchand des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 2014 ; CAHN (Isabelle), *Ambroise Vollard : un marchand d'art et ses trésors*, Paris, Gallimard, 2007.

³⁴ Parmi eux ; FRANCBLIN (Catherine), *Jean Fournier, un galeriste amoureux de la couleur*, Paris, Editions Hermann, 2018 ; DEROUET (Christian) et LEHNI (Nadine), *Jeanne Bucher, une galerie d'avant-garde (1925-1946). De Max Ernst à Nicolas de Staël*, Strasbourg, Skira, 1994 ; *Pierre Matisse, passeur passionné : un marchand d'art et ses artistes*, Paris, Fondation Mona Bismarck, 20 octobre 2005 - 14 janvier 2005.

³⁵ GODDEERIS (Ingrid) et GOLDMAN (Noémie), *Animateur d'art. Marchand, collectionneur, critique, éditeur*, Bruxelles, MRBAB, 2015.

³⁶ Le site internet de l'expert d'art Olivier Bertrand fait mention de cette monographie en préparation : <http://www.belart.org/artists/GGG/ggg.html> (consulté le 12/06/2020).

³⁷ YOUNG-MARTINEZ (Irène), *Galerie Apollo : Un centre d'art vivant, 1941-1951*, Institut Supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles, Mémoire de fin d'études, 1984.

³⁸ CALBERG (Emmanuelle), *Les galeries d'art bruxelloise (1940-1944). Un aspect de la vie culturelle sous l'occupation*, Université Libre de Bruxelles, Mémoire de fin d'études, sous la dir. du prof. José Gotovitch, 1995.

³⁹ DAVID (Géraldine), GOLDMAN (Noémie) et OOSTERLINCK (Kim), « The Belgian Art Market during World War II », in *Looted Art and Restitution in the Twentieth Century: Europe in transnational and global perspective*, actes du colloque organisé à Cambridge, du 18-20 septembre 2014, <https://difusion.ulb.ac.be/vufind/Record/ULB-DIPOT:oai:dipot.ulb.ac.be:2013/189924/Details>, in *Di:fusion* (12 août 2020).

⁴⁰ DAVID (Géraldine) et OOSTERLINCK (Kim), « War, monetary reforms and the Belgian art market, 1945-1951 », in *Financial History Review*, n°22.2, 2015, pp.157-177.

⁴¹ DEVILLEZ (Virginie), *Le retour à l'ordre. Art et politique en Belgique 1918-1945*, Charleroi, Editions Labor, 2002.

Un certain nombre des ouvrages précités consacrés au marché de l'art et aux galeries nous paraissent teintés de misogynie. Raymonde Moulin – dont l'ouvrage est une référence en la matière mais est forcément le fruit de son époque – envisage l'artiste *a priori* comme un homme et les femmes galeristes y sont réduites à « des femmes du monde se piquant de peinture » et des « demi-mondaines pour lesquelles le courtage est une raison sociale »⁴². Pierre Nahon, quant à lui, oublie Berthe Weill⁴³, rappelle que Dina Vierny est plus connue comme modèle et muse d'Aristide Maillol que comme galeriste⁴⁴, et commence la biographie de Denise René par la citation suivante : « Bon. Chacun sait que j'ai eu une longue liaison avec Victor Vasarely »⁴⁵, pour ne pointer que ces quelques exemples. Ce n'est qu'à la fin du XX^e siècle que les études de genre vont porter leur intérêt sur l'ensemble du monde de l'art, ses acteur·rice·s et étudier le rôle des critiques, galeristes et commissaires d'expositions⁴⁶. *Women Gallerists in the 20th and 21st Centuries* de Claudia Herstatt retrace l'histoire des femmes galeristes des XX^e et XXI^e siècles⁴⁷, mais celle-ci situe les marchandes des années 1950 comme des pionnières, invisibilisant ainsi tout un pan de l'histoire des femmes marchandes et galeristes. Julie Verlaine consacre un point aux questions de genre dans son ouvrage sur les galeries parisiennes⁴⁸ et l'ouvrage *Femmes artistes/Artistes femmes* s'arrête sur les galeristes militantes⁴⁹. Marianne Le Morvan, quant à elle, a réalisé un ouvrage fouillé sur la galeriste pionnière Berthe Weill⁵⁰. Cette publication constitue une référence et un modèle pour notre recherche concernant la méthodologie qu'elle y développe. L'autrice est confrontée à une « carence d'informations disponibles »⁵¹ contre laquelle elle doit construire une méthode originale afin de pallier le manque d'informations, entre autres par une consultation méthodique des fonds d'archives liés aux artistes qui ont exposé dans la galerie de Berthe Weill. Notons encore l'organisation d'un colloque, *Des marchandes d'art aux galeristes, les femmes dans le commerce de l'art, XIX^e – XXI^e siècles*⁵², qui s'est tenu à Paris en novembre 2019 et qui fera l'objet d'un second volet en 2021 et d'une publication des actes du colloque. Le fait est assez rare que pour être souligné, l'historiographie concernant la

⁴² MOULIN (Raymonde), *op.cit.*, p.96.

⁴³ NAHON (Pierre), *op.cit.*, p.150.

⁴⁴ *Ibid.*, p.183.

⁴⁵ *Ibid.*, p.198.

⁴⁶ VERLAINE (Julie), *op.cit.*, p.7.

⁴⁷ HERSTATT (Claudia), *Women Gallerists in the 20th and 21st Centuries*, Berlin, Hatje Cantz/libri, 2008.

⁴⁸ VERLAINE (Julie), *op.cit.*, p.191.

⁴⁹ GONNARD (Catherine) et LEBOVICI (Elisabeth), *op.cit.*, p.258.

⁵⁰ LE MORVAN (Marianne), *Berthe Weill, 1865-1951: La petite galeriste des grands artistes*, Paris, Editions l'Harmattan, (coll. « L'écarlate »), 2012.

⁵¹ *Ibid.*, p.8.

⁵² *Des marchandes d'art aux galeristes, les femmes dans le commerce de l'art, XIX^e – XXI^e siècles*, colloque organisé à Paris, Musée des Arts Décoratifs de Paris, 13-15 novembre 2019.

sociologie de l'art, le marché de l'art et les galeries est principalement constituée par des autrices. Sans doute que ce champ de recherche, longtemps considéré comme mineur, a constitué une brèche dans laquelle les historiennes de l'art et sociologues ont pu s'engouffrer. Néanmoins, cette historiographie majoritairement due à des femmes n'échappe pas aux discours *androcentrés* et aux stéréotypes de genre.

Au moment où nous entamions nos recherches, Madame Ingrid Goddeeris – responsable de la bibliothèque des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique – nous avait indiqué qu'une autre étudiante réalisait des recherches sur la galerie Lou Cosyn. En effet, Suzanne Vanderveken, étudiante-bachelor à l'Université de Gand, a également le projet de réaliser son mémoire sur la galerie Lou Cosyn. Nous avons tenté d'entrer en contact avec elle afin de proposer une collaboration, mais cette tentative est restée lettre morte. Nous avons par ailleurs assisté au colloque *Le marché de l'art du surréalisme et de René Magritte* organisé par Sotheby's Belgium aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, lors duquel Suzanne Vanderverken est intervenue⁵³. Nous avons eu l'occasion de nous entretenir avec elle et celle-ci nous a confirmé oralement qu'elle ne souhaitait pas collaborer dans le cadre de cette recherche sur Lou Cosyn. C'est à notre avis regrettable, car Suzanne Vanderverken consacre exclusivement son étude à la reconstitution historique du parcours de Lou Cosyn et sa galerie, tandis que nous aspirons à partir du cas particulier de Lou Cosyn et d'élargir nos recherches aux femmes galeristes, aux difficultés rencontrées par ces femmes dans un milieu encore majoritairement masculin, ainsi que l'impact ou non de ces femmes sur le marché de l'art et sur la visibilité des femmes artistes par le biais de leurs galeries. Nos deux mémoires auraient pu sans nul doute être complémentaires, ils le seront forcément, et nous espérons que ces recherches parallèles œuvreront à la réhabilitation d'une galeriste qui, si elle n'est pas oubliée, a vu son travail mésestimé et oblitéré par la présence en filigrane du surréaliste Camille Goemans.

⁵³ VANDERVEKEN (Suzanne), *Le marché de l'art du surréalisme et de René Magritte*, « Lou Cosyn, le parcours d'une jeune marchande d'art à Bruxelles durant les années quarante », colloque organisé à Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 10 décembre 2019.

Chapitre 1 : Une méthodologie en puzzle

1. Les archives (que nous espérions nombreuses)

Comme nous l'avons vu, il n'existe pas de recherche spécifique consacrée à la galerie Lou Cosyn. Cette réalité ne nous a pourtant pas découragée, persuadée que nous aurions de la documentation en suffisance aux Archives de l'Art Contemporain en Belgique (AACB), situées aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique et où sont conservées les archives relatives à Lou Cosyn. En effet, la page d'accueil des Archives de l'Art Contemporain, qui donne un aperçu des archives disponibles, mentionne d'emblée le nom de Lou Cosyn parmi les galeristes. C'est donc avec entrain et naïveté que nous nous sommes lancée dans l'aventure, proposant ce sujet de mémoire sans dépouillement préalable des archives. Et c'est un sacré désenchantement qui suivit la première visite aux Archives de l'Art Contemporain. Le classeur C16 ne contenait que huit invitations aux vernissages à la galerie Lou Cosyn, adressées à Madame et Monsieur Paul Fierens, ce dernier étant le conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. A cela s'ajoute une invitation conservée dans le dossier Léon Spilliaert, une autre dans celui de Jane Graverol et une correspondance conservée dans le dossier Pol Bury qui cite l'exposition de ce dernier à la galerie Lou Cosyn. Pas de correspondance de Lou Cosyn elle-même, pas de documents liés à l'organisation des expositions, pas de livres d'or, pas de photographies. La bibliothèque des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique conserve quant à elle sept autres prospectus relatifs à des expositions qui se sont déroulées à la galerie Lou Cosyn, et lors de la collaboration plus tardive des galeries Lou Cosyn et Dietrich. C'est un fragment de la partie visible de l'iceberg qui a été conservé, des bribes de calendrier, ce que l'on retient le plus souvent lors des hommages rendus aux marchand·e·s, « [...] comme si leur travail avait consisté à enchevêtrer avec doigté les années, les mois et les noms des artistes élus »⁵⁴. Elle constitue la partie la plus facile à reconstituer, les galeries archivant cartons d'invitation et catalogues⁵⁵, autant dire que nous n'avions alors presque rien trouvé.

Désarçonnée par ce premier dépouillement, nous écrivons à Véronique Cardon – responsable des Archives de l'Art Contemporain en Belgique – exprimant notre surprise de

⁵⁴ DEROUET (Christian) et LEHNI (Nadine), *Jeanne Bucher. Une galerie d'avant-garde (1925-1946). De Max Ernst à Nicolas de Staël*, Strasbourg, Skira, 1994 p.29

⁵⁵ *Loc.cit.*

trouver si peu de documents. D'autant que l'employée présente aux Archives de l'Art Contemporain en Belgique nous avait fait savoir qu'il en existait davantage mais qu'ils n'étaient pas encore inventoriés. La réponse que nous recevons confirme qu'il y a encore un petit nombre d'archives à consulter. Le temps passe, rendez-vous est pris pour la mi-mars. Mais les événements dus à la crise du COVID-19 nous rattrapent, les archivistes et bibliothèques ferment, tout est suspendu et notre recherche également. A situation exceptionnelle, solution exceptionnelle. Nous obtenons l'autorisation d'accéder aux quotidiens numérisés accessibles habituellement uniquement sur le réseau de la Bibliothèque royale (KBR)⁵⁶. Cet accès nous permet de reconstituer partiellement les agendas respectifs des galeries Lou Cosyn et Dietrich ainsi que leur agenda commun durant un court laps de temps. Le cours normal que devaient prendre nos investigations, qui devait nous mener aux Archives de l'Art Contemporain en Belgique (AACB), aux Archives et Musée de la Littérature (AML) et aux Archives de la Ville de Bruxelles, se trouve détourné et nous devons emprunter le sentier de la recherche à rebours.

2. Recherche à rebours

Faute de pouvoir accéder aux archives qui occupent une place centrale dans notre recherche, nous décidons de partir de la liste des artistes qui ont exposé à la galerie Lou Cosyn et de contacter les fondations promouvant les artistes exposé·e·s, les descendant·e·s de ces dernier·e·s et enfin les sites web qui leur sont consacrés afin de demander s'ils avaient en leur possession des archives concernant la galerie Lou Cosyn. C'est ainsi que nous sommes entrée en contact avec Lila Farget, responsable communication pour la Mig Quinet Foundation, qui nous a aimablement transmis deux cartons d'invitation que nous n'avions pas encore (Annexes 3 et 4). Les archives Félix Labisse, à travers la personne de Jean Binder, nous ont confié l'invitation, le catalogue et deux lettres échangées par Labisse et Walter Schwarzenberg⁵⁷ concernant une exposition tenue lors de la collaboration Dietrich-Cosyn (Annexes 5, 6, 7 et 8). Arry Van Weyenbergh, responsable des archives de Georges Carrey, nous a transmis la description de l'exposition de ce dernier et quelques coupures de presse. Nous avons eu la chance de correspondre avec Rosine Ortman, fille de Jane Graverol. Celle-

⁵⁶ Au passage, sous souhaiterions remercier Marc D'Hoore, conservateur aux Journaux et médias contemporains à la Bibliothèque royale, qui nous a aidé à obtenir l'accès exceptionnel au réseau BelgicaPress.

⁵⁷ Walter Schwarzenberg est l'un des promoteurs les plus importants de l'avant-garde internationale en Belgique. Il dirige la galerie d'avant-garde Le Centaure (1921-1931), aventure suivie par l'ouverture de la galerie Dietrich, toutes deux situées à Bruxelles. Il collaborera une courte période avec Lou Cosyn.

ci nous a confié son témoignage et les souvenirs d'un passage dans la galerie lorsqu'elle était petite fille ainsi qu'une invitation similaire à celle conservée aux AACB et un feuillet lié à l'exposition de Jane Graverol (Annexes 9 et 10). Enfin, nous avons contacté le site web consacré à Marcel Lefrancq, qui a exposé avec le groupe Le Tour à la galerie Dietrich-Cosyn. Michel Lefrancq a gentiment cherché dans les archives, mais sans succès⁵⁸. Nous n'avons pas eu l'occasion de rendre plus systématique cette recherche via les archives des artistes exposé·e·s à la galerie Lou Cosyn, d'autant que tou·te·s les artistes ne font pas l'objet d'une fondation ou d'archives officielles accessibles sur le web. Mais il semble que cela puisse être une piste fiable afin de poursuivre les recherches et reconstituer de manière plus complète l'histoire de la galerie Lou Cosyn.

Le catalogue raisonné de René Magritte indique que Lou Cosyn a exercé un premier emploi en tant que scripte pour le réalisateur Henri Storck⁵⁹. Nous décidons dès lors de contacter les archives de l'Université Libre de Bruxelles qui possèdent le fonds Henri Storck. Lou Cosyn a travaillé pour le CEP⁶⁰ et nous espérons trouver des informations supplémentaires sur sa première activité, ainsi que sur sa rencontre avec Camille Goemans et René Magritte qui eut vraisemblablement lieu par ce biais. Hélas, le fonds est important et n'est pas encore inventorié. Dû au contexte du COVID-19, nous n'y avons pas eu directement accès et Michèle Graye, qui nous a offert son aide en consultant un dossier de correspondances personnelles, n'a semble-t-il rien trouvé de concluant. L'inventaire du fonds donnera peut-être un jour de nouvelles informations au sujet de Lou Cosyn. Pour finir ce tour d'horizon, nous avons encore contacté plusieurs galeries et maisons de vente qui proposaient des documents concernant des expositions à la galerie Lou Cosyn. Certaines d'entre elles nous ont gentiment envoyé des scans de ces documents tels que la Galerie 1900-2000 (Paris) dont la responsable Rodica Sibleyras nous a confié un fascicule de l'exposition Rixes qui s'est tenue à la galerie Lou Cosyn (Annexe 11). Les Ventes Ferraton nous ont également transmis les descriptions de documents concernant de près ou de loin la galerie Lou Cosyn passés entre leurs mains lors de ventes précédentes.

⁵⁸ Nous souhaitons remercier l'ensemble de ces personnes pour leur aide précieuse dans l'enrichissement des archives relatives à la galerie Lou Cosyn.

⁵⁹ SYLVESTER (David) et WHITFIELD (Sarah), *René Magritte. Catalogue raisonné*, vol. II: Oil Paintings and Objets 1931-1938, Houston, Menil Foundation, Anvers, Fonds Mercator, 1992, p.88.

⁶⁰ Cinéma – Edition – Production (CEP) est une société de production et de distribution fondée en 1934 par René-Ghislain Le Vaux et Henri Storck. Pour plus de détails, voir BENVINDO (Bruno), *Henri Storck, le cinéma belge et l'Occupation*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2010.

3. La galerie Lou Cosyn brille par son absence

Le déconfinement des institutions de recherche nous a permis d'accéder à une série de documents supplémentaires aux Archives de l'Art Contemporain en Belgique. Le peu de pièces conservées concernant la galerie Lou Cosyn est frappant et nous avons cherché à en savoir plus sur l'origine de ces archives. Madame Véronique Cardon nous a expliqué que ces documents provenaient d'un don manuel réalisé en 2012 par Madame Patricia Marion. Celle-ci avait obtenu ces papiers de Dolores Lagahe-Picielli, la belle-fille de Lou Cosyn, l'épouse de son fils, Monsieur Jean-Pierre Lorient, décédé il y a maintenant 25 ans. En 2013, afin de donner un contexte à ces documents – point de départ nécessaire à un *traitement d'archives* – Madame Cardon débute des recherches, secondée par une bénévole. Elles réalisent une synthèse des informations conservées dans le catalogue raisonné de René Magritte ainsi que dans les lettres conservées aux Archives et Musée de la Littérature. En 2015, Madame Marion cherche à nouveau à entrer en contact avec la belle-fille de Lou Cosyn dans l'espoir d'obtenir des archives supplémentaires et de l'interroger davantage sur la vie de sa belle-mère. Hélas, ces démarches restent sans suite, la belle-fille de Lou Cosyn est une dame âgée à la santé défaillante qui passe la moitié de l'année à l'étranger⁶¹. Grâce à l'entremise de Madame Cardon, nous avons également échangé avec Patricia Marion, donatrice des archives Lou Cosyn, qui nous a apporté quelques informations supplémentaires. C'est dans le cadre de sa recherche sur le couple Gilberte Dumont et Victor Lefèbvre qui ont exposé à la galerie Lou Cosyn, qu'elle a été en contact d'abord avec le fils de Lou Cosyn, ensuite avec sa belle-fille. Au décès de la belle-fille de Lou Cosyn en 2017, le couple n'ayant pas d'enfant, l'appartement est vidé et les documents qui y restaient peut-être ont été perdus. Jean-Pierre Lorient avait également dit à Madame Marion que sa mère jetait beaucoup. Sans doute qu'une grande part des archives de Lou Cosyn a été détruite avant son propre décès⁶². Il y a donc très peu d'espoir que d'autres documents d'archives ressurgissent.

Trois lieux d'archives ont encore fait l'objet de notre attention. Les Archives de la Ville de Bruxelles possèdent, outre les almanachs numérisés qui sont une source d'information importante pour nos recherches, un dossier à l'adresse de la galerie rue de la Madeleine, 21. Il s'agit d'un dossier d'urbanisme dont le contenu nous a apporté peu d'informations pertinentes, hormis les plans du bâtiment qui abritait la galerie (Annexes 12 et

⁶¹ Ces informations proviennent d'une correspondance mail avec Véronique Cardon (14 juin 2020).

⁶² Ces informations proviennent d'une correspondance mail avec Patricia Marion (24 juin 2020).

13). Nous avons par ailleurs reçu plusieurs relevés de population intéressants. Ayant connaissance du mariage de Lou Cosyn avec Camille Goemans en 1956 à Uccle, nous avons l'espoir de retrouver des archives de ce côté-là. Nous avons contacté les archives de la commune d'Uccle qui, faute d'archives inventoriées aux noms de Cosyn et Goemans, nous ont donné accès aux dossiers concernant le Cercle d'art d'Uccle. Ces recherches ne nous ont rien appris. Le service de l'Etat-Civil d'Ixelles nous a transmis l'acte de naissance de Lou Cosyn. Et finalement, nous avons contacté le Moniteur belge afin d'obtenir les actes de la société, qui auraient permis de connaître la ou les personnes à l'origine de l'ouverture de la galerie. Mais cette tentative n'a pas encore porté ses fruits. Hormis les archives et sources inédites, les ouvrages consacrés aux artistes et mouvements ayant exposé à la galerie Lou Cosyn constituent notre dernière source de renseignements. Cette méthodologie tient du puzzle, de la recherche de pièces éparses et variées. Le genre ne semble pas être un facteur étranger à la destruction importante des archives et apparaît comme un catalyseur qui accentue le processus d'effacement propre à l'histoire.

4. Les archives au prisme du genre

Les archives concernant Lou Cosyn sont donc rares. Elles le sont encore plus concernant la période d'existence de la galerie Lou Cosyn (ca. 1941/42-1951). Nous pourrions en rester à la constatation que Lou Cosyn jetait ses archives, sans aucun souci apparent de rendre pérenne l'histoire de sa galerie. Nous pourrions également nous en tenir au fait que les galeristes cultivent sciemment un certain mystère quant à leur activité. Mais ce serait sans doute manquer un aspect important qui traverse notre recherche que sont les *inégalités de droit à la mémoire*⁶³, auxquelles tend à remédier par exemple l'*Encyclopédie d'histoire des femmes* : « [...] les femmes sont pleinement des actrices de l'histoire, présentes dans pratiquement tous les domaines. Dès qu'on cherche, on les retrouve. Et quand elles sont absentes, cette absence participe aussi à l'histoire »⁶⁴.

Car c'est une histoire *androcentrée*, dont les hommes se sont octroyés le monopole de l'écriture. Sous couvert d'une prétendue neutralité scientifique, l'historiographie s'est construite *par* et *pour* les hommes. Reste pour les femmes « un océan de silence, lié au

⁶³ NAUDIER (Delphine) et ROLLET (Brigitte) (dir.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes?*, Paris, l'Harmattan, 2007, p.12.

⁶⁴ GUBIN (Eliane) et JACQUES (Catherine), *Encyclopédie d'histoire des femmes. Belgique, XIX^e – XX^e siècles*, Bruxelles, Racine, 2018, p.11.

partage inégale des traces, de la mémoire »⁶⁵. Si les archives publiques, regard d'hommes sur les hommes, taisent les femmes, il faut chercher du côté des *secrets des greniers*⁶⁶. Faut-il encore faire face à la pudeur des descendant·e·s qui, par la destruction, refuse que l'intime devienne public. C'est aussi, pour les femmes, un *je* qui ne tient pas de l'évidence dans le sillage d'une éducation qui inculque la bienséance de l'oubli de soi⁶⁷. Dès lors, au-delà du constat qu'il y a *peu d'archives* concernant Lou Cosyn, il faut retourner la question et se demander par qui, pour qui, pourquoi le peu d'archives conservées l'ont été. A ces fins, nous allons détailler les archives issues des fonds qui contiennent la plus grande majorité des documents concernant Lou Cosyn, et davantage encore analyser lorsque c'est possible, la provenance et la destination de ces archives.

- Archives de l'Art contemporain en Belgique et Bibliothèque des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

La bibliothèque des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique conserve six catalogues d'exposition qui se sont tenues à la galerie Lou Cosyn entre 1946 et 1950. Ils concernent deux artistes femmes – Blanche van Parys et Kali Gordzalkowska – et quatre artistes hommes – Henri Heerbrant, Jan Mulder, José Guerrero et René Magritte. Tous, à l'exception de celui de Kali Gordzalkowska, sont préfacés et ce exclusivement par des hommes. Nous n'avons pas d'indication quant à la manière dont ils sont arrivés dans les collections. Il faut également ajouter un catalogue d'une exposition de René Magritte préfacé par Paul Colinet qui s'est déroulé en 1951 lors de la collaboration des galeries Cosyn et Dietrich.

Concernant les Archives de l'Art Contemporain en Belgique, il n'est pas inintéressant de comparer dans un premier temps les archives numérisées et inventoriées dans la banque de données Archibald et celles accessibles en version papier aux archives même. Dans le catalogue numérisé sont inventoriées l'invitation à l'exposition de Léon Spilliaert à la galerie Lou Cosyn en 1942 (Annexe 2), une lettre d'invitation à l'exposition de René Magritte qui se tient en 1943 (Annexe 14) et le catalogue de ce même artiste à la galerie Dietrich et Lou Cosyn en 1951. S'y trouvent également trois photographies et une série de petits films liés à René Magritte où apparaît Lou Cosyn. La seconde partie des archives, uniquement accessible

⁶⁵ PERROT (Michelle), *Les femmes ou les silences de l'histoire*, op.cit., p.I.

⁶⁶ *Ibid.*, p.13.

⁶⁷ *Ibid.*, p.19.

en version papier, comporte une série d'invitations à des expositions adressées à Paul Fierens, ancien conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, datées de 1943 à 1948. Il s'agit uniquement d'exposition d'hommes, à l'exception du couple Gilberte Dumont et Victor Lefèbvre (Annexe 15). Outre l'invitation à l'exposition de Léon Spilliaert précitée (Annexe 2), celle de Jane Graverol qui se tient en février 1950 (Annexe 9) est conservée dans le dossier Jane Graverol dont les pièces ont été versées par sa fille, Rosine Ortmans. Celle-ci est une véritable *passeuse* de la mémoire de sa mère et de son œuvre, nous reviendrons sur cette notion. Ajoutons encore les correspondances de Pol Bury et Paul-Gustave Van Hecke qui contiennent des lettres évoquant la galerie Lou Cosyn. Voilà pour les archives qui ont fait l'objet d'un inventaire, restent celles qui, comme nous l'avons déjà abordé, n'ont à ce jour pas encore été inventoriées.

Nous pourrions diviser ces archives non-inventoriées en quatre parties distinctes. La première partie, la plus complète, est une série de 22 lettres rédigées par Claude Spaak, romancier et dramaturge, dont la correspondance amicale avec Lou Cosyn entre 1956 et 1966 traite de ventes et d'achats d'œuvres d'art relatifs à sa collection personnelle. La seconde partie comprend plusieurs lettres concernant la rédaction de catalogues raisonnés d'artistes passés par la galerie Lou Cosyn (René Magritte, Paul Delvaux et Jean Arp). La troisième partie est composée de lettres qui, si elles abordent parfois le quotidien et les relations amicales, concernent avant tout le décès de Camille Goemans : la rédaction d'une notice biographique et la publication d'un recueil de ses poèmes. La quatrième partie reprend, en vrac, des correspondances et photographies personnelles, des échanges concernant la vente d'œuvres ou l'expertise de tableaux et livres. L'ensemble de ces archives concerne l'après galerie Lou Cosyn, à l'exception d'un mot de Pol Bury sur lequel nous reviendrons.

- Archives et Musée de la Littérature

Aux Archives et Musée de la Littérature sont principalement conservées des lettres envoyées ou reçues par Lou Cosyn, concernant à nouveau la mémoire de Camille Goemans et son œuvre, la rédaction de biographies ou la publication d'ouvrages. Une lettre de Marcel Mariën adressée à André Souris mentionne Lou Cosyn comme témoin en vue de son projet d'inventaire du surréalisme auquel il travaille. Des lettres évoquent également des rencontres *de* Lou Cosyn ou *par* Lou Cosyn, soulignant son rôle central dans ces *mondes de l'art*. Quelques invitations ; celles des expositions de René Magritte, encore, celle de Jean Seaux et

Youri Demeure adressée à André Souris, un mot de Paul Delvaux destiné à René Micha en vue d'un rendez-vous chez Lou Cosyn, figurent encore à l'inventaire. Une correspondance fait néanmoins exception, celle échangée entre Lou Cosyn et l'artiste Cécile Miguel entre 1957 et 1958, témoignage rare et surtout complet de l'activité marchande de Lou Cosyn après la fermeture de sa galerie, et le rôle actif qu'elle conserve dans le paysage artistique bruxellois.

Passer au crible les archives liées de près ou de loin à Lou Cosyn permet de constater à quel point celles-ci sont constituées *par et pour des hommes illustres* et liées à la construction de leur mémoire. La majorité des lettres conservées de la main de Lou Cosyn concerne le décès de son mari Camille Goemans et sa postérité. Lou Cosyn a également été sollicitée comme *témoin* dans l'écriture d'une histoire de l'art *androcentrée*, apportant des souvenirs et de la documentation au sujet d'artistes, René Magritte en tête, et du mouvement surréaliste. La mémoire des femmes est verbe⁶⁸, et l'on fait appel à Lou Cosyn pour qu'elle se souvienne. C'est une histoire orale déconsidérée au profit de l'histoire écrite, d'autant plus que cette dernière fait sienne les récits racontés, et oblitère ses locuteur·rice·s. Dans ce cadre, elle fait preuve de cet *altruisme* qui caractérise de nombreuses attitudes féminines⁶⁹, en la défaveur de la mémoire de sa propre activité de galeriste. Si certains témoignages, lettres et documents ont été conservés, c'est parce que des archives d'hommes (Camille Goemans, Robert Guiette, Paul Fierens, René Micha, etc.), concernant des personnalités masculines, ont été jugées dignes de l'être.

Concernant les archives conservées par Lou Cosyn et transmises par ses descendant·e·s, la partie la plus complète est constituée de lettres de Claude Spaak, la notoriété de son nom étant sans doute jugée suffisante que pour les rassembler et les transmettre. Si Lou Cosyn a abondamment jeté, son fils Jean-Pierre Lorient et sa belle-fille Dolores Lagahe-Picielli, respectivement acteur et danseuse étoile, ont porté un regard subjectif sur les archives héritées de Lou Cosyn. Sans volonté de nuire à la mémoire de Lou Cosyn, ils ont effectué des choix de conservations et de transmission à travers le prisme de leur activité, celle du monde du spectacle dont ils font tous deux parties. Dès lors, ils ont donné la priorité à des documents auxquels ils étaient sans doute personnellement attachés,

⁶⁸ PERROT (Michelle), *op.cit.*, p.17.

⁶⁹ CAMET (Sylvie) (dir.), *Femmes d'à côté. op.cit.*, p.11.

enrichissant leur propre mythologie, mettant en avant une mère et belle-mère amicalement et commercialement liée à un dramaturge belge reconnu.

A cette écriture de la mémoire au masculin, il y a heureusement bien sûr des exceptions. La correspondance de Cécile Miguel, les archives de Jane Graverol transmises par sa fille Rosine Ortmans, mais aussi et surtout le rôle majeur de Patricia Marion. Celle-ci est consciente de l'importance de rassembler et conserver les documents relatifs à la galerie Lou Cosyn, d'une part afin d'écrire l'histoire d'une artiste femme – Gilberte Dumont –, d'autre part dans la volonté de documenter les institutions artistiques belges. Loin de constituer de simples décors, elles ont joué un rôle actif dans l'écriture de l'histoire de l'art et leur connaissance est nécessaire à une compréhension fine du paysage artistique en Belgique. La difficulté de la reconstitution de l'histoire de Lou Cosyn et de sa galerie est due au fait qu'elle se trouve à l'intersection de deux statuts dépréciés, provoquant une double invisibilisation⁷⁰. D'une part, elle est *femme* dans une histoire de l'art *androcentrée*, sa place y est jugée moindre et la légitimité de son travail est remise en question. Sa famille sous-estime sans doute le rôle qu'elle a pu jouer dans le champ du marché de l'art, tandis que l'autodestruction de ses documents est la conséquence de sa propre intégration du peu d'importance accordé à son travail. D'autre part, elle est *galeriste*, fonction longtemps considérée comme mineure et dont le rôle dans la constitution de la valeur de l'artiste et de l'œuvre a été sous-évalué et invisibilisé dans une écriture de l'histoire de l'art traditionnelle. La documentation plus que lacunaire et les témoins ayant (presque) tous disparus⁷¹, l'histoire de Lou Cosyn, comme l'histoire des femmes, doit se lire à travers les creux et vides laissés, en négatif d'une histoire *androcentrée*.

⁷⁰ Cet usage du terme *intersection* est redevable du concept d'intersectionnalité que propose Kimberlé Williams Crenshaw, c'est à dire une invisibilisation renforcée par le fait de se trouver dans une position à l'intersection de plusieurs rapports de pouvoir, de sexe et de race dans le cas de l'étude de Crenshaw. Voir : CRENSHAUW (Kimberlé W.), « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », 1994, in *Les Cahiers du genre*, n°39, 2005.

⁷¹ Pierre Alechinsky est le dernier témoin vivant de la galerie Lou Cosyn. Nous aurions, dans la planification idéale de nos recherches, aimé l'interviewer. Hélas, le manque de temps et les circonstances propres au COVID-19 ne nous ont pas permis de concrétiser ce projet.

Chapitre 2 : galeriste et femme pendant la guerre

1. Louise Cosyn

Nous l'avons vu, peu d'informations subsistent de celle qui s'est toujours fait appeler Lou Cosyn. Née le 10 janvier 1905, Avenue Brugmann numéro 212 à Ixelles, Louise Cosyn est la fille légitime de Fernand Alfred Léopold Guillaume Cosyn, né à Blankenberge (Flandre-Occidentale), il est âgé de 29 ans et est négociant de son état. Sa mère se nomme Jeanne Anna Marie Braibant, née à Couillet (Hainaut), elle est âgée de 31 ans et est sans profession. Voilà pour l'acte de naissance⁷². Elle passe sa jeunesse au 79, rue Potagère, à Saint-Josse-ten-Noode⁷³. Le 30 juillet 1926, Jean-Pierre voit le jour à Saint-Gilles, il est le fils unique de Lou Cosyn et est reconnu par Eugène Victor Lequarré, avec qui elle ne semble pas avoir été mariée⁷⁴. Lou Cosyn, issue de la moyenne bourgeoisie, ne déroge pas aux origines familiales et sociales homogènes que constate Julie Verlaine dans son étude sur les galeries parisiennes⁷⁵.

Le catalogue raisonné de René Magritte constitue l'ouvrage qui apporte le plus d'informations concernant Lou Cosyn et sa galerie. La marchande est sollicitée dans le cadre de sa rédaction, comme en attestent les lettres des historien-ne-s de l'art Susan Barnes et David Sylvester, conservées aux Archives de l'Art Contemporain en Belgique⁷⁶. Dès lors, il est envisageable que les informations concernant Lou Cosyn contenues dans le catalogue raisonné soient de première main, confiées par Lou Cosyn en personne. La jeune femme travaille comme scripte pour Henri Storck, dont la famille est proche de celle des Cosyn et se côtoient entre la côte et Bruxelles⁷⁷, lorsqu'elle rencontre René Magritte pour la première fois

⁷² Commune d'Ixelles, service de l'Etat-Civil, Archives, Acte de naissance de Louise Cosyn, Inv. 23/1905.

⁷³ Cette information a été trouvée par Suzanne Vanderveken et nous l'avons obtenue suite à un échange de mail avec les Archives de la Ville de Bruxelles.

⁷⁴ Bruxelles, Archives de la Ville de Bruxelles, recensement de population, 1930, vol.91, folio 143, Cosyn.

⁷⁵ VERLAINE (Julie), *Les galeries d'art contemporain à Paris. op.cit.*, p.184.

⁷⁶ Bruxelles, Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Fonds Lou Cosyn, Lettre de Susan Barnes à Lou Cosyn, 6 juillet 1977, [non inventoriée].

Bruxelles, Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Fonds Lou Cosyn, Lettre de David Sylvester à Lou Cosyn, demande du catalogue des "tableaux parlants de René Magritte", 1er février 1980, [non inventoriée].

⁷⁷ VANDERVEKEN (Suzanne), *Le marché de l'art du surréalisme et de René Magritte*, « Lou Cosyn, le parcours d'une jeune marchande d'art à Bruxelles durant les années quarante », Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, 10 décembre 2019.

en 1935⁷⁸. C'est sans doute également à cette époque qu'a lieu sa rencontre avec Camille Goemans qui travaille pour le CEP et collabore avec Storck.

Dans le relevé de population de 1930, la profession de Lou Cosyn est celle de commerçante⁷⁹. Elle est domiciliée rue Colonel Chaltin à Uccle jusqu'au 19 décembre 1940 tandis que son fils y est domicilié jusqu'en 1951. D'après les almanachs, Cosyn G. est également domicilié à cette adresse entre 1946 et 1956. Il s'agit sans doute de son père, Guillaume Cosyn. A l'aube de sa nouvelle vie de galeriste, alors qu'elle a 36 ans, Lou Cosyn confie vraisemblablement son fils, jeune homme de 14 ans, aux soins de ses parents. En effet, celle-ci déménage rue de la Longue Haie à partir du 27 décembre 1940 avant de s'installer rue de la Madeleine, 51a en septembre 1941. C'est à cette adresse qu'elle ouvre un lieu d'« Expositions : tableaux, meubles, objets » dont on conserve un carton aux Archives de l'Art Contemporain (Annexe 16). En avril 1943, elle se domicilie au Coudenberg, 64. Sans doute habitait-elle rue de la Madeleine, 51a lorsqu'elle ouvre sa galerie au numéro 21. Lou Cosyn et Camille Goemans ne semblent cohabiter officiellement qu'assez tardivement. Dans le recensement de population de 1930, Camille Goemans est domicilié rue de Fleurus à Ixelles en août 1942⁸⁰, tandis que celui de 1947 indique qu'il rejoint la résidence de Lou Cosyn, au Coudenberg 64 en 1954, deux ans seulement avant leur mariage et leur installation commune avenue 147 Montjoie à Uccle. Il est vrai que le divorce de Camille Goemans et Sacha Chigirinsky n'est prononcé qu'en mai 1955, ce qui devait rendre plus compliqué leur emménagement commun⁸¹.

Le 21 novembre 1942 s'ouvre rue de la Madeleine, 21 une exposition d'aquarelles de Léon Spilliaert (Annexe 2). Il s'agit de l'acte de naissance hypothétique de la galerie car il n'est à ce jour pas possible d'apporter davantage de précisions quant à la date exacte de son inauguration. Les almanachs publiés entre 1940 et 1945 n'ont pas été conservés, mais ceux publiés entre 1946-1947 et 1950 indiquent le nom de Cosyn L, au 21 rue de la Madeleine dans la section « Antiquaires, antiquités et curiosités ». Il est intéressant de noter qu'elle choisit de rester dans la section de son activité première, celle d'antiquaire, et non pas dans la section « tableaux (marchands et restaurateurs) » où l'on retrouve les galeries bruxelloises contemporaines telles que Manteau ou Georges Giroux. Ce même terme d'*antiquités* indique

⁷⁸ SYLVESTER (David) et WHITFIELD (Sarah), *René Magritte. Catalogue raisonné, op.cit.*, p.88.

⁷⁹ Bruxelles, Archives de la Ville de Bruxelles, recensement de population, 1930, vol.91, folio 143, Cosyn.

⁸⁰ Bruxelles, Archives de la Ville de Bruxelles, recensement de population, 1930, vol.76, folio 106, Goemans.

⁸¹ Bruxelles, Archives de la Ville de Bruxelles, recensement de population, 1947, vol. 150, folio 139, Goemans.

sa profession dans la section de l'almanach réservées aux noms de personne et firme, et ce jusqu'en 1950. La dernière exposition qui se déroule sous la bannière Lou Cosyn a lieu en janvier 1951. La période d'activité de la galerie Lou Cosyn correspond, peut-être par hasard, à la durée de neuf ans d'un bail commercial. Le numéro 64 du Coudenberg, où Lou Cosyn habite jusqu'à son mariage avec Camille Goemans en 1956, semble avoir constitué un lieu de sociabilisation plus informel. Un petit mot au crayon, non daté, de Paul Delvaux adressé à René Micha l'invite à une « [...] réunion chez Lou Cosyn rue Coudenberg (près pharmacie Delacre) à 6 heures. Prière d'apporter des sandwiches »⁸².

L'existence de la galerie se prolonge par quatre expositions, mais celles-ci sont présentées sous l'auspice du double nom Lou Cosyn et Dietrich, dont la galerie est située rue Montagne de la cour 83. Aucune source ne nous indique l'origine de ce changement. Est-ce justement la fin du bail commercial qui pousse Lou Cosyn à s'associer à une autre galerie, afin de continuer son activité sans pour autant s'engager à nouveau dans un contrat de bail ? Est-ce un essai qui ne porte pas ses fruits, la collaboration n'est-elle pas concluante ? Est-ce une association occasionnelle ? En effet, les expositions sous les noms de Lou Cosyn et Dietrich sont ponctuées d'autres expositions présentées uniquement par cette dernière. Ce n'est pas la première fois que Walter Schwarzenberg, le directeur de la galerie Dietrich, s'allie à une femme dans l'histoire de ses galeries. Alors qu'il a ouvert le Centaure depuis 1921, il s'associe à Blanche Charlet, directrice d'une galerie située 62 avenue Louise avec laquelle il fusionne en 1926⁸³. Hélas, hormis quelques hypothèses, nous ne pouvons pas définir plus précisément la nature de l'accord qui unissait le nom de Lou Cosyn à celui de la galerie Dietrich.

Nous le verrons, si son mariage et le décès brutal de son mari ne semblent *a priori* pas avoir d'impact direct sur les affaires de Lou Cosyn, la disparition de Camille Goemans semble cependant avoir constitué une véritable rupture avec ses ami·e·s, parmi eux le groupe des surréalistes belges. Lou Cosyn semble parfaitement intégrée dans le cercle des surréalistes, en témoigne par exemple la carte postale à plusieurs mains envoyée de Saint-Rémy-de-Provence à Paul Nougé⁸⁴. Chacun·e y va de son petit mot : « [...] Je t'envoie avec

⁸² Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, Lettres Paul Delvaux à René Micha, Inv. ML 08788/0001-0014.

⁸³ DEVILLEZ (Virginie), « Les peintres belges dans la tourmente. Du krach économique à la Seconde Guerre mondiale », in *Cahiers d'Histoire du Temps présent*, n°2, 1997, p.36.

⁸⁴ Paul Nougé (1895-1967) : membre fondateur du surréalisme belge, poète et théoricien du mouvement.

le titre trouvé la nuit dernière pendant un mistral assez impressionnant, mes amitiés. [changement d'encre] Le titre est : “La main heureuse”. En attendant mieux. René. Approuvé. Lou Cosyn »⁸⁵. On peut encore y lire la signature de Georgette [Magritte], celle de Camille [Goemans] et d’une dernière personne non-identifiée (Annexe 17). Dans une séquence du film *Magritte ou La leçon de choses*⁸⁶, Lou Cosyn figure dans la mise en scène d’une des fameuses réunions surréalistes du dimanche durant lesquelles Magritte s’entourait de ses ami·e·s pour trouver des titres à ses tableaux (Annexe 18). Elle apparaît également dans plusieurs photographies prises lors du tournage de ce même film en 1959, à table, aux côtés de René et Georgette Magritte ainsi qu’Irène Hamoir⁸⁷ (Annexes 19 et 20). Suite au décès de Camille Goemans, ce maillage amical semble s’étioier, et c’est un sentiment de solitude extrême qu’exprime Lou Cosyn dans sa lettre adressée à l’écrivain Robert Guiette :

Le grand malheur qui m’a frappé, il y a aujourd’hui sept mois, a bouleversé mon existence, mais aussi a touché mon équilibre. Je m’aperçois qu’il est difficile de concevoir cela de l’extérieur, aussi sans doute ai-je tort d’en vouloir aux amis, presque tous, qui m’ont abandonnée.⁸⁸

Au sujet de Lou Cosyn et de sa galerie, nous n’en savons pas beaucoup plus. Faute d’archives personnelles supplémentaires, ses études, ses aspirations, ses motivations à devenir marchande de tableaux, tout cela reste pour l’instant sans réponse.

2. Une galerie pendant la guerre

Au premier abord, l’ouverture d’une galerie située entre la fin 1941 et 1942, en pleine Deuxième Guerre mondiale, peut paraître parfaitement incongrue, voire un peu louche. C’est d’ailleurs ce qui émane de la notice biographique de Camille Goemans publiée sur le site internet *Kunstbus*. Ceux-ci assurent que « Dans les coulisses, il est toujours occupé avec la galerie d’art de sa future épouse, Lou Cosyn. Dix ans plus tard, la même Cosyn, une femme juive d’origine russe, devient riche grâce à un commerce d’art au noir avec les forces de

⁸⁵ Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, Carte postale de René Magritte, Lou Cosyn, Georgette et al. à Paul Nougé, Saint-Rémy-de-Provence, [s.d.], Inv. ML4579/52.

⁸⁶ DE HEUSCH (Luc) (réalisateur), *Magritte ou La leçon de choses*, 35 mm., couleur, 20’, 1960.

⁸⁷ Irène Hamoir (1906-1994) est une écrivaine et poétesse surréaliste belge. Elle est également la première journaliste femme à faire son entrée à la rédaction du *Soir*.

⁸⁸ Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, Lettre de Lou Cosyn à Robert Guiette, 4 janvier 1961, Inv. ML4469/0576CR.

l'Occupation »⁸⁹. Ce site ne s'avère clairement pas fiable : Camille Goemans a bien épousé une femme russe, mais il s'agit de Sacha Chigirinsky, tandis que quelques lignes plus loin, ils localisent la galerie Artes, que Goemans a dirigée, à Bruxelles alors que celle-ci se situe à Anvers. Cette notice, quoique erronée, témoigne des soupçons que suscite l'ouverture d'une galerie en temps de guerre. Pourtant, la réalité est bien moins romanesque et subversive que l'on pourrait le croire. Alors que le marché de l'art a subi les soubresauts économiques de la crise de 1929 et ceux des troubles politiques qui suivirent, celui-ci regagne en dynamisme avant la fin de la guerre. Fondé sur une « prospérité de pénurie », l'art fait figure de valeur-refuge⁹⁰, situation qui perdurera plusieurs années au-delà de la fin de la guerre, dans une relative continuité⁹¹. L'attente et le doute qui marquent le début de l'Occupation allemande laissent bientôt place à une reprise économique qui marque l'année 1942⁹². Les arts, la culture et les spectacles deviennent en outre le moyen d'atténuer la rupture du 10 mai 1940, et de construire un semblant de normalité : « Très vite, les cinémas, les cabarets, les galeries d'art et les musées rouvrent leurs portes pour accueillir un public que l'occupant veut à tout prix distraire. »⁹³

L'art en Belgique constitue pour l'occupant allemand un outil de propagande⁹⁴. Il s'agit d'une part d'en user comme méthode de revalorisation communautaire⁹⁵, mais également d'épurer ces cultures de l'influence des ennemi·e·s du Reich. Parmi eux, entre autres les Juif·ve·s mais surtout la France, figure d'attrait pour la jeune Belgique, comme en témoignent les liens privilégiés qui unissaient Bruxelles et Paris⁹⁶. Le paysage artistique belge est l'objet d'un véritable repli national : « [...] quasi aucune exposition d'artistes étrangers, exception faite pour celles des artistes allemands »⁹⁷. Indépendamment de la politique répressive de la *Propaganda-Abteilung*⁹⁸, il va sans dire que les circonstances propres à l'état

⁸⁹ « Achter de schermen houdt hij zich wel nog bezig met de kunstgalerij van zijn toekomstige echtgenote, Lou Cosyn. Tien jaar later zou diezelfde Cosyn, een joodse van Russische afkomst, rijk worden door een zwarte handel in kunst met de bezetter. (Nochtans komt ze niet voor in de art-looting rapporten op NARA.) », Notice à propos de Camille Goemans sur <https://www.kunstbus.nl/kunst/camille+goemans.html> (consulté le 3 août 2020).

⁹⁰ VERLAINE (Julie), *op.cit.*, p.16.

⁹¹ DAVID (Géraldine) et OOSTERLINCK (Kim), « War, monetary reforms and the Belgian art market, 1945-1951 », *op.cit.*, p.167.

⁹² VERLAINE (Julie), *op.cit.*, p.27.

⁹³ DEVILLEZ (Virginie), *Le retour à l'ordre. Art et politique en Belgique*, *op.cit.*, p.259.

⁹⁴ *Ibid.*, p.258.

⁹⁵ *Loc.cit.*

⁹⁶ *Ibid.*, pp.196-197.

⁹⁷ *Ibid.*, p.197.

⁹⁸ *Propaganda-Abteilung* (PA): Institution active dans le domaine de la propagande en Belgique. Elle associe une politique classique de contrôle de mass-médias (presse, radio, cinéma) à une stratégie d'ingérence indirecte.

de guerre – coût des assurances, difficultés de transport, bombardement... - ont joué en la défaveur d'une programmation internationale⁹⁹. Par ailleurs, s'il y a bien un phénomène de censure de la *Propaganda-Abteilung* en ce qui concerne l'art dit *dégénéré* en Belgique, un certain laissez-faire, facilité par l'autocensure des artistes et marchand·e·s, est de mise. La politique allemande fait preuve d'incohérence face à l'art *dégénéré* : « Si un artiste originaire d'une zone occupée pratique un art non conforme aux préceptes artistiques nazis, la facture ne compte plus à partir du moment où il accepte de servir l'Ordre nouveau. » Ces largesses diffèrent de la politique en œuvre sur le territoire allemand où les artistes doivent systématiquement accorder leur art à l'esthétique officielle¹⁰⁰. La galerie Lou Cosyn s'inscrit dans un contexte de simulacre d'une vie artistique bien rodé :

La vie culturelle sous l'occupation est en réalité une mascarade à laquelle ont pris part les acteurs de la scène artistique, sans se rendre compte que la *Propaganda-Abteilung* les laissait improviser dans une mise en scène qu'elle supervisait certes discrètement, mais sérieusement.¹⁰¹

Difficile d'imaginer le quotidien de la galerie Lou Cosyn durant l'Occupation. Peu de ses expositions sont relayées par la presse et seules douze d'entre elles nous sont parvenues. Elle expose les aquarelles de Spilliaert – rencontré peut-être par l'intermédiaire d'Henri Storck –, qui a adopté depuis 1941 une nouvelle méthode de travail, lente et patiente¹⁰². Petrus Van Assche et ses intérieurs surréalistes, Emile Mahy et sa peinture empreinte de naïveté, Marcel-Louis Bagniet qui expose des œuvres figuratives, lui qui est davantage connu pour ses abstractions et son mobilier. L'heure est aux paysages et aux figures humaines, moins aux expérimentations, reflet d'une société sous haute surveillance. Gilberte Dumont et Victor Lefèbvre trouvent à la galerie Lou Cosyn un lieu d'accueil durable pour leurs œuvres et connaissent leur première consécration bruxelloise en juin 1943¹⁰³. Gilberte Dumont est approchée par la *Propaganda-Abteilung* afin de participer à une exposition d'art Wallon à Düsseldorf, et à ce sujet les uns prétendent que les œuvres de l'artiste sont réquisitionnées par

Menée par le biais d'institutions belges, sa stratégie vise à limiter les réticences de l'opinion devant des organismes liés directement à l'Occupant.

Voir: <https://www.belgiumwwii.be/belgique-en-guerre/articles/propagande.html> (consulté le 4 août 2020).

⁹⁹ DEVILLEZ (Virginie), *op.cit.*, p.197.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp.200-205.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.218.

¹⁰² ADRIAENS-PANNIER (Anne) et HOSTYN (Norbert), *Spilliaert*, Bruxelles, Ludion, 1996, p.32.

¹⁰³ GOYENS DE HEUSCH (Serge), *Gilberte Dumont, Victor Lefèbvre*, Bruxelles, Serge Goyens de Heusch, 1974, p.42.

les Allemand·e·s à la galerie Lou Cosyn¹⁰⁴, les autres entrevoient une participation moins imposée que ne le prétend la principale intéressée¹⁰⁵. Si la censure ne semble pas avoir d'impact direct sur les expositions, certain·e·s artistes se font néanmoins plus discrèt·e·s. Les dimanches 11 et 18 juillet 1943, au 51a rue de la Madeleine et non au 21, a lieu une exposition à caractère privé des œuvres de René Magritte qui a « rompu avec sa technique habituelle »¹⁰⁶. On y découvre pour la première fois la période impressionniste de Magritte, dite du « surréalisme en plein soleil ». Si Lou Cosyn adresse une invitation dactylographiée conventionnelle (Annexe 14), Magritte envoie de son côté une invitation quelque peu mystérieuse pour un vernissage « entre amis » (Annexe 21) :

René Magritte souhaiterait une rencontre de ses derniers tableaux et de ses amis, le samedi 10 juillet, à 3 heures, par exemple, au premier étage du 51a de la rue de la Madeleine, à la faveur de la première porte A GAUCHE dans le couloir.¹⁰⁷

C'est sans doute cette dernière invitation à l'exposition qui lui donne a posteriori la qualification de « clandestine »¹⁰⁸. Outre les expositions personnelles, ont lieu trois expositions d'ensemble sur lesquelles nous reviendrons dans un second temps.

Ce marché de l'art en apparence sain et dynamique dans lequel s'inscrit la galerie Lou Cosyn n'est pas le seul fait de la mascarade culturelle orchestrée par l'occupant. Les auteur·rice·s de la communication *The Belgian Art Market during World War II* proposent à ce sujet une recherche inédite basée sur une banque de données originale reprenant les prix de 3.343 œuvres vendues entre 1940 et 1945 à Bruxelles, et issues de 12 galeries et salles de ventes différentes¹⁰⁹. L'étude de ces chiffres confirme les propos tenus par les contemporain·e·s, évoquant un véritable boom du marché de l'art en Belgique durant l'Occupation¹¹⁰. Celui-ci s'explique par plusieurs raisons. Outre l'activité de pillage des grandes collections belges orchestrées par la *Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg* (ERR) dès l'été 1940, les dignitaires du régime nazi n'hésitent pas à acheter directement aux galeristes et

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.41.

¹⁰⁵ DEVILLEZ (Virginie), *op.cit.*, p.250.

¹⁰⁶ Bruxelles, Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Invitation à l'exposition de René Magritte, 11 et 18 juillet 1943, Inv. 89861.

¹⁰⁷ MARIEN (Marcel), *L'activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, Bruxelles, Editions Lebeer Hossmann, 1979, p.332.

¹⁰⁸ DEVILLEZ (Virginie), *op.cit.*, p.207.

¹⁰⁹ DAVID (Géraldine), GOLDMAN (Noémie) et OOSTERLINCK (Kim), « The Belgian Art Market during World War II », *op.cit.*, pp.5-7.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.1.

marchand·e·s, renforçant ainsi la demande¹¹¹. La volonté d'investissement, la peur de l'inflation et l'achat d'œuvres d'art comme moyen de blanchir les gains illégaux sont également significatifs¹¹². Les chercheur·euse·s constatent que la demande d'œuvres d'art est telle que de nouvelles galeries ouvrent leurs portes en pleine guerre¹¹³.

C'est le cas de la galerie Apollo qui débute son activité à l'automne 1941, tout comme la galerie Lou Cosyn. Pourtant, cette dernière ne fait pas partie des galeries retenues pour la constitution de la banque de données. L'explication est sans doute à trouver dans l'inaccessibilité de ses archives. Inaccessibilité qui a eu pour principale conséquence de minorer l'activité réelle de la galerie Lou Cosyn et sa place sur le marché de l'art bruxellois. Si la galerie Lou Cosyn fait partie des noms de galeries qui se distinguent, autant dans le « bilan de guerre » de Paul Fierens que dans le bulletin de la revue *Contact*¹¹⁴, elle ne semble pas être passée à la postérité de manière équivalente à ses contemporains. Emmanuelle Calberg constate qu'« il semble qu'elle n'ait organisé que quelques expositions », tandis que Virginie Devillez affirme que « La galerie Apollo est sans doute une des seules galeries d'art à avoir joué durant les années de guerre un rôle central dans le maintien d'une vie artistique de qualité et d'audace »¹¹⁵. Un propos similaire apparaît dans l'ouvrage *La jeune peinture belge* où l'auteur cite Lou Cosyn, mais de manière secondaire :

Dans les années qui suivirent, à part peut-être Lou Cosyn qui s'intéressait surtout au surréalisme, et la galerie Giroux, les deux figures dominantes de la vie artistique bruxelloise devaient être Robert Giron [directeur du Palais des Beaux-Arts] et Robert-L. Delevoy [directeur de la galerie Apollo].¹¹⁶

La galerie Lou Cosyn, une galerie mineure ? Rien n'est moins sûr.

3. Femmes galeristes

Dans l'ouvrage que Julie Verlaine consacre aux collectionneuses, celle-ci souligne leur absence globale des histoires de l'art moderne et contemporain¹¹⁷. Ce silence fait écho à

¹¹¹ *Ibid.*, p.3.

¹¹² *Ibid.*, p.10.

¹¹³ *Ibid.*, p.9.

¹¹⁴ CALBERG (Emmanuelle), *Les galeries d'art bruxelloise (1940-1944)*. *op.cit.*, p.43.

¹¹⁵ DEVILLEZ (Virginie), *op.cit.*, p.198.

¹¹⁶ MERTENS (Phil), *La jeune peinture belge 1945-1948*, (coll. « Belgique, art du temps »), Bruxelles, Editions Laconti S.A., 1975, p.30.

¹¹⁷ VERLAINE (Julie), *Femmes collectionneuses d'art et mécènes de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2013, p.6.

celui, plus général, de l'histoire des femmes en Occident comme l'a souligné Michelle Perrot¹¹⁸. La négation de leur rôle historique, négligé ou déformé par les préjugés, est une constante que l'on constate également dans la construction de l'histoire des femmes galeristes. Pourtant, « La profession de marchands est, dans les années 1950, l'une des plus féminisées parmi celles touchant de près ou de loin à l'art. »¹¹⁹ En effet, dans son corpus, Julie Verlaine compte une proportion de 28 femmes pour 72 hommes galeristes, et pour peu qu'elle ait pu les identifier, elle compte une directrice ou codirectrice pour deux directeurs. Sans pour autant atteindre la parité, ces chiffres sont bien meilleurs que ceux concernant les autres activités liées à l'art : elle décompte une critique pour trente hommes, et une artiste pour cent hommes¹²⁰.

Comment expliquer un tel engouement des femmes pour le métier de galeriste ? Quelles sont les circonstances qui ouvrent une brèche dans ce secteur et dans laquelle elles peuvent s'introduire ? Peut-être que cette féminisation particulière du métier de galeriste est à chercher du côté des stéréotypes de genre. La galeriste n'est pas créatrice, ou plutôt elle est la créatrice d'un lieu « [...] permettant de concilier un rôle de soutien et de dévouement, tout à fait admis pour les femmes [...] »¹²¹, qui n'est toutefois pas dénué d'aventure et de possibilité d'entreprendre et de s'affirmer¹²². La modernisation du rôle de la galeriste le·la mène à développer une capacité à conseiller l'artiste, mais également à faire preuve de pédagogie auprès des visiteur·euse·s afin de les mener vers une œuvre qu'il·elle·s ne comprennent pas toujours¹²³. Qualité de conseil, de pédagogie, obligations mondaines, protection des artistes – voire un rôle « maternel » dans leur défense – sont autant de qualités qui sont traditionnellement attendues et encouragées dans l'éducation des filles et constitutives de l'image stéréotypée qu'en attend la société. Par ailleurs, « avoir du goût est un privilège statutaire de la femme »¹²⁴. Celles-ci, maîtresses du foyer, ont pour tâche de rendre leur *home* accueillant, de le décorer avec goût, décoration qui peut passer par l'achat d'œuvres d'art dans les milieux les plus aisés. Ce devoir de bon goût est encouragé par l'initiation à l'histoire de l'art, les visites de musées et celles de collections privées qui remplacent l'apprentissage de

¹¹⁸ PERROT (Michelle) et DUBY (Georges) (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, 5 vol., Paris, Plon, 1990-1991.

¹¹⁹ VERLAINE (Julie), *Les galeries d'art contemporain à Paris*, *op.cit.*, p.191.

¹²⁰ *Loc.cit.*

¹²¹ GONNARD (Catherine) et LÉBOVICI (Elisabeth), *Femmes artistes/Artistes femmes*, *op.cit.*, p.258.

¹²² *Loc.cit.*

¹²³ LE MORVAN (Marianne), *Berthe Weill. 1865-1951*, *op.cit.*, p.58.

¹²⁴ MOULIN (Raymonde), *Le marché de la peinture en France*, *op.cit.*, p.240.

l'aquarelle et de la broderie dans la bonne éducation des jeunes filles à l'époque¹²⁵. Et si le fait de collectionner devient un hobby à la mode, socialement valorisant, le pas vers le commerce de l'art est vite franchi pour celles à qui s'impose la nécessité de gagner leur vie.

Marianne Le Morvan situe Berthe Weill comme pionnière et première femme à oser s'emparer du métier de galeriste. Elle promeut la nouvelle génération de peintres, Picasso en tête, alors que ses concurrents n'y prêtent pas encore attention¹²⁶. Pourtant, c'est bien moins le nom de Weill, que ceux des marchands Vollard et Kahnweiler que l'on retient en ce début du XX^e siècle¹²⁷. Et si le peu d'information disponible pénalise la reconnaissance de son travail, celles-ci ne sont pas totalement absentes. Berthe Weill rédige son autobiographie, *Pan ! dans l'œil !... ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine 1900-1930* en 1933¹²⁸, les archives familiales existent et sont disponibles et ses lettres nous sont parvenues jusqu'en 1944¹²⁹. Néanmoins, force est de constater que sa galerie est oubliée et complètement absente d'ouvrages tels que celui de Pierre Nahon¹³⁰. Certain·e·s cherchent la cause de cet oubli dans la combinaison de son genre et de son origine juive, éléments qui ont sans aucun doute entravé sa carrière et sa reconnaissance. Indéniablement, elle ne bénéficiait pas du même traitement que ses collègues¹³¹. Le choix du nom de la boutique – Galerie B. Weill est en ce sens révélateur de la parfaite conscience de Berthe Weill quant à son désavantage d'être une galeriste femme. D'une part, elle en affirme la pleine direction par l'usage de son nom de jeune fille, d'autre part elle fait preuve « [...] de discrétion quant à la féminité de la gestionnaire par l'abréviation de son prénom »¹³².

Nous pouvons observer la même stratégie du côté de Lou Cosyn. En le diminuant de moitié, de Louise à Lou, elle opte pour un prénom plus ambigu quant à son genre. Néanmoins, il n'est pas possible de lier catégoriquement ce choix du diminutif Lou à l'existence de la galerie. S'il est certain que le prénom Lou est celui qu'elle s'est choisi indépendamment du nom de la galerie, en témoigne l'ensemble de sa correspondance adressée à Lou et non pas à Louise, il est difficile de savoir à quand remonte ce choix. Est-ce

¹²⁵ *Loc.cit.*

¹²⁶ LE MORVAN (Marianne), *op.cit.*, p.7.

¹²⁷ *Ibid.*, p.8.

¹²⁸ WEILL (Berthe), *Pan ! dans l'œil !... ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine 1900-1930*, [1933], Dijon, Editions L'échelle de Jacob, 2009.

¹²⁹ LE MORVAN (Marianne), *op.cit.*, pp.8-9.

¹³⁰ NAHON (Pierre), *Les marchands d'art en France*, *op.cit.*

¹³¹ *Ibid.*, p.169.

¹³² *Ibid.*, p.41.

un surnom hérité de son enfance ? Est-ce un choix plus tardif, lié à son entrée dans la vie active et dans la création de sa galerie ? Il nous est impossible de le vérifier, mais il est par ailleurs certain que ce prénom mixte ait dû jouer en sa faveur, ne se présentant pas d'emblée comme une galerie *de femme* dans un marché de l'art qui avait (encore) tendance à décrédibiliser les directrices de galerie¹³³. A la manière de Berthe Weill qui a révélé Picasso, Lou Cosyn a offert leur première chance à des artistes qui deviendront des figures majeures de l'histoire de l'art belge tels que Pierre Alechinsky et Pol Bury. Pourtant, tout comme Berthe Weill¹³⁴, son travail est minimisé et fait l'objet d'informations relatives, voire carrément fausses. Cette réalité « [...] traduit le plus concrètement la lutte nécessaire pour s'imposer dans ce milieu de l'art mondain misogyne et conservateur »¹³⁵. Et à la question du rôle mineur de la galerie Lou Cosyn, nous serions tentées de répondre que non, absolument pas. Par contre, envisager que l'importance de la galerie ait été minorisée dû au fait qu'elle était dirigée par une femme ne semble pas exagéré.

4. Profil de galeriste

Dans son ouvrage, Julie Verlaine trace les lignes dominantes qui se dégagent des portraits de galeristes. Pour la majorité d'entre eux-elles, c'est sans aucune expérience professionnelle en matière de commerce d'œuvres d'art qu'il-elle-s créent leur galerie¹³⁶. Le profil de Lou Cosyn, d'abord scripte pour Henri Storck, avant de devenir un court temps antiquaire puis galeriste d'art contemporain, semble s'inscrire dans ce schéma. Néanmoins, la reconstitution de son parcours est lacunaire au point qu'il faut rester prudente. Lorsque Lou Cosyn rencontre René Magritte en 1935 alors qu'elle est scripte, elle est déjà âgée de 30 ans. Qu'a-t-elle fait auparavant ? Est-ce vraiment son premier travail, et depuis quand le pratique-t-elle ? Entre cette rencontre et l'ouverture de son magasin d'antiquités, cinq années s'écoulent. A-t-elle continué son activité de scripte durant cette période, ou au contraire, a-t-elle déjà commencé à travailler dans le milieu des galeries pour le compte d'autrui ? Son expérience de scripte, sans être directement liée au métier de marchand, lui a permis d'acquérir des compétences de gestion logistique non négligeables. Par ailleurs, l'origine de sa vocation est tout aussi difficile à déterminer. La sphère amicale constitue une influence importante dans le choix de la carrière de galeriste. Ces mêmes ami-e-s qui encouragent mais

¹³³ VERLAINE (Julie), *op.cit.*, p.194.

¹³⁴ LE MORVAN (Marianne), *op.cit.*, pp.170-171.

¹³⁵ *Loc.cit.*, pp.170-171.

¹³⁶ VERLAINE (Julie), *op.cit.*, p.201.

qui sont également souvent les premier·e·s à exposer dans la galerie¹³⁷. Est-ce René Magritte qui pousse Lou Cosyn à se lancer dans l'aventure d'une galerie, et en profite pour régulièrement accrocher à ses cimaises ? D'autant que cette relation amicale facilite l'organisation d'expositions plus risquées, telles que celle du *surréalisme en plein soleil* en 1943, qu'un·e galeriste sans lien affectif avec l'artiste aurait davantage hésité à organiser. Ou est-ce Camille Goemans, lui-même revenu d'un certain nombre d'expériences en tant que galeriste, qui l'encourage dans cette voie ? D'ailleurs faut-il forcément lier l'ouverture de la galerie à la rencontre de ces deux pontes du surréalisme ? Ne peut-on pas aller à contre-pied du discours dominant et considérer que Lou Cosyn a choisi cette carrière de son propre chef, saisissant l'opportunité d'exposer des artistes de son cercle ? Sans doute que la réalité se trouve à l'intersection des rencontres, des influences des un·e·s, de ses aspirations et de celles des autres. Nous ne pouvons hélas que nous tenir à des suppositions car, à ce jour, aucune archive ne permet de connaître la genèse de la galerie Lou Cosyn. Néanmoins, il est nécessaire de se dégager des stéréotypes de genre qui réduisent l'autonomie et la prise de décision des femmes à néant.

Une autre constante mise en exergue par Julie Verlaine est l'arrivée au commerce d'art dans un second temps de la vie professionnelle. Elle situe l'âge moyen vers 37 ans¹³⁸, moyenne dans laquelle se situe très exactement Lou Cosyn qui a aux alentours de 36 ou 37 ans lors de l'ouverture de sa galerie. Concernant spécifiquement les galeristes femmes, celles nées avant 1914 – ce qui est le cas de Lou Cosyn – elles embrassent généralement la profession dans une *seconde vie*, active et publique, qui succède à une existence essentiellement domestique. Il s'agit d'une forme particulière de libération ; due au divorce, au veuvage ou à l'entrée dans la vieillesse, gage d'une plus grande autonomie, entre autres financière¹³⁹. Deux autres profils apparaissent à l'égard des plus jeunes, spécifiques à la seconde moitié du XX^e siècle : pour la plupart, soit la galerie est un projet de couple, soit ce sont des femmes jeunes, qui ne sont pas (encore) mariées, ou divorcées, qui souhaitent mener une vie professionnelle et qui, pour bon nombre d'entre elles, choisissent de faire carrière plutôt que d'avoir des enfants¹⁴⁰.

¹³⁷ *Ibid.*, p.208.

¹³⁸ *Ibid.*, p.201.

¹³⁹ *Ibid.*, pp.192-193.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.193.

Face à ces schémas, Lou Cosyn présente un profil original. Mère alors qu'elle a 21 ans, elle n'est pas mariée mais l'enfant est reconnu par Eugène Victor Lequarré. Le nom de celui-ci n'apparaît pas dans l'almanach et il est difficile de savoir s'ils ont eu ou non une vie commune. Son fils Jean-Pierre, qui ne conserve pas son nom paternel et se fera appeler Lorient, est domicilié à Schaerbeek lorsque Lou Cosyn emménage rue de la Madeleine en 1941 et elle ne paraît alors pas vivre avec lui. Il semble rapidement déménager rue Colonel Chaltin 1, sans doute auprès des parents de Lou Cosyn. C'est donc tout de même comme jeune femme célibataire, indépendante et jouissant *a priori* d'une certaine liberté, qu'elle se lance dans le commerce d'œuvres d'art. L'année 1951, date de fin de l'activité de la galerie, ne concorde pas avec celle de son mariage en 1956 et ne constitue pas forcément la cause de l'arrêt de son activité. Est-ce dû à la conjoncture économique ? La fin des années 1940 et le début des années 1950 sont des années paradoxales où s'opposent d'un côté un marché de l'art non dynamique, marqué par la mévente et la stagnation, et de l'autre le dynamisme des galeries d'art ; de nombreuses ouvertures, un nombre croissant d'expositions et une abondance des propositions artistiques, parfois tenant de la provocation¹⁴¹. La fermeture de la galerie Lou Cosyn s'inscrit dans un contexte de forte concurrence, où des propositions artistiques audacieuses se retrouvent proposées sur un marché de l'art qui fonctionne au ralenti. Par ailleurs, les marchandes de tableaux sont confrontées à des difficultés plus grandes dans leur quête de réussite, comme Julie Verlaine est tentée de l'affirmer lorsqu'elle observe les différences sensibles des situations et d'opportunités que présentent les différentes galeries de son corpus. Elle constate par exemple la plus grande fragilité des carrières féminines, dont la longévité est en moyenne bien plus courte. Une crédibilité moindre est accordée aux directrices de galerie comparées à leurs collègues et leur activité est souvent considérée comme un passe-temps¹⁴². Les femmes galeristes font l'objet d'une dépréciation, voire une parfaite invisibilisation de leur rôle réel dans l'existence de leur galerie, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

5. Passeuses

Dans sa biographie consacrée à Berthe Weill, Marianne Le Morvan souligne « Sa condition de femme [qui] a eu des conséquences directes sur la pérennité de son patrimoine historique. En effet, son célibat ne lui a pas permis d'avoir d'héritier susceptible de défendre

¹⁴¹ *Ibid.*, p.75.

¹⁴² *Ibid.*, pp.193-195.

son implication et sa collection. »¹⁴³ Pas d'enfants, mais une petite-nièce qui entame le travail de mémoire avant de laisser Marianne Le Morvan le poursuivre. Le fait de ne pas avoir de descendance fait-il forcément courir le risque de l'oubli ? Et *a contrario*, en avoir garanti-il la pérennité de son travail ou de son œuvre ? Dans le cas de Lou Cosyn, mère d'un fils unique, le fait d'avoir un enfant ne garantit rien. Mis à part les maigres documents sauvés par Patricia Marion, Jean-Pierre Lorient n'a pas œuvré à la mémoire de sa mère. N'ayant pas toujours grandi auprès d'elle, il ne s'est peut-être pas senti concerné par ce travail qui l'a d'une certaine manière éloigné de sa mère. Des choix posés par ces femmes durant leur vie en faveur d'une forme d'émancipation – ne pas avoir d'enfant, confier son enfant à ses parents – peuvent devenir, si pas *la* cause, l'une des causes de leur oubli.

Christine Planté remarque que dans une famille, il est trop de deux célébrités, une concurrence d'autant moins admissible lorsqu'il s'agit d'une femme¹⁴⁴. Lou Cosyn s'est mariée à un écrivain surréaliste, connu et reconnu, dont elle a protégé et transmis la mémoire. Dans une lettre adressée à Robert Guiette, elle explique :

Les écrits de Camille – et j'en ai trouvé et rassemblé pas mal – sont à l'abri. J'entends par là qu'ils ne sont plus chez moi. L'inventaire de la succession n'étant toujours pas fait, et ces documents étant les seules choses que Camille m'ait laissés, je n'entends qu'ils me soient arrachés.¹⁴⁵

La conservation et la transmission de ces documents deviennent d'autant plus importantes qu'ils prennent valeur d'unique héritage. Lou Cosyn rend pérenne la mémoire de Camille Goemans à travers l'action concrète de l'édition de ses poèmes. Nous le verrons, Lou Cosyn est toute sa vie durant une femme d'action impliquée dans les mondes de l'art. Elle ne semble jamais considérer l'importance de consigner ses propres actions, estimant peut-être ce travail comme un métier sans portée historique, sous-estimant elle-même l'impact de sa carrière de galeriste sur une série d'artistes qui s'inscriront pourtant dans l'histoire de l'art. C'est en tout cas ce que laisse penser l'immense silence qui entoure l'existence de sa galerie. Son fils, quant à lui, est acteur et sa belle-fille est danseuse étoile, eux-mêmes sans enfants. Ont-ils davantage pensé à leurs propres postérités et leur propre mythologie qu'à celle de cette mère galeriste ? La mémoire publique n'a pas non plus accordé de visibilité à Lou Cosyn.

¹⁴³ LE MORVAN (Marianne), *op.cit.*, p.169.

¹⁴⁴ PLANTE (Christine), *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, 2^e éd., Lyon, Presses universitaires de Lyon, (coll. « Des deux sexes et autres »), 2015, p.115.

¹⁴⁵ Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, Lettre de Lou Cosyn à Robert Guiette, Inv. ML04469/0576 CR.

Camille Goemans comme Jean-Pierre Lorient, contrairement à elle, font l'objet d'une page Wikipédia. Leurs morts respectives s'accompagnent de nécrologies publiées dans la presse, celle de Lou Cosyn n'est mentionnée nulle part. Un article du *Soir* consacré à Lorient indique ses « autres passions, comme la peinture de Delvaux »¹⁴⁶, sans préciser l'origine de cette passion, à trouver du côté de la mère et marchande Lou Cosyn, qui a connu Paul Delvaux et a tenu entre ses mains de nombreux tableaux de l'artiste. L'écriture d'une histoire *androcentrée* croise ici celle d'une histoire de l'art encore majoritairement basée sur les créateur·rice·s où les *intermédiaires* pourtant nécessaires à la médiation des œuvres d'art sont oublié·e·s.

Nous l'avons vu, nous le verrons encore, la galerie Apollo semble être celle qui a le mieux persisté et qui a pu trouver sa place dans l'histoire. Est-ce dû au fait qu'elle ait particulièrement marqué l'histoire de l'art en Belgique, davantage que la galerie Lou Cosyn ? Peut-être, mais pas uniquement. La veuve du galeriste Robert L. Delevoy, Suzy Otlet, est l'une des figures de l'ombre de l'histoire des galeries bruxelloises. Elle a d'une part joué un rôle plus actif qu'elle ne veut le laisser paraître dans l'existence de la galerie Apollo¹⁴⁷, d'autre part, elle a été une *passeuse* majeure dans la construction de la postérité de la galerie. Irène Young-Martinez réalise son mémoire sur la galerie Apollo à la suite de sa rencontre avec Suzy Otlet en 1983 à Bruxelles¹⁴⁸. C'est aussi l'amitié de la veuve du galeriste avec la fondatrice de la *Group 2 Gallery*, Jeannine Lenaerts, qui est à l'origine d'une exposition en 2003, *Tribute to Gallery Apollo, Brussels*, lors de laquelle de nombreuses archives ont été dévoilées¹⁴⁹. Ces archives méticuleusement conservées éveilleront l'intérêt de la galerie Ronnie Van de Velde qui les rachète¹⁵⁰. Il n'est pas question de mettre en doute le fait que la galerie Apollo soit une galerie historique au rôle majeur dans l'histoire de l'art belge. Toutefois, sans le travail indispensable de médiation de Suzy Otlet, la galerie Apollo aurait probablement connu le même sort que celui de la galerie Lou Cosyn.

¹⁴⁶ Nécrologie de Jean-Pierre Lorient publié dans *Le Soir*, <https://www.lesoir.be/art/theatre-deces-du-comedien-jean-pierre-lorient-il-navigua-t-19970603-Z0DTNW.html> (consulté le 7 août 2020).

¹⁴⁷ Entretien accordé par Vital Lenaerts, actuel codirecteur de la galerie Group 2 Gallery, galerie à l'origine de l'exposition *Tribute to Gallery Apollo, Brussels* (2003), (Bruxelles, Group 2 Gallery, 22 février 2020).

¹⁴⁸ YOUNG-MARTINEZ (Irène), *Galerie Apollo : Un centre d'art vivant, 1941-1951*, op.cit.

¹⁴⁹ *La Libre*, Revue de l'exposition *Tribute to Gallery Apollo, Brussels* (2003), <https://www.lalibre.be/culture/arts/apollo-galerie-pilote-des-annees-40-50-51b87c89e4b0de6db9a83556> (consulté le 6 août 2020).

¹⁵⁰ Entretien accordé par Vital Lenaerts, actuel codirecteur de la galerie Group 2 Gallery, galerie à l'origine de l'exposition *Tribute to Gallery Apollo, Brussels* (2003), (Bruxelles, Group 2 Gallery, 22 février 2020).

L'inscription des galeries et galeristes dans l'histoire de l'art semble moins le fait d'une filiation, d'enfants qui transmettent la mémoire, que d'une personne qui endosse le rôle de *porteur·euse*. S'il existe forcément des exceptions, il s'agit majoritairement de femmes, ces *porteurs·euses* de la mémoire des frères, pères ou maris qui profitent d'une grande notoriété, « [...] une célébrité qu'elles ont parfois contribué à construire, au détriment de leur propre avènement »¹⁵¹. Lou Cosyn est *porteur·euse* de la mémoire de Camille Goemans, au risque de voir sa propre carrière obliuée par l'aura de son mari.

¹⁵¹ CAMET (Sylvie) (dir.), *Femmes d'à côté*, op.cit., p.8.

Chapitre 3 : Qui se cache derrière la galerie Lou Cosyn ?

1. « La question réelle est donc de déterminer ce qu'est “un bon” marchand ? »¹⁵²

La difficulté de reconnaître *de facto* Lou Cosyn comme directrice de sa galerie réside peut-être dans la difficulté de définir le rôle exact du·de la directeur·rice de galerie. En effet, l'éponymie de la galerie ne doit pas faire oublier la réalité collective de son fonctionnement, peu de marchand·e·s sont véritablement seul·e·s à s'en occuper¹⁵³. Pour fonctionner, elle nécessite plusieurs intervenant·e·s, ceux·celles que Julie Verlaine nomme les « ombres », ces petites mains – compagnons et compagnes, artistes, factotums, étudiant·e·s en art – qui bien souvent restent anonymes¹⁵⁴. La galerie Lou Cosyn ne fait pas exception et semble avoir entre autres bénéficié de l'aide d'une certaine Valentine Paridant. C'est David Sylvester qui mentionne son nom et précise qu'elle collabore avec Lou Cosyn jusqu'en 1946¹⁵⁵. Les relevés de populations de 1930 et 1947 indiquent que Valentine Paridant réside rue de la Madeleine, 21 du 12 mars 1945 au 12 septembre 1951¹⁵⁶. Il est donc fort à parier que Valentine Paridant ait travaillé au-delà de 1946, jusqu'en 1951, année où cesse l'activité de la galerie. Le 12 septembre 1951 pourrait constituer un *terminus ante quem* de la fin d'activité de la galerie Lou Cosyn. Les archives consultées ne nous en apprennent pas plus sur Valentine Paridant, ni sur le travail qu'elle effectuait pour la galerie. Cela rejoint la constatation de Julie Verlaine quant aux personnels auxiliaires qui restent dans leur majorité inconnaisable à l'historien·ne¹⁵⁷.

Si la galerie nécessite des auxiliaires indispensables à son bon fonctionnement, elle est aussi un espace de sociabilité. Elle est le lieu de rencontre entre les acteur·rice·s d'une communauté spécifique – créateur·rice·s, expert·e·s, amateur·rice·s – qui composent son public. Ces acteur·rice·s sont parfois directement impliqué·e·s dans le fonctionnement de la galerie, de manière contractuelle ou informelle. Le plein pouvoir des marchand·e·s d'art quant au choix de leur programme et de leur·e·s artistes est tout relatif. Ils ne sont pas seul·e·s à décider, influencé·e·s par leur environnement, leur·e·s collègues, concurrent·e·s ou émules.

¹⁵² LE MORVAN (Marianne), *op.cit.*, p. 175.

¹⁵³ VERLAINE (Julie), *Les galeries d'art contemporain à Paris*, *op.cit.*, p.215.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.183.

¹⁵⁵ SYLVESTER (David) et WHITFIELD (Sarah), *René Magritte. Catalogue raisonné*, *op.cit.*, p.88.

¹⁵⁶ Bruxelles, Archives de la Ville de Bruxelles, recensements de population ; 1930, vol. F, folio 824, rue de la Madeleine, 21 et 1947, vol. F4, folio 50, rue de la Madeleine, 21.

¹⁵⁷ VERLAINE (Julie), *op.cit.*, p.215.

La prise de décision n'est pas toujours de leur fait, déléguant à d'autres spécialistes tel·le·s que le·la critique d'art¹⁵⁸. Les hommes et femmes de lettres, écrivain·e·s et poètes sont fréquemment appelé·e·s pour préfacer les expositions¹⁵⁹. Cette imbrication de collaborations peut surprendre et faire surgir une question : mais finalement, que fait concrètement le directeur·rice d'une galerie ? A force de déléguer de nombreuses tâches, quel rôle lui reste-t-il à jouer et comment le définir ? Ambroise Vollard était par exemple orienté par Camille Pissarro et Maurice Denis dans le choix des artistes qu'il exposait¹⁶⁰. Peut-on priver Vollard de son statut de directeur de galerie parce qu'il n'y est pas seul maître à bord ? La même question se pose concernant Lou Cosyn ; dans l'hypothèse où Camille Goemans lui apporte son soutien dans l'activité de la galerie, doit-elle être pour cela privée de son statut de galeriste et de sa capacité à diriger une galerie ?

Camille Goemans est un personnage extrêmement actif aux multiples casquettes. Poète et critique d'art, représentant du surréalisme durant les années 20, il a outre son activité de galeriste et courtier, occupé bon nombre de postes divers et variés. A partir de 1931, Goemans est sous-directeur puis directeur de l'Office belgo-luxembourgeois du tourisme. En 1941, alors que Lou Cosyn se lance dans son activité de galeriste, il exerce des fonctions modestes à la Corporation Nationale de l'Agriculture et de l'Alimentation (CNAA)¹⁶¹. En 1946¹⁶², il occupe le poste de directeur de la galerie Artes à Anvers, à laquelle il donne sa démission en février 1948¹⁶³. Cette démission ne semble pas directement actée, car près d'un an plus tard, il adresse plusieurs lettres à celle qu'il nomme Mlle Rouault au sujet de l'organisation d'une exposition à Artes. L'une d'elles, datée du 16 janvier 1949, précise : « Je vous signale pour éviter les retards, que 21 rue de la Madeleine est mon adresse à Bruxelles (et non à Anvers). Je vous demanderai de continuer à m'y écrire. Le courrier m'y touche plus

¹⁵⁸ VERLAINE (Julie), *Les galeries d'art contemporain à Paris. op.cit.*, p.165.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.139.

¹⁶⁰ LE MORVAN (Marianne), *op.cit.*, p.175.

¹⁶¹ BENVINDO (Bruno), *Henri Storck, le cinéma belge et l'Occupation*, Bruxelles, Editions De l'Université de Bruxelles, (coll. « Histoire »), 2010, p.56.

Corporation nationale de l'Agriculture et de l'Alimentation (CNAA) : organisme créé *ex nihilo* en août 1940 en opposition au droit belge chargé pendant le conflit d'organiser la production et la distribution agricoles dans le pays. Elle dispose d'un pouvoir énorme et un organisme de l'Ordre nouveau. Elle se caractérise néanmoins par une étonnante ambiguïté : à la fois dirigée par le nationaliste flamand Piet Meuwissen, abritant des collaborateur·rice·s, mais également certains notables belgicistes et patriotes. Voir : COLIGNON (Alain), « C.N.A.A. L'agriculture en rangs d'oignon », dans BALACE (Francis) (dir.), *Jours de guerre. Jours gris*, 1993, Bruxelles, Crédit communal, pp.49-83.

¹⁶² GOEMANS (Camille), *Ecrits*, Bruxelles, Editions Labor, 1992, p.264.

¹⁶³ Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, Lettre de Camille Goemans à Van den Bosch (correspondance), Inv. ML 05204/0010.

rapidement. »¹⁶⁴ Cette lettre témoigne des liens qui se sont noués entre Lou Cosyn et Camille Goemans, et d'une certaine forme de présence de celui-ci à la galerie. Est-ce une présence physique, un soutien au quotidien ? L'arrêt de l'activité de Goemans à la galerie Artes renforce-t-il son implication dans la galerie de Lou Cosyn ? Ou Lou Cosyn réceptionne-t-elle le courrier de son compagnon, faisant office de secrétaire en plus de son activité de galeriste ? Nous ne pouvons hélas que nous poser des questions car le peu d'archives conservées ne permettent de cerner que partiellement les rôles de chacun·ne dans l'activité de la galerie.

2. Le fonctionnement de la galerie Lou Cosyn

Concrètement, hormis les quelques catalogues d'expositions et invitations conservés aux Archives de l'Art Contemporain en Belgique et à la bibliothèque des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, les archives concernant directement la galerie Lou Cosyn se comptent sur les doigts de la main. Sans le témoignage de la principale intéressée, difficile d'imaginer le fonctionnement de la galerie Lou Cosyn. Néanmoins, quelques documents ont résisté au temps, aux déménagements – Lou Cosyn a déménagé près de vingt fois¹⁶⁵, n'aidant pas à la conservation de ses archives – et à l'habitude de beaucoup jeter de Lou Cosyn, comme l'a rapporté Jean-Pierre Loriot¹⁶⁶. N'oublions pas que s'ajoute à ce comportement genré d'effacer sa propre histoire, et à sa vie nomade « [...] la règle du silence qu'impose l'appartenance à ce milieu particulier »¹⁶⁷ qui rend d'autant plus difficile d'écrire l'histoire des galeries en général, et spécifiquement celle de Lou Cosyn.

La lettre qu'adresse Pol Bury à Lou Cosyn donne un exemple concret quant à l'organisation d'une exposition¹⁶⁸. Celle-ci n'est pas datée, mais est probablement écrite peu avant avril 1950, date de parution du magazine Cobra n°6 auquel Bury fait référence. Cette lettre, orpheline de l'ensemble de la correspondance entre Bury et Cosyn, n'est pas évidente à cerner mais permet quelques suppositions. Elle concerne Vittorio Bonuzzi, un artiste ouvrier italien installé en Belgique. Il est probable que Pol Bury ait parlé de Bonuzzi à Lou Cosyn en

¹⁶⁴ Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, Lettre de Camille Goemans à Mlle I. Rouault, 16 janvier 1949, Inv. ML 05193/0058-63.

¹⁶⁵ Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, Lettre de Lou Cosyn à Robert Guiette, Inv. ML 04469/0577 CR.

¹⁶⁶ Ces informations proviennent d'une correspondance mail avec Patricia Marion (24/06/2020).

¹⁶⁷ MOULIN (Raymonde), *Le marché de la peinture en France, op.cit.*, p.12.

¹⁶⁸ Bruxelles, Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Lettre de Pol Bury à Lou Cosyn, [s.d.], [non inventoriée].

vue de l'exposer et que celle-ci y ait répondu favorablement dans une lettre précédente : « Chère amie, si tôt reçu votre lettre, je me suis mis en rapport avec Bonuzzi. J'attends de ses nouvelles. Mais comme les Sudistes sont [illisible] lents je crois que vous ne devrez pas tros [sic] compter sur le 13 mai pour son exposition. Et que la mi-juin sera plus certaine. » Il aborde ensuite la question du catalogue et de la préface, que Christian Dotremont serait susceptible de réaliser. Il demande l'avis de Lou Cosyn à ce sujet. Bury précise encore « Dans le n°6 de Cobra qui doit paraître ces jours-ci il y a aussi sur Bonuzzi un article que j'ai écrit ainsi qu'une reproduction d'un des deux tableaux qui se trouvent chez lui [barré dans le texte] vous. » Bury insiste en lui demandant à nouveau de lui faire savoir ce qu'elle pense du choix de Dotremont pour la préface.

Cette lettre offre un témoignage de l'implication de Lou Cosyn dans l'organisation des expositions de sa galerie. Pol Bury, jeune artiste ayant lui-même exposé chez elle, lui suggère un artiste ainsi qu'un préfacier qu'il soumet à son approbation. Nous n'avons néanmoins pas la confirmation que cette exposition ait bien eu lieu, puisqu'il ne semble pas avoir eu d'échos dans la presse quotidienne et qu'aucun catalogue ou invitation n'ait été conservé. Des artistes ont, semble-t-il, souvent fait le lien entre la galerie Lou Cosyn et les aspirant·e·s exposant·e·s. C'est par exemple Marc Eemans, visitant la première exposition bruxelloise personnelle de Gilberte Dumont et Victor Lefèbvre, qui leur conseille de s'adresser à Camille Goemans en vue d'être exposés à la galerie Lou Cosyn¹⁶⁹. Jane Graverol, quant à elle, expose à la galerie suite à la proposition de René Magritte qu'elle rencontre en 1949¹⁷⁰. C'est également ce que Raymonde Moulin constate dans son étude, l'idée d'une pré-sélection des artistes opérée par les peintres et les critiques : « A regarder de près les hommes [et les femmes] qui contribuent à la découverte d'une œuvre, on aperçoit que le marchand n'est pour ainsi dire, jamais, chronologiquement, le premier. »¹⁷¹

Cette même lettre indique également en filigrane que Lou Cosyn prenait des œuvres en dépôt à sa galerie. C'est le cas de deux peintures de Vittorio Bonuzzi que mentionne Pol Bury, mais également celui de Gilberte Dumont et Victor Lefèbvre qui laissent des œuvres en dépôt avant de fixer la date d'une exposition future¹⁷². Concernant la vente d'œuvres, Patricia Marion a pu nous renseigner de source sûre que dans le cadre du contrat avec le couple

¹⁶⁹ GOYENS DE HEUSCH (Serge), *Gilberte Dumont, Victor Lefèbvre, op.cit.*, p.41.

¹⁷⁰ CANONNE (Xavier), *Le surréalisme en Belgique. 1924-2000*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2006, pp.106-107.

¹⁷¹ MOULIN (Raymonde), *op.cit.*, p.124.

¹⁷² GOYENS DE HEUSCH (Serge), *op.cit.*, p.41.

Dumont-Lefèbvre, Lou Cosyn prenait 30% de commission sur la vente des tableaux¹⁷³. En cela, elle semble s'inscrire dans la norme de l'époque, puisque Julie Verlaine note dans son étude des galeries parisiennes entre 1944 et 1970 que « [...] la grande majorité des artistes disposent librement de leurs œuvres : les contrats d'exclusivité signés avec une galerie chargée de s'occuper de leur carrière sont peu nombreux »¹⁷⁴.

Outre les expositions, Lou Cosyn pratiquait sans doute le courtage d'œuvres modernes. Une lettre de la main de Paul-Gustave Van Hecke mentionne les affaires réalisées avec celle-ci. Il évoque l'achat d'une œuvre de René Magritte, sans doute liée au premier marché : « Tu ne me dis pas si Lou Cosyn a livré à Paris le Magritte qu'elle m'avait vendu et si elle a encaissé »¹⁷⁵. En effet, Lou Cosyn n'organise pas d'exposition personnelle de René Magritte en tant que telle en 1946, mais l'artiste laissait probablement des œuvres en dépôt et occupait régulièrement les cimaises durant l'intervalle entre les expositions. Par ailleurs, Van Hecke commente le prix d'un dessin de Dali : « Ce que demande Lou Cosyn pour le dessin de Dali est absurde ».¹⁷⁶ Cette œuvre est vraisemblablement issue du second marché, Lou Cosyn n'ayant semble-t-il jamais représenté Salvador Dali dans sa galerie. Le souvenir de Gilberte Dumont qui « [...] se rappelle que des toiles de Chirico, parmi les plus belles, se vendaient là pour quelques milliers de francs »¹⁷⁷ relève du même cas de figure. La médiation du·de la courtier·e consiste alors uniquement à rapprocher un·e vendeur·euse d'un·e acheteur·euse. Le courtage d'œuvres anciennes ou modernes est une activité complémentaire commune dans le milieu des galeries, qui y trouvent un moyen de diversification de leur source de revenus afin de pallier aux pertes sèches provoquées par certaines expositions plus *risquées*¹⁷⁸. Lou Cosyn semble être à la fois une entrepreneuse, engagée dans la défense d'artistes vivant·e·s, et à la fois une négociante, tenant des « toiles sûres » à la disposition de ses client·e·s¹⁷⁹.

¹⁷³ Ces informations proviennent d'une correspondance mail avec Patricia Marion (1/07/20).

¹⁷⁴ VERLAINE (Julie), *op.cit.*, p.154.

¹⁷⁵ Bruxelles, Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Fonds Paul-Gustave Van Hecke, correspondance avec Alex Salkin, 7 mai 1946, Inv. 117.563 1/4.

¹⁷⁶ Bruxelles, Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Fonds Paul-Gustave Van Hecke, correspondance avec Alex Salkin, 7 mai 1946, Inv. 117.563 2/4.

¹⁷⁷ GOYENS DE HEUSCH (Serge), *op.cit.*, p.41.

¹⁷⁸ VERLAINE (Julie), *op.cit.*, pp.124-127.

¹⁷⁹ MOULIN (Raymonde), *op.cit.*, p.90.

3. Galerie Lou Cosyn : un nom d'emprunt ou celui de sa (co)directrice ?

Dès les prémices de cette recherche, le fonctionnement de la galerie Lou Cosyn et sa direction posent question. Un premier regard sur internet avait fait apparaître de véritables contradictions cristallisées autour du·de la responsable de la galerie et sa direction effective. La lecture d'ouvrages consacrés aux artistes ayant exposé dans la galerie Lou Cosyn ainsi qu'au champ de l'art contemporain belge en général, donne à voir une même absence de cohérence concernant cette question.

Dans le cadre de la rédaction de son mémoire *Les galeries d'art bruxelloise (1940-1944)*¹⁸⁰, Emmanuelle Calberg a eu l'opportunité de rencontrer des acteur·rice·s du marché de l'art contemporains des galeries abordées. A propos de la galerie Lou Cosyn, l'autrice rapporte le témoignage de Marc Eemans qui soutient que la galerie était un cadeau offert à Camille Goemans par Sacha Chigirinsky, sa deuxième épouse¹⁸¹. Celui-ci dirigerait la galerie « avec son amie Lou Cosyn » et « décide de lui donner le même nom »¹⁸². Dans cette version, il s'agit d'une codirection où Camille Goemans porte jusqu'à la responsabilité du choix du nom de la galerie, simple emprunt à celui de sa collègue. En ce qui concerne les dates, celles-ci concordent. Le relevé de population de 1947 indique que Camille Goemans est marié à Sacha Chigirinsky, née en 1905 en Russie, depuis le 1^{er} août 1931 avant que le couple divorce le 5 mai 1955. Néanmoins, il est permis de douter de l'impartialité du témoin. Marc Eemans, artiste plasticien, fait partie des intellectuel·le·s belges qui prêtent leur plume au service de l'occupant et est l'auteur d'articles que Virginie Devillez qualifie d'*orduriers*¹⁸³. Il officie pour plusieurs journaux et dénonce régulièrement l'art dit *dégénéré*. Il est condamné pour collaboration après la guerre. Marc Eemans, membre des débuts du surréalisme belge dont il sera rapidement écarté, entretient une certaine rancune envers ses anciens congénères¹⁸⁴. Sans doute entend-il discréditer cette galerie à tendance surréaliste en la désignant de *cadeau* d'une épouse à son mari. Les sympathies d'Eemans pour l'Ordre Nouveau ne devaient par ailleurs pas être étrangères à un certain mépris pour la forme d'émancipation que constitue la direction d'une galerie par une femme, en parfaite opposition aux valeurs fascistes rétrogrades. Hormis le témoignage oral de Marc Eemans, seule l'anthologie consacrée à

¹⁸⁰ CALBERG (Emmanuelle), *Les galeries d'art bruxelloise (1940-1944)*. op.cit., p.73.

¹⁸¹ Loc.cit.

¹⁸² Loc.cit.

¹⁸³ DEVILLEZ (Virginie), *Le retour à l'ordre*, op.cit., p.211.

¹⁸⁴ Ibid., p.206.

Goemans publiée en 1992 propose une information concordante ; oblitérant jusqu'au nom de Lou Cosyn : « Avec le soutien financier de sa femme fonde, rue de la Madeleine à Bruxelles, une galerie de tableaux. »¹⁸⁵ A nouveau, la provenance de cette information doit nous inciter à la prudence. C'est Camille-Grégor Goemans, fils né en 1944 du second mariage de Camille Goemans, qui a aidé à l'élaboration de ces éléments biographiques¹⁸⁶. Ses informations peuvent autant être objectives que baignées de la rancœur d'une mère bafouée.

La littérature consultée présente une autre constante, qui se dessinait précédemment, celle de la négation du rôle de Lou Cosyn comme galeriste en limitant sa présence au nom donné à la galerie. Virginie Devillez parle de « [...] la galerie Lou Cosyn, du nom de la maîtresse de Camille Goemans »¹⁸⁷, le nom Lou Cosyn est simplement *emprunté* à celle que l'autrice réduit à son statut de *maîtresse de*, oblitérant complètement son rôle actif dans l'existence de la galerie. Xavier Canonne évoque, lui, « [...] la galerie de Lou Cosyn à Bruxelles, l'épouse de Camille Goemans »¹⁸⁸. Si la galerie est dans ce cas-ci rendue à sa propriétaire, affirmant sa possession, elle est dans un même temps renvoyée à son statut civil et son union avec Camille Goemans, alors que ceux-ci ne se marient que cinq années *après* la fermeture de la galerie. Lou Cosyn se voit sans cesse ramenée à sa relation de maîtresse ou d'épouse, alors que celle-ci ne concerne qu'une période très courte à l'échelle de sa vie et de sa carrière, d'autant que Camille Goemans décède en 1960. Cela rejoint le constat que dans un contexte professionnel intégrant une dimension de prestige, les femmes semblent plus humaines et rassurantes lorsqu'elles accèdent à leur carrière par l'intermédiaire d'un homme¹⁸⁹. Serge Goyens de Heusch va lui un peu plus loin puisqu'il parle de « [...] la galerie qu'il [Camille Goemans] inaugura peu après sous le nom de Lou Cosyn. Goemans y exposa quelques-uns de ceux qui devinrent les maîtres de l'art moderne tels Chirico, Magritte, Spilliaert, Delvaux »¹⁹⁰. Cette fois, l'auteur nie jusqu'à l'existence même de Lou Cosyn, qui n'est plus qu'un nom dépossédé de l'individu qui le porte. Il affirme la pleine et unique direction de la galerie par Camille Goemans sans faire la moindre mention de Lou Cosyn au sein de son organisation. L'ensemble de ces ouvrages refuse à Lou Cosyn son identité singulière et celle-ci se trouve réduite à son rapport à un homme, Camille Goemans, qui devient une instance de légitimation nécessaire à l'existence de la galerie Lou Cosyn.

¹⁸⁵ GOEMANS (Camille), *op.cit.*, p.263.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.264.

¹⁸⁷ DEVILLEZ (Virginie), *op.cit.*, p.207.

¹⁸⁸ CANONNE (Xavier), *op.cit.*, p.107.

¹⁸⁹ PLANTE (Christine), *La petite sœur de Balzac*, *op.cit.*, p.114.

¹⁹⁰ GOYENS DE HEUSCH (Serge), *op.cit.*, p.41.

Néanmoins, d'autres témoignages existent, plus nuancés et sans doute plus proches de la réalité. Comme évoqué précédemment, la première exposition personnelle de Pierre Alechinsky se tient à la galerie Lou Cosyn en 1947 et sa biographie indique que « C'est à l'occasion de cette exposition qu'Alechinsky entre en contact avec le milieu surréaliste belge, familier de Lou Cosyn (Camille Goemans, René Magritte, André Souris, ...) »¹⁹¹ Lou Cosyn n'est plus seulement un nom, une compagne ou une codirectrice, elle fait partie intégrante d'un réseau de chaîne de coopération, comme le nomme Howard S. Becker¹⁹², elle est un maillon de cette chaîne qui permet à Alechinsky de rencontrer une série de personnes qui auront un impact sur sa carrière. David Sylvester, dont la réalisation du catalogue raisonné de René Magritte le met en contact direct avec Lou Cosyn, est le seul qui apporte un éclairage sur ce qui pouvait être le fonctionnement véritable de la galerie : « Goemans, though rarely visible at the gallery, helped her over the acquisition of works and the organisation of exhibitions and by writing catalogues prefaces »¹⁹³. L'auteur souligne la moindre présence de Camille Goemans à la galerie, et à la fois l'aide qu'il apporte à Lou Cosyn, que ce soit pour l'acquisition de tableaux, l'organisation des expositions ou la rédaction des préfaces de catalogues.

L'éponymie de la galerie est un choix courant dans le milieu des marchands d'art contemporain, affirmant la volonté d'individualiser ces structures¹⁹⁴. Un nom au masculin singulier cache fréquemment un duo, qui peut être un couple¹⁹⁵, imposant *a priori* ce nom comme celui du directeur et invisibilise dès lors le rôle et la participation de la femme. *A contrario*, la galerie Lou Cosyn porte le nom d'une femme qui, si l'on suit le même schéma de penser, risquerait d'invisibiliser le rôle de Camille Goemans dans ce duo implicite. Pourtant, le nom de Lou Cosyn ne lui confère pas d'emblée la légitimité pleine de la direction de la galerie, au vu des quelques extraits précédemment cités. Bien au contraire, Camille Goemans, dont le nom ne figure nulle part, et n'est selon David Sylvester que peu présent à la galerie, fait presque invariablement figure de codirecteur ou dans les cas les plus extrêmes, de directeur. Tout porte à croire que, quelle que soit la personne concernée par l'éponymie de la galerie, s'il se trouve un homme dans les parages, celui-ci bénéficiera de la reconnaissance au déficit de la femme.

¹⁹¹ ABADIE (Daniel) et VAN DEN BUSSCHE (Willy), *Pierre Alechinsky*, Anvers, Fonds Mercator, 2000, p.115.

¹⁹² BECKER (Howard S.), *Les Mondes de l'art*, op.cit., pp.58-59.

¹⁹³ SYLVESTER (David) et WHITFIELD (Sarah), *René Magritte. Catalogue raisonné*, op.cit., p.88.

¹⁹⁴ VERLAINE (Julie), *Les galeries d'art contemporain à Paris*, op.cit., p.212.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.215.

Dans la presse quotidienne belge, c'est pourtant bien « chez Lou Cosyn »¹⁹⁶ que l'on se rend, c'est « Lou Cosyn [qui] expose »¹⁹⁷, « Lou Cosyn [qui] présente »¹⁹⁸, parfois c'est « dans la salle “Lou Cosyn” »¹⁹⁹, mais aucun des comptes rendus d'exposition ne fait allusion à la présence de Camille Goemans. La presse offre, plus rarement, une référence explicite à la personne de Lou Cosyn telle que l'*Indépendance de Charleroi* : « Lou Cosyn, une des silhouettes les plus aimables du Tout-Bruxelles féminin, vient d'accueillir en sa galerie d'art un jeune peintre très moderne, Delahaut, que nous laisserons à notre critique le soin d'apprécier »²⁰⁰. Lou Cosyn n'est dans ce cas-ci pas *femme de*, mais *une des silhouettes les plus aimables du Tout-Bruxelles féminin*. Entre statut civil et apparence physique, les obstacles à franchir sont bien nombreux avant d'être considérée comme galeriste *tout court*.

4. Une galerie « réquisitionnée » ?

Si rien ne confirme le fait que Camille Goemans occupe un poste de directeur ou codirecteur à la galerie Lou Cosyn, la place prépondérante que lui accorde la littérature prend peut-être racine dans le fait que le critique ait « réquisitionné » la galerie. Ce phénomène courant consiste en l'usage d'une galerie afin de mener à bien son entreprise de défense d'un mouvement artistique, présence qui peut être plus ou moins officielle²⁰¹. Il est vrai que, sans pour autant se définir uniquement comme une galerie surréaliste, la galerie Lou Cosyn est considérée comme proche du groupe surréaliste²⁰². La présence fréquente de René Magritte à ses cimaises y est pour beaucoup. Mais d'autres artistes étiquetés « surréalistes », tels que Max Ernst, y trouvent leur place également. Pol Bury, Pierre Alechinsky – qui font leurs débuts au sein du groupe surréaliste belge – et Jane Graverol y proposent tous trois des expositions surréalistes. La presse utilise fréquemment les termes *surréel* ou *surréaliste* pour qualifier les artistes qui exposent à la galerie Lou Cosyn : *Le Soir* désigne de « surréelle » la poésie des intérieurs de Petrus van Assche²⁰³, et parle à propos de l'exposition de Bronkard et Léonard d'un « [...] commun désir de créer selon la loi d'un surréalisme qui n'ignore pas le

¹⁹⁶ ANONYME, *Journal de Charleroi*, 2 février 1946.

¹⁹⁷ ANONYME, *La dernière heure*, 8 octobre 1947.

¹⁹⁸ ANONYME, *La dernière heure*, 18 avril 1947.

¹⁹⁹ ANONYME, *Het Laatste Nieuws*, 14 octobre 1948.

²⁰⁰ ANONYME, « L'ange et sa figure », in *Indépendance de Charleroi*, 9 mai 1950.

²⁰¹ VERLAINE (Julie), *op.cit.*, p.167.

²⁰² CANONNE (Xavier), *op.cit.*, p.69.

²⁰³ ANONYME, « Petrus van Assche », in *Le Soir*, 24 février 1943.

parti qu'on peut tirer des illusions abstraites »²⁰⁴. On peut lire dans *La Nation belge* : « Le surréalisme avait chez nous deux représentants attitrés : Paul Delvaux et René Magritte. Il faudra compter désormais avec un troisième, Jan Mulder dont l'exposition chez Lou Cosyn ne manquera pas de produire un choc »²⁰⁵, pour ne citer que ces quelques exemples. Camille Goemans est un surréaliste de la première heure mais s'est « dès 1930 écarté sur un certain nombre des points de la doctrine surréaliste orthodoxe. Ce qui ne l'empêchait pas, jusqu'aux dernières années de sa vie, de marquer une certaine fidélité à ce que l'on serait tenté de nommer l'amitié surréaliste » selon les mots de Robert Guiette²⁰⁶.

Il est dès lors tentant de voir dans la galerie Lou Cosyn l'aboutissement du projet de galerie surréaliste longtemps rêvée par Camille Goemans. Pourtant, la présence effective de Goemans et son discours critique sont plus que limités dans les documents référant à la galerie Lou Cosyn que nous avons pu consulter. Des six catalogues d'exposition conservés, seul celui de l'exposition de René Magritte qui se tient de mai à juin 1947 est préfacé par Camille Goemans. C'est lui également qui rédige un article pour *Les Beaux-Arts* du 11 février sur l'exposition « tableaux parlant » de René Magritte en février 1949. Le lien avec Camille Goemans est parfois indirect, en témoigne l'exposition de Jo Ongenae en octobre 1947, lauréat du prix Artes, la galerie anversoise dont Camille Goemans est le directeur²⁰⁷. Il ne semble pas y avoir de préfacier·e attaché·e à la galerie. Les noms conservés sont tous différents ; Denis Marion pour l'exposition de Blanche van Parys, M. Del Borro pour celle d'Henri Heerbrant, Emile Langui pour Jan Mulder, Paul Haesaerts pour José Guerrero... Tandis que c'est André Gertler qui a « l'honneur de vous inviter à l'ouverture de l'exposition de son frère Tibor Gertler » (Annexe 22)²⁰⁸. A première vue, la faible présence critique de l'écrivain surréaliste ainsi que la diversité des noms de préfacier·e·s conservés, ne permettent pas non plus de conclure à une galerie « réquisitionnée » par Camille Goemans. Par ailleurs, son expérience en tant que galeriste – il est impliqué dans l'existence de deux galeries surréalistes à Paris entre 1925 et 1929, avant d'en ouvrir une à son propre nom²⁰⁹ –, et son statut de membre fondateur du groupe surréaliste belge, lui donne une place privilégiée et une

²⁰⁴ ANONYME, « Expositions d'art : Bronkart et Léonard », in *Le Soir*, 26 mai 1948.

²⁰⁵ ANONYME, *La Nation belge*, 9 décembre 1948.

²⁰⁶ GUIETTE (Robert), « Camille Goemans et sa vie », in *Revue générale*, janvier 1971, p.5.

²⁰⁷ ANONYME, *La Nation belge*, 29 octobre 1947.

²⁰⁸ Bruxelles, Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Invitation au vernissage de Tibor Gertler le samedi 7 février 1948, Inv.113031.

²⁰⁹ ENSABELLA (Alice), *Le marché de l'art du surréalisme et de René Magritte*, « La Galerie Goemans », colloque organisé à Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 10 décembre 2019.

visibilité sur la scène artistique bruxelloise. Son inscription dans *le monde de l'art* surréaliste a sans doute été pour Lou Cosyn autant un soutien et une porte d'entrée dans un milieu majoritairement masculin, que la cause même de l'invisibilisation et la minorisation de son travail pour mener à bien l'existence de la galerie.

A ce titre, Lou Cosyn est représentative du statut 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, les artistes comme les intermédiaires femmes ont joué un rôle actif dans ce mouvement, autant en matière de création que de médiation. Le surréalisme est l'un des mouvements qui compte le plus de femmes de l'histoire des avant-gardes²¹⁰. De nombreuses collectionneuses du début du XX^e siècle vont exprimer leur préférence pour le surréalisme et les œuvres d'inspiration surréaliste et leur collection ou leur galerie permettront au surréalisme de perdurer alors que les grandes institutions ne s'y intéressent pas encore²¹¹. A l'instar de toutes ces femmes, l'histoire de l'implication de Lou Cosyn dans le mouvement surréaliste est difficile à documenter. Aucun catalogue préfacé de sa plume ne nous est parvenu, aucun document n'atteste d'une réflexion théorique concernant un·e artiste exposé·e à ses cimaises ou de la conception d'un accrochage. Pourtant, difficile d'imaginer Lou Cosyn renoncer à l'« accrochage considéré comme la tâche la plus noble parce que la plus créative et la plus personnelle du métier de marchand de tableaux »²¹².

Le seul témoignage retrouvé à ce jour concernant cet aspect du travail de galeriste est celui de Jeannie Demany qui signe une revue de l'exposition *Coquillages* paru dans *La Lanterne*. La critique compose un commentaire élogieux à propos des « [...] merveilles que Lou Cosyn a réunies et confrontées par une très heureuse formule, à quelques œuvres qui s'y rapportent, et soutiennent sans dommage une périlleuse comparaison »²¹³. Nous pouvons imaginer, d'après la description, que l'exposition propose une confrontation de coquillages bien réels aux œuvres d'artistes multiples. Jeannie Demany continue : « Par l'intermédiaire

²¹⁰ CHADWICK (Whitney), *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, [1985], Londres, Thames & Hudson, 1986, p.7.

Une exposition récente a mis en lumière la présence des femmes dans le mouvement surréaliste : *Fantastic Women. Surreal Worlds from Meret Oppenheim to Frida Kahlo*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 13 février – 5 juillet 2020.

²¹¹ VERLAINE (Julie), *Femmes collectionneuses d'art et mécènes*, *op.cit.*, p.210.

²¹² VERLAINE (Julie), *op.cit.*, p.267.

²¹³ DEMANY (Jeannie), « Expositions. Coquillages à la galerie Lou Cosyns [sic] », in *La Lanterne*, 23 mai 1945.

d'un goût sûr et caché se proposent ainsi d'insidieuses questions : un voisinage judicieusement choisi souligne ainsi le côté métaphysique des dessins de Suzanne Van Damme, d'un Magritte, et d'une peinture sur verre très réussie de Willy Lammens »²¹⁴. Ce rare témoignage, mais par ailleurs extrêmement positif, nous permet à peine d'entrevoir le travail de composition des expositions et le regard de Lou Cosyn sur les œuvres en dialogue avec l'environnement de sa galerie. Un environnement qui est lui-même à peine connaissable.

5. La galerie Lou Cosyn, une « sympathique petite salle »²¹⁵.

Dans la presse, la galerie Lou Cosyn est qualifiée d'« élégante »²¹⁶ et de « sympathique petite salle »²¹⁷. Il est vrai que lorsque l'on passe devant le 21 rue de la Madeleine où le bâtiment qui abritait la galerie Lou Cosyn est toujours sur pied (Annexe 23), l'aspect étrié du lieu paraît frappant. C'est une maison étroite, haute de trois étages, coincée entre deux autres constructions. Un projet de transformation de la vitrine daté de 1909 offre une idée qu'on imagine plus juste de l'aspect extérieur du bâtiment à l'époque de la galerie Lou Cosyn (Annexe 12)²¹⁸, la vitrine ayant depuis fait l'objet de plusieurs modifications. Un second permis d'urbanisme daté de 2002 permet de connaître la superficie des espaces compris dans le bâtiment : le rez-de-chaussée commercial qu'occupait la galerie équivaut à 56m², le 1^{er} étage qui comprend aujourd'hui un living et une cuisine est d'une superficie totale de 49m², tandis que le 2^e étage qui comporte une chambre ainsi qu'une salle de bain et le 3^e étage occupent chacun 37m² (Annexe 13)²¹⁹.

On le voit, le lieu n'est pas d'emblée ce que l'on pourrait appeler *petit*, reflétant l'usage genré d'adjectifs tels que *petit* ou *élégant* pour qualifier la galerie tenue par une femme. Néanmoins, cette même impression d'étroitesse se retrouve dans les seules photos connues à ce jour de l'intérieur de la galerie. Celles-ci sont dues à Lee Miller qui immortalise sa rencontre avec René Magritte à la galerie Lou Cosyn lors de son passage à Bruxelles en 1944. La première photographie (Annexe 24) offre, outre les échanges de regards complices entre Lee Miller et Lou Cosyn, et ceux de René Magritte et son cher Loulou (de Poméranie),

²¹⁴ *Loc.cit.*

²¹⁵ ANONYME, *Het Laatste Nieuws*, 15 décembre 1948.

²¹⁶ ANONYME, « Een poolse kunstenaar », in *Het Laatste Nieuws*, 2 mars 1950.

²¹⁷ ANONYME, *Het Laatste Nieuws*, 15 décembre 1948.

²¹⁸ Bruxelles, Archives de la Ville de Bruxelles, département urbanisme, plans et autorisations, Travaux Publics, Plans et affectation, rue de la Madeleine 21, Bruxelles, 2002, Inv. 111303.

²¹⁹ *Loc.cit.*

un aperçu de l'agencement du lieu. La galerie est une succession de pièces aux plafonds assez hauts, que confirment les plans les plus récents du bâtiment (Annexe 13). Celles-ci peuvent être subdivisées, par des rideaux ou des cloisons que l'on peut observer sur une seconde photographie (Annexe 25). Dans la première photographie, Lou Cosyn pose dans un escalier en colimaçon qui se situe, d'après les plans, soit à l'avant de la galerie soit tout à l'arrière. La galerie paraît assez sombre et devait faire l'objet d'un bon éclairage électrique. Cet aspect n'est pas anodin pour une galerie qui ouvre ses portes durant la guerre. Les restrictions en termes d'électricité engendrent des « expositions invisibles »²²⁰, rendant primordiale la question de visibilité des œuvres pour laquelle les pièces en enfilades de la galerie Lou Cosyn ne devaient pas être opportunes.

L'identité publique d'une galerie passe nécessairement par l'espace concret dans laquelle elle s'inscrit. Julie Verlaine distingue deux modèles de galeries, la boutique et la maison, avant l'essor d'un effet de « sanctuarisation » progressif de l'espace d'exposition au cours des années 1950²²¹ et son aboutissement dans le fameux *white cube*. La galerie Lou Cosyn croise en quelque sorte les deux modèles dominants des années cinquante, ceux de la boutique et de la maison. La galerie-boutique se compose d'une façade visible dont la vitrine est un élément-clé et d'une entrée marquée par un pas-de-porte qu'il faut franchir²²². Si la vitrine de la galerie Lou Cosyn correspond à celle des documents de 1909 (Annexe 12), la porte étroite et la vitrine sont les composantes uniques de la façade. Celle-ci, dont la largeur est toute relative compte tenu des proportions du bâtiment, permet aux passant·e·s un premier regard, une mise en bouche de ce qu'il·elle·s pourront découvrir à l'intérieur. La devanture était-elle marquée d'une signalétique, le nom bien visible de Lou Cosyn ? Difficile à dire, puisqu'aucune photographie extérieure de l'époque ne nous est parvenue. Julie Verlaine souligne un point commun pratique des galeries-boutiques, l'heure du vernissage, qui coïncide avec les horaires d'ouverture des autres commerces, et ce afin d'attirer des visiteur·euse·s avant que ces quartiers ne se vident pour la nuit²²³. C'est en effet le cas des vernissages de la galerie Lou Cosyn, les invitations conservées indiquent toutes des horaires s'étalant entre trois et quatre heures de l'après-midi.

²²⁰ VERLAINE (Julie), *op.cit.*, p.31.

²²¹ *Ibid.*, p.256.

²²² *Loc.cit.*

²²³ *Ibid.*, p.259.

Si l'architecture des lieux tient plus de la galerie-boutique, son agencement correspond au modèle de la galerie-maison qui se caractérise entre autres par la cohabitation d'œuvres et de mobiliers²²⁴. La photographie de groupe déjà citée (Annexe 24) laisse apercevoir pêle-mêle – hormis deux tableaux accrochés aux cimaises et d'autres rangés contre les murs – des meubles, table, tabouret, guéridon ouvragé (sur lequel reposent peut-être des dessins) et tapis d'orient ; des objets également, coupe à fruits et autres mappemondes. On y trouve même un petit ange qui semble veiller sur la galerie. Il ne passe d'ailleurs pas inaperçu, au point d'être évoqué par la revue d'exposition *L'ange et sa figure* publiée dans *l'Indépendance de Charleroi* :

Près de son plafond, Lou a, voici belle lurette, accroché un ange de style Renaissance, joufflu et rond à souhait, dont chaque forme exprime ce qu'elle veut dire. « Il faut l'excuser », a spirituellement ironisé la maîtresse de céans, « il a beaucoup de retard sur le peintre qui expose aujourd'hui chez moi... Il n'a vraiment aucun point commun avec l'art figuratif... mais il a une si jolie figure ! »²²⁵

Dans le portrait de Magritte et son Loulou (Annexe 26), on observe un poêle à bois qui côtoie de près deux tableaux de l'artiste lui-même, et dans la troisième photo où le peintre pose couché dans la galerie (Annexe 25), un Delvaux et un Magritte à même le sol sont encadrés par deux sculptures plus grandes que nature, peut-être une paire de Nubiens en bois sculpté. Cette ambiance particulière a marqué Rosine Ortman, la fille de Jane Graverol, qui s'est rendue dans la boutique alors qu'elle était encore enfant. Elle se souvient d'un lieu très agréable, de beaux objets et de beaux meubles, un beau style – du goût de l'époque, précise-t-elle²²⁶.

La galerie Lou Cosyn cultive son statut ambigu « [...] ni tout à fait public (parce que séparé de la rue par le nécessaire franchissement d'un seuil), ni vraiment privé (puisque *a priori* ouvert à tout visiteur désireux de voir les œuvres) [...] »²²⁷. Malgré la vitrine tournée vers la rue, le public et les curieux·euses ; le lieu donne une impression de salon bourgeois cossu et chaleureux. Un endroit où l'on se sent un peu chez soi, où l'on prend le temps de flâner. D'ailleurs, les artistes qui y sont exposé·e·s se sentent un peu ici chez eux, comme René Magritte qui y rencontre ses amis, parmi eux René Micha : « Si vous avez l'occasion de

²²⁴ *Ibid.*, p.263.

²²⁵ ANONYME, « L'ange et sa figure », in *Indépendance de Charleroi*, 9 mai 1950.

²²⁶ Entretien accordé par Rosine Ortman, fille de Jane Graverol, (appel téléphonique, 25 mars 2020).

²²⁷ VERLAINE (Julie), *Les galeries d'art contemporain à Paris*, *op.cit.*, p.256.

passer par la Galerie Lou Cosyn (avant le 24 [illisible]) j'aimerais bavarder un peu avec vous – j'y suis vers 3h jusque 5h ½ environ – »²²⁸. Un style de galerie ancré dans son temps, loin encore des murs blancs et de la sacro-sainte simplicité, reflétant l'évolution du surréalisme qui y trouve sa place. Un mouvement anciennement d'avant-garde qui s'est embourgeoisé avec le temps. L'esthétique de la galerie reflète sans doute aussi un commerce qui se consacre majoritairement aux œuvres contemporaines mais qui accueille également de temps en temps des expositions d'« objets et tableaux anciens et modernes » comme en janvier 1948, qui permettent des ventes auxiliaires suppléant un commerce le plus souvent sur le fil du risque. Est-ce peut-être aussi une posture assumée par Lou Cosyn, d'être tout le long de l'histoire de sa galerie restée sous l'étiquette d'*antiquaire* que ce soit dans les almanachs ou dans l'ambiance même de sa galerie. Celle-ci sonne peut-être moins prétentieuse que galeriste d'art contemporain, dans un milieu qui s'il s'est féminisé, reste un bastion masculin. De cette manière, Lou Cosyn s'inscrit dans la tradition féminine de tenir salon, un lieu agréable où se croisent objets, œuvres et personnes de qualité, et fait oublier la visée mercantile du lieu. Une étiquette que l'on peut percevoir comme une stratégie qui, sous le couvert de la bienséance de ce *magasin d'antiquités*, déploie les découvertes d'œuvres modernes, parfois innovantes que propose Lou Cosyn.

6. Galeriste pendant près de 10 ans, marchande d'art pendant bien plus longtemps

La fermeture de la galerie Lou Cosyn en 1951 ne met pas un terme à son activité de marchande d'art, loin de là. La quantité légèrement plus conséquente d'archives concernant l'*après galerie* permet de mieux documenter ce deuxième temps de sa carrière. Cela peut en partie s'expliquer par l'installation définitive de Lou Cosyn avenue Montjoie à Uccle en 1956, qui met un terme à ses incessants déménagements défavorables à la conservation de ses archives. Ni son mariage avec Camille Goemans en 1956, ni le décès de ce dernier en 1960, ne semblent impacter ses affaires que nous allons évoquer brièvement.

Les lettres de Claude Spaak adressées à Lou Cosyn attestent des échanges intenses entre le collectionneur et la marchande. Dans l'une d'elles, le 16 mars 1956, il commente « [...] les squelettes [de Paul Delvaux] qui ne sont pas facile à placer. Mais néanmoins,

²²⁸ Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, Lettre de René Magritte à René Micha, 17 février 1949, Inv. ML 08800/0002.

voyez, je tiendrai compte dans mes prix de la nature spécifique de ces tableaux ». Il demande également s'il n'y a « [...] rien à faire avec les Magritte ? Vous savez que j'ai une fameuse collection du bonhomme, et que toutes mes œuvres sont de la grande époque. Comme je n'habite pas un palais, je ne sais où les mettre ». Il continue : « Bien sûr, je sais que les Magritte ont le vent en poupe... Quand ils sont bons. Attendre, c'est gagner. Et je ne tiens pas à brader les prix. Pour des œuvres de premier ordre, peut-on trouver amateurs à des prix ni doux ni trop forts ? Lesquels à votre avis ? »²²⁹ Dans ce contexte, Lou Cosyn fait figure de courtière et établit des liens entre des collectionneur·euse·s qui souhaitent vendre leurs œuvres et ceux·celles qui aspirent à agrandir leur collection, officiant dans le second marché. Elle met son carnet d'adresses au service de Claude Spaak et lui indique de potentiel·le·s acheteur·euse·s. Ils abordent également la question du prix des tableaux, comme dans la lettre du 6 mai 1956 : « Prix : c'est ce que je pense. *Le Thérapeute* [œuvre de Magritte] a été vendu entre 70 et 80 ! Je crois 80. Mais c'est un prix "hors classe" comme dit le guide Michelin. Il me semble que 40 pour le *Modèle [rouge, œuvre de Magritte]*, et 45 pour les [illisible] ce serait bien. Je tiens énormément à ce dernier tableau. "Et pour une fois" il n'en existe pas de réplique. Ce qui n'est pas le cas du *Modèle rouge*. Êtes-vous d'accord si je vous donne 12% ? »²³⁰. Cet échange permet également de se faire une idée des commissions que touchait Lou Cosyn dans le cadre de ces transactions.

Le compte-rendu exhaustif de ces lettres n'est pas pertinent dans le cadre de ce mémoire. Notons néanmoins que l'échange épistolaire est marqué par des interruptions longues – les lettres suivantes datent de 1963 –, car si le ton est clairement amical, cette amitié est directement liée à une collaboration économique : « [...] il serait temps de conclure nos petites affaires en suspens, avant vos propres vacances. Vous le savez, je n'aime pas que les œuvres non-vendues se fatiguent ! »²³¹ Quoi qu'il en soit, la collaboration est fructueuse comme en témoigne la remarque de Claude Spaak dans une lettre de 1964 : « "vous" avez déjà écrémé pas mal ma collection ! »²³² Certaines lettres présentent un ton paternaliste : « Je ne comprends pas vos complexes [...]. Au lieu de demander, exigez. Vous êtes trop

²²⁹ Bruxelles, Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Fonds Lou Cosyn, Lettre de Claude Spaak à Lou Cosyn, 16 mars 1956, [non inventoriée].

²³⁰ Bruxelles, Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Fonds Lou Cosyn, Lettre de Claude Spaak à Lou Cosyn, 6 mai 1956, [non inventoriée].

²³¹ Bruxelles, Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Fonds Lou Cosyn, Lettre de Claude Spaak à Lou Cosyn, 15 juin 1963, [non inventoriée].

²³² Bruxelles, Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Fonds Lou Cosyn, Lettre de Claude Spaak à Lou Cosyn, 24 janvier 1964, [non inventoriée].

timide »²³³, tandis que d'autres reflètent le caractère et les ambitions de marchande de Lou Cosyn : « Que répondre à votre nouvelle tentative d'abordage de mon vaisseau amiral ? Vous êtes un gouffre, une pieuvre vorace ! »²³⁴ Cette remarque, bien qu'humoristique, est teintée d'une connotation assez négative quant à la manière d'agir de Lou Cosyn. Malgré les tensions perceptibles dans leurs échanges – « Vous rûlez donc toujours ? »²³⁵ lui dit-il dans une lettre du début de l'année 1964 –, leur collaboration amicale et commerciale est attestée jusqu'en 1966, date de la dernière lettre conservée de la main de Claude Spaak²³⁶.

Claude Spaak n'est pas le seul client de Lou Cosyn. Sa correspondance plus tardive, nous sommes au début des années 1970, atteste d'une activité toujours aussi florissante alors qu'elle a plus de 65 ans. Les œuvres au cœur de son activité sont majoritairement celles de surréalistes, René Magritte en tête :

Je vous remercie beaucoup de votre [lettre] avec la photo du tableau de Magritte [...]. Malheureusement, le prix demandé est trôp [sic] fort selon le jugement de mon client. Il est même plus élevé [sic] que le prix le plus fort qui a été donné au [sic] enchères chez Sotheby, ce qui été [sic] un "Record price" il y a quelques mois.²³⁷

Les trois lettres échangées avec Ewan Phillips, basé à Londres, évoquent des œuvres de Paul Delvaux, Max Ernst, mais aussi celles d'Albert Marquet, un peintre proche du mouvement Fauve. L'homme lui fait part des artistes qu'il recherche, parfois accompagné d'indications assez précises, ainsi que des œuvres qu'il peut lui proposer à la vente :

Je cherche aussi des gouaches de MIRO qui doivent être d'assez grandes dimensions. Aussi EMILE BERNARD (PONT-AVEN). Je peux vous proposer des tableaux de BAJ, de HARTUNG, de WUNDERLICH et de MAURICE DENIS.²³⁸

²³³ Bruxelles, Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Fonds Lou Cosyn, Lettre de Claude Spaak à Lou Cosyn, [s.d.], [non inventoriée].

²³⁴ Bruxelles, Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Fonds Lou Cosyn, Lettre de Claude Spaak à Lou Cosyn, s.d. [été 1964?], [non inventoriée].

²³⁵ Bruxelles, Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Fonds Lou Cosyn, Lettre de Claude Spaak à Lou Cosyn, [s.d., probablement entre le 24/01 et le 19/03/1964], [non inventoriée].

²³⁶ Bruxelles, Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Fonds Lou Cosyn, Lettre de Claude Spaak à Lou Cosyn, 24 mars 1966, [non inventoriée].

²³⁷ Bruxelles, Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Lettre d'Ewan Phillips à Lou Cosyn, Londres, 21 septembre 1972, [non inventoriée].

²³⁸ Bruxelles, Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Lettre d'Ewan Phillips à Lou Cosyn, Londres, 21 septembre 1972, [non inventoriée].

Une lettre de la galerie de Seine à Paris, datée de juin 1973, évoque outre René Magritte, une œuvre de Dali pour laquelle Lou Cosyn fait l'intermédiaire entre le propriétaire et la galerie parisienne. Thessa Herold indique en post-scriptum : « Ne tardez pas à venir à Paris et je vous trouverai un beau [Georges] Papazoff, pas cher pour vous... »²³⁹. On le voit, l'activité commerciale de Lou Cosyn n'est clairement pas restreinte aux seul·e·s artistes surréalistes. Elle s'inscrit dans un marché de l'art d'œuvres consacrées qui possèdent sur le plan culturel, un statut de légitimité et, sur le plan économique, un statut de valeur sûre²⁴⁰.

L'*après galerie* de Lou Cosyn ne se limite cependant pas au courtage d'œuvres passées à la postérité. Elle conserve intact son intérêt pour la défense d'artistes vivant·e·s, comme en témoigne sa correspondance avec Georges Item²⁴¹ et Cécile Miguel²⁴². D'ailleurs, Lou Cosyn ne semble pas avoir renoncé au projet d'une nouvelle galerie en collaboration avec Walter Schwarzenberg. Le 23 septembre, alors que Cécile Miguel écrit au sujet de l'envoi de tableaux à Bruxelles, elle dit :

Ainsi, il nous semble que vous aurez de quoi montrer mon travail et peut-être que M. Schwarzenberg consentira plus facilement à m'exposer. Nous avons parlé de votre lettre avec Jean de Beucken qui nous dit lui aussi qu'il n'y a pas de raisons de craindre parce que, nous dit-il, Monsieur Schwarzenberg, qu'il a vu au printemps dernier, lui a dit qu'il ne reprendrait son activité qu'avec vous. Maintenant, nous attendons et nous avons confiance en vous.²⁴³

Le 26 septembre 1957, sans doute trois jours après la lettre de Cécile Miguel, Georges Item écrit à Lou Cosyn afin de lui indiquer le prix des œuvres dont elle doit assurer la vente, et fait également référence au projet de galerie : « Nous attendons avec impatience des nouvelles de votre galerie, espérant que monsieur Schwarzenberg suivra vos bons conseils. »²⁴⁴ Hélas, le projet « échoue », selon les termes de Lou Cosyn²⁴⁵, mais ne l'empêche pas de continuer son activité. Walter Schwarzenberg n'est d'ailleurs pas son

²³⁹ Bruxelles, Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Lettre de Thessa Herold pour la Galerie de Sein (Paris) à Lou Cosyn, 4 juin 1973, [non inventoriée].

Georges Papazoff (1894-1972) est un peintre surréaliste et écrivain bulgare.

²⁴⁰ MOULIN (Raymonde), *Le marché de la peinture en France, op.cit.*, p.99.

²⁴¹ Georges Item (1927-1990) est un peintre suisse.

²⁴² Cécile Miguel (1921-2001), Lise Piérard de son vrai nom, est une peintre, collagiste et poète belge. Elle est mariée à l'écrivain André Miguel avec qui elle habite en Provence à partir de 1945.

²⁴³ Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, Lettre de Cécile Miguel à Lou Cosyn, 23 septembre [s.a.], Inv. ML5197/6.

²⁴⁴ Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, Lettre de Georges Item à Lou Cosyn, 26 septembre 1957, Inv. ML5197/1.

²⁴⁵ Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, Lettre de Lou Cosyn à Cécile Miguel, Bruxelles, 21 mars 1958, Inv. ML5197/13.

unique collaborateur, puisqu'elle noue une amitié et s'associe avec Renée Lachowsky jusqu'en 1971, année du décès de cette dernière²⁴⁶. Par ailleurs, elle établit des relations ponctuelles avec des galeries, comme en témoigne la lettre de Cécile Miguel qui écrit à nouveau, pour cette fois la remercier de lui avoir trouvé un lieu d'exposition, la galerie Ex. Libris²⁴⁷: « C'est très gentil à vous d'avoir cherché à me caser et d'avoir trouvé », et elle ajoute :

Nous regrettons que ce ne soit pas vous qui puissiez vous occuper de cette exposition. Mais enfin, j'espère que vous parlerez un peu de moi et que vous montrerez les toiles que vous allez recevoir. J'aurais été si fière de dire que j'expose chez Lou Cosyn. Depuis le temps que j'entendais parler de vous. Je suis quand même ravie de vous avoir enfin rencontrée.²⁴⁸

Cet extrait, s'il n'est pas uniquement le résultat du zèle d'une artiste bien décidée à exposer et vendre ses œuvres, est un beau témoignage de la réputation de galeriste que s'est construite Lou Cosyn. Rien n'indique la manière dont les deux femmes se sont rencontrées et les lettres, du moins celles qui sont datées, concernent les années 1957 et 1958. L'artiste, qui habite en Provence depuis 1945, trouve en Lou Cosyn une représentante de son œuvre à Bruxelles. Contre toute attente, c'est finalement Lou Cosyn elle-même qui s'occupe de l'exposition de Miguel à la galerie Ex. Libris²⁴⁹, assurant une permanence les après-midis et effectuant des démarches auprès d'une quinzaine de collectionneur·euse·s²⁵⁰. Elle intervient également pour faciliter l'achat d'une de ses œuvres par l'Etat belge, grâce à l'intermédiaire d'Albert Dasnoy, ancien directeur de la galerie Apollo²⁵¹. Bien qu'amicale, les relations entre l'artiste et la marchande souffrent de la réussite en demi-teinte de l'exposition à Bruxelles²⁵² et d'un désaccord au sujet de la vente de deux tableaux²⁵³.

²⁴⁶ Bruxelles, Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Lettre de Simone Herma à Lou Cosyn au sujet de la mort de Renée [Lachowsky], 7 août 1971, [non inventoriée].

²⁴⁷ La galerie Ex. Libris est inaugurée en 1948. Eraste Michailoff Touraou (1902-1977), son directeur et fondateur, était danseur et chorégraphe en Russie, aux Etats-Unis et en Belgique.

²⁴⁸ Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, Lettre de Cécile Miguel à Lou Cosyn, 11 octobre 1957, Inv. ML5197/7.

²⁴⁹ Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, Lettre de Cécile Miguel à Lou Cosyn, 28 octobre 1957, Inv. ML5197/8.

²⁵⁰ Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, Lettre de Lou Cosyn à Cécile Miguel, Bruxelles, 21 mars 1958, Inv. ML5197/13.

²⁵¹ Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, Lettre de Lou Cosyn à Cécile Miguel, Bruxelles, 13 mars 1958, Inv. ML5197/14.

²⁵² Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, Lettre de Cécile Miguel à Lou Cosyn, Lundi 23 [s.m., s.a.], Inv. ML5197/10.

²⁵³ Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, Lettre de Cécile Miguel à Lou Cosyn, Lundi 17 mars [s.a.], Inv. ML5197/9.

A la lumière de cette seconde carrière de marchande d'art, il est indéniable que Lou Cosyn était douée d'un sacré sens des affaires et d'une ambition certaine. Elle s'en plaint d'ailleurs dans une lettre adressée à Robert Guiette :

Je pense souvent à m'extraire à cette machine infernale qu'est la course aux affaires et vivre un peu dans la détente et l'amitié, mais j'ai mis mes doigts dans l'engrenage... C'est affreux d'ainsi perdre sa vie à la gagner.²⁵⁴

Rétrospectivement, il est tentant de voir en Lou Cosyn l'intelligence commerciale de la galerie Lou Cosyn. Dans une lettre adressée à Cécile Miguel, elle affirme : « Je suis “marchand de tableaux” avant d'être “collectionneur”. »²⁵⁵ Revient alors la question de ce qu'est véritablement un·e *marchand·e de tableaux*. Pierre Nahon dit de Colette Allendy qu'elle « [...] n'était pas à proprement parler une marchande. Elle n'avait aucun sens du commerce. »²⁵⁶ Est-ce le *sens du commerce* qui fait le·la marchand·e de tableaux ? Alors, il est certain que Lou Cosyn en était une. Paradoxalement, le tabou du gain matériel est une constante chez les marchand·e·s, « La dimension commerciale et financière est passée sous silence ou niée. »²⁵⁷ Lou Cosyn est-elle en quelque sorte victime de ce paradoxe ? Une femme qui a le culot d'être galeriste – non pas comme simple hôte avenante, mais comme véritable femme d'affaires – ne correspond pas aux stéréotypes de genre imposés par une société patriarcale qui s'empresse de l'oublier. Nous avons déjà souligné l'invisibilisation de Lou Cosyn due à une position qui croise celle de galeriste et de femme. Cette situation est probablement renforcée par le fait que cette galeriste femme gère – parmi bien d'autres choses – la part « sombre » du métier de marchand·e de tableaux, les questions financières, dévalorisées au profit des qualités intellectuelles et créatives.

²⁵⁴ Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, Lettre de Lou Cosyn à Robert Guiette, Inv. ML04469/0577CR.

²⁵⁵ Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, Lettre de Lou Cosyn à Cécile Miguel, Bruxelles, 13 mars 1958, Inv. ML5197/14.

²⁵⁶ NAHON (Pierre), *Les marchands d'art en France*, op.cit., p.208.

²⁵⁷ VERLAINE (Julie), *Les galeries d'art contemporain à Paris*, op.cit., p.211.

Chapitre 4 : Qui a peur des artistes femmes (et des galeristes femmes) ?

1. Les galeristes femmes sont-elles des alliées des artistes femmes ?

Dans son article *Femmes, art, pouvoir*, Linda Nochlin souligne le peu de protestation des femmes face à l'assignation du féminin à la sexualité dans l'art. Elle l'explique par le fait qu'en règle générale les femmes occupent, dans le monde de l'art, « des positions aussi impuissantes que marginales dans les structures de fonctionnement du monde artistique [...] »²⁵⁸. Est-ce que cela signifie qu'*a contrario*, le fait que des femmes occupent des positions de pouvoir dans ces structures modifierait l'assignation du féminin à la sexualité dans l'art ? Sans forcément pouvoir y répondre, cette réflexion pose la question de l'impact effectif des femmes qui occupent des places actives au sein des mondes artistiques, et plus précisément dans le cas qui nous occupe, celui du marché de l'art.

La notion de *matronage* que définit Wanda Corn paraît corroborer l'hypothèse de l'impact des femmes influentes sur la visibilité des artistes femmes. Il s'agit d'un vaste ensemble de tâches d'animation culturelle et de mécénat artistique portés par des collectifs de femmes, particulièrement actifs à la fin du XIX^e siècle²⁵⁹. Ces *ladies clubs* amènent un soutien concret par le biais de commandes de décorations, notamment pour les salons de club. Ces commandes sont passées de préférence à des artistes femmes, ce qui contribue à leur reconnaissance et à la féminisation des milieux artistiques²⁶⁰. Faut-il pour autant en conclure que davantage de femmes mécènes, collectionneuses, animatrices d'art, galeristes, conservatrices auraient un impact positif sur la représentation des artistes femmes dans le champ de l'art ? En vue de répondre à cette question, nous souhaitons observer la corrélation entre le genre du/de la directeur-riche de galerie et la présence de femmes à ses cimaises. Cet exercice permettrait d'obtenir des critères tangibles afin d'appréhender l'interrogation quant à l'impact effectif des galeristes femmes sur la visibilité des artistes femmes.

²⁵⁸ NOCHLIN (Linda), « Femmes, art et pouvoir », in *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, (coll. « Rayon art »), pp.13-58, 1993, p.49.

²⁵⁹ CORN (Wanda), *Cultural Leadership in America: Art Matronage and Patronage*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 1998.

²⁶⁰ VERLAINE (Julie), *Femmes collectionneuses d'art et mécènes*, op.cit., p.78.

2. Où sont les femmes dans les galeries bruxelloises ?

Dans ce but, nous avons comparé les agendas de quatre galeries bruxelloises actives durant la Deuxième Guerre mondiale. Ceux des galeries Apollo et Dietrich, tenues respectivement par Robert-L. Delevoy et Walter Schwarzenberg, et ceux des galeries Lou Cosyn et Breughel, cette dernière étant dirigée par Louisa Versluysen²⁶¹. Pour des raisons pragmatiques de temps, nous nous sommes uniquement concentrées sur les expositions personnelles des artistes présenté·e·s dans ces quatre galeries, les artistes exposé·e·s lors d'expositions collectives étant plus difficilement identifiables. Néanmoins, *à vue de nez*, les cimaises des expositions collectives sont très majoritairement occupées par des artistes hommes. Les chiffres que nous allons présenter le sont à titre indicatif. D'une part, nous avons parfaitement conscience que les agendas sur lesquels nous nous sommes basés ne sont pas forcément complets. Celui de la galerie Apollo est sans doute le plus proche de la réalité, étant le fruit d'un mémoire pour lequel l'autrice a eu accès à des archives fournies et a bénéficié du témoignage de Suzy Otlet, la veuve du directeur de la galerie²⁶². Ceux des galeries Dietrich et Cosyn se fondent presque exclusivement sur la presse quotidienne belge non spécialisée, et les expositions que nous avons pu rassembler correspondent donc à celles qui ont bénéficié d'une visibilité médiatique large. La consultation des journaux spécialisés en matière de Beaux-Arts nous aurait sans doute permis d'accéder à des expositions et des artistes plus confidentiel·le·s. L'agenda de la galerie Breughel, quant à lui, correspond uniquement aux années de guerre et n'est dès lors pas tout à fait représentatif de la pleine activité de la galerie. D'autre part, un échantillon de quatre galeries n'est évidemment pas suffisant pour obtenir des chiffres représentatifs de l'impact du genre du·de la galeriste sur sa programmation. Ceux-ci nous permettront simplement d'effleurer la problématique et de nous poser des questions, plus que d'y répondre.

A la galerie Lou Cosyn, sur les 40 expositions personnelles relayées par la presse qui se tiennent de novembre 1942 à janvier 1951, dix expositions sont celles de femmes (Annexe 27). La galerie Breughel présente 31 expositions personnelles durant les années d'Occupation,

²⁶¹ Le choix de ces quatre galeries relève davantage des informations disponibles à leur sujet que d'un choix délibéré relevant de la présence ou non des femmes exposées dans leur galerie. Il aurait par exemple été intéressant d'étudier l'agenda de la galerie Georges Giroux, implantée durablement dans le paysage artistique bruxellois, ou celui de la galerie Louis Manteau qui semble s'être spécialisé dans l'exposition d'artistes émergent·e·s, d'autant que la fille de son directeur, Jacqueline Manteau-Tairraz, semble avoir constitué un lien entre des artistes femmes et la galerie.

²⁶² Entretien accordé par Vital Lenaerts, actuel codirecteur de la galerie Group 2 Gallery, galerie à l'origine d'une exposition sur la galerie Apollo (2003), (Galerie Group 2 Gallery, 22 février 2020).

d'octobre 1941 à septembre 1945, parmi elles seules trois expositions sont dédiées à des femmes (Annexe 28). Concernant la galerie Apollo, 108 expositions personnelles ont pu être répertoriées entre septembre 1941 et juillet 1951 dans lesquelles on retrouve 13 femmes (Annexe 29). Tandis que de janvier 1940 à décembre 1951, 69 expositions personnelles se tiennent à la galerie Dietrich dont 15 sont celles de femmes (Annexe 30). Au vu des reconstitutions d'agendas relatifs et des périodes couvertes parfois fort différentes, il serait dénué de sens d'établir des pourcentages précis de représentations d'artistes femmes dans ces quatre galeries. Néanmoins, cela saute aux yeux qu'elles sont minoritaires à leurs cimaises. De manière approximative, d'après les chiffres que nous avons obtenus, les artistes femmes constituent autour des 10% des artistes exposé·e·s dans les galeries Apollo et Breughel. Dans les galeries Lou Cosyn et Dietrich, cela monte à un peu plus de 20%. A l'évidence, le genre des galeristes n'a que peu d'impact sur le choix d'exposer des femmes ou des hommes dans leurs galeries, d'autant que si les pourcentages diffèrent faiblement, ce sont un homme et une femme à la tête des galeries qui exposent environ 10% d'artistes femmes, et un homme et une femme à la tête de celles qui en exposent 20%.

Cette première constatation rejoint celle de Julie Verlaine qui indique que : « Si ces femmes imposent leur personnalité à leurs activités, il ne semble pas pertinent de poser l'existence d'une manière "genrée" de diriger une galerie. »²⁶³ Les chiffres et témoignages dont elle dispose ne montrent pas de différence essentielle dans le rapport aux artistes ou dans le choix de présentations, entre directeurs et directrices²⁶⁴. Bien sûr, loin de nous l'idée de développer une quelconque théorie essentialiste selon laquelle il y aurait deux manières distinctes d'être galeriste, que l'on soit homme ou femme, influencées par des facteurs prétendument biologiques. C'est peut-être bien plus la question de l'existence d'une *sororité* – dans le sens d'une solidarité – que nous nous posons. Dans leur pratique, certaines femmes galeristes ont-elles une pensée réflexive sur la difficulté d'être femme et galeriste sur le marché de l'art, réflexion qui pourrait les mener à penser la difficulté d'être femme et artiste sur ce même marché ? Cette conscience des difficultés particulières qu'elles subissent les pousseraient-elles à exposer davantage d'artistes femmes ?

²⁶³ VERLAINE (Julie), *Les galeries d'art contemporain à Paris, op.cit.*, p.196.

²⁶⁴ *Loc.cit.*

A priori, la réponse semble être négative, c'est en tout cas ce que remarquent Catherine Gonnard et Elisabeth Lebrovici dans leur ouvrage *Femmes artistes/Artistes femmes* :

Cependant, si certaines artistes femmes pourront compter sur leur soutien, elles ne sont surtout pas les militantes d'un art féminin, ni les militantes d'une visibilité des artistes femmes. Elles sont les championnes d'un art où les hommes ont encore le premier rôle.²⁶⁵

Il apparaît toutefois une sensibilité commune à plusieurs galeristes femmes actives à Paris. Berthe Weill participe « à l'essor des artistes femmes qu'elle fut la seule à défendre pendant un quart de siècle »²⁶⁶. Jeanne Bucher prend au sérieux la promotion de l'activité plastique des femmes, et tout particulièrement celle de Vieira da Silva²⁶⁷. Colette Allendy, quant à elle, apparaît être la seule de son époque à présenter dans sa galerie une exposition collective d'artistes femmes²⁶⁸. Il semble qu'il soit encore trop tôt pour réellement pouvoir parler d'engagement féministe dans les années 1940 chez ces galeristes. Cet engagement est cependant de plus en plus visible, en France il prend même la forme de manifestes collectifs dans le catalogue du salon de l'Union des Femmes peintres et sculpteurs de 1975 dans lequel les galeristes Suzanne de Conninck et Iris Clert défendent l'idée que l'art n'a pas de sexe²⁶⁹.

3. « Femmes peintres »²⁷⁰

En 1975, la galerie Lou Cosyn n'existe plus depuis longtemps. L'engagement féministe qui se déploie alors n'a pas été dans l'air de son temps à elle. Mais en est-on certain? Dans *La Lanterne* du 15 janvier 1946, une revue de l'exposition de Frans Sébastien qui se tient au Palais des Beaux-Arts nous met la puce à l'oreille : « Frans Sébastien n'est pas une inconnue pour le public bruxellois. Elle a exposé déjà, à la galerie Lou Cosyn avec un groupe de femmes-peintres. »²⁷¹ Si l'auteur-riche de cette revue n'avait pas mentionné cette exposition précédente, peut-être que l'information nous aurait complètement échappée. En

²⁶⁵ GONNARD (Catherine) et LEBOVICI (Elisabeth), *Femmes artistes/Artistes femmes*, op.cit., p.258.

²⁶⁶ LE MORVAN (Marianne), *Berthe Weill*, op.cit., p.167.

²⁶⁷ LEHNI (Nadine), *Jeanne Bucher, une galerie d'avant-garde (1925-1946)*, op.cit., p.39.

²⁶⁸ VERLAINE (Julie), op.cit., p.196.

²⁶⁹ *Ibid.*, p.197.

²⁷⁰ Mig Quinet Foundation, Invitation à l'exposition « Femmes peintres », galerie Lou Cosyn, 16 au 30 octobre 1943.

²⁷¹ ANONYME, « Expositions au Palais des Beaux-Arts. Frans Sébastien », in *La Lanterne*, 15 janvier 1946.

effet, aucun journal ne rapporte l'exposition, ni dans le cadre de revues, ni dans les *mémentos* et autres agendas. Le site de la Fondation Mig Quinet confirme non pas une, mais deux expositions collectives titrées *Femmes peintres* auxquelles l'artiste participe en 1943 et 1944²⁷². Cette information est elle-même partiellement confirmée par l'ouvrage *Mig Quinet. Abstraction faite*²⁷³ qui mentionne seulement l'exposition *Femmes peintres* de 1943. Sans doute est-ce dû au fait que la fondation possède uniquement l'invitation de cette dernière (Annexe 3).

L'exposition *Femmes peintres* dont nous gardons la trace s'est déroulée du 16 au 30 octobre 1943. Le carton d'invitation mentionne les noms de famille des artistes, précédés par l'initiale de leur prénom, fait assez rare concernant les femmes que pour être précisé²⁷⁴. Néanmoins, il ne faut pas y voir la volonté de présenter ces artistes de manière *neutre* et ce afin d'éviter tout a priori, puisque l'invitation est également ornée du titre de l'exposition qui est sans équivoque, ainsi que d'un *Mmes* qui précède l'ensemble des noms. Aux cimaises de la galerie Lou Cosyn, outre Frans Sébastien et Mig Quinet, sont exposées Anne Bonnet, Juliette Cambier, Gilberte Dumont, Alice Frey, Irène Hamerlinck, Jeanne Kerremans, Yvonne Perrin et D. Perrier, que nous n'avons pu identifier. Certaines de ces artistes font par la suite l'objet d'expositions personnelles à ces mêmes cimaises ; Jeanne Kerremans en décembre 1947 et Frans Sébastien en janvier 1949, pour celles dont nous avons gardé la trace. Gilberte Dumont, quant à elle, expose à deux reprises avec son mari, Victor Lefèbvre, en juin 1943 et en 1944. Serge Goyens de Heusch considère ces deux expositions comme étant des expositions *personnelles*²⁷⁵, mais il semblerait plus adapté de parler d'exposition en duo ou en couple.

Organiser des expositions d'artistes femmes en pleine Deuxième Guerre mondiale peut paraître risqué, et par là même constituer une forme d'engagement de la part de Lou Cosyn. Ce double événement marque en effet une différence fondamentale entre l'agenda de la galerie Lou Cosyn, et ceux des trois galeries étudiés précédemment. Bien sûr, nous ne sommes pas à l'abri de manquer d'autres expositions estampillées *de femmes* organisées dans ces trois galeries et qui seraient elles aussi passées inaperçues dans la presse. Tablons de manière plus prudente sur le fait que, dans l'état actuel de nos recherches, Lou Cosyn semble

²⁷² Site web de la Fondation Mig Quinet, <http://www.migquinet.be/fr/expositions> (consulté le 5 août 2020).

²⁷³ LAOUREUX (Denis), *Mig Quinet. Abstraction faite*, Bruxelles, Pandora, 2013.

²⁷⁴ GONNARD (Catherine) et LÉBOVICI (Elisabeth), *Ibid.*, p.244.

²⁷⁵ GOYENS DE HEUSCH (Serge), *Gilberte Dumont, Victor Lefèbvre, op.cit.*, p.74.

être la seule galerie bruxelloise à organiser des expositions d'artistes femmes durant cette période. D'ailleurs, le silence qui entoure ces expositions dans la presse est en soi éloquent quant à l'indifférence que suscitent ces événements, d'autant plus que les journaux publiés durant l'Occupation sont dits *volés*, c'est-à-dire aux mains de l'occupant, qui ne faisait sans doute pas de l'exposition des femmes une priorité.

Les expositions d'artistes femmes peuvent (presque) être considérées comme anodines durant la première moitié du XX^e siècle, et Julie Verlaine parle même d'une « féminisation de la culture »²⁷⁶. A Paris, de nombreuses galeries les représentent et les soutiennent²⁷⁷. Les galeristes femmes jouent d'ailleurs un rôle important dans ce phénomène, telles que la galerie Le Cygne de Jacqueline d'Hariel qui n'expose que des œuvres de femmes²⁷⁸. C'est également en 1937 que se déroule la plus grande exposition d'artistes femmes dans l'espace public et muséal, « Femmes artistes d'Europe » qui se tient à Paris²⁷⁹. Ces expositions, si elles offrent une grande visibilité à la professionnalisation des artistes femmes, ont pour désavantage de les acculer dans une niche d'"art féminin", une spécificité qu'il sera difficile à perdre²⁸⁰. En Belgique, les artistes femmes sont relativement peu étudiées, exception faite de l'ouvrage *Femmes artistes en Belgique* d'Alexia Creusen mais qui ne porte que jusqu'en 1914²⁸¹. La fin du XIX^e siècle est marquée par la création du Cercle des femmes peintres de Bruxelles, association sans aucun précédent en Belgique, mais dont la durée de vie est limitée dans le temps²⁸². L'étude du phénomène d'institutionnalisation des artistes femmes en Belgique reste à faire. Notons tout de même l'exposition de « Quatorze femmes peintres »²⁸³ en 1937 et l'exposition de « Femmes peintres et graveurs de Liège » en 1938, « constitué dans le but d'organiser un cycle d'expositions en Belgique et à l'étranger »²⁸⁴ toutes deux relayées par la presse. La guerre stoppe net l'élan qui avait poussé tant de femmes à embrasser la carrière d'artistes, et provoque une césure qui voit disparaître bon nombre de femmes actives en 1939²⁸⁵.

²⁷⁶ VERLAINE (Julie), *Femmes collectionneuses d'art et mécènes*, op.cit., p.81.

²⁷⁷ GONNARD (Catherine) et LÉBOVICI (Elisabeth), op.cit., p.181.

²⁷⁸ Ibid., pp.214-215.

²⁷⁹ Ibid., p.217.

²⁸⁰ Ibid., p.191.

²⁸¹ CREUSEN (Alexia), *Femmes artistes en Belgique. XIX^e et début XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2007.

²⁸² Cercle des femmes peintres de Bruxelles (1888-1893) : regroupement d'artistes ayant pour vocation la création d'un salon exclusivement féminin. Seules quatre expositions sont montées. Lire à ce sujet : CREUSEN (Alexia), *Femmes artistes en Belgique. XIX^e et début XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp.99-100.

²⁸³ R.D., « Les Expositions d'Art. Le Cercle Epsikoë. Quatorze femmes peintres », in *Le Soir*, 4 octobre 1937.

²⁸⁴ ANONYME, « Arts, Sciences, Lettres », in *Le Soir*, 10 juin 1938.

²⁸⁵ GONNARD (Catherine) et LÉBOVICI (Elisabeth), op.cit., p.217.

La situation des femmes artistes à Paris durant l'Occupation n'a pas encore fait l'objet d'études spécifiques²⁸⁶, et il en est de même concernant Bruxelles et la Belgique en général. Il s'avère néanmoins que les artistes femmes, à peine ont-elles obtenu un statut véritable, sont renvoyées à la maison par la guerre et l'Occupation²⁸⁷. Pourtant, l'existence même de ces deux expositions d'artistes femmes à la galerie Lou Cosyn donne l'espoir d'une réalité plus complexe que ce simple *retour à l'ordre*. Les périodes de guerre constituent des réalités particulières, durant lesquelles les femmes ont travaillé de manière temporaire afin de remplacer les hommes partis au combat. Ces situations spectaculaires, mais superficielles et provisoires, n'ont pas véritablement bouleversé les rôles traditionnels assignés aux deux sexes²⁸⁸. Dans cette même optique, il ne semble pas impossible que le contexte de la Deuxième 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, ait constitué des circonstances propices au développement des carrières de certaines artistes femmes. Le cas de Gilberte Dumont est exemplaire à ce sujet²⁸⁹. Virginie Devillez la présente comme « [...] une jeune peintre talentueuse et prometteuse, dont l'œuvre est arrivée à maturité en même temps qu'explosait la guerre, mais aussi peu scrupuleuse, ce qui doit lui avoir facilité le voyage en Allemagne »²⁹⁰. Sans complètement remettre en question cette proposition, le prisme du genre permet de la complexifier. La guerre constitue peut-être pour les artistes femmes une forme d'opportunité inattendue, donnant accès à des expositions nationales et internationales ainsi qu'un marché de l'art où les cartes de la concurrence et des inégalités sont rebattues de par l'implication majoritaire des hommes aux combats. La guerre pourrait, par ailleurs, constituer une opportunité égale pour les galeristes femmes, en matière d'accès au commerce ou de liberté dans le choix des thématiques d'exposition. En effet, la vente d'œuvres décoratives recherchées durant la guerre permet l'organisation d'expositions plus engagées et donc plus risquées. Si ces opportunités s'apparentent parfois à de la collaboration avec l'ennemi, elles ne s'y limitent sans doute pas, et le sujet mériterait que l'on s'y attarde davantage.

²⁸⁶ *Ibid.*, p.225.

²⁸⁷ *Loc.cit.*

²⁸⁸ PERROT (Michelle), *Les femmes ou les silences de l'histoire*, *op.cit.*, p.360.

²⁸⁹ Nous n'entrerons pas dans les détails concernant l'œuvre et le débat cristallisé autour de Gilberte Dumont concernant son implication dans les expositions de propagandes orchestrées par la Propaganda-Abteilung. Celui-ci est détaillé dans l'ouvrage: DEVILLEZ (Virginie), *Le retour à l'ordre. Art et politique en Belgique*, Charleroi, Editions Labor, 2002.

2002, pp.250-252

²⁹⁰ DEVILLEZ (Virginie), *Le retour à l'ordre*, *op.cit.*, p.252.

4. De l'hypothèse des artistes femmes oubliées qui entraînent avec elles les galeristes femmes d'autant plus oubliées.

De même que les savants se trouvent à l'origine de l'invention scientifique, les artistes sont seuls responsables des inventions plastiques : l'innovation du marchand – qui se situe, elle, sur le plan économique – n'est pas chronologiquement première. *Ce sont les plus grands peintres qui font les plus grands marchands* : une telle constatation est de l'ordre de l'évidence.²⁹¹

Raymonde Moulin souligne le double rapport de forces qui existe entre marchand·e et artiste. Si le·la premier·e est nécessaire à l'émergence et la visibilité publique de l'artiste sur le marché de l'art, c'est de la réussite du·de la second·e que dépend la pérennité de l'histoire du·de la marchand·e. Seul·e·s les galeristes ayant exposé des artistes passé·e·s à la postérité gagneront leur place dans les livres d'histoire de l'art. Il est à ce sujet éloquent de s'interroger sur les artistes qui ont permis aux galeristes femmes d'être reconnues. Elles sont, pour la grande majorité, associées au nom d'un ou plusieurs artistes hommes : Berthe Weill et Pablo Picasso, Denise René et Victor Vasarely²⁹², Iris Clert et Yves Klein²⁹³, pour ne citer que ces quelques duos. Il en va de même pour Lou Cosyn. Si son nom n'est pas (complètement) effacé des mémoires aujourd'hui, c'est d'une part grâce aux expositions de René Magritte, remarquables par le style ou les séries de peintures qu'il y présente, et d'autre part, grâce à Pierre Alechinsky qui s'est régulièrement remémoré sa première exposition personnelle à Bruxelles, un passage à la galerie Lou Cosyn comme véritable acte de naissance de son œuvre.

Dans son ouvrage *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Julie Verlaine expose ses sources et sa méthode. Le dépouillement systématique de l'hebdomadaire *Arts* dévoile qu'entre 1945 et 1967, près de 750 galeries différentes ont été en activité pendant au moins une saison artistique. Face à l'impossibilité évidente de traiter l'ensemble de ces structures, certaines étant aujourd'hui inconnues à l'historien·ne, l'autrice a pris le risque de la synthèse en sélectionnant un échantillon de cinquante galeries²⁹⁴. Ces galeries sont, par la force des choses, celles dont on conserve des archives et qui ont laissé des traces dans les revues, catalogues et annuaires,

²⁹¹ MOULIN (Raymonde) et COSTA (Pascaline), *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, p.118.

²⁹² AMELINE (Jean-Paul) et DENISE (Renée), *Denise René, l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait, 1944-1978*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2001, p.17.

²⁹³ NAHON (Pierre), *Les marchands d'art en France*, op.cit., p.258.

²⁹⁴ VERLAINE (Julie), *Les galeries d'art contemporain à Paris*, op.cit., p.15.

celles qui sont *connaissables* à l'historien-ne. Si elles sont *connaissables*, c'est entre autres parce que l'impact de ces galeries sur le marché de l'art a été jugé assez conséquent que pour prendre la peine de conserver des documents relatifs à leur existence. Ce sont *a priori* des galeries qui ont représenté des artistes et des courants qui sont aujourd'hui intégré-e-s à l'histoire de l'art. A la lumière de ces évidences, reprenons maintenant les chiffres concernant les femmes dans le corpus de Julie Verlaine : on retrouve une proportion de 28 femmes pour 72 hommes galeristes, et pour peu qu'elle ait pu les identifier, une directrice ou codirectrice pour deux directeurs, tandis qu'elle décompte une critique pour trente hommes, et une artiste pour cent hommes²⁹⁵. Le décalage entre ces chiffres, le relatif grand nombre de galeristes femmes en opposition aux pourcentages ridiculement faibles des critiques et artistes femmes nous pousse à nous questionner.

Si un certain nombre de galeristes femmes sont présentes dans son corpus, c'est qu'il existe une quantité non négligeable de documents les concernant qui permettent de les étudier. Etant donné que *les plus grands peintres font les plus grands marchands*²⁹⁶, et que la définition de grand peintre, du *génie*, est une définition inégalitaire et *androcentrée* comme l'a démontré Linda Nochlin²⁹⁷, il est fort à parier que les galeristes femmes que Julie Verlaine a pu inclure dans son étude aient adopté la vision dominante quant aux artistes exposé-e-s. Si l'autrice ne constate pas dans son étude de *différence essentielle* entre les pratiques des directeurs et directrices²⁹⁸, et que les *galeristes militantes* sont celles « d'un art où les hommes ont encore le premier rôle »²⁹⁹, c'est probablement parce que celles (et ceux) qui ont pris le risque d'exposer des minorités, des artistes qui n'entrent pas dans le moule du *génie*, n'ont pu survivre à l'histoire. Soit parce que la prise de risque économique ne leur a pas permis de subsister assez longtemps que pour laisser une trace, soit parce que ces œuvres n'ont pas trouvé leur place dans un marché de l'art patriarcal, soit encore parce que leur disparition est la conséquence directe de l'invisibilisation des artistes femmes qu'il-elle-s ont exposées. Si bon nombre d'artistes femmes disparaissent dans le processus d'écriture de l'histoire de l'art, que dire des galeristes qui les ont représentées et soutenues ? S'il existait des galeristes femmes qui exposaient des artistes femmes ; non pas mue pas une hypothétique différence biologique, mais portées par une forme de solidarité, sans doute ne sont-elles pas passées à la

²⁹⁵ *Ibid.*, p.191.

²⁹⁶ MOULIN (Raymonde), *op.cit.*, p.118.

²⁹⁷ NOCHLIN (Linda), *op.cit.*

²⁹⁸ VERLAINE (Julie), *op.cit.*, p.196.

²⁹⁹ GONNARD (Catherine) et LÉBOVICI (Elisabeth), *Femmes artistes/Artistes femmes*, *op.cit.*, p.258.

postérité. Si tel était le cas, elles ont été vraisemblablement l'objet d'une double discrimination, en tant que galeriste femme et en tant que galeriste qui expose des artistes femmes.

Cette démonstration tiendrait presque de celle abstraite des mathématiques, sans fondement factuel ni ancrage dans la réalité. Ne la prenons pas pour argent comptant, mais prenons-la plutôt comme une incitation à étudier les archives différemment. En se contentant d'étudier les acteur·rice·s des mondes de l'art dont les archives ont été conservées, par facilité ou dans l'idée que *s'il·elle·s sont connus, c'est parce qu'il·elle·s ont forcément compté*, c'est courir le risque de reproduire les discriminations de genre, mais aussi de classe et de race. L'histoire ne peut bien entendu pas s'écrire sans sources. Mais son écriture ne peut pas non plus se limiter uniquement aux sources, sans en questionner la provenance, leurs raisons d'être, leur processus de conservation. Elle doit s'accompagner de l'étude des silences, des non-dits et des absences qui sont tout autant porteurs de sens que les sources tangibles sur lesquelles nous pouvons construire nos connaissances. Il est nécessaire d'appréhender les archives et les textes en négatif afin de ne pas répercuter à l'infini les biais de genre, l'invisibilisation des femmes, et ce afin de pouvoir s'affranchir des rapports de domination encore trop souvent véhiculés par la recherche.

Conclusion

Face au peu d'archives conservées relatives à la galerie Lou Cosyn, nous aurions pu rapidement conclure à une galerie mineure, une galerie secondaire dans le paysage artistique bruxellois d'après 1939. Au prisme du genre, cette réalité apparaît néanmoins plus complexe. De l'analyse des documents d'archive conservés, se dégage le constat que ceux-ci l'ont été dans la perspective de l'écriture d'une histoire *androcentrée*. Si certains d'entre eux évoquent Lou Cosyn et sa galerie, c'est comme actrice de l'histoire des autres, des autres majoritairement masculins. Le genre apparaît comme le catalyseur d'une histoire forcément destructrice. La destruction de documents par Lou Cosyn elle-même, si elle est en partie due à ses nombreux déménagements, reflète aussi une illégitimité intériorisée et la difficulté de l'écriture de sa propre histoire, conséquence d'une négation de soi au cœur de l'éducation féminine³⁰⁰. Les héritier·e·s de cette histoire l'ont à leur tour sous-estimée et ne se sont pas impliqué·e·s dans sa conservation. Si Lou Cosyn a endossé le rôle de *passseuse* de la mémoire de Camille Goemans, personne n'en a fait autant pour sa mémoire à elle et celle de sa galerie, exception faite de Patricia Marion à l'origine du véritable sauvetage d'une part non négligeable des archives de Lou Cosyn. Lorsqu'il ne reste (presque) plus rien d'une histoire, il est aisé de la réécrire au bénéfice des dominants et d'une histoire patriarcale.

Cet effacement profite nécessairement à d'autres. A la galerie Apollo dont l'histoire est perpétuée, et qui par contraste apparaît comme une galerie incontournable, presque la seule, sur le marché de l'art bruxellois du milieu du XX^e siècle. Elle profite également à Camille Goemans, dont le genre et la notoriété lui donnent *a priori* la légitimité de la direction de la galerie. Pour Lou Cosyn, la rencontre avec Camille Goemans et les surréalistes est d'une part un instrument parmi d'autres, dont elle s'empare dans la construction de sa carrière, et d'autre part la cause de son invisibilisation complète ou partielle dans l'existence de la galerie Lou Cosyn. Si l'historiographie a généralement relégué Lou Cosyn au second plan, l'étude minutieuse des archives qui sont demeurées offre une autre perspective. Celles-ci corroborent l'hypothèse selon laquelle Lou Cosyn était bien la directrice de la galerie, comme le suggère la presse de l'époque. C'est à elle que l'on adresse personnellement des suggestions d'artistes à exposer, et c'est elle qui est dotée d'un véritable sens des affaires qui transparaît dans sa correspondance. Quant à Camille Goemans, si son implication dans

³⁰⁰ PERROT (Michelle), *op.cit.*, p.14

l'organisation de la galerie est indéniable, il est difficile d'en mesurer la portée dans l'état actuel de nos recherches. Par ailleurs, à notre connaissance, Camille Goemans lui-même n'a jamais revendiqué la direction de la galerie Lou Cosyn. Dans ses textes de conférence sur le surréalisme et René Magritte, s'il mentionne son activité de galeriste à Bruxelles et à Paris, il ne fait jamais allusion à la galerie Lou Cosyn, ni comme témoin, ni comme directeur³⁰¹.

Le décalage qui existe entre ce que nous disent les sources, et ce que disent les historien·ne·s et historien·ne·s de l'art est d'autant plus déroutant. Sans minimiser les difficultés auxquelles sont confrontées les galeristes femmes, l'invisibilisation de Lou Cosyn n'est pas contemporaine de l'existence de sa galerie, durant laquelle elle semble connue et reconnue. Elle a lieu *a posteriori*, dans le processus d'écriture de l'histoire dans laquelle les femmes et leurs actions sont systématiquement minorisées voire carrément oubliées. Lou Cosyn se trouve à l'intersection de deux statuts aux marges de l'histoire et de l'histoire de l'art, femme et galeriste, qui a pour effet d'accentuer d'autant plus son invisibilisation. A cela s'ajoute un sens aigu des affaires qui constitue à la fois l'angle mort de la carrière de marchand·e et à la fois, s'oppose en tout point aux stéréotypes de genre produits par notre société patriarcale occidentale, reléguant Lou Cosyn à *la marge de la marge* de l'histoire. Seul un regard genré sur cette histoire ainsi qu'une approche réflexive de l'étude des sources, comprenant outre les documents, la lecture en négatif de celles-ci et la prise en compte des silences, permettront de tendre vers une histoire et une histoire de l'art davantage égalitaire, et par ailleurs plus proche de la réalité.

Quant à l'impact tangible des galeristes femmes sur la visibilisation des artistes femmes, la question reste en suspens. Est-il possible de survivre et de grimper les échelons d'un système, sans pour autant en adopter la conduite et en perpétuer les inégalités ? Nous tenions à aborder cette problématique dans notre mémoire, tout en sachant pertinemment que nous ne pourrions l'approfondir. Cela permet néanmoins de souligner le chemin encore long à parcourir dans l'écriture de l'histoire des artistes et galeristes femmes en Belgique. Tout reste à faire, ou presque, concernant la période qui suit la Première Guerre mondiale. Néanmoins, nous constatons que de plus en plus d'étudiant·e·s et de chercheur·euse·s se penchent sur l'histoire du marché de l'art en Belgique, et plus spécifiquement sur l'histoire des galeristes femmes. Nous espérons que notre mémoire apportera une pierre à cet édifice en cours. Une

³⁰¹ GOEMANS (Camille), « Expérience du surréalisme » et « René Magritte », in *Ecrits*, pp.166-192 et pp.193-227.

étude systématique de l'institutionnalisation des artistes femmes et des stratégies mises en place afin de gagner en visibilité reste également à faire. La *re-connaissance* des artistes et galeristes femmes doit nécessairement passer par une prise de conscience de l'importance et de la richesse de leurs apports dans l'histoire de l'art en Belgique et ailleurs.

Lou Cosyn a sans doute été cette « charmante et énergique jeune femme qui est l'amie de Camille Goemans »³⁰², cette jeune femme éblouissante de la photographie (Annexe 1). Mais c'est un instantané auquel nous ne pouvons la limiter. Lou Cosyn était scripte, antiquaire, galeriste, marchande d'art, entrepreneuse et défenseuse de l'art vivant. Elle a révélé Pierre Alechinsky et Pol Bury et elle a organisé des expositions de « femmes artistes » en pleine Deuxième Guerre mondiale. Elle était aussi mère d'un acteur célèbre, maîtresse puis épouse d'un écrivain encore plus célèbre. Elle était femme d'affaires, elle était passionnée par son travail, elle était singulière, elle aimait les teckels et elle a traversé les années, de 1905 à 1982, année de sa disparition. Pour toutes ces raisons, nous ne pouvons pas la maintenir dans une éternelle jeunesse, nous ne pouvons pas la restreindre à son aspect physique, à cette époque où son expérience était balbutiante. Ce serait faciliter l'entreprise de cette histoire *androcentrée* dans laquelle les hommes, eux, ont le droit et même le devoir de prendre en âge et en expérience, au détriment de celles assujetties à une beauté et une jeunesse qui ne durent qu'un temps et qui ne garantissent pas leur place dans l'histoire. C'est avec une image plus complexe de Lou Cosyn que nous aimerions terminer ce mémoire, une photographie de son visage marqué par le temps, un temps qu'elle a marqué elle aussi (Annexe 31).

³⁰² SYLVESTER (David), *Magritte, op.cit.*, p.313.

Bibliographie

Sources primaires

1) Archives

❖ Bruxelles, Archives de l'Art Contemporain en Belgique

- AACB, Dossier Spilliaert, Invitation à l'exposition de Léon Spilliaert, galerie Lou Cosyn, 21 novembre au 5 décembre 1942, Inv.76325.
- AACB, Dossier René Magritte, Invitation à l'exposition de René Magritte, 11 et 18 juillet 1943, Inv. 89861.
- AACB, Classeur C16, Invitation à l'exposition "Gilberte Dumont et Victor Lefèbvre", galerie Lou Cosyn, Bruxelles, 5 au 24 juin 1943, Inv.1455F.
- AACB, Dossier Jane Graverol, Invitation à l'exposition de Jane Graverol à la galerie Lou Cosyn, du 4 au 16 février 1950, Inv.2026F.
- AACB, Dossier C16, Invitation au vernissage de Tibor Gertler le samedi 7 février 1948, Inv.113031.
- AACB, Fonds Scutenaire, carton promotionnel, "Expositions : tableaux, meubles, objets", galerie Lou Cosyn, Inv. 79.338.
- AACB, Photographie prise lors du tournage du film *Magritte ou la leçon de choses* de Luc de Heusch, 1959, Inv.112848.
- AACB, Photographie prise lors du tournage du film *Magritte ou la leçon de choses* de Luc de Heusch, 1959, Inv. 112850.
- AACB, Dossier Pol Bury, Lettre de Pol Bury à Lou Cosyn, [s.d.], [non inventoriée].
- AACB, Fonds Paul-Gustave Van Hecke, correspondance avec Alex Salkin, 7 mai 1946, Inv. 117.563 1/4.
- AACB, Fonds Paul-Gustave Van Hecke, correspondance avec Alex Salkin, 7 mai 1946, Inv. 117.563 2/4.
- AACB, Fonds Lou Cosyn, Lettre de Susan Barnes à Lou Cosyn, 6 juillet 1977, [non inventoriée].
- AACB, Fonds Lou Cosyn, Lettre de David Sylvester à Lou Cosyn, demande du catalogue des "tableaux parlants de René Magritte", 1er février 1980, [non inventoriée].

- AACB, Fonds Lou Cosyn, Lettre de Claude Spaak à Lou Cosyn, 16 mars 1956, [non inventoriée].
- AACB, Fonds Lou Cosyn, Lettre de Claude Spaak à Lou Cosyn, 6 mai 1956, [non inventoriée].
- AACB, Fonds Lou Cosyn, Lettre de Claude Spaak à Lou Cosyn, 15 juin 1963, [non inventoriée].
- AACB, Fonds Lou Cosyn, Lettre de Claude Spaak à Lou Cosyn, 24 janvier 1964, [non inventoriée].
- AACB, Fonds Lou Cosyn, Lettre de Claude Spaak à Lou Cosyn, [s.d.], [non inventoriée].
- AACB, Fonds Lou Cosyn, Lettre de Claude Spaak à Lou Cosyn, s.d. [probablement entre le 24/01 et le 19/03/1964], [non inventoriée].
- AACB, Fonds Lou Cosyn, Lettre de Claude Spaak à Lou Cosyn, s.d. [été 1964?], [non inventoriée].
- AACB, Fonds Lou Cosyn, Lettre de Claude Spaak à Lou Cosyn, 24 mars 1966, [non inventoriée].
- AACB, Lettre de Simone Herma à Lou Cosyn au sujet de la mort de Renée [Lachowsky], 7 août 1971, [non inventoriée].
- AACB, Lettre d'Ewan Phillips à Lou Cosyn, Londres, 21 septembre 1972, [non inventoriée].
- AACB, Lettre d'Ewan Phillips à Lou Cosyn, Londres, 21 septembre 1972, [non inventoriée].
- AACB, Lettre de Thessa Herold pour la Galerie de Sein (Paris) à Lou Cosyn, 4 juin 1973, [non inventoriée].

❖ **Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature**

- AML, Lettres Paul Delvaux à René Micha, Inv. ML 08788/0001-0014.
- AML, Lettre de René Magritte à René Micha, 17 février 1949, Inv. ML 08800/0002.
- AML, Carte postale de René Magritte, Lou Cosyn, Georgette et al. à Paul Nougé, Saint-Rémy-de-Provence, [s.d.], Inv. ML 4579/52.
- AML, Lettre de Lou Cosyn à Robert Guiette, 4 janvier 1961, Inv. ML 4469/0576 CR.
- AML, Lettre de Lou Cosyn à Robert Guiette, Inv. ML 04469/0577 CR.

- AML, Lettre de Camille Goemans à Mlle I. Rouault, 16 janvier 1949, Inv. ML 05193/0058-63.
- AML, Lettre de Camille Goemans à Van den Bosch (correspondance), Inv. ML 05204/0010.
- AML, Lettre de Georges Item à Lou Cosyn, 26 septembre 1957, Inv. ML 5197/1.
- AML, Lettre de Cécile Miguel à Lou Cosyn, 23 septembre [s.a.], Inv. ML 5197/6.
- AML, Lettre de Cécile Miguel à Lou Cosyn, 11 octobre 1957, Inv. ML 5197/7.
- AML, Lettre de Cécile Miguel à Lou Cosyn, 28 octobre 1957, Inv. ML 5197/8.
- AML, Lettre de Cécile Miguel à Lou Cosyn, Lundi 17 mars [s.a.], Inv. ML 5197/9.
- AML, Lettre de Cécile Miguel à Lou Cosyn, Lundi 23 [s.m., s.a.], Inv. ML 5197/10.
- AML, Lettre de Lou Cosyn à Cécile Miguel, Bruxelles, 21 mars 1958, Inv. ML 5197/13.
- AML, Lettre de Lou Cosyn à Cécile Miguel, Bruxelles, 13 mars 1958, Inv. ML 5197/14.

❖ **Bruxelles, Archives de la Ville de Bruxelles**

- AVB, recensement de population, 1930, vol.91, folio 143, Cosyn.
- AVB, recensement de population, 1947, vol.36, folio 159, Cosyn.
- AVB, recensement de population, 1930, vol.76, folio 106, Goemans.
- AVB, recensement de population, 1947, vol. 150, folio 139, Goemans.
- AVB, recensement de population, 1930, vol. F, folio 824, rue de la Madeleine, 21.
- AVB, recensement de population, 1947, vol. F4, folio 50, rue de la Madeleine, 21.
- AVB, département urbanisme, plans et autorisations, Travaux Publics, Plans et affectation, rue de la Madeleine 21, Bruxelles, 2002, Inv. 111303.

❖ **Autres**

- Commune d'Ixelles, service de l'Etat-Civil, Archives, Acte de naissance de Louise Cosyn, Inv. 23/1905.
- Mig Quinet Foundation, Invitation à l'exposition *Femmes peintres* à la galerie Lou Cosyn du 16 au 30 octobre 1943, [Annotation manuscrite de Mig Quinet].
- Mig Quinet Foundation, Invitation à l'exposition *Coquillages* à la galerie Lou Cosyn du 8 au 19 mai 1945, [Annotations manuscrites de Mig Quinet].

- Archives Labisse, Invitation à l'exposition de Félix Labisse aux galeries Dietrich et Lou Cosyn du 27 janvier au 7 février 1951.
- Archives Labisse, Catalogue de l'exposition de Félix Labisse aux galeries Dietrich et Lou Cosyn du 27 janvier au 7 février 1951.
- Archives Labisse, Lettre de Walter Schwarzenberg à Félix Labisse, 16 décembre 1950.
- Archives Labisse, Lettre de Walter Schwarzenberg à Félix Labisse, 21 décembre 1950.
- Archives Jane Graverol conservées par Rosine Ortman, fille de l'artiste, feuillet promotionnel pour l'exposition de Jane Graverol à la galerie Lou Cosyn du 4 au 16 février 1950.
- Galerie 1900 – 2000 (Paris), Catalogue des expositions organisées par la revue Rixes à Lille (Galerie Evrard), à Bruxelles (Galerie Lou Cosyn), à Berlin (Galerie Springer). Couverture avec dessin et pochoir d'Enrique Zanartu.
- Lee Miller Archives, MILLER (Lee) (photographe), *Rene Magritte and others*, Galerie Lou Cosyn, Bruxelles, 1944, trois photographies.

2) Articles de presse

- ANONYME, « Arts, Sciences, Lettres », in *Le Soir*, 10 juin 1938.
- ANONYME, « Petrus van Assche », in *Le Soir*, 24 février 1943.
- ANONYME, « Expositions au Palais des Beaux-Arts. Frans Sébastien », in *La Lanterne*, 15 janvier 1946.
- ANONYME, « Expositions d'art : Bronkard et Léonard », in *Le Soir*, 26 mai 1948
- ANONYME, *La Nation belge*, 9 décembre 1948.
- ANONYME, « Moderne Schilderkunst », in *Het Laatste Nieuws*, 15 décembre 1948.
- ANONYME, « Een poolse kunstenaar », in *Het Laatste Nieuws*, 2 mars 1950.
- ANONYME, « L'ange et sa figure », in *Indépendance de Charleroi*, 9 mai 1950.
- C.B., *La Nation belge*, 29 octobre 1947.
- DEMANY (Jeannie), « Expositions. Coquillages à la galerie Lou Cosyns [sic] », in *La Lanterne*, 23 mai 1945.
- R.D., « Les Expositions d'Art. Le Cercle Epsikoë. Quatorze femmes peintres », in *Le Soir*, 4 octobre 1937.

- *La Libre*, Revue de l'exposition *Tribute to Gallery Apollo, Brussels* (2003), <https://www.lalibre.be/culture/arts/apollo-galerie-pilote-des-annees-40-50-51b87c89e4b0de6db9a83556> (consulté le 6 août 2020).

Sources secondaires

Bibliographie générale

1) Ouvrages

- ABADIE (Daniel) et VAN DEN BUSSCHE (Willy), *Pierre Alechinsky*, Anvers, Fonds Mercator, 2000.
- ADRIAENS-PANNIER (Anne) et HOSTYN (Norbert), *Spilliaert*, Bruxelles, Ludion, 1996.
- ALECHINSKY (Pierre), CHARRON (Frédéric), COTENSIN (Patrice) et al., *Pierre Alechinsky: the complete books: a reasonable catalogue*, Anvers, Ceuleers & Van de Velde Booksellers, 2002.
- BENVINDO (Bruno), *Henri Storck, le cinéma belge et l'Occupation*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2010.
- CANONNE (Xavier), *Le surréalisme en Belgique. 1924-2000*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2006.
- COLIGNON (Alain), « C.N.A.A. L'agriculture en rangs d'oignon », dans BALACE (Francis) (dir.), *Jours de guerre. Jours gris*, Bruxelles, Crédit communal, pp.49-83, 1993.
- GOEMANS (Camille), *Ecrits*, Bruxelles, Editions Labor, 1992.
- GOYENS DE HEUSCH (Serge), *Gilberte Dumont, Victor Lefèbvre*, Bruxelles, Serge Goyens de Heusch, 1974.
- GUIETTE (Robert), « Camille Goemans et sa vie », in *Revue générale*, janvier 1971.
- HEINRICH (Nathalie), *Faire voir. L'art à l'épreuve de ses médiations*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2009.
- HEINICH (Nathalie) et SHAPIRO (Roberta) (dir.), *De l'artification. Enquête sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, (coll. « Cas de figure »), 2012.
- LAOUREUX (Denis), *Mig Quinet. Abstraction faite*, Bruxelles, Pandora, 2013.
- MARIEN (Marcel), *L'activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, Bruxelles, Editions Lebeer Hossmann, 1979.

- MARQUENIE (Gilles) (dir.), *Pol Bury. Le temps en mouvement*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2017.
- MERTENS (Phil), *La jeune peinture belge 1945-1948*, Bruxelles, Laconti s.a., (coll. Belgique, art du temps), 1975.
- SOJCHER (Jacques) et PICKELS (Antoine) (dir.), *Belgique toujours grande et belle*, Bruxelles, Editions Complexe, 1998.
- SYLVESTER (David), *Magritte*, Arles, Actes Sud, 2009.
- SYLVESTER (David) et WHITFIELD (Sarah), *René Magritte. Catalogue raisonné*, vol. II: Oil Paintings and Objects 1931-1938, Houston, Menil Foundation, Anvers, Fonds Mercator, 1992.
- WEILL (Berthe), *Pan ! dans l'œil !... ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine 1900-1930*, [1933], Dijon, Editions L'échelle de Jacob, 2009.

2) Sites internet

- Site web de la Fondation Mig Quinet, <http://www.migquinet.be/fr/expositions> (consulté le 5 août 2020).
- Notice biographique de Camille Goemans, <https://www.kunstbus.nl/kunst/camille+goemans.html> (consulté le 3 août 2020).
- Nécrologie de Jean Pierre Lorient dans *Le Soir*, https://www.lesoir.be/art/theatre-deces-du-comedien-jean-pierre-lorient-il-navigua_t-19970603-Z0DTNW.html (consulté le 7 août 2020).
- Revue de l'exposition *Tribute to Gallery Apollo, Brussels* dans *La Libre*, (Bruxelles, Group 2 Gallery, 2003), <https://www.lalibre.be/culture/arts/apollo-galerie-pilote-des-annees-40-50-51b87c89e4b0de6db9a83556> (consulté le 6 août 2020).
- Page Wikipédia consacrée à Camille Goemans, modifiée le 12 décembre 2019, https://fr.wikipedia.org/wiki/Camille_Goemans (12 août 2020).

3) Sources multimédia

- DE HEUSCH (Luc) (réalisateur), *Magritte ou La leçon de choses*, 35 mm., couleur, 20', 1960.

Bibliographie spécialisée

❖ Marché de l'art, galeries et marchands d'art

1) Ouvrages

- AMELINE (Jean-Paul) et DENISE (Renée), *Denise René, l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait, 1944-1978*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2001.
- BECKER (Howard S.), *Les Mondes de l'art*, 3^e éd., Paris, Flammarion, (coll. « Champs arts »), 2010.
- CAHN (Isabelle), *Ambroise Vollard : un marchand d'art et ses trésors*, Paris, 2007.
- DAVID (Géraldine) et OOSTERLINCK (Kim), « War, monetary reforms and the Belgian art market, 1945-1951 », in *Financial History Review*, 22.2, pp.157-177, 2015.
- DEROUET (Christian) et LEHNI (Nadine), *Jeanne Bucher, une galerie d'avant-garde (1925-1946). De Max Ernst à Nicolas de Staël*, Strasbourg, Skira, 1994.
- DEVILLEZ (Virginie), « Les peintres belges dans la tourmente. Du krach économique à la Seconde Guerre mondiale », in *Cahiers d'Histoire du Temps présent*, n°2, 1997.
- DEVILLEZ (Virginie), *Le retour à l'ordre. Art et politique en Belgique*, Charleroi, Editions Labor, 2002.
- DURAND-RUEL (Paul), DURAND-RUEL (Paul-Louis) et DURAND-RUEL (Flavie), *Paul Durand-Ruel : mémoires du marchand des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 2014.
- FRANCBLIN (Catherine), *Jean Fournier, un galeriste amoureux de la couleur*, Paris, Editions Hermann, 2018.
- GEE (Malcolm), *Dealers, critics and collectors of modern painting : aspects of the parisian art market between 1910 and 1930*, New York, Londres, Garland Publishing, 1981.
- GODDEERIS (Ingrid) et GOLDMAN (Noémie), *Animateur d'art. Marchand, collectionneur, critique, éditeur*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2015.
- HERSTATT (Claudia), *Women Gallerists in the 20th and 21st Centuries*, Berlin, Hatje Cantz/libri, 2008.

- KERLAU (Yann), *Chercheurs d'art : les marchands d'art hier et aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 2014.
- LE MORVAN (Marianne), *Berthe Weill, 1865-1951: la petite galeriste des grands artistes*, Paris, Editions l'Harmattan, (coll. « L'écarlate »), 2012.
- MONOD-FONTAINE (Isabelle), LAUGIER (Claude) et WARNIER (Sylvie), *Daniel-Henry Kahnweiler : marchand, éditeur, écrivain*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984.
- MOULIN (Raymonde), *Le marché de la peinture en France*, 2^e éd., Paris, Les Editions de Minuit, (coll. «Le sens commun »), 1989.
- MOULIN (Raymonde) et COSTA (Pascaline), *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.
- NAHON (Pierre), *Les marchands d'art en France. XIXe et XXe siècle*, Paris, Editions de la Différence, 1998.
- RAMIREZ (Juan Antonio), *Les Usines à valeurs. Ecosystème des arts et explosion de l'histoire de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1995.
- VERLAINE (Julie), 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, Editions de la Sorbonne, 2013.
- YOUNG-MARTINEZ (Irène), *Galerie Apollo : Un centre d'art vivant, 1941-1951*, Institut Supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles, Mémoire de fin d'études, 1984.
- WEILL (Berthe), *Pan ! dans l'œil !... ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine 1900-1930*, [1933], Dijon, Editions L'échelle de Jacob, 2009.

2) Articles

- DAVID (Géraldine) et OOSTERLINCK (Kim), « War, monetary reforms and the Belgian art market, 1945-1951 », in *Financial History Review*, 22.2, pp.157-177, 2015.
- DEVILLEZ (Virginie), « Les peintres belges dans la tourmente. Du krach économique à la Seconde Guerre mondiale », in *Cahiers d'Histoire du Temps présent*, n°2, pp.35-66, 1997.

3) Catalogues d'exposition

- *Blanche van Parys*, Bruxelles, galerie Lou Cosyn, 6 – 20 avril 1946.
- *René Magritte*, Bruxelles, galerie Lou Cosyn, 31 mai – 21 juin 1947.
- *Jose Guerrero*, Bruxelles, galerie Lou Cosyn, 16 octobre – 3 novembre 1948.
- *Jan Mulder*, Bruxelles, galerie Lou Cosyn, 4 – 16 décembre 1948.
- *Henri Heerbrant*, Bruxelles, galerie Lou Cosyn, 18 – 30 décembre 1948.
- *Kali Gordzalkowska*, Bruxelles, galerie Lou Cosyn, 18 février – 2 mars 1950.
- *René Magritte*, Bruxelles, galeries Dietrich et Lou Cosyn, 7 – 18 avril 1951.
- *Pierre Matisse, passeur passionné : un marchand d'art et ses artistes*, Paris, Fondation Mona Bismarck, 20 octobre 2005 – 14 janvier 2005.
- *Fantastic Women. Surreal Worlds from Meret Oppenheim to Frida Kahlo*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 13 février – 5 juillet 2020.

4) Sources inédites

- CALBERG (Emmanuelle), *Les galeries d'art bruxelloise (1940-1944). Un aspect de la vie culturelle sous l'occupation*, Université Libre de Bruxelles, Mémoire de fin d'études, sous la dir. du prof. José Gotovitch, 1995.
- VANDERVEKEN (Suzanne), *Le marché de l'art du surréalisme et de René Magritte*, « Lou Cosyn, le parcours d'une jeune marchande d'art à Bruxelles durant les années quarante », Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, 10 décembre 2019.
- DAVID (Géraldine), GOLDMAN (Noémie) et OOSTERLINCK (Kim), « The Belgian Art Market during World War II », in *Looted Art and Restitution in the Twentieth Century: Europe in transnational and global perspective*, actes du colloque organisé à Cambridge, du 18-20 septembre 2014, <https://difusion.ulb.ac.be/vufind/Record/ULB-DIPOT:oai:dipot.ulb.ac.be:2013/189924/Details>, in *Di·fusion* (12 août 2020).
- ENSABELLA (Alice), *Le marché de l'art du surréalisme et de René Magritte*, « La Galerie Goemans », colloque organisé à Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 10 décembre 2019.
- *Des marchandes d'art aux galeristes, les femmes dans le commerce de l'art, XIX^e – XXI^e siècles*, colloque organisé à Paris, Musée des Arts Décoratifs de Paris, 13-15 novembre 2019.

5) Sites internet

- Page Wikipédia de Camille Goemans dans la version consultée en 2017 :
https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Camille_Goemans&oldid=164421437
- Page Wikipédia de Camille Goemans, modifiée le 12 décembre 2019 :
https://fr.wikipedia.org/wiki/Camille_Goemans
- Le site internet de l'expert d'art Olivier Bertrand fait mention de cette monographie en préparation : <http://www.belart.org/artists/GGG/ggg.html> (consulté le 12/06/2020).
- Site Belgium WWII, Belgique en guerre, articles : Propagande,
<https://www.belgiumwwii.be/belgique-en-guerre/articles/propagande.html>, (consulté le 4 août 2020).

❖ Etudes de genre et histoire des femmes

1) Ouvrages

- CAMET (Sylvie) (dir.), *Femmes d'à côté. Filles, sœurs, épouses d'hommes célèbres*, Paris, Classiques Garnier, (coll. « Lettres Modernes Minard »), 2018.
- CHADWICK (Whitney), *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, [1985], Londres, Thames & Hudson, 1986.
- CORN (Wanda), *Cultural Leadership in America: Art Matronage and Patronage*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 1998.
- CREUSEN (Alexia), *Femmes artistes en Belgique. XIX^e et début XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- GONNARD (Catherine) et LEOVICI (Elisabeth), *Femmes artistes/Artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Editions Hazan, 2007.
- GUBIN (Eliane) et JACQUES (Catherine), *Encyclopédie d'histoire des femmes. Belgique, XIX^e – XX^e siècles*, Bruxelles, Racine, 2018.
- LEJEUNE (Claire) (dir.), « Théorie et pratique de la création II. La création au féminin », in *Cahiers internationaux de symbolisme*, n°107,108, 109, Mons, Le Ciephum, 2004.
- NAUDIER (Delphine) et ROLLET (Brigitte) (dir.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes?*, Paris, l'Harmattan, 2007.

- PARKER (Rozsika) et POLLOCK (Griselda), *Old Mistresses. Women, art and ideology*, Londres, New-York, I.B. Tauris, 2013.
- PERROT (Michelle) et DUBY (Georges) (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, 5 vol., Paris, Plon, 1990-1991.
- PERROT (Michelle), *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1998.
- PLANTE (Christine), *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, 2^e éd., Lyon, Presses universitaires de Lyon, (coll. « Des deux sexes et autres »), 2015.
- VERLAINE (Julie), *Femmes collectionneuses d'art et mécènes de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2013.

2) Articles

- CRENSHAUW (Kimberlé W.), « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », 1994, in *Les Cahiers du genre*, n°39, 2005.
- NOCHLIN (Linda), « Femmes, art et pouvoir », in *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, (coll. « Rayon art »), pp.13-58, 1993.
- WAJCMAN (Judy) et FORD (Heather), « 'Anyone can edit', not everyone does: Wikipedia and the gender gap », in *Social Studies of Science*, n°47, pp.511-527, 2017.

Annexes

Remarque

Notre recherche repose sur un grand nombre d'archives. Il ne nous a pas semblé adéquat de toutes les joindre en annexe, et ce pour plusieurs raisons. D'une part, certaines archives ne pouvaient pas faire l'objet de reproduction et nous n'avions par ailleurs pas l'autorisation de photographier l'ensemble des archives consulté. D'autre part, les documents sur lesquels se base notre travail sont dans la majorité des cas facilement accessibles dans différentes institutions bruxelloises. L'ensemble des archives que nous avons utilisé se trouve référencé dans la bibliographie. Nous avons dès lors choisi d'annexer uniquement les archives qui nous semblaient visuellement intéressantes pour notre propos, dans une optique de meilleure compréhension du sujet, d'illustration mais également afin de pouvoir appréhender l'identité visuelle de la galerie Lou Cosyn. Nous avons également mis en annexe les archives inédites obtenues au cours de la réalisation de notre mémoire, et qui sont par la force des choses moins accessibles que celles conservées et inventoriées dans les différentes institutions officielles (AACB, AML, AVB,...).



Annexe 1 : Anonyme, *Lou Cosyn, portrait photographique*, [s.d.].

SYLVESTER (David), *Magritte*, Anvers, Fonds Mercator, 1992, p.313.



*Expose du 21 novembre au 5 décembre 1942
des aquarelles de*

LÉON SPILLIAERT

de 10 à 12 h. et de 14 à 18 h.

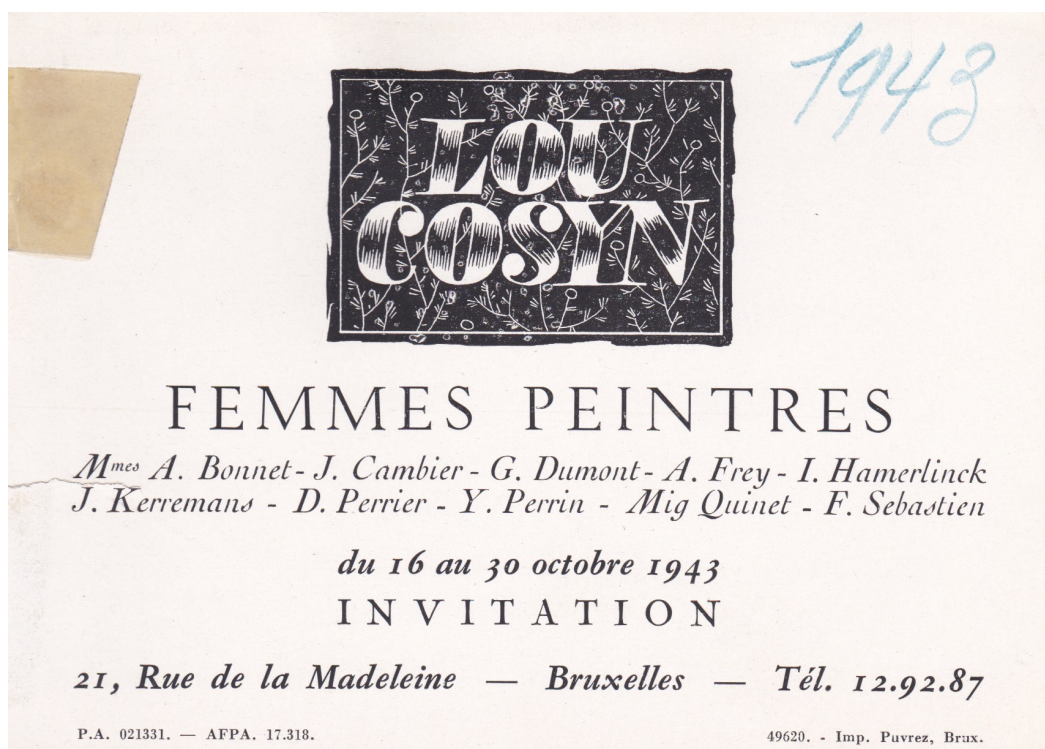
21, Rue de la Madeleine — Bruxelles — T. 12.92.87

48111. — Imp. Puvrez, Brux.

AFPA 6422.

Annexe 2 : Invitation à l'exposition de Léon Spilliaert à la galerie Lou Cosyn du 21 novembre au 5 décembre 1942.

Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Inv.76325.



Annexe 3 : Invitation à l'exposition *Femmes peintres* à la galerie Lou Cosyn du 16 au 30 octobre 1943. Annotation manuscrite de Mig Quinet.

Mig Quinet Foundation.



Annexe 4 : Invitation à l'exposition *Coquillages* à la galerie Lou Cosyn du 8 au 19 mai 1945. Annotations manuscrites de Mig Quinet.

Mig Quinet Foundation.



Annexe 5 : Invitation à l'exposition de Félix Labisse aux galeries Dietrich et Lou Cosyn du 27 janvier au 7 février 1951.

Archives Félix Labisse.

125
GALERIE DIETRICH ET LOU COSYN
MONTAGNE DE LA COUR, 83 — BRUXELLES

EXPOSITION
LABISSE
DU 27 JANVIER AU 7 FEVRIER 1951

•
CATALOGUE
PEINTURES

1. Combat de Licornes sur le Zwyn
2. Premier voyage à l'intérieur du pays (*coll. part.*)
3. La Leda étrangère
4. Pour le principe
5. Le silence
6. A priori

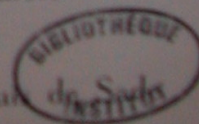
GOUACHES

7. Le Rose-pleurs
8. Le Manu-militari
9. L'Amante religieuse
10. La Medieuse
11. La Phylactère
12. La Bérénice
13. La Mandragore
14. L'Andromède
15. La Caline
16. Le Fluviot

DESSINS

17. L'Arthus des Sables
18. Le Nostradame
19. La Guivre-quénegote
20. L'Adrouide
21. L'Angelot
22. L'Ophélie
23. L'Antigone
24. La Tarentule des lettres
25. L'Homelige
26. La Locuste
27. Le Chérubin
28. Le Perce-Aurore
29. L'Épigone

30. Dessins pour l'abeau de Bavière du Marquis
31. Dessins pour « Jarry »



Annexe 6 : Catalogue de l'exposition de Félix Labisse aux galeries Dietrich et Lou Cosyn du 27 janvier au 7 février 1951.

Archives Félix Labisse.

78

DIETRICH & CIE

EDITEURS D'ART ET LIBRAIRES. TABLEAUX, GRAVURES, EAUX-FORTES, ENCADREMENTS
83, MONTAGNE DE LA COUR, BRUXELLES. MAISON FONDÉE EN 1881. REG. COM. 74451
TEL. 11.99.16. CREDIT LYONNAIS, BRUXELLES. AMSTERDAMSCH BANK. C.C.H.P. 57103

Monsieur LABISSE
Rue Campagne Première, 31 bis
PARIS XIVE

16 Déc. 1950

WS/LD

Mon cher Labisse,



J'ai bien reçu votre lettre et suis désolé de son contenu.

Les "Histoires Naturelles" dont vous parlez ont-elles servi à l'illustration d'un ouvrage publié ? combien y-en-a-t-il et quel est leur format.

Quelle est l'importance des dessins et gouaches ?

Si j'organise une exposition LABISSE j'aimerais qu'elle soit bien, avec toutes les chances de succès et de vente, aussi, devriez-vous vous arranger pour ajouter 5 à 6 tableaux.

Voulez-vous aussi me dire si tous les dessins seront à vendre.

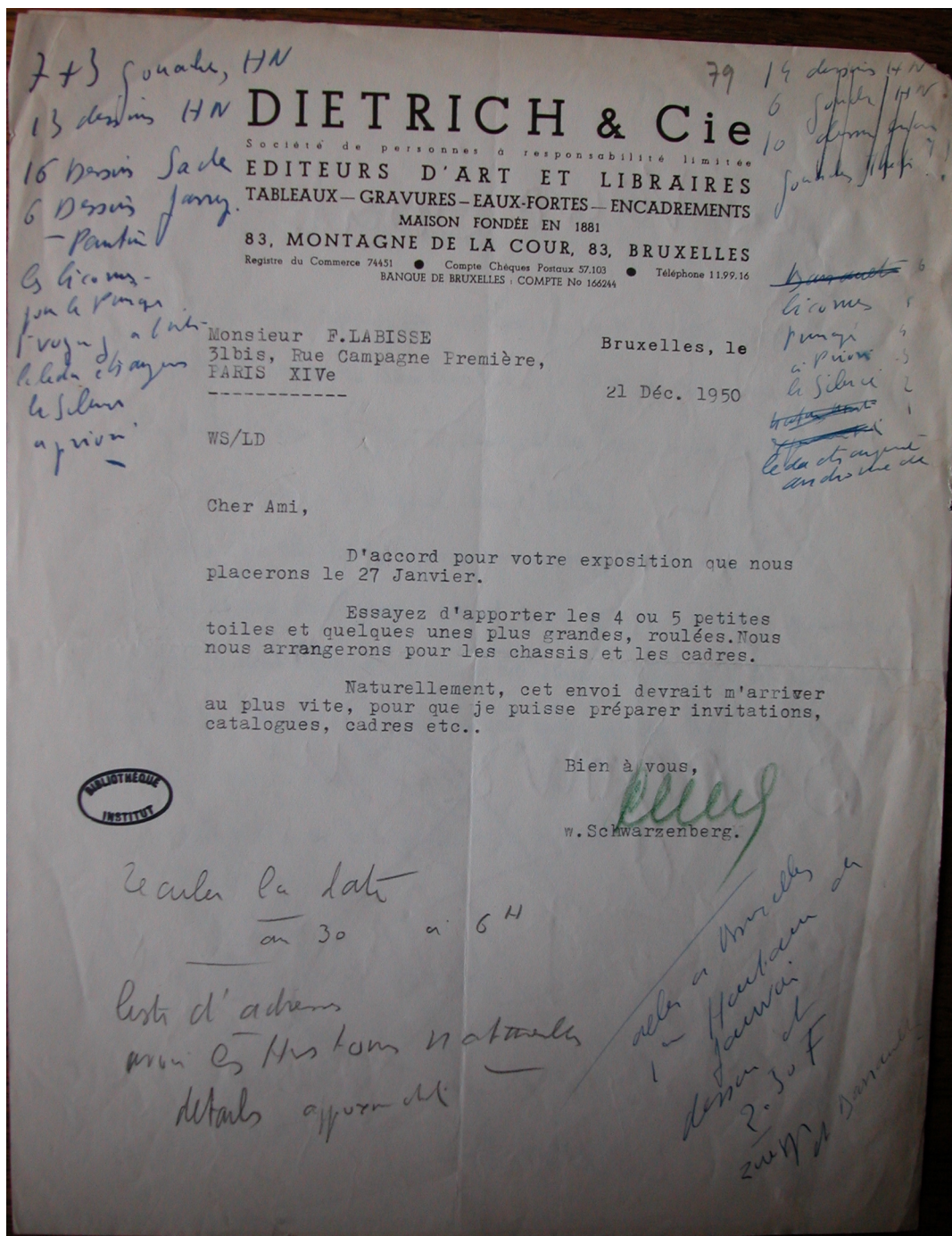
Bien à vous,

W. SCHWARZENBERG.

*Histoires Naturelles
dont 5 gouaches
Saché -
Calder - jany
Gouaches de théâtre 3 ou 4*

Annexe 7 : Lettre de Walter Schwarzenberg à Félix Labisse, 16 décembre 1950.

Archives Félix Labisse.



2026.F
Jane Graverol



*vous prie d'assister au vernissage de son
exposition le samedi 4 février à 15 h. à la
Galerie Lou Cosyn, 21, rue de la Madeleine,
Bruxelles. L'exposition restera ouverte jus-
qu'au 16 février 1950.*

Annexe 9 : Invitation à l'exposition de Jane Graverol à la galerie Lou Cosyn, du 4 au 16 février 1950.

Archives de l'Art Contemporain en Belgique, dossier Jane Graverol, Inv. 2026.F.



EXPOSITION

DE

**JANE
GRAVEROL**

DU 4 AU 16 FEVRIER 1950

BRUXELLES, 21, RUE DE LA MADELEINE

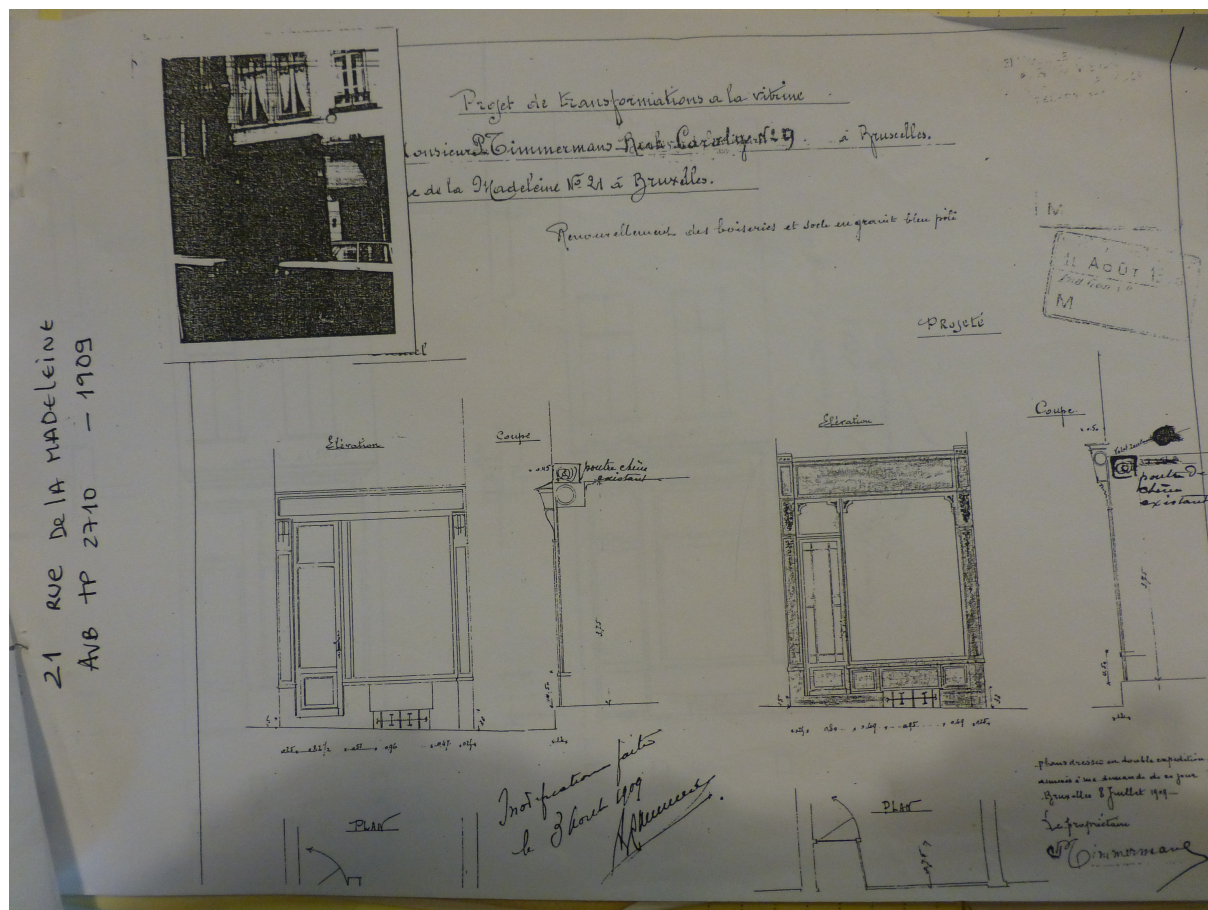
Annexe 10 : feuillet promotionnel pour l'exposition de Jane Graverol à la galerie Lou Cosyn du 4 au 16 février 1950.

Archives Jane Graverol conservées par Rosine Ortman, fille de l'artiste.



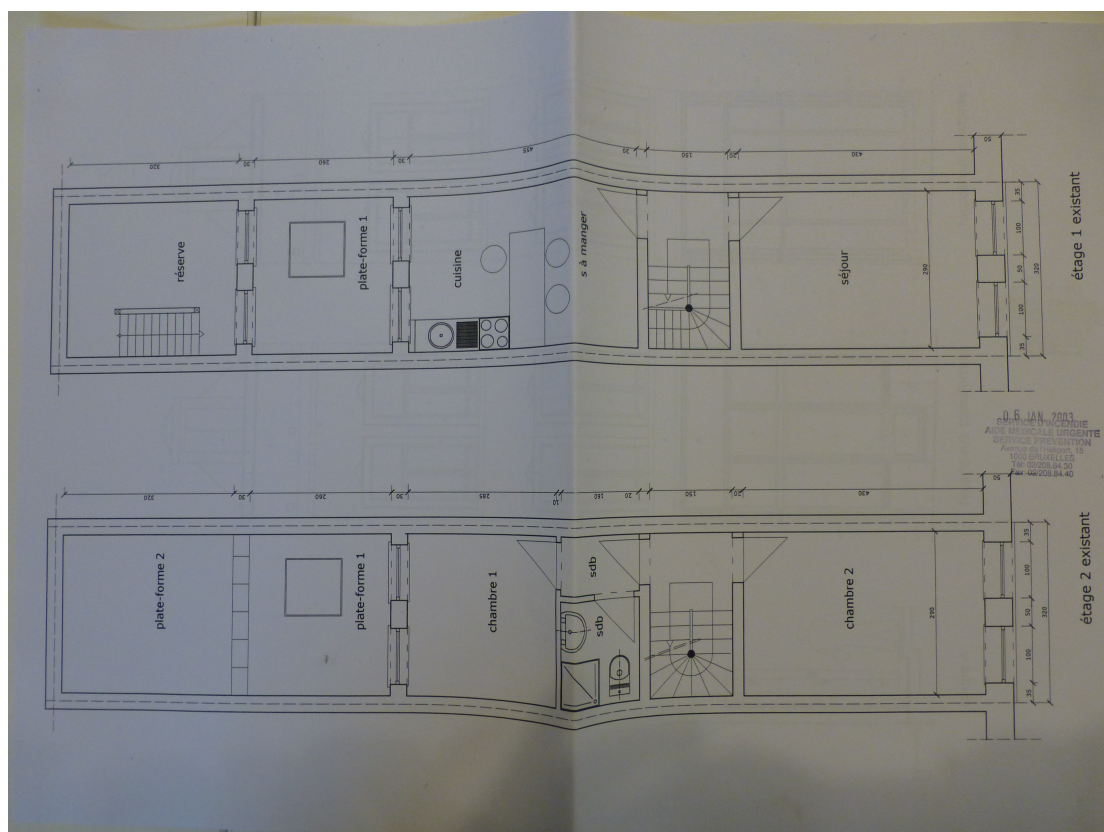
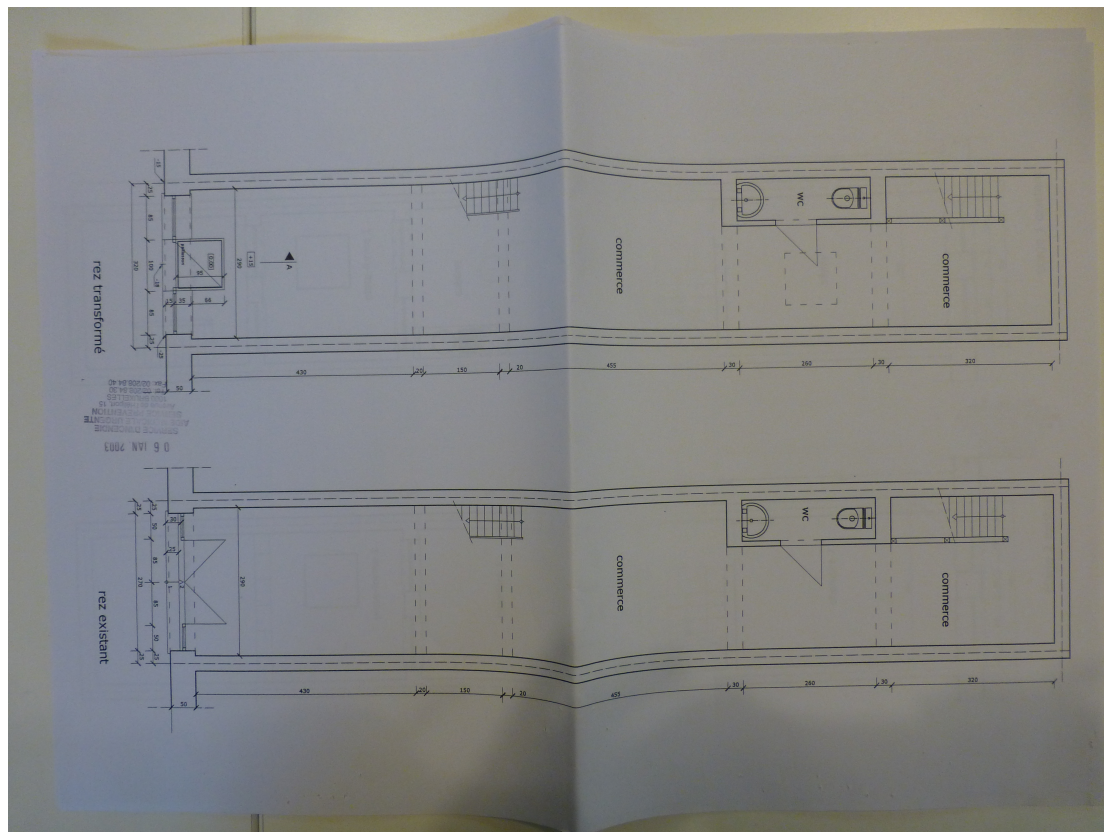
Annexe 11 : Catalogue des expositions organisées par la revue Rixes à Lille (Galerie Evrard), à Bruxelles (Galerie Lou Cosyn), à Berlin (Galerie Springer). Couverture avec dessin et pochoir d'Enrique Zanartu.

Galerie 1900 – 2000 (Paris).



Annexe 12 : Projet de transformations de la vitrine, Monsieur P. Timmermans (propriétaire), 1909, rue de la Madeleine 21, Bruxelles.

Archives de la Ville de Bruxelles, département urbanisme, plans et autorisations, 2002, Travaux Publics 111303.



Annexe 13 : Plans et affectation, rue de la Madeleine 21, Bruxelles, 2002.

Archives de la Ville de Bruxelles, département urbanisme, plans et autorisations, 2002, Travaux Publics 111303.



Bruxelles, le 6 juillet 1943.

M

Les dimanches 11 et 18 juillet prochains, de 10 à 12,30 h., je présenterai à quelques amis et amateurs, une série d'œuvres toutes récentes du peintre René MAGRITTE.

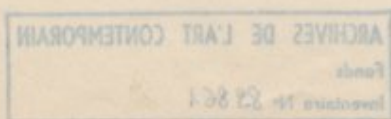
Cette présentation qui ne concerne que des toiles encore inconnues du public, offrira de plus cet intérêt que René MAGRITTE a rompu avec sa technique habituelle et que vous pourrez prendre contact, pour la première fois, avec la dernière et nouvelle expression de son art.

Elle aura lieu, étant donné son caractère strictement privé, dans mes locaux du 51 a, RUE DE LA MADELEINE, 1er étage (au-dessus de la librairie Vanderelst).

Le peintre René MAGRITTE et moi-même serions particulièrement honorés d'y recevoir votre visite l'un des deux jours indiqués plus haut.

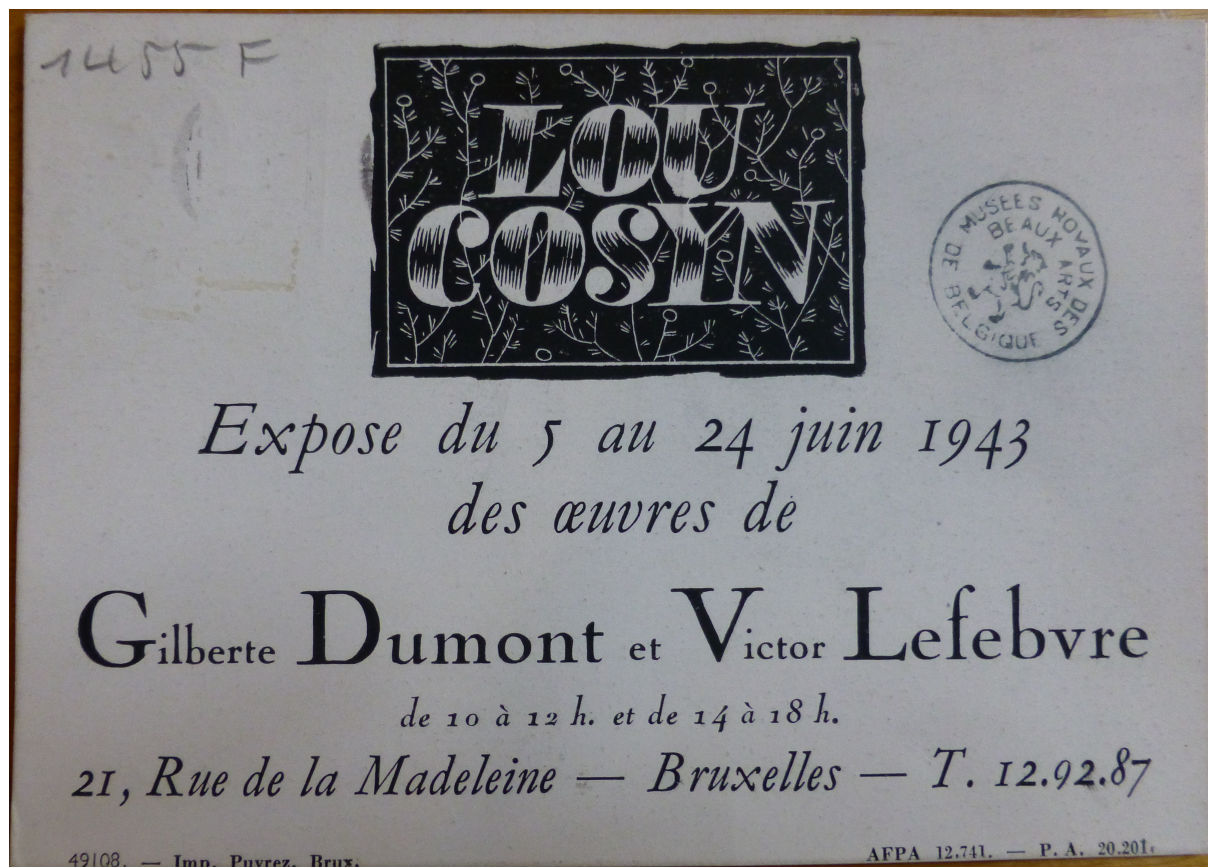
Dans cette attente, je vous prie d'agréer, M, l'expression de ma considération distinguée.

J. Cosyn



Annexe 14 : Lettre d'invitation à l'exposition "René Magritte", Galerie Lou Cosyn, Bruxelles, 6 juillet 1943.

Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Inv. 89861.



Annexe 15 : Invitation à l'exposition "Gilberte Dumont et Victor Lefèvre", galerie Lou Cosyn, Bruxelles, 5 au 24 juin 1943.

Archives de l'Art Contemporain en Belgique, classeur C16, Inv.1455F.



Annexe 16 : carton promotionnel, “Expositions : tableaux, meubles, objets”, galerie Lou Cosyn.

Archives de l’Art Contemporain en Belgique, Fonds Scutenaire, Inv. 79.338.



Annexe 17 : Carte-vue de René Magritte à Paul Nougé, signée par Lou Cosyn, Georgette Magritte, Camille Goemans et un-e inconnu-e.

Archives et Musée de la Littérature, ML.4579/0052 CR.



Annexe 18 : DE HEUSCH (Luc) (réalisateur), photogramme du film *Magritte ou La leçon de choses*, 35 mm, couleur, 20', 1960.

De gauche à droite : René Magritte, Irène Hamoir, Camille Goemans, Lou Cosyn.



Annexe 19 : Photographie prise lors du tournage du film *Magritte ou la leçon de choses* de Luc de Heusch, 1959.

Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Inv.112848.

De gauche à droite : Lou Cosyn, René Magritte et Irène Hamoir.



Annexe 20 : Photographie prise lors du tournage du film *Magritte ou la leçon de choses* de Luc de Heusch, 1959.

Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Inv. 112850.

De gauche à droite : Lou Cosyn, Georgette Magritte (au second plan) et René Magritte.

René Magritte souhaiterait une rencontre de ses derniers tableaux et de ses amis, le samedi 10 juillet, à 3 heures, par exemple, au premier étage du 51^a de la rue de la Madeleine, à la faveur de la première porte A GAUCHE dans le couloir.

Annexe 21 : Invitation de René Magritte à un vernissage « entre amis » à l'occasion de son exposition de son *surréalisme en plein soleil* les 11 et 18 juillet 1943.

MARIEN (Marcel), *L'activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, Editions Lebeer Hossmann, p.332.

André GERTLER a l'honneur de vous inviter à l'ouverture de l'exposition de son frère Tibor GERTLER, qui aura lieu le Samedi 7 Février de 15 h. 30 à 18 heures à la Galerie Lou Cosyn, 21, rue de la Madeleine.

TIBOR GERTLER

Des lignes pour louer, de tribord à babord, les qualités et musicalités de Tibor Gertler.

Heureux Tibor. Je me souviens des lignes fières et belles de vos dessins. Lignes dressées en liberté, droites, courbes, vertes et sonores. Lignes fermées aux grands gadouemen maculateurs inassouvis de nos ciels et de nos mers ou brosseurs indigestes, périmés et autres.

Lignes vivantes et pures, élevées ou inclinées, toujours soumises aux rayons de beauté, aux besoins vitaux de l'éternel féminin. Vos lignes, mon cher maître, animent et dénoncent l'ampleur de vos joies, les minutes précieuses de vos accents d'amour, les gestations fécondes de vos gestes, la magnificence de vos desseins, l'envergure de vos projets patiemment fécondés, largement ruminés.

Extrait de « Les Ecrits de James Ensor » (Editions Lumière)



Annexe 22 : Invitation au vernissage de Tibor Gertler, galerie Lou Cosyn, le samedi 7 février 1948.

Archives de l'Art Contemporain en Belgique, classeur C16, Inv.113031.



Annexe 23 : Photographie du bâtiment qui abritait la galerie Lou Cosyn, rue de la Madeleine, 21 à Bruxelles (16 juin 2020).

Photographie personnelle de l'autrice.



Annexe 24 : MILLER (Lee) (photographe), *Rene Magritte and others*, Galerie Lou Cosyn, Bruxelles, 1944.

©Lee Miller Archives



Annexe 25 : MILLER (Lee) (photographe), *Rene Magritte and others*, Galerie Lou Cosyn, Bruxelles, 1944.

©Lee Miller Archives.



Annexe 26 : MILLER (Lee) (photographe), *Rene Magritte and others*, Galerie Lou Cosyn, Bruxelles, 1944.

©Lee Miller Archives.

Annexe 27 : reconstitution de l'agenda de la galerie Lou Cosyn

Léon Spilliaert	21 novembre 1942	5 décembre 1942
René Magritte	11 juillet 1943	18 juillet 1943
(« surréalisme en plein soleil »)		
« Femmes peintres »	16 octobre 1943	30 octobre 1943
(Mig Quinet, Frans Sébastien, Anne Bonnet, Juliette Cambier, Gilberte Dumont, Alice Frey, Irène Hamerlinck, Jeanne Kerremans, Yvonne Perrin et D. Perrier)		
Petrus Van Assche	24 février 1943*	?/?/1943
Emile Mahy	27 mars 1943	10 avril 1943
Jean-Jacques Mathis	1 ^{er} mai 1943	15 mai 1943
Gilberte Dumont et Victor Lefébvre	5 juin 1943	24 juin 1943
Marcel-Louis Baugniet (peintures, gouaches et dessins. Œuvres figuratives)	?/ ?/1944	?/ ?/1944
« Femmes peintres » (Mig Quinet,...)	?/ ?/1944	?/ ?/1944
« Coquillages » (Mig Quinet, Suzanne Van Damme, René Magritte, Willy Lammens, Pierre Caille, James Ensor, Albert Dasnoy,...)	8 mai 1945	19 mai 1945
Jan Cox	6 octobre 1945	19 octobre 1945*
Herman de Cunsel	10 décembre 1945*	19 décembre 1945*
Jo Delahaut	2 février 1946*	?/ ?/1946
Blanche van Parys	6 avril 1946	20 avril 1946
Raoul Ubac	27 avril 1946	11 mai 1956
Pol Bury	15 juin 1946	29 juin 1946
Serge Creuz	4 janvier 1947*	8 janvier 1947
Aubin Pasque	18 mars 1947*	22 mars 1947
Pierre Alechinsky (peintures)	15 avril 1947	24 avril 1947
Carl Rabus	6 mai 1947*	?/ ?/1947
René Magritte (« surréalisme en plein soleil », nouveau thème de Shéhérazade)	31 mai 1947	21 juin 1947
Pierre Alechinsky, Raymond Cossé, Serge Creus	23 juin 1947	8 juillet 1947
Max Ernst	4 octobre 1947	16 octobre 1947
Jo Ongenae	18 octobre 1947	28 octobre 1947
Jean Séaux et Youri	15 novembre 1947	26 novembre 1947

Demeure (ont griffonné, gribouillé, griseminé, grûlé, gropié, grabé des graffitis sur les murs [...])		
Georges Carrey	29 novembre 1947	11 décembre 1947
Jeanne Kerremans (peintures et aquarelles)	13 décembre 1947	25 décembre 1947
Marthe Gryson	29 décembre 1947*	14 janvier 1948
« Objets et tableaux anciens et modernes »	20 janvier 1948*	29 janvier 1948
Tibor Gertler	7 février 1948	19 février 1948
Nancy Gräffe	8 mars 1948*	18 mars 1948
René-Marie Dujardin (œuvres récentes)	6 avril 1948*	16 avril 1948
Georges Carrey (peintures sur papier)	24 avril 1948*	6 mai 1948
Odette Collon (peintures)	14 mai 1948*	18 mai 1948
S. Bronkart et M. Léonard (dernières œuvres ; peintures, gouaches, dessins)	22 mai 1948	3 juin 1948
Albert Saverijs, Jean-Jacques Gaillard, Gilberte Dumont, René Magritte, Rachel Baes, Mathis, Jeanne Kerremans, René-Marie Dujardin, S. Bronkart, Youri Demeure, Yetta Nyssens, Mig Quinet	23 juin 1948*	
José Guerrero	16 octobre 1948	3 novembre 1948
Philippe Garlinck	15 novembre 1948*	
Anna Staritsky	20 novembre 1948	2 décembre 1948
Jan Mulder	4 décembre 1948	16 décembre 1948
Henri Heerbrant	18 décembre 1948	30 décembre 1948
Frans Sébastien	15 janvier 1949	27 janvier 1949
« Les tableaux parlants de René Magritte »	12 février 1949	24 février 1949
Roel D'Haese (dessins et sculptures)	9 avril 1949	21 avril 1949
Yetta Nyssens (peintures sur verre)	7 mai 1949	16 mai 1949
Jane Graverol	4 février 1950	16 février 1950
Kali Gordzialsowska	18 février 1950	2 mars 1950
Henri Heerbrant	18 mars 1950	30 mars 1950
Jo Delahaut	29 avril 1950	11 mai 1950
André Comhaire	17 juin 1950	29 juin 1950
« Revue Rixes » (Iaroslav Serpan, Christine Boumeester, Matta,...)	Janvier 1951	

* date à laquelle apparaît l'exposition dans la presse, sans préciser la date de début/de fin.

Annexe 28 : reconstitution de l'agenda de la galerie Breughel

Constant Permeke	4 octobre 1941	16 octobre 1941
Willem Paerels	15 novembre 1941	27 novembre 1941
Jean Govaerts	28 mars 1942	9 avril 1942
Henri Victor Wolvens	9 mai 1942	25 mai 1942
Rik Slabbinck	5 septembre 1942	17 septembre 1942
Jan Cobbaert	19 septembre 1942	1 ^{er} octobre 1942
Robert Liard	3 octobre 1942	15 octobre 1942
Lucien-Leandre Sermon	17 octobre 1942	29 octobre 1942
Jacques Maes	31 octobre 1942	12 novembre 1942
Frans Depooter	14 novembre 1942	26 novembre 1942
Maurice Brocas	28 novembre 1942	10 décembre 1942
Taf Wallet	12 décembre 1942	24 décembre 1942
Arsène Detry	26 décembre 1942	7 janvier 1943
Anna Zarina	9 janvier 1943	21 janvier 1943
Pierre Paulus	23 janvier 1943	4 février 1943
Bruno Capacci	6 février 1943	18 février 1943
Gustave Camus	20 février 1943	4 mars 1943
Anto Carte	6 mars 1943	18 mars 1943
Albert Saverijs	20 mars 1943	1 ^{er} avril 1943
Jean Keiffer	3 avril 1943	15 avril 1943
« Salon de Pâques »	17 avril 1943	29 avril 1943
Louis Buisseret	1 ^{er} mai 1943	13 mai 1943
Anne-Pierre De Kat	1 ^{er} mai 1943	15 mai 1943
Lismonde (Jules)	15 mai 1943	27 mai 1943
Robert Perniaux	29 mai 1943	10 juin 1943
Henri Victor Wolvens	18 septembre 1943	30 septembre 1943
Constant Permeke	13 novembre 1943	25 novembre 1943
Suzanne Van Damme	19 février 1944	2 mars 1944
Hubert Malfait	4 mars 1944	16 mars 1944
Andrée Bosquet	12 mai 1945	24 mai 1945
Lismonde (Jules)	9 juin 1945	21 juin 1945
Henri Victor Wolvens	29 septembre 1945	9 octobre 1945

Annexe 29 : reconstitution de l'agenda de la galerie Apollo

Gustave Van De Woestijne	20 septembre 1941	6 octobre 1941
--------------------------	-------------------	----------------

Jules Boulez	8 octobre 1941	23 octobre 1941
Anne-Pierre De Kat	25 octobre 1941	6 novembre 1941
Suzanne Thienpont	8 novembre 1941	20 novembre 1941
Léon Spilliaert	22 novembre 1941	4 décembre 1941
Irène Van der Linder	?	?
Charles Dehoy	20 décembre 1941	15 janvier 1942
Lismonde (Jules)	17 janvier 1942	29 janvier 1942
Jakob Smits	7 février 1942	26 février 1942
Renée Petit, Emile Mahy	28 février 1942	12 mars 1942
Arie Van Der Giessen,	14 mars 1942	26 mars 1942
Jules Neerman		
Marguerite Blom	28 mars 1942	9 avril 1942
Jean Brusselmans	11 avril 1942	23 avril 1942
Nadine Lalys	26 avril 1942	7 mai 1942
Armand Knaepen	16 mai 1942	28 mai 1942
Jean Cobbaert, Piet Gilles	30 mai 1942	11 juin 1942
« Retour à l'humain.	13 juin 1942	2 juillet 1942
Exposition de peintures et sculptures animistes »		
(Albert Dasnoy, Georges Grard, Albert Van Dyck, Charles Leplae, Louis Van Lint, Jacques Maes, War Van Overstraeten, Marcel Stobbaerts, Josef Vinck, Henri-Victor Wolvens)		
« Apport 42 »	4 juillet 1942	23 juillet 1942
(exposition collective)		
Albert Droesbeke	19 septembre 1942	1 ^{er} octobre 1942
Paul Van Esche	3 octobre 1942	15 octobre 1942
Marcel Smits	17 octobre 1942	29 octobre 1942
Armand Vanderlick	31 octobre 1942	12 novembre 1942
Gaston De Beer	14 novembre 1942	26 novembre 1942
Jules Neerman	28 novembre 1942	10 décembre 1942
Gaston Pauwels, Marie Orban	12 décembre 1942	24 décembre 1942
« Les Constructeurs »	26 septembre 1942	7 janvier 1943
(Jean Brusselmans, Gustave De Smet, Floris Jaspers, Constant Permeke)		
Jean Vaerten, Piet Gilles	9 janvier 1943	21 janvier 1943
Jean Milo	30 janvier 1943	11 février 1943
Jules Boulez, Adriaan Mertens	13 février 1943	3 mars 1943
Suzanne Thienpont	13 mars 1943	25 mars 1943
Floris Jaspers	27 mars 1943	8 avril 1943
Albert Van Dyck	10 avril 1943	6 mai 1943
Baron Emile-Jean Braun	15 mai 1943	27 mai 1943
Jean Brusselmans	29 mai 1943	10 juin 1943
« Apport 1943 »	19 juin 1943	1 ^{er} juillet 1943
(exposition collective)		
« Aspect de l'Art Flamand	10 juillet 1943	30 juillet 1943

Contemporain » (Jules Boulez, Jean Brusselmans, Philibert Cockx, Alice Frey, Antoon Marsboom, William Paerels, Edgard Tytgat, Arie Vandergiesen, Josef Vinck, Henri-Victor Wolvens, Robert Geenens)		
« Peintures et sculptures animistes – 2 ^e salon » (Albert Dasnoy, Albert Van Dyck, Louis Van Lint, Antoon Marstboom, Jozef Vinck, Fernand Wery, Henri-Victor Wolvens, Piet Gilles, Jean Cobbaert, Georges Grard, Charles Leplae)	11 septembre 1943	27 septembre 1943
Fernand Wery	2 octobre 1943	14 octobre 1943
Lucien Vanderborght	13 octobre 1943	30 octobre 1943
« Fauvisme Branbançon » (Jos Albert, Jean Brusselmans, Philibert Cockx, Charles Dehoy, Anne-Pierre De Kat, Paul Maas, William Paerels, RAMAH, Rik Wouters)	9 novembre 1943	25 octobre 1943
Gustave De Smet	27 novembre 1943	9 décembre 1943
Jean Stobbaerts	18 décembre 1943	31 décembre 1943
Diane Delin, Marcel Dumont, Emile Mahy	3 janvier 1944	14 janvier 1944
Petrus Van Assche	15 janvier 1944	27 janvier 1944
Luc Peire	29 janvier 1944	10 février 1944
Gaston Bertrand	19 février 1944	2 mars 1944
Hubert Malfait	4 mars 1944	16 mars 1944
Jean Brusselmans	18 mars 1944	30 mars 1944
Anne-Pierre De Kat	Avril 1944	
Charles Counhaye	22 avril 1944	4 mai 1944
Rudolph Meerbergen	6 mai 1944	18 mai 1944
« Apport 44 » (exposition collective)	27 mai 1944	15 juin 1944
Monique Melin	1 ^e juillet 1944	13 juillet 1944
Jeune Peinture Belge (Gaston Bertrand, Anne Bonnet, Jean Cobbaert, Jan Cox, Piet Gilles, Carlo Lenaerts, Emile Mahy, Marc Mendelson, Luc Peire, Mig Quinet, Paul Van Esche, Louis Van Lint)	30 septembre 1944	19 octobre 1944
Paul Van Esche	28 octobre 1944	9 novembre 1944

POFFE	28 octobre 1944	9 novembre 1944
Charles Pry	10 novembre 1944	23 novembre 1944
Marthe Guillaïn	25 novembre 1944	14 décembre 1944
James Ensor	23 décembre 1944	11 janvier 1945
Emile Mahy (peinture récente)	13 janvier 1945	25 janvier 1945
Jan Cox (peintures et dessins)	27 janvier 1945	8 février 1945
Marc Mendelson	3 mars 1945	22 mars 1945
Bouten (école de Paris)	24 mars 1945	5 avril 1945
Arie Van Der Giessen	7 avril 1945	19 avril 1945
(aquarelles)		
Jack Godderies	12 mai 1945	24 mai 1945
« Apport 45 »	26 mai 1945	14 juin 1945
(exposition collective)		
Georges Boulmant	Septembre 1945	
Rik Slabbinck	29 septembre 1945	18 octobre 1945
Laethem-Saint-Martin	27 octobre 1945	8 novembre 1945
(Gustave Desmet, Valerius De Saedeleer, Georges Minne, Constant Permeke, Albyn Van Den Abeele, Fritz Van Den Berghe, Gustave Van De Woestyne)		
Jean Cobbaert	10 novembre 1945	22 novembre 1945
Edgar Scauftaire	24 novembre 1945	6 décembre 1945
« Tapisseries de Maîtres Français contemporains »	8 décembre 1945	27 décembre 1945
présentés par Denis Majorel (Jean Lurcat, Lucien Coutaud, Marc Saint-Saens, Vincent Guignevert, Robert Vogenski, Dom Robert, Jean Picart-Le-Doux).		
Antoine Mortier	5 janvier 1946	17 janvier 1946
(peintures et dessins)		
Roger de Coninck	19 janvier 1946	31 janvier 1946
Janchelevici	9 février 1946	21 février 1946
Gaston Bertrand	23 février 1946	7 mars 1946
Marc Mendelson	9 mars 1946	21 mars 1946
Jules Boulez	23 mars 1946	4 avril 1946
Gérard De Boe	6 avril 1946	25 avril 1946
(photographies)		
« Jeune Peinture Française »	?	?
(Fougeron, Gischia, Pignon, Robin, Tailleux, Tal Coat)		
« Groupe Denise Majorel »	?	?
(Guignevert, Lurcat, Lagrange, Picart-Le-Doux, Saint-Saens, Vogenski)		
« Peuple de l'U.R.S.S »	22 juin 1946	11 juillet 1946
« Jeune Peinture	14 septembre 1946	26 septembre 1946

Tchécoslovaque »		
« Apport 46 »	28 septembre 1946	10 octobre 1946
(exposition collective)		
Louis Pevernagie	12 octobre 1946	24 octobre 1946
« Peinture abstraite »	26 octobre 1946	14 novembre 1946
(Herbin, Servranckx)		
Bores	16 novembre 1946	5 décembre 1946
Vincent Guignebert	7 décembre 1946	19 décembre 1946
Jack Godderies	11 janvier 1947	23 janvier 1947
Jacques Lagrange	25 janvier 1947	6 février 1947
Colette Verken	8 février 1947	20 février 1947
Jean Brusselmans (peintures)	22 février 1947	6 mars 1947
Louis Van Lint	8 mars 1947	20 mars 1947
Marcel Burtin	22 mars 1947	10 avril 1947
Jos De Maegd (peintures)	12 avril 1947	24 avril 1947
Charles Pry	26 avril 1947	8 mai 1947
Goldkorn	10 mai 1947	22 mai 1947
Emy De cock	24 mai 1947	4 juin 1947
« Jeune Peinture Hollandaise »	28 juin 1947	15 juillet 1947
(Karel Appel, Corneille,		
Andrea, Bekman, Daayer,		
Hussem, Ouborg, Kamerlingh,		
Onnes)		
Pol Bury	12 septembre 1947	25 septembre 1947
Georges Collignon	27 septembre 1947	9 octobre 1947
Paul Breyer	11 octobre 1947	23 octobre 1947
Jan Cox	24 octobre 1947	6 novembre 1947
Félix Labisse	21 novembre 1947	4 décembre 1947
« Confrontation »	20 décembre 1947	8 janvier 1948
(Maria Blanchard, Georges		
Braque, Jean Brusselmans,		
Gustave De Smet, James		
Ensor, André Lhote, André		
Lurgat, Constant Permeke,		
Jakob Smits, Edgard Tytgat,		
Rik Wouters)		
René Guiette	10 janvier 1948	22 janvier 1948
Jean Milo	23 janvier 1948	5 février 1948
« Peintres et sculpteurs	6 février 1948	19 février 1948
Espagnols de l'Ecole de		
Paris »		
Anne Bonnet	21 février 1948	4 mars 1948
Edgard Scaufaire	6 mars 1948	18 mars 1948
« Tapisseries Française	19 mars 1948	2 avril 1948
contemporaines »		
(et sculptures)		
Jos De Maegd (peintures)	3 avril 1948	15 avril 1948
« Exposition d'un soir de la	Avril 1948	
Jeune Peinture Belge »		
Gilbert Portanier	4 mai 1948	

Edouard Pignon	7 mai 1948	20 mai 1948
Paul Franck	22 mai 1948	3 juin 1948
« Apport 48 » (exposition collective)	?	?
Carl Rabus	11 septembre 1948	23 septembre 1948
Marthe Guillain	25 septembre 1948	7 octobre 1948
« Fêtes et trouble-fête, peintures, etc. » (Pierre Alechinsky)	6 novembre 1948	18 novembre 1948
« La Maîtrise de Nimy » (céramiques récentes) (Fernande Massart, Georges Destrebecq, Louis Waem, René Lemaigre, Pierre Monnaie, André Hupet, Irène Zacq et Geneviève Noe)	19 décembre 1948	5 janvier 1949
Roger de Coninck	8 janvier 1949	20 janvier 1949
Charles Pry	4 mars 1949	11 mars 1949
Henri Aeschbacher	20 mai 1949	3 juin 1949
Jan Cox (œuvres d'Amérique)	1 ^{er} octobre 1949	13 octobre 1949
Jean Cobbaert	15 octobre 1949	27 octobre 1949
Madame Ch. de Coninck	29 octobre 1949	10 novembre 1949
Marguerite Lacroix et Léo Van Roy	19 novembre 1949	1 ^e décembre 1949
Gaston Bertrand	9 décembre 1949	22 décembre 1949
Yvonne Van Ginneken	14 janvier 1950	26 janvier 1950
« Apport 49, à caractère COBRA » (exposition collective)	17 février 1950	2 mars 1950
Dominguez	4 mars 1950	16 mars 1950
Edgard Scaufilaire	18 mars 1950	30 mars 1950
Pol Bury	15 avril 1950	27 avril 1950
René Guiette	29 avril 1950	11 mai 1950
Bernard Buffet	13 mai 1950	25 mai 1950
Rafaël Mohar	19 octobre 1950	31 octobre 1950
Francis Picabia	18 octobre 1950	3 novembre 1950
Le groupe 333 (Emile Bergen, Herman Dekens, Elli, Gove, Roger Kort, Pol Mara, Marcel Van der Borcht, Hans Verhulst)	7 novembre 1950	22 novembre 1950
Gustave Singier	6 janvier 1951	18 janvier 1951
Max Ernst	20 janvier 1951	1 ^{er} février 1951
Jean Brusselmans	3 février 1951	15 février 1951
Joska Soos	3 mars 1951	15 mars 1951
James Pichette	15 mars 1951	
« Rythme et couleur » le groupe A.P.I.A.W. De Liège (Frédéric Braconier, Paul Cocagne, Gustave Paredis)	17 mars 1951	5 avril 1951

Joseph Zabeau	7 avril 1951	19 avril 1951
« Apport 51 »	5 juin 1951	18 juin 1951
(exposition collective)		
« Dix ans après 1941-1951 »	20 juin 1951	1 ^{er} juillet 1951

Annexe 30 : reconstitution de l'agenda de la galerie Dietrich

War Van Overstraeten	6 janvier 1940	17 janvier 1940
Valerius De Saedeleer	20 janvier 1940	1 ^{er} février 1940
Jean-Marie Strebelle	3 février 1940	14 février 1940
Albert Dasnoy	17 février 1940	28 février 1940
Charles Leplae (sculptures)	2 mars 1940	13 mars 1940

René Guiette	16 mars 1940	30 mars 1940
Jean Brusselmans	7 avril 1940*	17 avril 1940
Suzanne Daeye	13 avril 1940	24 avril 1940
Albert Dasnoy	24 octobre 1940	12 novembre 1940
Jean Brusselmans	16 novembre 1940	15 décembre 1940*
Pierre Caille	18 décembre 1940	4 janvier 1941
René Magritte	4 janvier 1941	22 janvier 1941
War Van Overstraeten	25 janvier 1941	13 février 1941*
Alice Frey	15 février 1941	6 mars 1941
Edgard Tytgat	8 mars 1941	26 mars 1941
Jean Milo (peintre)	29 mars 1941	11 avril 1941
Jean Milo (gouaches)	21 avril 1941*	7 mai 1941*
Raoul Ubac	3 mai 1941	14 mai 1941
Jean Milo (peintre)	28 mai 1941*	
« Quelques peintres belges »	7 août 1941*	22 septembre 1941*
Albert Saverijs	4 octobre 1941	14 octobre 1941
Georges Grard	18 octobre 1941	7 novembre 1941
« Quelques peintres et sculpteurs »	8 novembre 1941	2 décembre 1941*
(Louis Van Lint, Carlo Lenaerts, Jean Brusselmans, War Van Overstraeten, Edgard Tytgat, Ramah, René Magritte, Alfred Dasnoy, Paul Delvaux, Jean Milo, Léon Spilliaert, Arie Van de Giessen, Oscar Jespers, Henry Puvrez, Charles Leplae, Geroges Grard,...)		
Pierre Caille	6 décembre 1941	31 décembre 1941
Kho Khiem Bing	3 janvier 1942	14 janvier 1942
Armand Vanderlick	17 janvier 1942	28 janvier 1942
Mark Séverin	31 janvier 1942	11 février 1942
War Van Overstraeten	14 février 1942	25 février 1942
Ramah	28 février 1942	13 mars 1942
Albert Dasnoy	14 mars 1942	25 mars 1942
Jean Milo (peintre)	11 avril 1942	22 avril 1942
Robus (Rabus ?)	25 avril 1942	6 mai 1942
Gaston Bertrand	9 mai 1942	22 mai 1942
« Salon d'ensemble »	10 octobre 1942	31 octobre 1942
(Jean Brusselmans, Hippolyte Daeye, Albert Dasnoy, Gustave De Smet, A.F. Marstboom, Jean Milo, Constant Permeke, Edgard Tytgat, A. Vanderlick, Gustave Van de Woestyne, Albert Van Dyck, Henry-Victor Wolvens, War Van Overstraeten, Josef Vinck,		

Louis Van Lint)		
A. Vander Giessen	7 novembre 1942	18 novembre 1942
Jean-Jacques Gaillard	21 novembre 1942	2 décembre 1942
Antoon Marstboom	5 décembre 1942	16 décembre 1942
Maria Blanchard	19 décembre 1942	31 décembre 1942
Georgette d'Ydewalle	9 janvier 1943	20 janvier 1943
Anne Bonnet	23 janvier 1943	3 février 1943
Carlos Lenaerts	6 février 1943	17 février 1943
Aimée Martin	27 février 1943	13 mars 1943
« Exposition »	24 août 1943*	
(Albert Dasnoy, Edgard Tytgat, James Ensor, Jean Milo, Constant Permeke, Gustave Desmet, Dufresne (gouache), Albert Saverijs, Despiau)		
Edgard Tytgat	9 octobre 1943	23 octobre 1943
War Van Overstraeten	9 octobre 1943	23 octobre 1943
Albert Saverijs	4 décembre 1943	Fin décembre 1943
René Magritte	8 janvier 1944	22 janvier 1944
Suzanne Van Damme	Février 1944*	
Bruno Capacci	26 février 1944	11 mars 1944
Albert Dasnoy	22 avril 1944	6 mai 1944
« Exposition d'ensemble: La Mère et l'Enfant »	4 novembre 1944*	
Henri-Victor Wolvens	4 février 1945*	
Jean Borin	10 mars 1945	24 mars 1945
Exposition de peintres de Laethem-Saint-Martin (Permeke, Gustave de Smet, Fritz van den Berghe, Léon de Smedt, Gustave Van de Woestyne, Albin van den Abeele, Alphonse Dessenis)	29 septembre 1945	26 octobre 1945*
Paul Permeke	20 octobre 1945	31 octobre 1945
Jean Milo (peintre)	17 novembre 1945	28 novembre 1945
War Van Overstraeten	8 décembre 1945	19 décembre 1945*
Petrus Van Assche	28 février 1946*	
Jeanne Kerremans	12 mars 1946*	
Marie Howet	18 mai 1946	29 mai 1946
« Exposition d'ensemble »	22 octobre 1946*	6 novembre 1946
(Albert Dasnoy, Henri-Victor Wolvens, Georges Grard, Charles Leplae, Pierre Caille)		
René Magritte	30 novembre 1946	11 décembre 1946
Henri-Victor Wolvens	15 décembre 1946*	
Rudomine (photographe)	19 janvier 1947*	
Luc Peire	5 mars 1947	12 mars 1947
Françoise Wauters	16 mars 1947*	26 mars 1947

Paul Maas	18 avril 1947*	6 mai 1947*
Marie Howet	6 mai 1947*	20 mai 1947*
« Moderne schilderwerken »	5 septembre 1947*	11 septembre 1947*
Armand Vanderlick	26 octobre 1947*	5 novembre 1947*
Edgard Tytgat	15 novembre 1947	30 novembre 1947
Charles Conrad (céramique)	16 décembre 1947*	31 décembre 1947
Antoine Mortier	10 janvier 1948	22 janvier 1948
René Magritte	24 janvier 1948	4 février 1948
War Van Overstraeten	7 février 1948*	18 février 1948
Albert Saverijs	28 février 1948*	20 mars 1948*
Elisabeth de Saedeleer	3 avril 1948	21 avril 1948
Gaston Bertrand, Anne Bonnet, Marc Mendelson, Jean Milo, Louis Van Lint	7 juin 1948*	1 ^{er} septembre 1948
Aimée Martin	16 octobre 1948	30 octobre 1948
« Valerius De Saedeleer (gravures d'après...) » par Ramah, Apol, Hebbelynck, etc. Elisabeth de Saedeleer (tapis)	5 mars 1949*	
Elisabeth de Saedeleer (peintre)	23 janvier 1950*	11 février 1950
Elèves de Elisabeth. De Saedeleer (tissage à la main)	23 juin 1950*	
Galleries Dietrich et Cosyn :	27 janvier 1951	7 février 1951
Félix Labisse		
Maurice Goffette	14 février 1951*	
William Klein	4 mars 1951*	
Galleries Dietrich et Cosyn :	11 mars 1951*	
Henri Heerbrant		
Galleries Dietrich et Cosyn :	22 avril 1951	
René Magritte		
Galleries Dietrich et Cosyn :	10 juin 1951*	
« Groupe "Le Tour" » (Marcel G. Lefrancq,...)		
Madeleine Bouché	11 novembre 1951*	18 novembre 1951*
Albert Saverijs	25 novembre 1951*	7 décembre 1951*
Jan Burssens, Jan Saverys	16 décembre 1951*	

* date à laquelle apparaît l'exposition dans la presse, sans préciser la date de début/de fin.



Annexe 31 : photographie amateur de Lou Cosyn [s.d.].

Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Fonds Lou Cosyn, [non inventoriée].