

Bleu ?

Bleu charbonneux des vêtements bretons, bleu roi des bannières des processions, bleu changeant de la mer, bleu argent de la lande, bleu profond du pays glazik.

Orange ?

Orange délavé des vareuses des marins de l'Île de Sein, orange doré du soleil sur la mer, orange brodé du pays bigouden, jaune orangé des chasubles du clergé.

Blanc ?

Blanc lumineux des coiffes et des robes de fêtes sorties du lavoir, blanc saturé du vent des sables pour les pèlerins épuisés.

Rouge ?

Rouge carmin de la chasse protégeant les reliques des saints, rouge sang des fêtes païennes, rouge saint des rituels catholiques.

Vert ?

Vert provocant de la végétation, vert d'eau du lichen sur les granits des églises, vert brassé des ramasseuses de varech.

Noir ?

Noir douloureux du deuil des familles de marins, noir terreux du costume bigouden, noir menaçant des cieux religieux.

Travaillées par Paul-Auguste Masui en couches grasses, épaisses et généreuses pour les huiles ou délavées, transparentes et aquatiques pour les œuvres sur papier, ces couleurs transmettent à la matière l'archaïque beauté de la vie, en Bretagne, dans les années 1920.

Si un destin artistique est le fruit d'influences, comment cet artiste a-t-il pu, avec autant d'originalité, de force et d'expression, traduire notre Bretagne ? Quel lien découvrir entre les techniques artistiques différentes représentations de cette région naturelle et historique de l'ouest de la France ?

Du Luxembourg à Londres

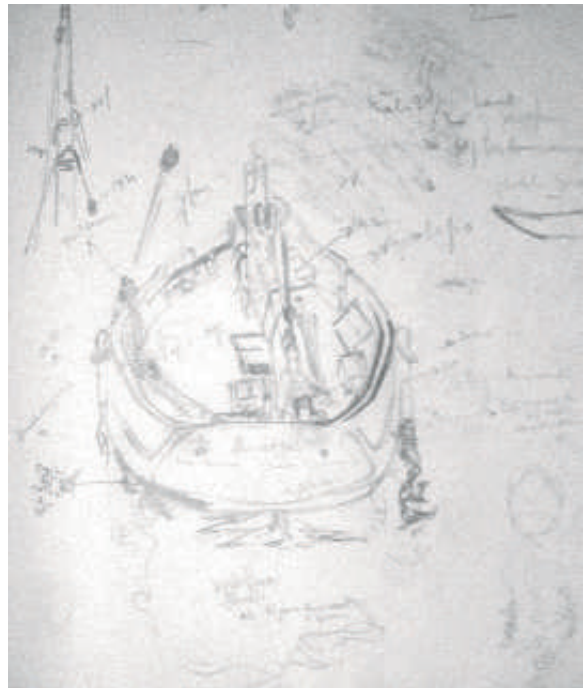
l'émergence d'un destin de peintre

Paul-Auguste Masui naît le 1^{er} février 1888 à Differdange au Grand Duché de Luxembourg de parents belges, d'un père fonctionnaire au ministère de la Justice, et d'une mère appartenant à une famille d'avocats et de notaires. Il a un frère Rémy, de deux ans son aîné. Le jeune Paul-Auguste manifeste des dons précoces pour le dessin. Pendant ses études primaires, il reçoit une première boîte de peinture à l'huile et copie quelques tableaux de famille. Durant ses études secondaires, quelques-uns de ses carnets attestent d'une maîtrise croissante du dessin et de l'aquarelle. Les Masui s'installent en 1898 à Bruxelles. Paul-Auguste entre par tradition familiale à l'École militaire en 1906 et termine sous-lieutenant au 1^{er} régiment des Grenadiers en 1909. Ses périodes de repos pendant la vie militaire lui permettent de découvrir la linogravure et l'eau-forte, et de progresser dans ces techniques. Il réalise une soixantaine de gravures et dessins, entre 1911 à 1913. Ses premières gravures sont exposées au Salon de l'estampe en 1912, année où il épouse Ghislaine Castrique. Avant-guerre, il utilise la gravure pour représenter essentiellement des paysages tels le *Marché aux poissons* (1906), *Dans l'âtre* (1912) et *Derniers Rayons* (1913) ou des marines : *Voiles* (1907). Toutes ces repré-

sentations sont graves, tristes. On ressent une parfaite adéquation entre la technique utilisée, le sujet traité et, très probablement, la sensibilité de l'artiste qui présente les drames à venir.

En 1913, il devient membre de la Société royale des aquafortistes belges. Blessé au combat de Werchter en 1914 et évacué en Angleterre, Paul-Auguste est déclaré invalide ; il ne retournera pas sur les champs de bataille, mais sera affecté, le temps de la guerre, auprès de l'ambassade belge de Londres pour contrôler les lettres échangées avec le front. Ces temps de semi liberté lui permettent de se consacrer avec passion à l'étude des maîtres anglais de la gravure comme Arthur Rackham et Frank Brangwyn.

Dans les différentes interviews qui subsistent, notamment celles réalisées par son fils Adrien, dont la générosité dans la mise à disposition des fonds nous permet d'en publier de larges extraits, Paul-Auguste Masui parle peu de la guerre. C'est pourtant à partir de la reconnaissance de son invalidité qu'il a pu se consacrer entièrement à la peinture. "J'étais pensionné et libre", confirmera-t-il.



Un travail de peintre Noir et blanc

Masui a d'abord travaillé la gravure : il en aime la matière et sa difficulté. C'est un praticien exigeant et solitaire. En 1978, il se souvient : "C'était plus pratique parce que je commençais avec de petits formats, et je pouvais faire ça en somme à mon idée, parce que moi, j'ai dû tout inventer : le vernissage d'une planche, puis la morsure et alors il fallait imprimer".

À Londres, il se nourrit des œuvres peintes de Frank Brangwyn. Né en 1867 à Bruges de parents anglais, ce dernier travaille dans l'atelier de William Morris et se mêle aux théoriciens de l'art nouveau. Connu pour ses décorations murales peuplées de personnages et éclatantes de couleurs, Brangwyn réalise notamment pour la galerie de Samuel Bing deux toiles gigantesques déclinant les thèmes de la danse et de la musique. S'y déploie un sens très japonais de la ligne et des contrastes, ainsi qu'une manière personnelle de combiner les motifs abstraits et les personnages. L'iconographie de ses deux toiles souligne le concept de l'art total, qui unirait tous les arts dans un dessein commun : extraire la vie quotidienne de sa banalité pour l'élever à un niveau supérieur.

Masui découvre également les œuvres gravées de Brangwyn. Impressionné par les dimensions de ses eaux-

fortes (50 x 60 cm) comme il aurait aimé les réaliser lui-même, il apprendra plus tard que Brangwyn ne gravait pas mais dessinait sur la planche, avant que son imprimeur n'effectue la morsure. Or, Masui est très attaché à la discipline du travail du praticien sur la matière et à la créativité qui s'en dégage. Dans un article "Le bois gravé moderne" paru le 17 janvier 1918 dans *La Patrie belge*, Masui écrit : "L'artiste gravant lui-même son dessin se laisse aller à toute sa verve créatrice, à la joie de faire vivre ce bois ou ce cuivre et d'animer son rêve, matériellement. Foncièrement humaine devient la planche, pleine d'émotion et de vie intérieure."

Influencé à la fois par les choix esthétiques de son aîné et par les théories relatives à l'art total, Masui est désormais à la recherche d'un vocabulaire décoratif. Tandis que Brangwyn, en travaillant les allégories et les paysages mythologiques, a initié son cadet à un expressionnisme décoratif, celui-ci s'en dégagera pour accéder à un expressionnisme de sujet.

Masui est un artiste belge. L'originalité de son œuvre ne peut donc être attribuée à une celtitude mythique mais plutôt à un environnement artistique dont il s'imprègne lors de ses années de formation.

Une volonté de s'exprimer

Qui s'exprimait à Bruxelles ?

De la voie impressionniste à l'ouverture expressionniste

Bruxelles devient à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, le centre d'une activité artistique et littéraire intense. Entre 1884 et 1914, les artistes impressionnistes, néo-impressionnistes, symbolistes et expressionnistes européens présentent leurs œuvres dans les expositions organisées par *Le Cercle des XX*, puis par le mouvement de *La Libre Esthétique*. Organisé par Octave Maus, ce rendez-vous, qui rassemble la production des arts plas-

tiques, musicaux et littéraires de la Belgique, la France, l'Allemagne, l'Angleterre, les Pays-Bas, l'Italie et l'Autriche, bénéficie d'un rayonnement tel, qu'artistes, collectionneurs et marchands opèrent un soin tout particulier dans la sélection des œuvres.

Dans ce souci constant de sortir du cadre étriqué de la région ou du pays, pour situer la recherche partout en Europe, Octave Maus permet au public d'être confronté à tous les artistes d'avant-garde, dont ceux qui ont travaillé en Bretagne. En retenant quelques noms, parmi les plus emblématiques, de peintres amoureux de la Bretagne, de précurseurs des fauves et d'expressionnistes, Masui a pu bénéficier de l'influence de ces avant-gardes.

Ainsi furent exposés à la « Libre Esthétique » :

1900 : Charles Milcendeau,
Henri Rivière,
Ker Xavier Roussel

1901 : Maurice Denis,
Maxime Maufra,
Paul Sérusier
et André Wilder

1902 : Jean-François Auburtin,
Charles Guérin,
Charles Milcendeau,
Ker Xavier Roussel,
Gauguin,
Vincent Van Gogh,
James Ensor,
Edvard Munch
et Francis Hodler.
Une rétrospective
posthume des œuvres
d'Henri de Toulouse-
Lautrec fut exposée
en son hommage

1903 : Maurice Denis
et Maxime Maufra

1904 : Hommage à Paul Gauguin,
mort l'année précédente,
avec deux œuvres :
Le Pouldu (huile sur toile
déjà exposée au Salon
des XX de 1889 et acquise
par l'artiste Anna Boch)
et un paysage breton

1905 : Roderic O'Conor,
Emil Nolde
et James Ensor

1906 : Alcide Marie Le Beau

1907 : Albert Clouard
et Georges Lacombe

1908 : Charles Cottet,
Maurice Denis,
Charles Guérin,
Francis Jourdain,
Paul Sérusier
et James Ensor

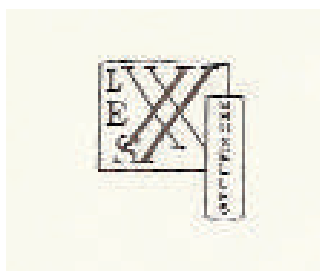
1909 : Maurice Denis,
Georges Gobo,
Charles Guérin, André Jolly
et Alcide Marie Le Beau

1910 : Nouvel hommage
à Paul Gauguin
et Vincent Van Gogh
(1853-1890).

1911 : Maurice Denis
et André Wilder

1912 : Kees van Dongen

1913 : Œuvres
de Vincent Van Gogh,
Maurice Denis
et Ker Xavier Roussel



La Libre Esthétique s'est également fait l'écho de nouvelles recherches autour de l'estampe, qui ne sert plus seulement d'illustration, mais devient autonome : la matrice en bois, au résultat plus expressif, est omniprésente dans les œuvres exposées.

De la contrainte technique à l'élaboration d'un nouveau répertoire

Dans une interview de 1973, Paul-Auguste Masui évoque ses débuts : "J'avais commencé déjà avant-guerre à faire des eaux-fortes et [...] j'ai continué en Angleterre à graver, mais c'était sur bois parce que le matériel d'eaux-fortes était impossible à trouver. J'ai gravé à ce moment-là 55 planches sur l'œuvre de Charles De Coster *La Légende de Thyl Ulenspiegel*. [...] À l'armistice, en 1918, j'ai rapporté tout ce travail en Belgique. Cela m'a valu l'avantage d'être considéré immédiatement comme artiste professionnel."

En 1867, Charles de Coster, publie son livre-phare *La Légende d'Ulenspiegel*. Dans une tradition allemande du XV^e siècle, le personnage de Thyl Ulenspiegel est un farceur qui se jouait des nobles et des bourgeois. De Coster inscrit les aventures de Thyl au XVI^e siècle pendant la période de résistance des Pays-Bas à l'oppression espagnole. Le jeune Thyl, qui décide de venger son père injustement exécuté, devient le symbole de la lutte populaire.

Écrivain francophone, De Coster crée ainsi un héros folklorique national, en cherchant à raffermir le sentiment national de la toute récente Belgique.

Exilé à Londres, Paul-Auguste Masui, s'approprie *La Légende d'Ulenspiegel*, l'illustre, concourt par ses compositions à décupler l'impression causée par la lecture et crée ainsi sa première œuvre personnelle. Londres en guerre et la pénurie de matériaux l'obligent, pour graver, à utiliser le seul matériau encore disponible : le bois. De cette contrainte technique va éclore une esthétique nouvelle dans son œuvre.

Le bois gravé : un choix technique menant au renouveau graphique

Dans son article paru dans *La Patrie belge* du 17 janvier 1918, Masui exprime sa vision du bois gravé

: « Le bois gravé, suivons-en le développement, est travaillé différemment par les graveurs ; d'aucuns aiment la ligne blanche, d'autres préfèrent la ligne noire, enfin, un troisième groupe plus souple et plus large de technique et de loin le plus moderne, mélange la ligne blanche et la ligne noire. Je m'explique : la ligne blanche est la représentation des détails du dessin par des taches et traits blancs sur fond noir ; la ligne noire est ce que les dessins et bois gravés de Dürer nous donnent : le trait noir, marquant le détail important sur fond blanc. « Dans ses grandes lignes, la technique est excessivement simple ; elle consiste à enlever au moyen de gouges en forme générale de V ou de demi-cercle, les parties du dessin qui doivent rester blanches dans l'épreuve que nous tirerons du bois sous la presse. Les blancs sont donc enlevés, les noirs restent. Ceux-ci sont couverts d'encre au moyen d'un rouleau à encre, le bois est passé sous la presse avec le papier qui doit recevoir l'impression. [...] Gravées en une ou plusieurs couleurs ces gravures montrent une très grande simplicité d'exécution, simplification difficile qui ne peut être basée que sur une rare perfection du dessin. Aussi faut-il à cet art des pionniers bien doués, hardis, poussant la recherche de la ligne et de l'équilibre des grandes masses jusqu'aux extrêmes limites, semant la vie sur la face morte du bois et tirant de ces blocs une quantité d'œuvres d'art, fortes, vibrantes et émouvantes. »

Les brutales oppositions de l'encre et du papier, du noir et du blanc, de l'ombre et de la lumière favorisent la représentation métaphorique et dramatique des aventures de Thyl, en accentuant le caractère héroïque. Masui ne s'y montre jamais objectif : il choisit le sujet et le traite subjectivement pour en dégager la force poussant très loin l'expressivité de la gravure sur bois, comme en témoigne son ex-libris pour le "*Pays lointain*" de 1918.





La femme et le Pantin, fusain, circa 1925, 60 x 90 cm



Danseuse aux voiles, fusain, circa 1925, 60 x 90 cm

Ô mon cher ami F. O. Masou - Castrique
 avec tous les affectueux sentiments
 de ton très sincèrement ami,
 et pour lui dire combien il le remercie
 de la surprise heureuse dont il fut
 l'enthousiaste favorisé.

Bruxelles 12 Février 1921.

Survant la litho : Danduse.

Fleur de luxure épanouie
 Au mystère des jardins noirs;
 Parfum de stygère et de folie
 Dont la chair rose est l'encensoir,

Brûle profonde et maléfique
 Au bruisse le prison d'airain;
 Désir pervers, frisson lubrique
 De morsures et de baisers,

O Femme étrange, inavouée,
 Qui tends en un geste sperde
 Ses mains de bagues abourdes,
 Vers les paradis inconnus;

O Femme, baloué farouche
 Qui viens des lointains vents,
 Toi qui épuise sur ta couche
 La Vie aux lèvres des amants,

Je Te déteste et je T'adore,
 Je veux à Toi et veux Te fuir;
 Toi mon bourreau si il faut mourir,
 Femme d'enfer, mais d'aise encore!

Marcel Luyssens.

Entrer dans la couleur

Eugène Delacroix écrit dans son *Journal* (1822-1863) : "Les couleurs ont une telle influence sur l'esprit qu'il suffit de regarder pendant quelque temps une couleur pour se laisser entraîner à un ordre d'idées tout différent de celui dans lequel on se trouvait auparavant". Alors que depuis 1911, dominaient le noir et le blanc de ses gravures, dessins et lithographies, il exécuta dans les années 1921-1922 des pastels « Après avoir fini tout ce travail de gravure pour s'initier en somme à la couleur, par des moyens plus faciles que par d'autres systèmes de peinture."

Cette entrée dans la couleur provoque une double rupture : Masui intègre la couleur et les grands formats (certains de ses pastels atteindront jusqu'à 1,50 x 1,25 m). En 1973, il se souvenait : "J'ai commencé le pastel parce



Joueurs de cartes,
pastel, 1922, 54 x 62 cm

que je voulais la couleur, et j'ai commencé le pastel en grand format toujours car je voulais un travail décoratif... cela a duré exactement un an, jour pour jour, mon travail au pastel, pour le passage du noir et blanc à la peinture."

Toujours très influencées par Brangwyn, ses œuvres traiteront de la femme, du nu et des scènes de la vie populaire. La plupart de ces pastels ont été exécutés sur des supports (carton-feutre ou papier) de différentes couleurs (noir, gris, bleu, rouille, ocre...), le fond apportant sa contribution à l'harmonie des tons. À partir de 1923, les sujets changent : dominant alors les vues de ports de la Mer du Nord, rapidement traitées à l'huile.

Paul-Auguste Masui précise en 1978 : « J'ai commencé par les choses les plus faciles à atteindre, c'est-à-dire l'Escaut à Anvers, l'Escaut belge et l'Escaut hollandais. Après cela je suis allé en Ardennes. C'est un pays assez dur pour les pauvres habitants. Le travail est dur et cela a créé, en somme, un type que j'aime beaucoup, le gros travailleur. » Lors de son unique exposition à Paris, en 1924, place des Pyramides, Masui présente un ensemble de marines d'un format moyen, représentant l'embouchure de l'Escaut à Anvers, ainsi que d'autres paysages du littoral belge. L'État français y achète une toile pour 500 francs, somme considérable pour le peintre, Masui recevant à l'époque une pension d'invalidité de 1 200 francs.

À la recherche de la mer et des marins afin de renouveler ses sujets, Masui se rend en Bretagne, à Camaret, terre d'accueil de nombreux peintres.

L'éblouissement de la Bretagne

Carnets de voyages : 1925 et 1926

« Après l'Ardenne, je me suis dirigé vers un pays qui est également un peu semblable à l'Ardenne : la Bretagne. Là, il y avait évidemment un peu plus de folklores que chez nous, mais j'ai évité tout ce qu'il y avait moyen d'éviter comme folklore pur... Je n'aime pas le folklore car ce n'est pas la vie des gens, c'est en somme des fêtes somptueuses et cela a très peu d'influence sur la vie des gens. »

Durant l'été 1925, Paul-Auguste Masui séjourne seul dans la région, à la recherche de sujets. Ses carnets de croquis montrent son intérêt pour les paysages, les bateaux et les marins, dans la continuité des thèmes qu'il a déjà interprétés.

L'été 1926, il voyage avec sa future épouse et le frère de celle-ci, un universitaire spécialisé dans l'histoire des religions. Ce dernier lui sert de chaperon. Ensemble, ils traversent le pays bigouden et sont frappés par les pardons, ces rituels où se mêlent liturgie catholique et

fêtes païennes. Ses habitants, leur expression vestimentaire, leur vie dans un environnement hostile et leur dévotion impressionnent Masui, puisqu'il en fera plus tard le sujet de son travail d'atelier.

La magie plastique de ces rituels se perçoit dans la lecture des ouvrages de l'époque consacrés à la Bretagne. Ainsi, Anatole le Braz, dans son livre intitulé *Au pays des pardons*, nous refait vivre ces moments de fêtes : « Dire en quoi consiste un Pardon.

Tout le monde en a vu. On ne voyage pas une semaine en Bretagne, durant la belle saison, sans tomber à l'improviste au milieu d'une de ces fêtes locales. »

L'écrivain rappelle ainsi ce que Le Goffic écrit en 1902 dans ses *Romanciers d'aujourd'hui* à propos des pardons : « Ils sont les mêmes qu'il y a deux cents ans, et vous ne trouverez rien de si délicieusement suranné. Ils ne ressemblent point aux autres fêtes. Ce ne sont point des prétextes à ripailles comme les kermesses flamandes, ni des rendez-vous de somnambules et d'hommes troncs, comme les foires de Paris. L'attrait vient de plus haut : ces pardons sont restés des fêtes de l'âme. On y rit peu et l'on y prie beaucoup... »





L'artiste devant son atelier

Toujours pour Anatole le Braz : « Une pensée religieuse, d'un caractère profond, préside à ces assemblées. Chacun y apporte un esprit grave, et la plus grande partie de la journée est consacrée à des pratiques de dévotion. On passe de longues heures en oraison devant la grossière image du saint, on fait à genoux le tour de l'auge en granit qui fut successivement sa barque, son lit, son tombeau; on va boire à sa fontaine que protège un monticule contemporain du sanctuaire et dont l'eau est réputée comme ayant des vertus curatives. Vers le soir seulement, après vêpres, les divertissements s'organisent. Plaisirs agrestes et primitifs. »

Du voyage à l'atelier

Durant de nombreuses années, dès son retour à Bruxelles, Masui retravaille, la beauté de ces rituels.

Depuis l'impressionnisme, l'acte de peindre sur le motif est valorisé. Cette peinture, considérée plus authentique, semble mieux rendre la vérité de la vie. Masui ne trouve pas dans cette immédiateté de la relation du peintre à la nature l'expression de son émotion. Comme d'autres artistes, il cherche dans le travail d'atelier, dans la force de la composition, à rendre l'essence de l'autre.

Eugène Delacroix écrit également dans son Journal : « Je n'ai commencé à faire quelque chose de passable, dans mon voyage d'Afrique, qu'au moment où j'avais oublié les petits détails pour ne me rappeler dans mes tableaux que le côté frappant et poétique. » De la même façon, Masui confie : « Je compose généralement mes paysages à l'atelier, d'après mes souvenirs, d'après les croquis que j'ai pris, mais très souvent de mémoire. Mais le principal dans ce travail, je pense que c'est la construction qui importe le plus dans un paysage, et à l'atelier, on a le temps de réfléchir... La construction d'un tableau est quelque chose qui est absolument indispensable parce que c'est la seule façon de donner le maximum d'impressions et en même temps le plus grand équilibre au paysage. Moi, ma conviction a été faite dès le début, il fallait que le paysage ait son style particulier et ce style ne pouvait se faire, ne pouvait s'obtenir que par une construction absolument rigoureuse. Et j'en suis arrivé à un moment donné à trouver que la vraie construction d'un paysage, c'est la verticale sur l'horizontale et, après, j'ai ajouté le triangle qui coiffe tout, qui coiffe tout le sujet. »

Quand il évoque le paysage, il sous-entend la relation très étroite existant entre les habitants et la nature à laquelle ils sont exposés, avec l'architecture qui les abrite et avec les rituels qui s'y déploient.

La fluidité de son pinceau exprime l'union des pêcheurs avec la mer, la domination de cet élément dangereux : ce sont désormais des marins en gloire.

Les couleurs explosives de sa palette unifient nature et personnages, ces derniers devenus parfois indistincts. Il célèbre la communion intime entre l'homme et la nature.

Ses compositions simplifiées, aux frontières de l'abstraction, restituent la gravité et la religiosité des mouvements de procession dans une longue déferlante humaine (Arrivée à la procession à Sainte-Anne La Palud).

Comme d'autres peintres transformés par leur voyage en Bretagne, la rencontre de Masui avec cette beauté primitive l'a conduit à opérer une révolution picturale dans laquelle il a donné libre cours à sa personnalité. Plus son tempérament s'y dévoile, mieux il exprime la singularité de la Bretagne. Ce souffle personnel offre un supplément d'âme à toutes ses œuvres.



Différemment des impressionnistes ou des nabis, Masui explore une voie expressionniste. De retour dans son atelier, il peindra de manière récurrente, à des moments espacés de sa carrière, sur des supports divers deux thèmes privilégiés de la femme :

- la vierge d'argent, est ainsi gravée et peinte en 1926 puis en 1947. La sensibilité de Masui à la richesse plastique de ce sujet le pousse à le retravailler. Cette réinterprétation du même sujet témoigne de l'évolution de sa facture.

- une série de « vénus bretonnes » intitulée « après le bain ». Le nu, symbole du retour à la nature, est très tôt présent dans son œuvre : d'abord traité à la manière de Brangwyn, au début des années 1920. Puis, progressivement, se sont imposées dans ses œuvres différentes expressions de son idéal féminin. Ainsi, une exceptionnelle série de 1926 intitulée « Après le bain » met en scène, grâce à son imagination, une légende selon laquelle existait à Camaret une baie où des Bretonnes se baignaient nues. Il devait être très attaché à cette série, puisqu'il a gardé toute sa vie l'une de ces versions dans son atelier.



Un ensemble aussi cohérent traitant d'un même sujet (la Bretagne), exécuté sur une période aussi courte (2 ans), est extrêmement rare. Souvent disséminées, les œuvres sont perdues ou leur localisation s'avère difficile voire impossible. Grâce à la famille de l'artiste, qui a conservé les tableaux de Masui et qui a réalisé un travail de mémoire, de valorisation et de documentation, cette exposition a pu voir le jour.

Pour cet artiste qui a tant exposé, tant vendu et rencontré le succès de son vivant, si ce fragment de son œuvre, exclusivement consacré à la Bretagne, peut aujourd'hui être vu, au moins en très large partie, c'est qu'au moment de sa production, rares devaient être, dans les années 1920, les collectionneurs belges à la recherche de peintures bretonnes traitées sur ce mode expressionniste. L'opportunité qui s'offre à nous aujourd'hui, porte à nous interroger sur la réception d'une œuvre : la vérité d'un tableau n'est-elle pas relative parce qu'elle dépend de la personnalité de celui qui l'a peint et de celui qui le regarde, ne devient-elle pas pertinente qu'à un moment donné et sous certaines conditions ?

La réception d'une œuvre ne peut-elle advenir que de la lente reconnaissance de l'évidente qualité d'une production par des professionnels intervenant dans des domaines différents, complémentaires et à la condition qu'elle corresponde également à l'attente d'un large public ?

Dès 1928, Masui part dans le Midi de la France en voyage de noces. Il y retournera, s'y installera, laissant ses bigoudens dans un long sommeil, sommeil qui ne sera interrompu que par la volonté du musée de Pont-Aven, sous l'impulsion de madame Puget, de les exposer, pour certaines à nouveau, pour la plupart des autres la première fois.

Madame Jacqueline Duroc s'avère être la première à avoir documenté l'œuvre de Masui dans sa période bretonne. En 1992, dans le cadre de son mémoire sur les peintres à Camaret, elle prit contact avec le Musée Royal de Bruxelles, alors qu'elle était à la recherche d'informations sur Joseph Lacasse, un autre peintre belge ; le musée lui adressa une liste d'artistes belges ayant travaillé en Bretagne, liste sur laquelle figurait le nom de Masui, accompagné de la reproduction d'une de ses œuvres. Frappés par la qualité de cette production atypique, Jacqueline Duroc et Léo Kerlo ont, bien plus tard, reproduits trois de ces œuvres bretonnes dans le tome III de leur ouvrage *Peintres de côtes de Bretagne*.



À la foire d'Antiquité de Quimper de novembre 2002, j'ai exposé une magnifique bigoudène peinte par Masui en 1927 (catalogue n°...) au milieu du stand. On ne voyait qu'elle, mais personne ne l'a vue. Pas une seule marque d'intérêt. Elle a été acquise en août 2003 au salon de Pleumeur-Bodou par un couple de collectionneurs de Quimper (qui l'avait donc déjà vue sans la voir l'hiver précédent) un peu par hasard. Elle n'était même pas accrochée, perdue dans un coin du stand, la tête en bas ; mais quand même vendue pour la beauté de son costume... Chaque 11 novembre, à la foire de Quimper, je recevais mes collectionneurs, ennuyés de ne pas réussir à vivre avec cette écrasante bigoudène, trop gentils

pour me demander fermement de la racheter. À l'approche de l'organisation de cette exposition, je leur ai proposé de me la revendre : "On a mis plusieurs années à se faire à ce tableau. Mais maintenant, c'est notre préféré."

Ces collectionneurs avaient raison. Encore aujourd'hui, cette œuvre est difficile en ce qu'elle crée une rupture, due à son originalité avec des représentations plus objectives. Masui nous oblige à partager sa vision. Personne n'a jamais vu la Bretagne comme il l'a peinte. Saurons nous maintenant voyager au travers de son prisme pour découvrir autrement ce que nous croyions connaître ?