

# L'œuvre de Gustav-Adolf Mossa pendant la Grande Guerre 1915-1918

Diane ZORZI

« Tu as vécu toutes les émotions de cette lutte [...] Quel cycle pour un artiste tel que toi, et plus tard, quand la vie normale sera reprise, quand les secousses brutales se seront calmées, quand le symbolisme et la poésie se seront dégagés des contingences matérielles, quel renouveau pour ton imagination qu'un atavisme mystérieux a si mystérieusement enrichi [...] les émotions, les souffrances, les espoirs, si vécus auront aiguisé les facultés d'imagination que les douceurs d'une existence trop facile auraient pu amollir. »<sup>1</sup>

Alexis Mossa voyait dans l'expérience guerrière de son fils, une source d'inspiration prompte au renouvellement de son art, la Grande Guerre donnant sens à l'Œuvre, qu'une vie trop monotone aurait « amolli ». Aussi l'évènement annonçait déjà un nouveau « cap » pour l'œuvre de Gustav-Adolf Mossa. « Soldat au 7<sup>e</sup> bataillon de chasseurs alpins, blessé le 18 novembre 1914 devant Ypres »<sup>2</sup>, c'est en véritable témoin que l'artiste réalise ses œuvres de guerre. Sa passion pour l'art allemand, prégnante dans les œuvres d'avant-guerre, devient dès lors la source d'un profond malaise pour l'artiste, partagé entre une fascination et un rejet pour cette *Kultur* allemande à laquelle il oppose la grandeur de la civilisation latine. Il réalise en 1915-1916 puis 1917-1918, deux cycles aquarellés, *Les Très Tristes Heures de la Guerre* et *Visions de guerre*, où des sujets bibliques, mythologiques et littéraires se côtoient pour dénoncer la barbarie allemande. Les grandes figures et sujets de l'art allemand sont ainsi sollicités contre eux-mêmes, *Wagner* devenant le modèle de l'impérialisme allemand ou *Faust* le signe d'une dégénérescence culturelle. Exposées à plusieurs reprises à Nice<sup>3</sup>, Paris<sup>4</sup> ou Marseille<sup>5</sup>, entre 1917 et 1918, les aquarelles rencontrent un grand succès, séduisant

---

<sup>1</sup> Alexis Mossa, Lettre à Gustav-Adolf Mossa, 14 décembre 1914, *cit. in* Association Gustav Adolf Mossa, *Gustav Adolf Mossa : catalogue raisonné des œuvres « symbolistes »*, Paris, Somogy, 2010, p. 388.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Exposition des Très Tristes Heures de la guerre*, préface de Dominique Durandy, Nice, L'Artistique, 10 - 26 mars 1917, Nice, Impr. du Commerce, 1917, n.p. ; *Visions de guerre : peintures, dessins, aquarelles, gravures*, préface de Pierre Basset, Nice, L'Artistique, 30 janvier - 10 février 1918, Nice, Impr. du Commerce, 1918, n.p.

<sup>4</sup> *Songerries de la guerre*, préface de Ferdinand Bac, Paris, Galerie Devambez, 15 février - 1<sup>er</sup> mars 1917, n.p.

<sup>5</sup> *Allégories et paysages*, Marseille, Galerie Lambert, 12 - 23 novembre 1918, n.p.

unanimement les critiques de l'époque qui ne cessent de souligner leur étonnement face aux œuvres à la manière de Jean de Malguénac dans *L'Eclaireur de Nice* du 11 mars 1917 :

« D'aucuns auraient pu s'attendre à trouver, dans ces "images de guerre", des tableaux de batailles, des reproductions des exploits héroïques de nos poilus. Mais à cette besogne un bon photographe suffit. L'œuvre de Mossa est tout autre chose. Ses "images" sont la traduction en figures allégoriques des sensations et des sentiments qu'il a éprouvés au spectacle de la sanglante tragédie »<sup>6</sup>.

C'est cette même constatation qui a orienté notre réflexion, ce même étonnement face à des œuvres qui témoignent des consciences de l'époque, tout autant qu'elles s'élaborent en décalage avec celle-ci. Les œuvres que Gustav-Adolf Mossa réalise pendant la Première Guerre mondiale sortent de la vision archétypale des artistes face à la guerre. Quand Apollinaire loue sa modernité, qu'elle est pour Ernst Jünger sublime, ou qu'au contraire elle est horreur et épouvante pour Otto Dix, l'artiste niçois y introduit un affrontement de puissances supérieures.

### **Un témoignage de guerre entre réalités et anachronismes**

Si l'œuvre de guerre de Gustav-Adolf Mossa connut un succès autant auprès du public que de la critique, c'est qu'elle traduit les idées qui avaient cours lors de la guerre. Elle paraît ainsi s'intégrer pleinement aux idées patriotiques, promouvant les valeurs traditionnelles et fustigeant l'ennemi allemand. Elle use d'une iconographie ancrée dans l'imaginaire collectif et offre une peinture des événements marquants tels que la destruction allemande des édifices religieux français. *Le Sourire de Reims, Germania* (fig. 1), et *Saint Nicaise* (fig. 2) font référence à la destruction de la cathédrale de Reims qui eut lieu le 19 septembre 1914. *Le Lion d'Arras* illustre l'incendie du 7 octobre 1914 de l'hôtel de ville d'Arras, ainsi que la destruction du beffroi le 21 octobre et de la cathédrale le 6 juillet 1915, le lion faisant face aux troupes traduisant la première véritable offensive française qui eut lieu en 1915. *Belgica* (fig. 3) fait référence à l'incendie de la bibliothèque de l'université de Louvain au cours du mois d'août 1914, ainsi qu'aux destructions d'Ypres.

Mais si l'artiste fait référence à des événements qui eurent effectivement lieu, son œuvre n'a rien d'un document d'archive. Il ne s'agit pas de rendre compte de la réalité des événements. Au contraire, Mossa use d'anachronismes successifs tant du point de vue des

---

<sup>6</sup> Jean de Malguénac, « A l'Artistique L'Exposition des "Images symboliques" de G.-A. Mossa », *L'Eclaireur de Nice*, 11 mars 1917, p. 2.

thèmes que du point de vue technique, qui conduisent à brouiller la temporalité, faisant croire à une guerre qui aurait pu se dérouler au cours des siècles précédents. Par leur érudition, les œuvres supposent une lecture savante où les commentaires qui accompagnaient chacune des aquarelles lors des expositions de 1917 et 1918, s'imposent en œuvre poétique, ne dénouant pas les liens, mais au contraire créant un tissu de références complexe duquel s'extraie « la légende [qui] nous permet de nous évader. »<sup>7</sup>

### **Référence aux maîtres anciens : un primitivisme savant**

« Tout est mystique et archaïque »<sup>8</sup> affirmait Louis de Meurville au sujet des *Songeries de la guerre*, quand Alexandre Baretty considérait Mossa comme un artiste « coloriste du Moyen-Âge transporté en plein XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>9</sup>. De fait, l'artiste multiplie les références au passé, tant du point de vue des thèmes que du point de vue technique. C'est vers l'art des primitifs flamands qu'il se tourne, dès les œuvres sur Bruges, à la suite de son voyage en Belgique en 1911. Dans ses aquarelles *Madone* et *Belgica* (fig. 3), l'artiste reprend le motif de la couronne qui coiffait la Vierge au sein du Retable de l'*Agneau mystique*. Conservé à la cathédrale Saint-Bavon de Gand, l'artiste l'aurait certainement vu lors de son passage dans la ville, au même titre que *La châsse de Sainte Ursule* d'Hans Memling alors conservée au musée Memling à Bruges. A Bruxelles, l'artiste put certainement admirer le *Massacre des Innocents* de Pierre Bruegel l'Ancien, œuvre dont il s'inspire pour la réalisation de sa propre aquarelle (fig. 4). On y retrouve les mêmes habitations médiévales ponctuées d'arbres nus, prenant place au sein d'un paysage neigeux, où des personnages miniaturisés s'agitent. Ce goût pour la miniature n'est pas sans rappeler les maîtres enlumineurs du moyen-âge. L'œuvre de guerre de Mossa, dont chaque aquarelle est agrémentée de dorure sur papier, fut à de nombreuses reprises comparées à cet art médiéval de par son goût du détail voire même du « minuscule »<sup>10</sup>. Ainsi, les critiques parlent de « missel »<sup>11</sup>, de « retables »<sup>12</sup>, faisant de Mossa « un rival bien moderne des enlumineurs les plus exquis d'autrefois. »<sup>13</sup> Le titre même du premier cycle guerrier, *Les Très Tristes Heures de la guerre*, laissait présager la référence

---

<sup>7</sup> *Visions de guerre : peintures, dessins, aquarelles, gravures, op.cit.*, n.p.

<sup>8</sup> L[ouis de] M[eurville], « Ça et là. Songeries de la guerre », *Le Gaulois*, 16 février 1917, p. 3.

<sup>9</sup> A Baretty, « Gustave-Adolphe Mossa peintre niçois », *L'Eclair de Nice*, 10 mars 1917, p. 1.

<sup>10</sup> Etude préparatoire à l'aquarelle *L'Imperator* dans le cahier de devoirs *Images*, au recto de la p. 4, inscriptions sous le titre *L'Imperator*, en minuscules à l'encre sépia, sur deux lignes, Nice, Bibliothèque de Cessole, fonds Mossa, 136 [24] 2.

<sup>11</sup> G.M., « "Songeries de guerre" de G.-A. Mossa », *L'Eclair*, 11 mars 1917, p. 2.

<sup>12</sup> Hubert Morand, « Les "Songeries" d'un Peintre Soldat », *La Grande Revue*, février 1917, p. 691.

<sup>13</sup> Thiebault-Sisson, « Art et curiosité. Les imaginations d'un blessé de la guerre, G.-A. Mossa », *Le Temps*, 22 février 1917, p. 3.

majeure qui parcourt l'œuvre des années 1915-1918, évoquant directement les *Très Riches Heures* du duc de Berry, titre que Mossa hésita même à reprendre intégralement<sup>14</sup>.

« Renouant une tradition sottement délaissée »<sup>15</sup>, Mossa reprend la composition de *Melancolia I*, estampe au burin qu'Albrecht Dürer réalisa en 1514, pour sa propre *Mélancolie*, comme en témoigne son choix initial pour le titre *Melancolia*<sup>16</sup>. De Dürer, il reprend également le groupe tripartite de l'estampe sur cuivre *Le Chevalier, la Mort et le Diable*, datée de 1513 pour son groupe de la Mort allemande intégré au sein des *Parques* (fig. 5). Son goût pour le détail le mène en outre à puiser dans l'art hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle. Il réalise pour son *Faustus* de 1918, une quasi copie de l'estampe de Rembrandt, *Le Docteur Faustus* réalisée en 1652-1653.

### **La Grande Guerre : une concrétisation des conflits passés**

Mossa multiplie les sources au sein de ses œuvres de guerre, faisant référence au sein d'une même œuvre à des époques différentes. Ainsi, la Gorgone, mythe gréco-romain, intègre un environnement médiéval, hissée à côté de l'hôtel de ville d'Ypres de facture gothique. Les figures mythiques sont propulsées dans un autre temps, l'enchevêtrement des références donnant un sens nouveau à l'évènement présent.

Les nombreuses références aux évènements passés sont pour la plupart relatives à des différents religieux, comme en témoigne la référence à l'*Athalie* de Racine au sein de *Gretchen*, Joad (dit Joiada au sein du récit biblique) faisant exécuter Athalie pour sa foi en des cultes païens. Ainsi, tout comme Athalie, les « fils »<sup>17</sup> de Gretchen ont été initiés à de « honteux mystères »<sup>18</sup> les conduisant à « [blasphémer] le nom qu'ont invoqué leurs pères »<sup>19</sup>, ceux-ci étant Gretchen elle-même, fervente catholique à l'image d'Abner venant « dans son temple adorer l'Eternel »<sup>20</sup>. *Beethoven* évoque les persécutions chrétiennes sous le règne de Néron au I<sup>er</sup> siècle ap. J.C. Comme le notent les auteurs du *Catalogue raisonné*, la figure du

---

<sup>14</sup> « Les "Très Tristes Heures de la Guerre" furent appelées en premier lieu par Mossa les "Très Riches Heures de la Guerre" » (Nathalie Magnardi, *Les Oeuvres religieuses dans la production symboliste de Gustav-Adolf Mossa*, Mémoire de maîtrise, Paris, Sorbonne, 1987, p. 48).

<sup>15</sup> Camille Mauclair, « Un honneur pour Nice, L'art de G.-A. Mossa », *Le Petit Niçois*, 28 février 1917, p. 1.

<sup>16</sup> G.-A. Mossa, *Melancolia*, dessin à l'encre noire sur papier calque, 507 x 330 mm, non daté, non signé, titré en exergue en bas à gauche, en minuscules à l'encre noire.

<sup>17</sup> Texte relatif à l'aquarelle *Gretchen cit. in. Visions de guerre : peintures, dessins, aquarelles, gravures, op.cit.*, n.p.

<sup>18</sup> Jean Racine, *Athalie*, (1691), Acte I, scène 1, v. 1 in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1940, p. 694.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*

Kaiser jouant de la lyre devant *Beethoven* rappelle celle de Néron lorsque, selon des auteurs tels que Suétone ou Cassius<sup>21</sup>, il aurait joué de la lyre et chanté devant l'incendie de Rome de 64<sup>22</sup>. Aussi, *Saint Nicaise* (fig. 2) rappelle les invasions des Huns au cours du V<sup>e</sup> siècle en Gaule, la légende racontant que Saint Nicaise, évêque de Reims aurait repris sa tête après avoir été décapité pour l'apporter jusqu'à son tombeau, effrayant et faisant fuir les barbares. De même, *Elisabeth* (fig. 6) évoque le siège de Paris de 451 où Sainte Geneviève convainc la population de ne pas céder le territoire aux Huns et elle est représentée ici arrêtant Attila et sa horde.

Aussi, dans *Zeppelin*, Mossa vêtit Guillaume II de costumes évoquant le règne de Charles Quint au XVI<sup>e</sup> siècle, rappelant les guerres notamment entre la France et l'Allemagne, l'emprisonnement du roi François I<sup>er</sup> par Charles Quint, mais surtout la naissance en Allemagne du luthéranisme avec la diète de Worms de 1521. Enfin, il assimile au sein de l'aquarelle *Faustus*, l'Allemagne à Babylone, les inscriptions en araméen, issues du texte biblique – Mané, Thécel, Pharès -, annonçant la chute, et formant le pendant de la devise républicaine française – Liberté, Egalité, Fraternité. Ainsi, la devise serait un équivalent des inscriptions araméennes et de fait une menace au même titre qu'elles, les Français devenant les nouveaux Perses face aux Allemands.

La Grande Guerre apparaît pour Mossa comme une sorte d'aboutissement de plusieurs siècles de guerres qui mèneraient finalement à la chute de l'Allemagne, à l'image de « l'histrion sanglant »<sup>23</sup> faisant face à « la Grande République victorieuse »<sup>24</sup> au sein de l'aquarelle *Le Fantôme*. Pour Mossa, la guerre n'est pas un épisode historique, mais la concrétisation même de siècles, elle est l'Histoire.

---

<sup>21</sup> Dion Cassius, *Histoire de Rome*, (207), lib. LXII, cap. 16-18, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, 1845.

<sup>22</sup> « Le Kaiser n'est-il pas alors un nouveau Néron [...] se délectant des malheurs de la guerre à l'instar de l'empereur romain dont la légende raconte qu'il chanta face à l'incendie de la Ville éternelle devenue une nouvelle Troie ? » Alexis Mossa, Lettre à Gustav-Adolf Mossa, 14 décembre 1914 cit. in Association G. A. Mossa, *Gustav Adolf Mossa : catalogue raisonné des œuvres « symbolistes »*, op.cit., p. 416.

<sup>23</sup> Texte relatif à l'aquarelle *Le Fantôme* cit. in *Allégories et paysages*, op.cit., n.p.

<sup>24</sup> *Ibid.*

## Dernière réunion des légendes et figures du passé : une guerre de religion

Mossa convoque les personnages du passé ceux-ci se faisant acteurs de l'évènement présent. *Le Chevalier au cygne* vient à la rescousse des Flamands, Mossa l'invitant à se hâter<sup>25</sup> lui rappelant qu'« il y a encore, en Brabant, princesses et innocents sans nombre à délivrer »<sup>26</sup>. Jeanne d'Arc « arrête d'un geste les engins de l'ennemi »<sup>27</sup> dans *La Vierge de Domrémy*. Sainte Geneviève arrête Attila dans *Elisabeth* (fig. 6). Toutes ces figures paraissent avoir été transportées à travers les siècles, arrivant intactes au cœur de la Grande Guerre. De fait, si dans l'aquarelle *Elisabeth* (fig. 6) il s'agit d'illustrer les exploits de la reine de Belgique, l'assimilation à Sainte Geneviève reste pourtant intégrale, les caractéristiques physiques de la sainte l'emportant sur celles d'Elisabeth, de même qu'Attila, bien que censé représenter Guillaume II, porte ses traits distinctifs. Les personnages conservent leurs caractéristiques originelles. Seul leur environnement évoque l'anachronisme. *La Mélancolie* de 1917 est en cela éloquente, donnant à voir la figure de Dürer dans un paysage de ruines. « Voilà des siècles qu'elle est ainsi penchée douloureusement devant le spectacle de la cruauté tudesque, sans comprendre »<sup>28</sup> est-il souligné au sein du texte attendant à l'aquarelle lors de l'exposition niçoise de 1918. De fait, de la même manière que la *Mélancolie* parcourt les siècles, Mossa cherche à établir une continuité à travers les époques, instaurant au sein d'une même aquarelle une logique de filiation. Les figures du passé réitèrent leurs actes eux-mêmes, tel Hercule qui « frappe toujours et sans pitié dans la foule des rapaces »<sup>29</sup>, ou par l'action d'un de leurs prétendus descendants, tel *Serbia* qui « se dresse menaçante, sortant du tombeau des ancêtres »<sup>30</sup> « comme Christ ressuscité »<sup>31</sup>.

Les figures du passé se font ainsi tantôt les juges du présent, tantôt ses acteurs directs. Elles semblent avoir été réunies pour l'ultime combat, venant chacune accomplir sa dernière action et prononcer son dernier jugement, les œuvres véhiculant l'idée d'un combat religieux fort répandu en temps de guerre, chaque nation invoquant les puissances divines dans l'espoir d'en recevoir la protection. L'œuvre de guerre mossaienne semble ainsi donner vie au récit d'Henrich Heine, illustrant une véritable lutte contre le panthéisme germanique :

---

<sup>25</sup> « [...] hâte-toi » (Texte relatif à l'aquarelle *Le Chevalier au cygne* cit. in. *Exposition des Très Tristes Heures de la guerre*, op.cit., n.p.)

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Texte relatif à l'aquarelle *La Vierge de Domrémy* cit. in. *Songeries de la guerre*, op. cit., n.p.

<sup>28</sup> Texte relatif à l'aquarelle *Mélancolie* cit. in. *Visions de guerre : peintures, dessins, aquarelles, gravures*, op.cit., n.p.

<sup>29</sup> Texte relatif à l'aquarelle *Hercule à Stymphale* cit. in. *Visions de guerre : peintures, dessins, aquarelles, gravures*, op.cit., n.p.

<sup>30</sup> Texte relatif à l'aquarelle *Serbia* cit. in. *Songeries de la guerre*, op. cit., n.p.

<sup>31</sup> Texte relatif à l'aquarelle *Serbia* cit. in. *Exposition des Très Tristes Heures de la guerre*, op.cit., n.p.

« Alors, et ce jour, hélas, viendra, les vieilles divinités guerrières se lèveront de leurs tombeaux fabuleux, essuieront de leurs yeux la poussière séculaire ; Thor se dressera avec son marteau gigantesque et démolira les cathédrales gothiques... »<sup>32</sup>

La prophétie évoquée au sein de l'aquarelle *Germania* (fig. 1), parcourt l'ensemble de l'œuvre de guerre de l'artiste. Il s'agit véritablement d'une lutte contre les divinités germaniques auxquelles s'opposent tant les figures chrétiennes que le panthéon gréco-romain. De fait, les divinités germaniques sont au service des soldats allemands quand les divinités gréco-romaines ou les figures de la religion chrétienne protègent les Alliés. Les soldats allemands se cachent derrière le dragon *Fafner* « masque empoisonné qu'il fallait pour cacher la lâcheté de ces innombrables bandits »<sup>33</sup>, leur attaque sous-marine est dirigée par un être hybride mi-femme mi-écrevisse dans *Meerestille*, sorte d'ondine génie des eaux germanique, quand la destruction de la cathédrale de Reims est menée par une Walkyrie. Les soldats français eux prennent la forme de *Circé* qui « veille au philtre magique qui [...] rendra [les soldats allemands] semblables aux pourceaux »<sup>34</sup>, *Hercule à Stymphale* s'attaque à l'aviation allemande, *Elisabeth* (fig. 6) en Sainte Geneviève arrête les troupes, Saint Remi les noie dans *Le Tonneau de saint Remy* et *La Gorgone* les pétrifie.

C'est un véritable combat entre divinités qui semble être engagé dans ces deux cycles, comparable à la fin du monde, le Ragnarök de la mythologie nordique, narré dans *Le Crépuscule des Dieux* de Wagner. De fait, Mossa semble faire de la guerre une nouvelle quête de l'Anneau, *Fafner* étant le gardien de l'Or du Rhin avant d'être tué par Siegfried, *Meerestille* étant une ondine comme celles qui s'emparent à la toute fin du *Crépuscule des Dieux* de l'Anneau, et *Germania* (fig. 1) pouvant être assimilée à la Walkyrie Brünhilde qui, éprise de Siegfried, annonce la fin des Dieux par son abandon de la vie éternelle. *L'Apothéose* illustrerait ainsi la mort de Brünhilde qui se jette à la toute fin dans le feu et *L'Imperator* le Ragnarök lui-même. De fait, au sein de la dernière aquarelle de la série des *Très Tristes Heures de la guerre*, Mossa donne à voir le Kaiser en squelette fuyant « seul, éperdu, dans la plaine livide, poursuivi par la nuée immense des corbeaux qu'il a déchaînés sur le monde. »<sup>35</sup> Or, dans *Le Crépuscule des Dieux* de Wagner, ce ne sont autres que les corbeaux de Wotan qui viennent annoncer aux dieux la fin du monde et de leur règne. Contrairement à ce qui est

---

<sup>32</sup> Henrich Heine, *De l'Allemagne*, (1855), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1998, p. 153.

<sup>33</sup> Texte relatif à l'aquarelle *Fafner* cit. in. *Exposition des Très Tristes Heures de la guerre*, op.cit., n.p.

<sup>34</sup> Texte relatif à l'aquarelle *Circé* cit. in. *Songeries de la guerre*, op. cit., n.p.

<sup>35</sup> Texte relatif à l'aquarelle *L'Imperator* cit. in. *Songeries de la guerre*, op. cit., n.p.

indiqué au sein du *Catalogue raisonné*<sup>36</sup>, ce détail portant sur les corbeaux fait sens et n'est pas uniquement une allusion à l'aigle germanique.

Aussi, dans un tel cadre, les figures chrétiennes deviennent des figures moralisatrices qui semblent s'adonner à un véritable Jugement Dernier. *Saint Nicaise* (fig. 2) et *Le Sourire de Reims* de 1917 établissent une sorte d'avertissement lancé à l'encontre des Allemands, ceux-ci s'esclaffant de rire<sup>37</sup> et ne comprenant rien<sup>38</sup>. Les multiples allusions à la Passion du Christ, où la Vierge dans *Belgica* (fig. 3), *Madone*, ou *Le Christ de Passion* montre son fils crucifié, dénonçant le peuple germanique, annonceraient ainsi la Parousie, ultime jugement et triomphe du Bien sur le Mal. L'Allemagne devient la nouvelle Babylone dont Mossa annonce la chute.

Plus que d'une lutte de religions, il s'agirait d'une « lutte entre les Chrétiens et Satan »<sup>39</sup>. Mossa insiste sur le fait que l'Allemagne est dénuée de tout rapport à la religion, mettant en scène des troupes allemandes en adoration devant Wagner, nouvelle religion germanique qui n'a que pour seul lieu un « temple des sonorités ». L'Allemagne est assimilée à une sorcière au sein de l'aquarelle *Kultur*, où les soldats allemands s'adonnent à des rites incantatoires tels qu'une « ronde sacrilège »<sup>40</sup>. *Hercule à Stymphale* associe l'aviation allemande aux oiseaux maléfiques du Lac Stymphale, animaux dressés par le dieu Mars, dieu de la guerre et de la destruction. Dans *Zeppelin*, Mossa dénonce l'invention allemande des dirigeables. Les tuyaux qui forment l'orgue de *Wagner* « se changent en canons »<sup>41</sup> et rappellent par leur quasi métamorphose en cheminées d'usines, la puissance de l'industrie allemande principalement consacrée à la production d'armes guerrières. De même « les tours féodales se transforment en hauts fourneaux [alimentés] pour la guerre »<sup>42</sup> au sein de l'aquarelle *Goethe* quand les « gazs méphitiques qui s'élèvent »<sup>43</sup> auprès de *Fafner*, rappellent les gazs asphyxiants lancés par les troupes allemandes.

L'Allemagne est ainsi assimilée au Diable, symbolisée par un « reître [qui] répand la

---

<sup>36</sup> « Le ciel est entièrement noirci par d'immenses rapaces – l'aigle emblématiques. » (Association G. A. Mossa, *Gustav Adolf Mossa : catalogue raisonné des œuvres « symbolistes »*, op.cit., p. 418).

<sup>37</sup> « [...] il réapparaît portant son chef mitré, et les Allemands s'esclaffent de rire. » (Texte relatif à l'aquarelle *Saint Nicaise* (fig. 2) cit. in. *Songeries de la guerre*, op. cit., n.p.)

<sup>38</sup> « N'a-t-il donc rien compris à l'ironie de ton sourire ce fantôme impérial [...] » (Texte relatif à l'aquarelle *Le Sourire de Reims* cit. in. *Exposition des Très Tristes Heures de la guerre*, op.cit., n.p.).

<sup>39</sup> N. Magnardi, *Les Œuvres religieuses dans la production symboliste de Gustav-Adolf Mossa*, op.cit., p. 67.

<sup>40</sup> Texte relatif à l'aquarelle *Calvaire* cit. in. *Songeries de la guerre*, op. cit., n.p.

<sup>41</sup> Texte relatif à l'aquarelle *Wagner* cit. in. *Songeries de la guerre*, op. cit., n.p.

<sup>42</sup> Texte relatif à l'aquarelle *Goethe* cit. in. *Songeries de la guerre*, op. cit., n.p.

<sup>43</sup> Texte relatif à l'aquarelle *Fafner* cit. in. *Songeries de la guerre*, op. cit., n.p.



terreur»<sup>44</sup>, cavalier connu sous le titre même de « cavalier du diable ». Accusés d'être des « profanateurs »<sup>45</sup> dans *Serbia*, les allemands sacrifient le Christ en l'honneur de leur propre gloire nationale. C'est tout un pan de la religion qui se tourne contre cette Allemagne impure, désacralisée : tant le panthéon gréco-romain que les figures judéo-chrétiennes. L'Allemagne, à l'image d'Icare (*Notre-Dame de Paris*), ou de Faust (*Faustus*) est une nation en péril qui s'est laissée tenter par le diable, prise à son propre piège lorsqu'elle se jette sous l'œil de *Circé* dans le Tonneau d'Heidelberg, considérée au fil des siècles comme une nouvelle Olympe, où l'on accourait pour louer Bacchus<sup>46</sup>. La nouvelle Olympe n'est autre ici qu'un tombeau, Mossa ne cessant d'évoquer la déchéance de l'Allemagne et sa mort à venir. Les divinités, surgissant du passé, s'adonnaient ainsi dans l'œuvre mossaienne à un dernier combat avant le *Crépuscule des dieux*, Mossa faisant par-là preuve d'un soudain élan spirituel, la guerre et le bouleversement qu'il suppose, le conduisant à se réfugier dans la religion.

### Médiévalisme et affirmation religieuse

Mossa, qui jusqu'alors ne se préoccupait guère de la religion, celle-ci lui donnant avant tout un champ iconographique à exploiter, affirmait progressivement sa foi, renouant avec un passé médiéval en vue d'y déceler la quintessence même de la ferveur religieuse. Peignant à la manière des primitifs, Mossa semble vouloir retrouver dans l'époque médiévale, l'intensité spirituelle des origines de la religion chrétienne qui mena un artiste tel que Huysmans à se convertir au catholicisme. Sa production artistique en temps de guerre est toute tournée vers la religion. Non seulement ses cycles guerriers mettent en scène un combat religieux, mais plus encore il ne peint durant cette période 1915-1918 que des aquarelles portant sur l'évènement guerrier, à l'exception de deux d'entre elles illustrant le récit biblique de saint Hubert : *Les Adieux de saint Hubert*<sup>47</sup> et *Le Miracle de saint Hubert*<sup>48</sup> de 1917. D'autre part, il entreprend la copie en 1918 de deux de ses aquarelles des *Très Tristes Heures de la guerre* réalisées en 1917, qui ne sont autres que deux récits liés à la religion, à savoir *L'Evêque Nicaise*<sup>49</sup> et *Le Sourire de Reims*<sup>50</sup>. Ainsi, l'artiste peint la religion dans la guerre et

---

<sup>44</sup> Texte relatif à l'aquarelle *Zeppelin* cit. in. *Songeries de la guerre*, op. cit., n.p.

<sup>45</sup> Texte relatif à l'aquarelle *Serbia* cit. in. *Songeries de la guerre*, op. cit., n.p.

<sup>46</sup> Charles de Gramberg, *Histoire du Gros Tonneau de Heidelberg*, Mannheim, Imp. de l'hôpital des bourgeois catholiques, 1828, p. 25.

<sup>47</sup> G.-A. Mossa, *Les Adieux de saint Hubert*, 1917, aquarelle, mine de plomb, encre et dorure sur papier blanc, 495 x 340 mm (360 x 225 mm), coll. part.

<sup>48</sup> G.-A. Mossa, *Le Miracle de saint Hubert*, 1917, aquarelle, mine de plomb, encre et dorure sur papier blanc, 465 x 335 mm (340 x 240 mm), coll. part.

<sup>49</sup> G.-A. Mossa, *L'Evêque Nicaise*, 1918, aquarelle, mine de plomb, encre et dorure sur papier blanc, 690 x

lorsqu'il l'a met un instant de côté, se consacre tout entier au récit religieux et non des moindres puisqu'il s'agit ici de la conversion de Saint Hubert. Nous pourrions voir dans ces représentations l'image même de la nouvelle conversion religieuse de l'artiste, dont la foi était jusqu'alors limitée. Christian Heck souligne que « [...] connaître le Moyen Age, c'est faire retour dans la solitude vers une origine à jamais inaccessible, en une quête solitaire et silencieuse. »<sup>51</sup> Cette quête, Mossa semble l'avoir amorcée lors de son expérience guerrière, la participation en tant que soldat au front s'avérant être l'élément déclencheur à cette « pieuse ferveur »<sup>52</sup>, comme en témoigne le tournant mystique que prend progressivement son œuvre de 1915 à 1918.

### **L'œuvre de guerre face à l'œuvre antérieure : de l'ironie à la spiritualité**

« Il y a une véritable cassure tant par les thèmes que par la technique, entre les œuvres symbolistes sulfureuses qui culminent en 1907-1908-1909 et les œuvres sur Schumann, Bruges et la guerre » souligne Jean Fornéris au cours de notre entretien<sup>53</sup>. Cette rupture lui apparaît autant du point de vue de la technique que du choix des sujets. Le goût pour le scandale et une certaine morbidité sont abandonnés au sein des œuvres sur Bruges que lui inspire son voyage en Belgique en août 1911. De fait, si *Le Roi de Gazna*<sup>54</sup>, aquarelle du cycle de Schumann, figure à nouveau le sang et la mort, elle ne se complaît plus dans l'effusion démesurée de sang ou les violences sexuelles respectivement à l'œuvre dans des aquarelles telles que *Duellum*<sup>55</sup> réalisée en 1906 et *Rubria*<sup>56</sup> en 1907.

Mais c'est avec les œuvres de guerre que la figure féminine est véritablement réinterprétée, son regard tentateur apparaissant encore au sein de *La chasse de Sainte Ursule*<sup>57</sup> de 1911, aquarelle du cycle schumannien dont on retrouve abondamment exprimé, l'union du poète et de sa muse. La « femme fatale » jusqu'alors sujet de prédilection de l'artiste, laisse

---

500 mm (407 x 240 mm), Nice, musée des Beaux-Arts, inv. n°6243.

<sup>50</sup> G.-A. Mossa, *Le Sourire de Reims*, 1918, aquarelle, mine de plomb, encre et dorure sur papier blanc, 705 x 495 mm (395 x 265 mm), Nice, musée des Beaux-Arts, inv. n°6244.

<sup>51</sup> Christian Heck, « Entre naturalisme et mystique : Joris-Karl Huysmans et les primitifs allemands » in Uwe Fleckner et Thomas W. Gaehtgens (dir.), *De Grünwald à Menzel. L'image de l'art allemand en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Editions De la Maison des sciences de l'homme, 2003, p. 91.

<sup>52</sup> *Songerries de la guerre*, op.cit., n.p.

<sup>53</sup> Entretien avec Jean Fornéris in Diane Zorzi, *Gustav-Adolf Mossa et la Grande Guerre*, Mémoire de master 1, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2013, Vol. II., p. 53.

<sup>54</sup> G.-A. Mossa, *Le Roi de Gazna*, 1912, aquarelle, 430 x 550 mm (261 x 452 mm), Nice, Musée des Beaux-Arts.

<sup>55</sup> G.-A. Mossa, *Duellum*, 1906, aquarelle, mine de plomb et encre sur papier blanc, 505 x 270 mm, Nice, coll. part.

<sup>56</sup> G.-A. Mossa, *Rubria*, 1907, aquarelle, mine de plomb et encre sur papier blanc, 570 x 425 mm (410 x 285 mm), Nice, coll. part.

<sup>57</sup> G.-A. Mossa, *La Chasse de sainte Ursule*, 1911, aquarelle, localisation inconnue.

avec la guerre place à un autre démon, à savoir l'ennemi allemand. Elle est encore présente au sein des cycles guerriers, sous forme de Walkyrie dans *Germania* (fig. 1), ou d'être hybride mi-femme mi-écrevisse dans *Meerestille*, à la chevelure angélique évoquant les figures de femmes fatales telles que l'ondine ou la lorelei. Mais il s'agit justement de deux êtres issus de la mythologie germanique, ayant profondément inspiré les poètes romantiques. Mossa met ainsi en place un dualisme conduisant à opposer la perversité à la pureté féminine, image du conflit franco-allemand, la seconde menant à la victoire. Ainsi, le pouvoir tentateur des figures féminines est mis au service des alliés. Les pourceaux victimes des maléfices de Circé et de leurs pulsions sexuelles dans une huile de 1904<sup>58</sup>, deviennent acteurs de leur malédiction à venir au sein de l'aquarelle *Circé* de 1916, Circé devenant *bienveillante*<sup>59</sup>, son caractère mortifère servant désormais une noble cause. Le mythe qui lui inspirait auparavant des scènes entièrement portées sur la sexualité se dote ici d'une toute autre portée.

De même, *Les Parques* qui en 1905 étaient davantage un prétexte à figurer la femme « porteuse de jouissance suprême mais aussi de mort »<sup>60</sup> à l'attitude menaçante et séductrice, perdent leur caractère maléfique et retrouvent au sein des *Visions de guerre* (fig. 5) leur visage sévère dénué de tout pouvoir de séduction par l'adoption d'un tissu noir occultant, leur rôle de maîtres de la destinée humaine convoqué désormais à l'encontre des troupes allemandes. Enfin, la Vierge, personnage privilégié des cycles guerriers, connaît une évolution profonde. Il ne s'agit plus de *La Vierge aux lys rouges* (aquarelle de 1907) qui renonçait « à la pureté du blanc pour la couleur du sang »<sup>61</sup> ou de la *Madone* (aquarelle de 1907) entourée de colombes au plumage noirci et dont la maternité est source du Mal. Au contraire, Mossa délaisse dans des aquarelles telles que *Madone* ou *Le Christ de Passion* de 1917 son angoisse relative à la naissance humaine et figure une Vierge caractérisée par sa pureté maternelle, la femme laissant place à la figure de la mère protectrice.

Aux figures malfaisantes succèdent les figures de femmes héroïques et martyres. La Vierge de douleur s'impose aux côtés de villes allégorisées sous forme de femmes téméraires. *Serbia* ressuscite à la manière du Christ pour écraser les troupes allemandes « en soulevant la dalle de [son] tombeau »<sup>62</sup>, *Polonia* survole courageusement sur un aigle blanc les hordes allemandes quand *Elisabeth* (fig. 6) défie le barbare à cheval pour protéger la Belgique. Dans *La Vierge de Domrémy*, ce n'est autre que Jeanne d'Arc qui « [arrêtant] d'un geste les engins

<sup>58</sup> G.-A. Mossa, *Circé*, 1904, huile sur toile, 96 x 76 cm, coll. part.

<sup>59</sup> « [...] l'esprit de Circé veille au philtre magique qui vous rendra semblables aux pourceaux » (Texte relatif à l'aquarelle *Circé* cit. in. *Exposition des Très Tristes Heures de la guerre*, op.cit., n.p.)

<sup>60</sup> Association G. A. Mossa, *Gustav Adolf Mossa : catalogue raisonné des œuvres « symbolistes »*, op.cit., p. 174.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>62</sup> Texte relatif à l'aquarelle *Serbia* cit. in. *Exposition des Très Tristes Heures de la guerre*, op.cit., n.p.

de l'ennemi »<sup>63</sup>, incarne l'élan national, quand la beauté<sup>64</sup> de « La Semeuse » n'est là que pour symboliser la grandeur de la *Culture*.

Ainsi, la femme n'est plus cette « femme fatale » que Mossa assimila tout au long de son œuvre à l'« Eve tentatrice » comme en témoigne l'aquarelle *Profanation*<sup>65</sup> de 1906 où la femme se fait Démon, son obsession et son dégoût se reportant désormais sur une Allemagne considérée comme la nouvelle « profanation ». En s'attaquant à l'Allemagne, Mossa s'attaque à la perte de culture et de spiritualité dont elle est l'objet en ces temps de guerre. La religion qui était source d'ironie dans l'œuvre antérieure, devient avec la guerre l'enjeu principal que l'artiste défend désormais avec véhémence. Si l'on compare *Le Massacre des Innocents*<sup>66</sup> de 1905, aquarelle intégrée au sein du vaste cycle *Jésus-Christ*, à celui des *Visions de guerre* (fig. 4), l'évolution est claire. Tandis que les passions s'exaltent au sein de la première aquarelle, un soldat esquissant un sourire sadique aux enfants horrifiés et s'adonnant à leur étranglement successif, la tension dramatique s'extrait d'un apparent silence et statisme au sein de la seconde (« possession et plénitude du vide »<sup>67</sup> dira Jean-Roger Soubiran), un rouge criard laissant place à la pureté d'un paysage neigeux. L'exaltation théâtrale et la simplification expressionniste à l'œuvre dans l'aquarelle de 1905 donnent à sourire, quand le silence pesant et les détails réalistes dans l'aquarelle de 1917 donnent à penser, comme le soulignait Camille Mauclair lors de l'exposition des *Songeries de la guerre* qui débuta à la galerie Devambez à Paris le 15 février 1917 : « Mossa est devenu un homme, un homme qui ne rêve plus facticement, mais qui songe profondément »<sup>68</sup>.

Ce peintre dont la croyance religieuse était plus qu'hésitante, semble avec la guerre avoir développé une foi personnelle, son œuvre se spiritualisant davantage avec l'expérience guerrière, donnant lieu à une évolution intrinsèque aux cycles guerriers où le choc de l'évènement laisse place à la réflexion.

---

<sup>63</sup> Texte relatif à l'aquarelle *La Vierge de Domrémy* cit. in. *Songeries de la guerre*, op. cit., n.p.

<sup>64</sup> « [...] faire une belle / fille cheveux d'or dénoués » Etude préparatoire à l'aquarelle *Culture* dans le cahier de devoirs *Images*, au recto de la p. 6, inscriptions en dessous du titre, en minuscules à l'encre sépia, sur quinze lignes, Nice, Bibliothèque de Cessole, fonds Mossa, 136 [24] 2.

<sup>65</sup> G.-A. Mossa, *Profanation*, 1906, aquarelle, mine de plomb et encre sur papier blanc, 235 x 152 mm, Australie, coll. part.

<sup>66</sup> G.-A. Mossa, *Le Massacre des Innocents*, 1905, aquarelle, mine de plomb et encre sur papier blanc, 147 x 191 mm (95 x 137 mm), coll. part.

<sup>67</sup> Jean-Roger Soubiran, *Gustav Adolf Mossa : 1883-1971*, Nice, Ediriviera & Alligator, 1985, p. 119.

<sup>68</sup> C. Mauclair, « Un honneur pour Nice, L'art de G.-A. Mossa », art. cit., p. 1.

### **Du premier au second cycle guerrier : du choc à la réflexion**

L'exaltation dramatique s'atténue certes dès les réalisations brugeoises, mais plus encore avec le second cycle guerrier. Il est ainsi possible de déceler une évolution du premier au second cycle, chose que des spécialistes tels que Jean-Paul Potron ont esquissé : « La différence [entre le premier et le second cycle guerrier] tient dans une plus grande économie de moyens, une plus grande respiration du sujet, la réduction du nombre de personnages et l'ouverture sur des paysages neigeux »<sup>69</sup> constate-t-il dans un article de 1988 pour le journal *Nice Historique*. De fait, les arrière-plans encombrés tant par des couleurs sombres que par la multiplication des détails, laissent place à des paysages neigeux, épurés aux compositions simples et « percutantes »<sup>70</sup>. Le Kaiser occupe dans *Zeppelin* toute la largeur du support de même qu'une grande partie de sa hauteur, quand son aspect ogresque est évoqué dans *Le Massacre des Innocents* (fig. 4) de manière plus élargie, par un jeu de proportions. Quand l'un est intégré au sein d'un paysage saturé de détails architecturaux, l'autre prend place au sein d'un paysage neigeux, épuré.

Avec des arrière-plans atténués, presque effacés comme dans *Le Christ de Passion* ou *La Gorgone* où les édifices religieux n'apparaissent plus que dans la brume, l'artiste donne davantage d'importance au premier plan. Il ne s'agit plus de donner une vue d'ensemble mais bien de montrer un groupe en particulier. La multiplication de figures miniaturisées au sein du premier cycle laisse place à quelques groupes de personnages restreint. « [...] aux figures essentielles s'opposent un grouillement de figures microscopiques dans lequel l'artiste a repoussé la plus lugubre et la plus triste des scènes qu'il évoque »<sup>71</sup> dira Thiebault-Sisson au sein du journal *Le Temps* à propos de l'exposition parisienne des *Songerries de la guerre* de 1917.

Ce travail déjà en marche dans le premier cycle qui consistait à s'extraire de la violence guerrière, est davantage prégnant dans le second où s'installe un certain apaisement. Il ne s'agit plus de représenter la violence par des personnages grouillant et formant une émeute au sein du support. Au contraire, Mossa accueille désormais un espace laissé vide. La guerre n'est plus représentée en mouvement, elle n'est plus effective à l'instant même où il peint, mais semble déjà être un souvenir que l'on ressasse et qui offre matière à réflexion. L'évènement guerrier induit ainsi une rupture au sein de l'œuvre mosaïenne, l'œuvre de guerre étant elle-même soumise à des évolutions successives. La violence des premières

---

<sup>69</sup> Jean-Paul Potron, « Gustave Adolphe Mossa imagier de la Grande Guerre », *Nice historique*, n° 4, 1988, p. 161-167.

<sup>70</sup> N. Magnardi, *Les Œuvres religieuses dans la production symboliste de Gustav-Adolf Mossa*, op.cit., p. 73

<sup>71</sup> Thiebault-Sisson, « Art et curiosité. Les imaginations d'un blessé de la guerre. G.-A. Mossa », art. cit. p. 3.

œuvres motivée par une expérience guerrière encore proche, laisse progressivement place à la réflexion. Le choc guerrier orientant l'artiste vers la voie du mysticisme, produisant une œuvre dont l'intimité se met au service du bien universel.

### **Dernière œuvre avant le repli artistique**

Faute de ne plus pouvoir combattre au front, l'artiste anciennement soldat, troque le fusil pour le pinceau, participant à sa manière à l'effort de guerre, « son patriotisme de simple soldat se [transcendant] en haute destinée morale. »<sup>72</sup> Fustigeant une Allemagne immorale, il se fait le porte-parole d'une « Justice idéale »<sup>73</sup> qui apparaît comme étant celle des institutions religieuses. La guerre fonctionnerait ainsi comme un choc émotionnel, la virulence des œuvres antérieures laissant place à une œuvre intime et réflexive, présage du déclin à venir. Si la mort de sa mère en 1919 est considérée comme un élément essentiel en tant qu'il justifierait ce déclin artistique<sup>74</sup>, il nous semble que la guerre joue un rôle bien plus significatif. Mossa, au sein des œuvres de guerre, multiplie les allusions directes au martyr, reflet d'une guerre qui devint pour l'artiste un véritable sacrifice.

De fait, le héros-martyr parcourt intégralement les cycles guerriers, notamment à travers la répétition de la figure christique, enfant ou adulte, arborant ses stigmates. Présent au sein de deux aquarelles du premier cycle (*Calvaire, Belgica* (fig. 3)) et du second (*Le Christ de Passion, Madone*), le Christ constitue en quelque sorte la figure cohérente de l'œuvre, dont le martyr devient ainsi le ciment de l'œuvre globale, chacune des œuvres y décelant sa justification ultime. La Vierge constitue elle aussi une figure majeure, son martyr parcourant l'ensemble des deux cycles à travers sa représentation en Vierge de douleur. L'évolution de la représentation féminine au sein de l'œuvre de Mossa procède ici à son ultime renversement, la femme-tentatrice et démoniaque devenant son parfait antagoniste à savoir une Vierge martyr.

A ces deux figures s'adjoignent celles de Jeanne d'Arc ou Guynemer, Mossa rendant hommage à ce « héros tombé pour l'idée de patrie et de liberté »<sup>75</sup>. L'artiste ouvrait les *Visions de guerre avec Hercule*, symbole d'une force héroïque et « immuable »<sup>76</sup>, et concluait

---

<sup>72</sup> J.-P. Potron, « Gustave Adolphe Mossa imagier de la Grande Guerre », *art. cit.*, p. 162.

<sup>73</sup> Texte relatif à l'aquarelle *Le Bon Roy Saint Loys* cit. in. *Visions de guerre : peintures, dessins, aquarelles, gravures, op.cit.*, n.p.

<sup>74</sup> « La mère disparaît en 1919. C'est l'année des ultimes réalisations allégoriques et le début d'un déclin irréversible qui atteint à la fois le contenu et la technique. » (Jean Fornéris, *Gustav-Adolf Mossa, l'oeuvre symboliste, 1903-1918*, Thessalonique, Centre culturel Vellidio, 1995, p. 12).

<sup>75</sup> Texte relatif à l'aquarelle *Guynemer* cit. in. *Visions de guerre : peintures, dessins, aquarelles, gravures, op.cit.*, n.p.

<sup>76</sup> Texte relatif à l'aquarelle *Hercule à Stymphale* cit. in. *Visions de guerre : peintures, dessins, aquarelles,*

avec la mort héroïque de l'aviateur *Guynemer* qu'une cigogne « emporte vers le royaume des légendes immortelles »<sup>77</sup>. Ainsi, si la force s'oppose au trépas du héros, tous deux accèdent à *l'immuabilité*, à *l'immortalité*. Par la représentation de *Guynemer*, Mossa semble traduire ses propres sentiments, le choc des événements guerriers le conduisant progressivement à un « véritable et trop précoce chant du cygne »<sup>78</sup> à partir duquel il abandonne progressivement sa pratique artistique, et s'adonne à l'occultation quasi-totale de son œuvre antérieure, les *Visions de guerre* échappant toutefois à cette censure aux côtés de quelques rares autres œuvres<sup>79</sup>.

La Grande Guerre fut pour Mossa une épreuve humaine éprouvante, bouleversant véritablement le cours de son existence. Ainsi, il délaissait les œuvres symbolistes empruntes d'ironie et de sadisme, et renouait avec un passé l'engageant dans une voie toute mystique. La religion n'était dès lors plus l'objet de dénonciations, confinant parfois au grotesque, mais devenait le symbole même de l'humanité, s'opposant à la barbarie teutonne, dénuée de toute spiritualité. Le combat des divinités conduisant à un véritable Crépuscule des Dieux, traduisait ainsi le déclin même de l'œuvre de l'artiste, la guerre constituant « la pierre d'achoppement sur laquelle meurt l'artiste »<sup>80</sup>. L'œuvre de guerre était ainsi une sorte d'art du camouflage, ce que Max Beckmann définissait comme « une idée qui nous sert à camoufler tant soit peu l'horrible trou noir. Ce sentiment d'être totalement abandonné dans l'éternité »<sup>81</sup>.

#### **Pour citer cet article :**

Diane ZORZI, « L'œuvre de Gustav-Adolf Mossa pendant la Grande Guerre, 1915-1918 » dans Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat (ed.), Actes de la Journée d'études *Actualité de la recherche en XIX<sup>e</sup> siècle*, Master 1, Années 2012 et 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2014.

---

*gravures, op.cit.*, n.p.

<sup>77</sup> Texte relatif à l'aquarelle *Guynemer* cit. in. *Visions de guerre : peintures, dessins, aquarelles, gravures, op.cit.*, n.p.

<sup>78</sup> Association G. A. Mossa, *Gustav Adolf Mossa : catalogue raisonné des œuvres « symbolistes »*, *op.cit.*, p. 390.

<sup>79</sup> Mossa accepta d'exposer dans les années 1950 alors qu'il était conservateur du musée des Beaux-Arts de Nice, trois de ses aquarelles symbolistes dont *L'Aveugle* et *Spleen*, quelques répliques du cycle schumannien et des *Visions de guerre*, et la *Sirène repue* de 1905.

<sup>80</sup> J.-P. Potron, « Gustave Adolphe Mossa imagier de la Grande Guerre », *art. cit.*, p. 167.

<sup>81</sup> Max Beckmann, *Ecrits*, (1920), Paris, ENSBA, 2002, p. 165, cité in. Philippe Dagen, « La création artistique en temps de guerre » in Claire Garnier et Laurent Le Bon (dir.), *1917* (cat. exp. Centre Pompidou-Metz, 26 mai - 24 septembre 2012), Metz, Centre Pompidou-Metz, 2012, p. 33.

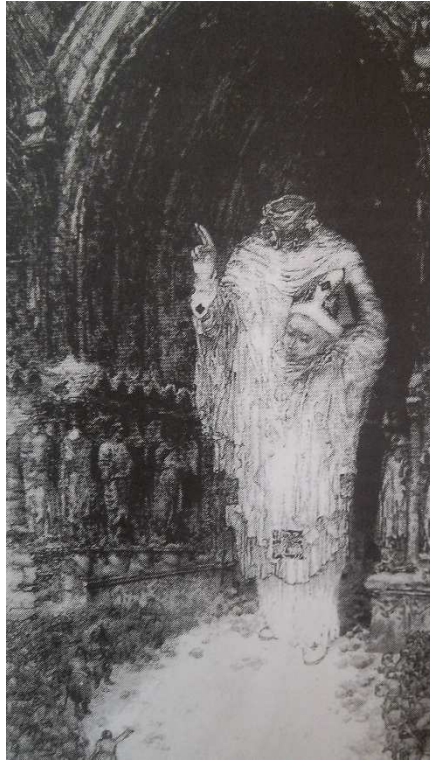
## Illustrations

Les dimensions et la localisation des vingt-trois aquarelles du premier cycle des *Très Tristes Heures de la guerre* n'ont à ce jour pas été déterminées. Les œuvres sont connues grâce à des photographies en noir et blanc conservées à la Bibliothèque Cessole de Nice (fonds Mossa).

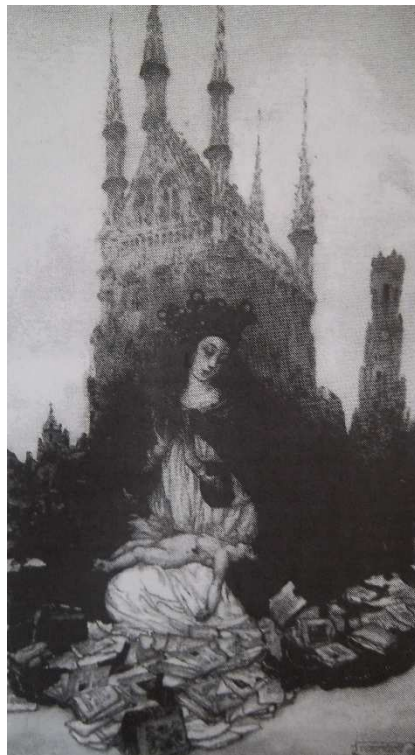


**Fig. 1-** Gustav-Adolf Mossa, *Alors et ce jour-là hélas viendra (Germania)*, *Les Très Tristes Heures de la guerre*, 1915, aquarelle, localisation inconnue.





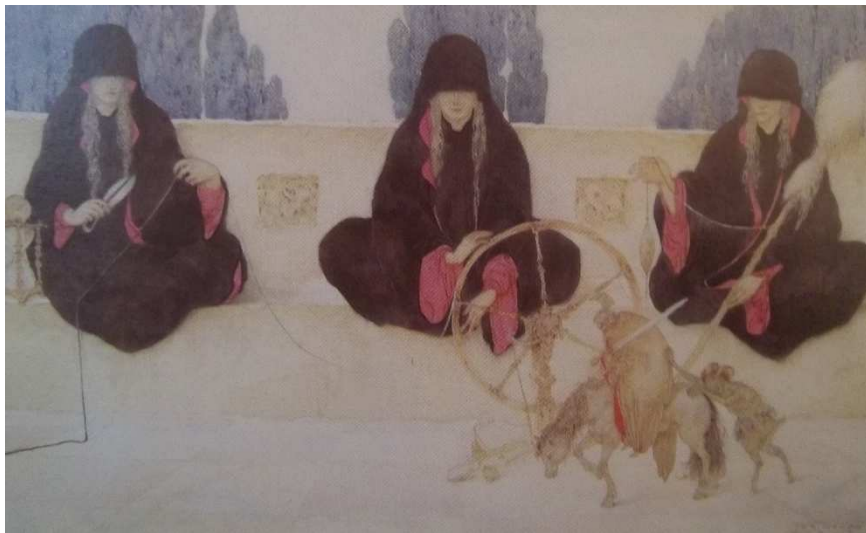
**Fig. 2-** Gustav-Adolf Mossa, *Saint Nicaise, Les Très Tristes Heures de la guerre*, 1916, aquarelle, localisation inconnue.



**Fig. 3-** Gustav-Adolf Mossa, *Belgica, Les Très Tristes Heures de la guerre*, 1915, aquarelle, localisation inconnue.



**Fig. 4-** Gustav-Adolf Mossa, *Le Massacre des Innocents, Visions de guerre*, 1917, aquarelle, mine de plomb, encre et dorure sur papier blanc, 500 x 700 mm (260 x 450 mm), Nice, musée des Beaux-Arts, inv. n°5514.



**Fig. 5-** Gustav-Adolf Mossa, *Les Parques, Visions de guerre*, 1917, aquarelle, mine de plomb, encre et dorure sur papier blanc, 470 x 610 mm (282 x 450 mm), Nice, musée des Beaux-Arts, inv. n°5513.



**Fig. 6-** Gustav-Adolf Mossa, *Elisabeth, Visions de guerre*, 1917, aquarelle, mine de plomb, encre et dorure sur papier blanc, 550 x 366 mm (441 x 269 mm), coll. part., Nice.