

La Jeune Fille et la Mort dans les arts visuels de l'époque moderne et postmoderne

Silvia Marin-Barutcieff

Université de Bucarest

Brève histoire du thème

La légende grecque antique de Perséphone, la fille de Zeus et de Déméter, la déesse de la terre et de l'agriculture, qui fut enlevée par le maître de l'Enfer, Hadès, lorsqu'elle cueillait des fleurs sur un champ, s'est avérée maintes fois très féconde dans l'histoire de la culture. Nous rencontrons la belle Olympienne chez les Romains sous le nom de Proserpine, et en Attique en tant que Coré, qui signifiait "fille"¹. Sans avertir Déméter, Zeus promet Perséphone en mariage à Hadès (Pluton). Arrachée à ses pensées pendant la promenade sur le champ fleuri, sans réussir à comprendre ce qui lui arrive, elle finit par gouverner le royaume des ombres, avec son nouveau mari. Mais la mère de la jeune fille n'est pas contente de perdre son enfant dans l'univers des ténèbres, de sorte qu'elle ne cesse de la chercher partout, en apprenant du Soleil que le rapt avait eu lieu. Sa colère vide les champs et menace les récoltes, de sorte que Zeus se voit forcer de redemander la fille de son frère. Hadès accepte, mais il ourdit une ruse en donnant à sa mariée une grenade, la condamnant ainsi à vivre avec lui, dans le royaume des ténèbres, pour un tiers de l'année². Le sujet devient fameux dans la littérature antique grâce à l'*Hymne homérique à Déméter*, à Callimaque par son *Hymne 6*, à Ovide et ses *Fastes* et *Métamorphoses*, ainsi qu'à Claudien avec le *Rapt de Proserpine*. Le même personnage féminin a inspiré Dante pour son personnage Mathilde (*Le Purgatoire de la Divine Comédie*, 24.89 et seq.) et, plus tard, quelques librettos célèbres, parmi lesquels ceux pour des opéras par Claudio Monteverdi, Jean-Baptiste Lully et Camille Saint-Saëns³.

À la fin du XV^e siècle, le mythe est réactualisé sous un nouveau visage, dans les représentations des arts visuels et surtout dans ceux de l'espace allemand. Etant donné que dans la langue de Goethe le substantif désignant l'extinction est masculin (*Der Tod*), la genèse d'un couple amoureux Mort-Femme n'est pas difficile à prévoir; celui-ci évolue d'ailleurs à partir d'un autre motif iconographique connu, celui des danses macabres.

¹ A. FERRARI, *Dictionar de mitologie greacă și romană*, trad. par D. Cojocaru – E. Stoleriu – D. Zămosteanu, Iași, Ed. Polirom, 2003, p. 655.

² *Ivi*, pp. 655-656.

³ *Ivi*, p. 656.

Le thème se caractérise non seulement par la longévité, mais aussi par une capacité de transgresser les domaines culturels et les genres. Ainsi, en 1817, en pleine époque romantique, Franz Schubert réintroduit le sujet dans l'actualité, en composant le lied *Der Tod und das Mädchen*, sur les paroles du poète Matthias Claudius (1775). Mais au-delà des préoccupations des musiciens et des hommes de lettres, le couple amoureux composé de la jeune fille et de la mort est de plus en plus fréquent dans les arts visuels. L'étude présente se propose d'analyser les ressorts de l'attraction de la fille envers Thanatos, tels qu'ils sont exprimés dans les représentations artistiques modernes et contemporaines. Pour cette investigation on aura recours à environ 20 images réalisées entre 1890 et 1920 et à approximativement 40 créées dans l'après-guerre. Dans le cas de ces derniers, nous envisageons deux périodes: la première concerne la période immédiatement après la Deuxième Guerre Mondiale, tandis que la seconde inclut les deux dernières décennies. La source de ces images est l'internet, un outil de communication de masse contemporain, généreux surtout avec les arts visuels très récents. Ce que l'on peut expliquer aussi par la démocratisation du processus artistique, en ce sens qu'il existe aujourd'hui plus d'artistes qui y accèdent à l'aide de l'ordinateur. Nous nous trouvons devant un phénomène de démocratisation promu dès les années 1960 par le *pop art*, où les frontières entre le goût élitiste et le goût populaire s'estompent, tout comme les limites entre art et commerce⁴.

Mais retournons à la relation entre la jeune fille et la mort, un sujet protéique que les sources de l'Antiquité enregistrent avec enthousiasme. De Homère, à *Hymne à Cérès* et jusqu'aux *Métamorphoses* d'Ovide, où Pluton et Proserpine sont rendus comme un couple d'amoureux éternels, et aux représentations médiévales, où le couple apparaît dans les danses macabres, la sémantique du thème subira certaines mutations. Les sphères de réception ne sont plus les mêmes, car le motif de Perséphone circulait dans l'univers antique dans les milieux érudits, tandis que les illustrations dans la danse macabre s'insèrent parmi les sujets populaires, disséminés par les ordres mendiants⁵. Le thème d'un jeu où participe toute une galerie de personnages de tous les âges et toutes les couches sociales apparaît un siècle après la célèbre épidémie de peste des années 1347 et 1351. Le syntagme *la mort noire* ne sera attesté

⁴ Le terme *pop art* est une abréviation de *popular art*, une notion introduite autour de 1955 par le critique anglais Lawrence Alloway. "Les bandes dessinées, la publicité, les emballages, les images télévisées et le cinéma étaient les éléments constitutifs de l'iconographie promues par ce mouvement, en Angleterre et aux États-Unis également". Cfr. D. GRIGORESCU, *Dicționarul avangardelor*, Bucarest, Editura Enciclopedică, 2005, II^e éd., p. 534.

⁵ G. KAISER, *Vénus et la Mort. Un grand thème de l'histoire culturelle de l'Europe*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1999, p. 25.

qu'au XVII^e siècle et provient du latin *altra mors*, qui désignait “mort portant malheur”⁶. Mais il s'agit de plus que d'un malheur, pour ces gens moissonnés si rapidement par la *Faucheuse*, comme Jean Chevalier et Alain Gheerbrant appellent la fin de la vie⁷, d'après, probablement, un texte allemand, où l'on écrit qu'“il y a une faucheuse que nous appelons la Mort”⁸. Le chroniqueur Jean Froissart affirmait qu'à ce temps-là, un tiers des gens sont disparus, tandis que le clerc Giovanni de Parme notait sur cette période que “les chrétiens s'évitaient les uns les autres comme le lièvre fuit le lion et l'homme sain fuit le lépreux”⁹. Un événement d'une telle durée ne pouvait ne pas laisser de traces, ce qui allait générer toute une iconographie macabre, concordante à la réalité quotidienne. En nous arrêtant à ce qui nous intéresse dans l'étude présente, l'apparition la plus récente de la jeune fille est son entrée dans l'iconographie de la danse macabre de Bâle, c'est-à-dire en 1440, un siècle après le début de l'épidémie de peste de 1347¹⁰. C'est de ce contexte pathologique que relève l'apparition d'un discours à éléments macabres, mis en circulation par les ordres dominicain et franciscain, en vue de préparer l'âme du fidèle pour l'approchement du Jugement Dernier¹¹. La fille est accompagnée par la Mort, qui

⁶ K. BERGDOLT, *Cioma. Istoria morții negre*, trad. par M.C. Rusu, Bucarest, Editura All, 2013, p. 50.

⁷ J. CHEVALIER – A. GHEERBRANT, *Dicționar de simboluri*, trad. par D. Nicolescu et al., Bucarest, Editura Artemis, 1995, vol. 2, p. 314.

⁸ J. WIRTH, *La Jeune fille et la Mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*, Genève, Librairie Droz, 1979, p. 17.

⁹ K. BERGDOLT, *Cioma*, cit., p. 51.

¹⁰ Le moment où des vaisseaux rentrant d'Asie accostent dans le port sicilien de Messina en automne 1347 marque le début d'une longue époque de terreur (presque un demi-millénaire) pour les Européens. Deux ans plus tard, le fléau se répand en France, Espagne, Angleterre, sud de l'Allemagne, Suisse et Autriche; en 1350, l'épidémie arrive en Écosse, et en 1352 en Pologne et Russie. Ce n'est que le début. Les vagues de peste allaient se succéder le long du XIV^e siècle, décimant plus d'un tiers de la population du continent. Cfr. M. LIVI BACCI, *Populația în istoria Europei*, trad. par A. Vamanu, Iași, Polirom, 2003, pp. 85-88. Les siècles ultérieurs ne connaissent pas une situation meilleure. Les statistiques indiquent pour l'année 1451, pour Cologne seulement, 21.000 morts. Voir F. BRAUDEL, *Structurile cotidianului: posibilul și imposibilul*, trad. par A. Riza, Bucarest, Meridiane, 1984, vol. I, p. 71. La peur de contamination est directement proportionnelle avec la vitesse de la propagation. Les traces néfastes de la maladie trouvent un correspondant dans les représentations littéraires, iconographiques et folkloriques de partout. Les gens s'imaginent que la peste est produite par un “ange de la revanche qui jette ses flèches”. Cfr. H. BIEDERMANN, *Dicționar de simboluri*, trad. par D. Petrache, Bucarest, Editura Saeculum I.O., 2002, p. 381. Parfois c'est un ange, parfois c'est un démon. Voir H. et B. UTZINGER, *Itinéraires des Danses macabres*, Chartres, Éd. J.M. Garnier, 1996, p. 73.

¹¹ A. CORVISIER, *Les danses macabres*, Paris, PUF, 1998, p. 4; C. DOBRE-BOGDAN, *Ima-*

prend l'apparence d'un gentilhomme. Les deux personnages sont couronnés, la fille d'une guirlande verte qui met en exergue sa jeunesse. Avec ce couple de Bâle, toute une tradition émerge qui va traverser les siècles à venir¹².

Le musée des Belles Arts de Canada conserve une gravure de 1503 dont l'auteur est Albrecht Dürer. Deux personnages l'animent: une dame habillée d'un costume d'époque, une robe cintrée à la taille, tombant en plis sur une jupe ample et longue jusqu'à la terre. Derrière son visage on aperçoit un vieil homme hirsute, rappelant le Wilder Mann, l'homme sauvage d'une prodigieuse tradition dans la zone alpine et l'incarnation du primitivisme dans l'aire européenne¹³. Il porte un bâton au bout duquel pendent un casque militaire et un blason orné d'un crâne surdimensionné. Ce blason de la Mort, comme l'artiste allemand l'appelle, doublé du casque ailé, évoque la figure du dieu de la mort chez les Grecs.

Dans la peinture de Hans Baldung Grien de 1517, reprenant un dessin de 1515¹⁴, on observe que l'individu vivant dans l'automne du Moyen Âge "arrête sa pensée", comme Johan Huizinga écrit, "sur la poussière et les vers"¹⁵. Même s'il vit au début de la Renaissance, Baldung nous montre la continuité entre les époques¹⁶ et nous rend participants à un tel univers, où dans le corps décharné

go Mortis în cultura română veche (sec. XVII-XIX), Bucarest, Editura Universității din București, 2002, pp. 37-38.

¹² G. KAISER, *Vénus*, cit., p. 16.

¹³ Le chrétien médiéval l'imagine vivre dans les forêts des régions alpines de l'Europe Centrale, à l'abri des regards humains. De temps à autre, Wilder Mann quitte l'ombre sylvestre pour enlever des enfants. Voir I.E. FRIESEN, *Saints as helpers in dying: the hairy Holy Women Mary Magdalene, Mary of Egypt, and Wilgefortis in the iconography of the Late Middle Ages*, in *Death and Dying in the Middle Ages*, a cura di E.E. DU BRUCK – B.I. GUSICK, New York, Peter Lang Publishing, 1999, p. 243. La croyance dans ces créatures anthropomorphes, le corps couvert de poils, est fortement imprégnée dans la conscience médiévale. En témoignent les références folkloriques, visuelles et littéraires qui ont entretenu sa popularité. Un monstre "apprivoisé", Wilder Mann est né à l'intersection des représentations des ermites, des êtres humains de la périphérie de la société, et des monstres hybrides, mis en résidence forcée au bout du monde. Cfr. D.G. WHITE, *Myths of the Dog-Man*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, p. 68. Il réunit des caractéristiques de chacun: un comportement solitaire, l'attraction vers l'aire sylvine et la rage instinctuelle des chtoniens. Il a, en même temps, une pilosité abondante qui le maintient entre les limites de la bestialité. Il ne pense pas, il ne parle pas, son seul atout est la force physique. Voir L. BOIA, *Între înger și fiară. Mitul omului diferit din Antichitate până în zilele noastre*, Bucarest, Humanitas, 2004, p. 68.

¹⁴ J. WIRTH, *La Jeune*, cit., p. 65.

¹⁵ J. HUIZINGA, *Amurgul Evului Mediu*, trad. par H.R. Radian, Bucarest, Meridiane, 1993, p. 221.

¹⁶ "Le sentiment de la mort n'a pas changé, écrit J. Wirth. Les gens continuent à porter

de la Mort on aperçoit des orifices hideux générant le dégoût. Tout ce qu'il y a de plus insalubre et plus purulent se trouve dans ces trous noirs du corporel, exhibés par la peinture de Griens. Un tel corps en cours de décomposition attaque la Vierge qui, effrayée, prie, les mains jointes, pour être épargnée. La mort, illustrée comme un vieil homme aux cheveux blancs, la prend par les cheveux avec une force farouche, en lui indiquant de la main droite la terre, la destination finale des voyageurs dans ce monde. On réitère dans l'image de 1517 les paroles que Dieu dit, dans l'Ancien Testament, à Adam: "À la sueur de ton visage tu mangeras ton pain, jusqu'à ce que tu retournes au sol, puisque tu en fus tiré. Car tu es glaise et tu retourneras à la glaise" (*Genèse, 3:19*). Le même *transi*, dont Philippe Ariès écrit que l'on le trouve aux XIV^e-XVII^e siècles sans qu'il soit trop répandu¹⁷, est proposé par l'artiste allemand dans l'œuvre de 1518-1520, où la jeune fille est déjà une femme. Elle n'a plus ses cheveux blonds, mais des cheveux bruns, comme un signe que la Mort ne choisit point un tel genre ou âge, mais elle recrute ses "mariées" d'entre toutes celles qui composent la palette de la féminité. Le fait de prendre la femme par les cheveux, dans l'œuvre de 1517, est remplacé une année après avec une morsure voluptueuse, qui marque la joue fraîche de la femme¹⁸. Les voiles blancs qui glissent sur son corps dans les deux variantes trahissent la condition d'élue de la mort pour les noces macabres. De la même précarité, à laquelle on ajoute la vanité, Baldung parle par un autre exemplaire artistique, où, à côté de la fille et de la mort nous pouvons voir le partenaire de la fille dans la vie quotidienne. Nous nous trouvons devant le couple adamique, fertile, à prendre en considération l'enfant présent à la droite de l'image. Le cadavre décomposé tient dans sa main une clepsydre, au-dessus de la femme, qui se regarde, orgueilleusement, dans un miroir. La mort lui tire le voile transparent qui l'embellit, comme pour la faire retourner à la condition de la nudité absolue. Dans le personnage de la Mort il y a aussi une dimension temporelle, Chronos étant celui qui, portant la clepsydre, est le symbole par excellence de la vanité et de la fugacité¹⁹. Nous avons ainsi dans la peinture de Hans Baldung Griens un *memento mori* aussi, qui évoque sans cesse l'approchement de la mort individuelle.

des talismans contre la mort, utilisés pour connaître l'heure de la mort à l'avance". Cfr. J. WIRTH, *La Jeune fille*, cit., p. 171.

¹⁷ PH. ARIÈS, *Western Attitudes toward Death: from the Middle Ages to the Present*, trad. par P.M. Ranum, Londres, Marion Boyars, 1976, p. 39.

¹⁸ J. Wirth se demande s'il pourrait s'agir de vampirisme, un terme qui manque au XVI^e siècle, mais les légendes sur les vampires commencent à se développer à cette période-là. Cfr. S. HOCK, *Die Vampyrsgagen*, in J. WIRTH, *La Jeune*, cit., p. 85.

¹⁹ H. BIEDERMANN, *Dictionar de simboluri*, trad. par D. Petrace, Bucarest, Editura Saeculum I.O., 2002, vol. I, p. 100.

La Jeune Fille et la Mort dans l'art moderne

Les œuvres de Baldung ont marqué l'évolution de ce thème et sont emblématiques pour les représentations collectives de la fin du XV^e siècle et le début du XVI^e²⁰. Voyons maintenant ce qui arrive dans la mentalité trois siècles plus tard. L'illustration la plus ancienne du thème à la fin du XIX^e siècle est la création du norvégien Edvard Munch, une eau-forte de 1893. Le personnage de la mort et la fille sont enlacés dans une étreinte frénétique; le corps blanc, sensuel du personnage féminin appuie ses rondeurs sur l'ossature assombrie de la Mort. Une jambe ayant la consistance d'un bâton passe avec force entre les jambes de la jeune fille. Les bras osseux serrent la taille féminine. Comme Gert Kaiser dit, "l'intention artistique est de montrer la réalité de l'étreinte amoureuse"²¹, la fécondité humaine menacée par la présence terrifiante de la Mort. L'embrassement auquel la femme aux cheveux ondulés consent est un avertissement sur la victoire imminente de l'incarnation squelettique de la Fin. Munch reviendra sur ce duo dans la lithographie de 1899, où la Mort apparaît comme dans les vanités baroques, comme un crâne complètement décharné, dont les dents montrent un rictus sinistre. Tout près, le visage d'une femme, ayant les mêmes cheveux longs, embrasse le Thanatos. Le regard perdu dans une rêverie trahit une volupté que Munch avait cultivée dans la variante précédente également.

Une année plus tard, en 1900, le sujet préoccupait d'autres créateurs aussi. Adolf Hering, par exemple, dont la version picturale s'approche de la mythologie grecque. La Perséphone enlevée par Hadès lors de la cueillette des fleurs sur le champ de Nice²² retourne, dans la composition de Hering, vêtue d'un voile rouge qui découvre son sein gauche. La couleur rappelle la disposition pour le rouge des jeunes mariées de la société traditionnelle²³, car, habillée des nuances de la vie et de l'amour²⁴, la fille se laisse emporter dans un mariage funèbre, auquel elle s'abandonne complètement. Le corps arqué, légèrement cabrée sur le dos, comme dans une danse, la femme aux cheveux – blondes cette fois-ci – au vent se livre aux mains de la Mort. Les dernières apparaissent sous une pèlerine noire qui couvre le corps squelettique complètement. La couleur de l'enfer grec et romain, comme Michel Pastoureau écrit²⁵, est prêtée au voile

²⁰ PH. ARIÈS, *Western*, cit., p. 56.

²¹ *Ivi*, p. 5.

²² A. FERRARI, *Dicționar*, cit., p. 656.

²³ M. PASTOUREAU – D. SIMONET, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Editions du Panama, 2005, p. 38.

²⁴ *Ivi*, p. 27.

²⁵ M. PASTOUREAU, *Le Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008, pp. 41-42.

mortuaire, dont elle accentue le mystère. L'amour ne semble cependant pas si sombre, mais plutôt délicat et diaphane, se produisant dans un cadre onirique, qui évoque les œuvres du préraphaélite Dante Gabriele Rossetti. Les paupières fermées de la fille enlevée cachent un monde de rêveries qui consonnent avec le paysage parsemé de fleurs. Le rapt n'est pas brutal non plus, la posture et la position de la main s'agitant en l'air trahissant le frisson du consentement, de sorte que nous pouvons dire que ce n'est pas un rapt à part entière.

C'est toujours en 1900 que le peintre français Henri Lévy imagine une variation sur le même thème, où la Mort n'a plus rien de l'apparence macabre. En fait, elle vole les âmes par un intermédiaire, qui n'est rien d'autre qu'un ange funèbre. Ayant un corps quasi-masculin avec des ailes géantes d'archange, celui-ci arrache la jeune fille aux cheveux dorés, déjà endormie, des bras de son aimé qui est placé tout près. La dyade fut remplacée par une triade amoureuse, dont la Mort semble être le vainqueur. Le corps jeune, exposé dans sa nudité, a cessé tout geste d'oppositions; il s'abandonne sans riposter aux bras aimants du Grand Final.

Peu de temps après, en 1902, le peintre germano-bohémien August Brömse proposait à son public un cycle de gravures sur le même thème. Dans l'une des compositions, la jeune fille a perdu l'attraction pour le ravisseur, une attitude visible dans l'expression des yeux exophtalmiques où l'on peut lire un effroi terrible. Le crâne surdimensionné de la Mort touche ses cheveux, en l'arrachant, de la main droite, à une audience pétrifiée. Dans un autre exemple du cycle intitulé *Danse*, la fille est à l'âge de la puberté, ce que l'on comprend de son intérêt augmenté à danser. Rendu lors d'un exercice ludique, elle lève les bras, prête à se lancer dans une nouvelle figure de gymnastique. Tout près, la Mort, le corps couvert de voiles blancs, joue d'un violon, un instrument aux sons plaintifs inspirant une atmosphère tendue. Les réverbérations musicales semblent accompagner ce saut mortel de la jeune "acrobate" qui quitte le territoire vital afin de se donner au néant. L'intérêt de l'auteur pour le thème se devine dans la suite de séquences sous le titre *La Fille et la Mort*. Des compositions avec le nom *Le Paradis perdu*, *La Fenêtre*, *Dans le parc*, *Je viens*, *L'Évasion de la vie*, *Vielle chanson*, toutes sont édifiées autour du couple fameux, lors d'un exercice d'attraction réciproque, poursuivie en diverses circonstances.

C'est toujours à l'intersection des siècles qu'une artiste, cette fois-ci, Marianne Stokes, imagine sa propre version du thème. La plus grande différence réside dans le genre de la Mort, qui n'est plus masculin. La féminité du spectre nocturne, dérivée de la pèlerine longue et noire et du visage aux traits harmonieux, se complète avec un voile de la même couleur, qui renvoie au portrait d'une religieuse. La mort possède des ailes géantes, qui font de l'ombre autour d'elle et inspirent l'effroi de la jeune fille qui est surprise en dormant. Cette attribution d'ailes trouve son origine dans l'Antiquité grecque, où il y a trois figures ailées, Hypnos, Éros et Thanatos, chacune capable de "rapt hors de

la présence physique”²⁶. Il existe ici un triangle chromatique, fait du vêtement de la Mort (noir), la couverture du lit (rouge), le coin droit avec le rideau, le coussin et la chemise de la fille (tous blanc). Nous sommes devant la chromatique de base de l’humanité, une chromatique que nous retrouvons dans un conte tel *Le Petit Chaperon Rouge* ou dans *Le Corbeau et le Renard*, comme Michel Pastoureau nous signale dans ses travaux dédiés au symbolisme des couleurs²⁷. La mort tient dans sa main droite une lampe qui illumine les ténèbres de l’Au-delà. Du point de vue de la composition, Stokes observe le modèle de l’Annonciation occidentale, telle que nous trouvons chez Fra Angelico, Leonardo da Vinci ou Titien.

Se servant d’un autre moyen visuel d’expression, la sculpture d’Elna Borch (1912) naît d’un bloc de marbre. La Fille et la Mort apparaissent d’une base taillée comme une roche. Le squelette est habillé, il ne se montre pas dans sa nudité, tandis que le corps de la fille se laisse voir. La femme, la tête inclinée derrière, touche l’épaule osseuse. La faux à la lame noire, le seul élément qui rivalise avec la pâleur cadavérique du marbre, se courbe au-dessus du ventre harmonieux de la jeune femme. L’immanence de la fin est soulignée par la position de la lame géante, prête à sectionner en deux la silhouette immaculée.

L’Autrichien Egon Schiele est le descendant artistique de Gustav Klimt, un fait visible dans le portrait qu’il fait à la vierge et à la mort en 1915, peu de temps après le début de la Première Guerre Mondiale. La conflagration et l’atmosphère tendue de l’époque inspirent l’artiste pour une peinture avec des figures colorées, juxtaposées de telle façon que les corps semblent se dissoudre dans l’arrière-plan. La mort dans la vision de Schiele a quelque chose de la sobriété d’un individu qui se prépare à partir à la guerre, mais la guerre ici est celle avec le destin propre. La peinture de l’Autrichien met en évidence la condition masculine de la mort – *Der Tod* – qu’il exprime, peut-être, comme personne d’autre. On n’aperçoit aucun squelette, mais un homme habillé d’un vêtement en nuances de brun, une accentuation de la dimension tellurique de la fin. La mort de Schiele n’a pas l’horizon de la rédemption, la jeune femme que le Thanatos saisit par la tête semblant être condamnée à un point terminus, dépourvu de la perspective de l’hauteur paradisiaque.

Un autre expressionniste, Josef Fenneker réalise quatre ans plus tard (1919) une composition en tant que séquence, cette fois-ci, d’une danse macabre. La robe bouleversante du personnage féminin contraste chromatiquement avec la pèlerine terreuse qui cache la silhouette hideuse du mort. Car, rappelons-nous, c’était la danse macabre où les vivants et les morts se rejoignaient, et non pas la Mort, qui évoquait la condition périssable des premiers, tout comme il arrivait

²⁶ P. QUIGNARD, *Sexul și spaima*, trad. par N. Iliescu, Bucarest, Humanitas, 2006, p. 74.

²⁷ M. PASTOUREAU – D. SIMONET, *Le petit*, cit., pp. 35-36; M. PASTOUREAU, *Le Noir*, cit., pp. 49-56.

avec le thème le plus ancien des *trois morts et trois vivants*, qui apparaissait dans la littérature française du XIII^e siècle²⁸.

Si chez Elna Borch, le corps féminin se tirait de l'état de santé qu'émanait le marbre utilisé comme matériel de sculpture, chez Ivo Salinger, 15 plus tard, la fille devient l'objet de dispute entre le médecin et Thanatos. Si la santé est "la vie silencieuse des organes", comme David Le Breton écrivait une fois en citant René Leriche²⁹, dans le cas de cet artiste les mécanismes intérieurs du corporel sont devenus sonores. Le sujet est conscient de son propre corps³⁰, de sorte que pour réinstaller ces mécanismes dans le calme organique, le magicien dans la robe blanche lutte avec l'immanence de la fin. Ses efforts de ne pas laisser la patiente dans les griffes de la mort se remarque dans les deux compositions de Salinger à travers la tension des bras qui essaient de tenir près de soi le corps féminin (la première image) ou de rejeter la mort (la deuxième image). L'artiste autrichien a créé dans l'une de ces aquarelles une échelle à trois pas qui descendent du médecin au squelette agenouillé. Nous avons aussi dans son image une hiérarchie du couple de termes couvert-découvert, qui commence avec la robe du médecin et décroît par la nudité de la carnation féminine jusqu'à la désincarnation mortuaire.

La Jeune Fille et la Mort dans les œuvres des artistes contemporains

À côté de la contribution des artistes modernes, la fille et la mort deviennent les pièces d'un sujet de grand intérêt pour les créateurs d'après 1950, mais surtout pour ceux qui déploient leur activité dans les deux dernières décennies, c'est-à-dire à la fin du XX^e siècle et le début du siècle suivant. Il existe une continuité du thème entre l'art moderne et l'art postmoderne, bien que les postmodernes se veulent parfois des antimodernes, par leur mépris envers l'originalité que cultivaient les mouvements artistiques avant eux³¹. La continuité se voit surtout dans les œuvres qui choisissent d'utiliser les deux silhouettes, la fille et la mort, afin de rendre la relation érotique entre le monde du vivant et celui de la disparition définitive. Mais il y a des manières différentes de construire ce discours de plus en plus érotisant le long du temps.

En 1957, un artiste allemand qui allait s'imposer au niveau mondial surtout par ses représentations³², présentait sa propre version sur le thème macabre.

²⁸ J. HUIZINGA, *Amurgul*, cit., p. 229.

²⁹ R. LERICHE in D. LE BRETON, *Antropologia corpului și modernitatea*, trad. par D. Lică, Timișoara, Amarcord, 2002, p. 120.

³⁰ G. CANGUILHELM définissait l'état de santé comme "l'inconscience où se trouve le sujet vis-à-vis de son corps", in D. LE BRETON, *Antropologia*, cit., p. 120.

³¹ D. GRIGORESCU, *Dicționarul*, cit., p. 539.

³² *Ivi*, p. 73.

Avec Joseph Beuys, le discours visuel se médicalise, mais non pas dans la direction de Ivo Salinger, celle de la fin survenant dans le processus de la perte de la santé. Peu après les tragédies de la Deuxième Guerre Mondiale, le stylo à encre de Beuys se remplit de dramatisme et, peut-être, d'une onde de cynisme reflétée dans la radiographie d'un couple de squelettes embrassés, reproduits sur une enveloppe en papier kraft³³, où est inscrite l'adresse du camp d'Auschwitz. Le créateur allemand utilise donc, dans la manière des artistes britanniques ou américains qui croient que tout objet peut devenir art, une radiographie en tant que moyen d'expression plastique.

Deux ans plus tard, en 1959, un autre Allemand, le sculpteur Gerhard Marcks (1889-1981) signe une nouvelle version de la *jeune fille et la mort* dans la technique de la gravure. La figure de la gauche que l'artiste construit symbolise la féminité et la maternité en même temps, la première par les cheveux généreux, tombant sur les épaules, la seconde par le ventre proéminent et les seins légèrement tombés, l'hypostase de l'âge de transition. Le personnage féminin de Marcks n'est plus la jeune femme ignorante, mais une femme consciente de sa mission, qui serre à sa poitrine le spectre de la mort. Ce dernier la tient aussi dans ses bras, en l'embrassant sur les joues. Mais le sculpteur allemand a inversé la condition vestimentaire des personnages, telle qu'elle apparaît chez Hans Baldung ou Albrecht Dürer, le nu féminin étant accompagné par un squelette drapé dans un manteau qui cache presque entièrement son ossature. Les rondeurs de la femme mettent en évidence de manière incontestable la cursivité de la vie, menacée ici de l'angularité des traits de la Mort, qui rappelle l'expressionnisme. Le style trahit la préférence de Marcks pour ce mouvement artistique d'après la Première Guerre³⁴. L'œuvre est probablement un tribut aux femmes qui sont mortes dans les douleurs de l'enfantement dans la période de l'entre-deux-guerres et d'après la guerre.

L'allemand et le masculin *Der Tod* (la Mort) continue la tradition grecque du Thanatos, le frère du sommeil et l'enfant de la Nuit, dans la période de la dernière décennie du XX^e siècle et les deux premières du Siècle courant. Nous venons de dire que ces variations sur un thème donné sont très nombreuses et peuvent être trouvées, le dernier temps, sur l'Internet. Il est difficile, dans ces conditions, de discerner le type de support visuel dont une œuvre relève, puisque l'écran est trompeur. Beaucoup d'entre ces œuvres se trouvent sur les sites personnels d'artistes, d'autres sur des sites dédiés aux images ou à l'art, comme deviantart. com ou pinterest. com. Il n'y a que quelques unes qui donnent des indications quant à la technique spécifique, beaucoup d'entre elles appartenant à l'art digital, très

³³ Voir J.D. EBERT, *The Damaged Cosmology of John Beuys*, in "Cultural Discourse", disponible sur <http://cinemadiscourse.com/cultural/>.

³⁴ Voir *Gerhard Marcks*, in *Encyclopedia Britannica*, disponible sur www.britannica.com/EBchecked/topic/1060762/Gerhard-Marcks.

en vogue le dernier temps. Parfois, l'auteur reste inconnu, les reprises multiples d'un site à l'autre évaporant l'identité dans l'espace virtuel. L'impression émerge que l'art est redevenu, d'après le modèle médiéval, une sorte d'artisanat, où l'artisan perd son nom. Mais si autrefois l'anonymat était un réflexe de l'humilité devant l'œuvre divine, aujourd'hui il est plutôt l'expression d'une utilisation excessive et commune de la technologie. La facilité avec laquelle la main peut cliquer sur une photographie digne de l'intérêt détermine une dissémination au niveau du réseau planétaire, qui attire dans ses filets, comme dans une toile d'araignée, les amateurs de trésors internautiques.

En reprenant le fil d'Ariane pour trouver la sortie du labyrinthe d'images, retenons que dans les œuvres contemporaines, le spectre de la Mort oscille entre le squelette d'un blanc éblouissant (Adel Abdessemed, Edward Walton Wilcox, Tony Sandoval, Yusuke Katekari, Elias Aquino, Fox in Shadow, Marco Patino, Clive Barker, Daniel Zerbst), et celui jaunâtre (Anarkyman, Kuroinekosan, Otto Schmidt, Life of a Leaky Pen), gris-bleuâtre (Evelyn Williams, Maria Lassnig, Jasmine Becket Graffith) et brun (Jaime Hernandez de la Torre, Mike Davis, Jason Juta). Chez l'artiste chinois Pu Ziyang, qui signe avec le pseudonyme Joe Basara, le style graphique est orienté, comme l'auteur lui-même déclare, dans la direction de Walt Disney³⁵, en démontrant la versatilité du support digital. Habillée d'une robe rouge, symbolisant la force de la vie, la vierge se laisse embrassée par la faux, qui devient un accessoire ludique, censé mettre en exergue la relation érotique avec la mort. La lame de la faux se transforme dans une sorte de châle, que la jeune femme tient au-dessus des épaules, en montrant ainsi un ascendant sur le squelette de sa droite. Pour orienter la lecture, Basara introduit dans l'image une légende dans la quelle la Mort dit: "Oh, babe, you win" ("Oh, chérie, tu gagne")! Le rouge fait encore partie des accessoires d'autres auteurs, tels Jaime Hernandez de la Torre, Tony Sandoval sau Mike Davis, pour équiper leurs héroïnes. Les voiles rouges que les personnages féminins de ces trois artistes portent contrastent significativement avec l'ambiance mortuaire où ils évoluent.

Pour P.J. Lynch, la mort ailée serre dans ses bras le corps frêle d'une fille, en la sirotant des yeux. L'approchement physique ainsi créé donne l'impression d'une intimité accentuée. La Mort postmoderne est tendre, elle caresse les cheveux, elle serre passionnément dans ses bras et rit la bouche ouverte, décidée à emmener avec elle l'être timide qui essaie de couvrir sa nudité dans l'ombre d'un tissu blanc.

Christoff Baron est un artiste français qui travaille sur des supports en bois, sa création s'inscrivant, comme il l'écrit lui-même, "sur les traces laissées par le maçon ou l'employé de supermarché"³⁶. La technique à laquelle il recourt dans

³⁵ Cfr. le site <http://joebasara.com/?works=death-the-maiden>.

³⁶ C. BARON, "Présentation", sur www.christoffbaron.com/presentation.html.

La Vierge et la Mort suppose le façonnement de surfaces griffonnées sur le bois. Sur une clôture en bois a été représentée la silhouette nue de la jeune femme, au-dessus de laquelle se penche le corps masculin de la mort.

Né en 1971, Adel Abdessemed, artiste conceptuel algérien qui travaille à Paris et à New York³⁷, a sa propre vision sur le thème. Son print de 2005 présente une rue où, une jeune femme habillée sport, fortement ancrée dans la réalité quotidienne, marche sur le pavé embrassée par un squelette. Même si la représentation visuelle n'est pas explicitement dédiée au sujet qui nous concerne ici, elle pourrait en être considérée une interprétation libre. L'absence de visages est une suggestion d'anonymat et, en même temps, de l'universalité de la rencontre amoureuse avec sa propre fin.

Dans la même direction de l'implicite, Marina Abramovic, représentante de l'art du corps, subit sa propre silhouette à un travail chaque fois surprenant. Dans *Carrying the skeleton* (I), elle port dans le dos sa propre ossature. L'antonomie créée entre la robe longue et noir et le blanc aveuglant du squelette rappelle le "bunraku japonais, ce théâtre dans lequel le manieur, habillé de noir, manipule une marionnette inerte"³⁸. De plus, une inversion est créée entre les vêtements nocturnes de l'être vivant et la lumière dégagée par le squelette passif. Transportant sa propre mort, qu'elle commence à approcher de sa personne dès sa naissance, comme tout autre individu humain, l'artiste met en relief la difficulté du déplacement ontologique sous l'imminence de la mort. Nous reconnaissons, comme Vladimir Jankélévitch le disait, "dans la formule asymétrique *Mors certa, hora incerta*, la devise d'une volonté sérieuse et militante, également éloignée du désespoir et de l'espoir chimérique"³⁹.

L'approche de Damien Hirst illustre la désacralisation du monde du début du XXI^e siècle. Dans *Anatomie d'un ange*, la sculpture en marbre de 2008, la féminité et la mort ne sont plus embrassées, elles ne marchent plus main dans la main. L'ange de Hirst a le corps d'une femme, c'est donc un ange mortel, présenté dans l'apparente perfection de sa silhouette ailée, mais aussi la chair déchirée, afin que l'on puisse entrevoir le squelette. L'aile de la mort bat très haut, aux registres les plus hauts du ciel, semble dire l'auteur britannique, et on ne sait même pas jusqu'où. La fin n'est plus dans la proximité, elle vit (!) en germe, l'heure est ignorée (*hora incerta*)⁴⁰, mais la disparition totale est indiscutable, même si l'on s'en moque.

Dans les œuvres mentionnées, la jeune femme ne respecte pas toujours le modèle visuel popularisé par les travaux de Hans Baldung Grien au XVI^e siècle.

³⁷ E. DAYDÉ, *C'est la vie! Vanités de Pompéï à Damien Hirst*, Paris, 2010, p. 240.

³⁸ *Ivi*, p. 272.

³⁹ V. JANKÉLÉVITCH, *Tratat despre moarte*, trad. par I. Gyurcsik – M. Gyurcsik, Timișoara, Amarcord, 2000, p. 148.

⁴⁰ *Ibid.*

cle. Sa nudité, présentée autrefois dans les œuvres allemandes, se retrouve dans les photographies de Pia Möller et de Ron Reeder, chez Jasmine Becket Griffith, Mike Davis, dans la sculpture en marbre de Bowkl, un matériel qui se prête très bien à représenter la nudité immaculée, chez Evelyn Williams, Jaroslaw Datta, Maria Lassnig, Takato Yamamoto. Une présence actualisée du corps tatoué se trouve dans la peinture de Jason Juta; à cela s'ajoute, pour une rapide identification de l'époque, la jupe courte. Dans la photographie de Marco Patino, la jeune femme porte un costume de ballet ou de gymnastique et a l'air rétro, rappelant le désir des artistes postmodernes de revaloriser des époques, des styles, des artefacts. La poitrine nue et le reste du corps couvert par un voile, elle apparaît aussi chez Mopey Decker, Elias Aquino. Habillée d'une robe XIX^e siècle, elle se montre chez Abigail Larson, puis dans un costume frangé qui lui cache les seins et le ventre dans l'exemplaire de Anarkyman, frisant le kitsch, sans que l'on puisse savoir s'il est assumé ou accidentel. D'autres tenues incluent la robe de soirée chez Lornah, Cat Cap et Fox in Shadow, la robe de mariée chez Chuck Connely et Valentin Perrin, évoquant la relation maritale avec les ténèbres et enfin mai pas des moindres, un négligé chez Edward Walton Wilson, qui plaide pour l'érotisme de la relation entre les deux apparitions.

Le thème du mariage entre les deux actants nous intéresse aussi dans une photographie d'Isabelle Dalle. La mort, rendue dans le squelette antinomique, s'agenouille devant l'autel, représenté par une croix dans l'arrière-plan, devant une jeune fille en robe de mariée. Les voiles qui lui couvrent la tête et le corps sont d'un noir transparent, obtenu par l'artiste du négatif d'une photographie. Les noces sont des noces funéraires, mais le choix est à la mariée, qui enlace de ses mains le cou squelettique de la Mort.

Dans bien des cas, dans ces illustrations du thème, la Mort fait son apparition d'une autre manière que chez Dürer, Baldung Grien, Nikkolaus Manuel ou Hans Schwarz, (c'est-à-dire dans sa propre nudité osseuse); elle est habillée. Ses habits atténuent le frisson que le corps nu donnerait, comme nous observons chez Abigail Larson, Anarkyman, Lornah, Cap Cat, Fox in Shadow, Kuroinekosan, Sabrina Nielson, Sonellion, Truro, sur le site deviantart. com. Du manteau classique (Abigail Larson, Mopey Decker), aux plumes ornementales de l'artiste qui signe Lornah et qui donne, de manière postmoderne, la réplique de la sculpture de 1912 d'Elna Borch, la Mort est à la recherche de nouveaux vêtements. Elle porte un habit noir, avec un capuchon et des gants assortis chez Cap Cat, un manteau noir chez Fox in Shadow ou un costume de soirée chez Kuroinekosan. Dans une autre œuvre de Lornah, elle est complètement humanisée, et seulement les marges du masque laissent s'entrevoir une bande du véridique visage terreux. Dans la photographie de Sabrina Nielson, personne n'est celui qu'il prétend. Dans une robe de candide, la jeune aux cheveux bruns possède une croix qu'un ange de la mort se prépare à arracher,

qui est ici blond et féminin. Personne n'est complètement diurne ou nocturne, dit la photographie de Nielson, il y a une hybridation entre le blanc et le noir, une autre caractéristique que les postmodernes affectionnent, à côté de l'excès de couleur, ornement, ironie et humour⁴¹. D'ailleurs, des répliques postmodernes à des styles ou travaux d'une autre période existent aussi dans ces représentations visuelles. L'une est signée par Chronoperates et renvoie à un avantage que la jeune femme, cette fois-ci, aurait par rapport à la mort. Dans un cadre circulaire, la fille s'appuie langoureusement contre le crâne ailé, situé dans le registre inférieur de l'image. La composition évoque de manière très suggestive les œuvres d'Alfons Mucha, un représentant vedette de l'Art Nouveau qui construisait ses affiches publicitaires en utilisant des cercles ou des arcades et de personnages dont la féminité était mise en exergue par un décor à fleurs et à fruits. Une autre réplique est donnée par Richard Huntigton, par l'intermédiaire d'une version réitérant le style de Lovis Corinth, un peintre symboliste et impressionniste allemand. De plus, la revalorisation touche aussi le cubisme, comme on peut facilement le voir dans la proposition de Wolfe von Lenckiewicz, renvoyant au style de Pablo Picasso et Georges Braque. Un sujet intéressant, situé dans la proximité de notre thème, est le rapt de Psyché par Éros. La belle fille d'un roi avait réveillé la furie d'Aphrodite, qui envoie son fils la rendre, avec ses flèches, amoureuse "de l'homme le plus digne de mépris"⁴². Le dieu transgresse le désir de sa mère et il enlève lui-même Psyché, cédant à son charme. Une représentation visuelle du mythe date de 1895, dans la peinture académique du Français William Adolphe Bouguereau, mais à côté de celle-ci un artiste anonyme a créé une version contemporaine, où la place d'Éros est prise par un cyborg, créature dont l'apparence renvoie à une Mort extrêmement technicisée. C'est aussi une réplique donnée au film *Terminator*, apparu pour la première fois en 1984, qui parle des craintes actuelles de l'humanité, qui a peur qu'un jour elle sera conduite à l'extinction par ses propres créatures robotiques.

Une autre observation qui prend contour et qui démontre la continuité, ci et là, avec la peinture moderne, relève de la présence féminine de la Mort. Si dans la majorité des œuvres la fin est déclinée au masculin, chez Ron Reeder, elle s'impose en tant que femme adulte, drapée d'un voile noir, à l'air très élégant, déterminé aussi par la présence des oreillers et des bracelets comme accessoires. Le baiser qu'elle donne sur le cou d'une (non tellement) jeune femme laisse ouverte la discussion sur le type d'érotisme que le créateur avait pensé à nous proposer dans le cycle de photographies qu'il met à notre disposition.

⁴¹ D. GRIGORESCU, *Dicționarul*, cit., p. 540.

⁴² A. FERRARI, *Dicționar*, cit., p. 706.

Conclusions

À la différence de l'art du XVI^e siècle, où le danger de la Mort est visible et explicite, dans l'art moderne et postmoderne les avertissements de la fin viennent souvent se substituer à sa représentation, à sa présence dégoûtante. La Mort se travestit, comme chez Adolf Hering (1900) dans les voiles du nocturne, ou chez Max Slevogt (1896), où elle ne se laisse priser que graduellement et dans de petites doses. Au-delà de quelques illustrations comme squelette nu, il existe une tendance dans la peinture moderne et contemporaine de draper le corps de la mort. C'est toujours une sorte d'apprivoisement, comme dirait Philippe Ariès, mais conçu d'une manière différente par rapport au Moyen Âge ou à la Renaissance. Aux XV^e-XVI^e siècles, la religion intercède dans la rencontre de la mort; par sa didactique directe et accessible, l'homme s'habitue à la pensée de mourir, dans l'espoir d'hériter la vie éternelle⁴³. À partir de la fin du XIX^e siècle, la Mort se met des habits nouveaux, en essayant d'occulter son apparence terrifiante. Elle est au moins aussi hédoniste que le public actuel, qui la regarde dans ses représentations ultimes, de sorte qu'elle a besoin d'instruments de séduction à la mesure des temps où elle continue de faire son métier. Elle ménage, d'une certaine façon, les victimes, en caressant leurs têtes (voir P.J. Lynch) et fait son apparition, autant que possible, dans des costumes de soirée (Kuroinekosan). Au point maximal de son occultation, notre mort, la mort de chacun se drape dans sa propre chair (comme chez Damien Hirst), comme une ironie du travestissement maximal, où son propre ego devient invisible à cette reine de la nuit.

Mais il existe une différence entre les représentations qui précèdent les deux Guerres Mondiales et l'entre-deux-guerres et les représentations contemporaines. Cette différence est générée par le goût pour le dramatique de l'art moderne, pour le déchirement existentialiste, qui ne donne pas d'espoir aux victimes possibles de la mort, mais les condamne sans droit d'appel à un passage plus ou moins brutal vers l'au-delà, comme nous voyons, par exemple, dans les œuvres d'Albert Birkle ou de Kathe Kollwitz. La fin du XX^e siècle amène une dilution du sentiment du désespoir, qui a la tendance de se perdre au milieu des jeux érotiques entre les deux personnages. Le ludique, l'ironie, l'auto-ironie, l'emportent sur le tragique, tellement goûté dans le modernisme et particulièrement dans l'expressionnisme, laissant dans la scène de la post-modernité un grand rire sonore. L'individu des dernières décennies se permet de se moquer de la mort, de lui minimiser l'efficacité, soit en l'excluant du cadre, comme Valentin Perrin fait dans son œuvre, soit en la transformant dans un jeune homme attirant, comme chez Truro ou Lornah. Dans sa peinture de 2007, Jessica Douglas mise sur l'ambiguïté, en représentant un seul personnage, dont on n'est pas sûr si c'est la Vierge ou la Mort, et qui pourrait être les deux à la fois. David le Breton no-

⁴³ PH. ARIÈS, *Western*, cit., p. 2 sgg.

tait que “dans l’écoulement de la vie courante, le corps se volatilise”; nous pourrions dire, à notre tour, que dans la réalité quotidienne joue à cache-cache avec la Mort, qui se présente soit dans une manière commerciale publicitaire, soit en occultant sa présence. Avec les créateurs contemporains, représentants de l’art digital ou non, la Mort est tenue à l’écart par le ludique et l’ironie, même lorsqu’elle épie, sans que personne le sache, très près de nous.

Liste des sites avec des illustrations du thème

www.deviantart.com
www.pinterest.com
<http://panathinaeos.wordpress.com/2013/06/26/death-and-the-maiden-from-munch-to-abramovic/>
<http://abigaillarson.deviantart.com/art/Death-and-the-Maiden-185096625>
<http://theleakypen.tumblr.com/post/28489684338/death-and-the-maiden>
<http://www.ronreeder.com/photo3509799.html>
http://www.deviantart.com/designs/infographics/?offset=24&view_mode=2&order=5&q=favby%3Asire-pantaloons
<http://eliasaquino.deviantart.com/art/Death-and-the-Maiden-2-322561784>
<http://www.elfwood.com/~portiastruke/Death-and-the-Maiden.3535878.html>
<http://andrewdobell.deviantart.com/art/Death-and-the-Maiden-277418675>
<https://alexaionescu.wordpress.com/2011/01/10/un-roman-despre-porumbelul-antenescu/death-and-the-maiden/>
<http://www.mikedavisfineart.com/#!death-and-the-maiden/zoom/cay5/image1rwu>
<http://red-lipstick.tumblr.com/page/344?route=%2Fpage%2F%3Apage>
<http://www.yareah.com/2011/12/15/death-maiden-j-h-de-la-torre/>
<http://fleshandthediabolo.tumblr.com/post/1566259368/lovers-death-and-the-maiden-by>
<http://foxinshadow.deviantart.com/art/Death-and-the-Maiden-177406741>
<http://sonellion.deviantart.com/art/Death-and-the-Maiden-364335308>
<http://instantsteve.blogspot.ro/2011/08/robert-lenkiewicz-death-and-maiden-at.html>
http://photo.net/photodb/photo?photo_id=900436
http://www.richardbellergallery.com/dynamic/artwork_display.asp?ArtworkID=689
<http://alcookillustration.blogspot.ro/2011/05/death-and-maiden.html>
<http://chuckconnelly.net/gallery.php?year=1993>
<http://www.clivebarker.info/deathmaiden.html>
<http://fugu-suicide.tumblr.com/post/7384023869/takato-yamamoto-death-and-the-maiden-scan-from>
<http://www.artslant.com/global/artists/show/10561-edward-walton-wilcox?tab=ARTWORKS>
<http://www.evelynwilliams.com/DeathAndTheMaiden.htm>
<http://joebasara.com/?works=death-the-maiden>
<http://www.ebsqart.com/Art-Galleries/Artistic-Nudes/22/Death-and-the-Maiden/435123/>
<http://enamorte.deviantart.com/art/Death-and-the-Maiden-393630471>
http://www.valdenbam.com/?attachment_id=1061
<http://www.sakaroule.net/2011/05/la-jeune-fille-et-la-mort.html>

<http://fineartamerica.com/featured/death-and-the-maiden-after-loivis-corinth-richard-huntington.html>

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Baldung_-_Death_and_the_Maiden_-_WGA01190.jpg

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Death_and_the_Maiden_by_Elna_Borch,_1905_-_Ny_Carlsberg_Glyptotek_-_Copenhagen_-_DSC09501.JPG

<http://bottari-krisanne.blogspot.ro/2011/10/death-and-maiden-happy-halloween.html>

<http://pagantrillanie.tumblr.com/page/28>

<http://room316creativewriting.blogspot.ro/2013/10/death-and-maiden-10213.html>

<http://www.edvard-munch.com/gallery/death/death&maiden.htm>

<http://oxford-astrologer.blogspot.ro/2010/12/death-and-maiden.html>

<http://al25gar.wordpress.com/2010/12/>

[http://en.wikipedia.org/wiki/Death_and_the_Maiden_\(motif\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Death_and_the_Maiden_(motif))



Fig. 1. Edvard Munch,
La Jeune Fille et la Mort,
1893.



Fig. 2. August Broemse,
Danse, 1902.

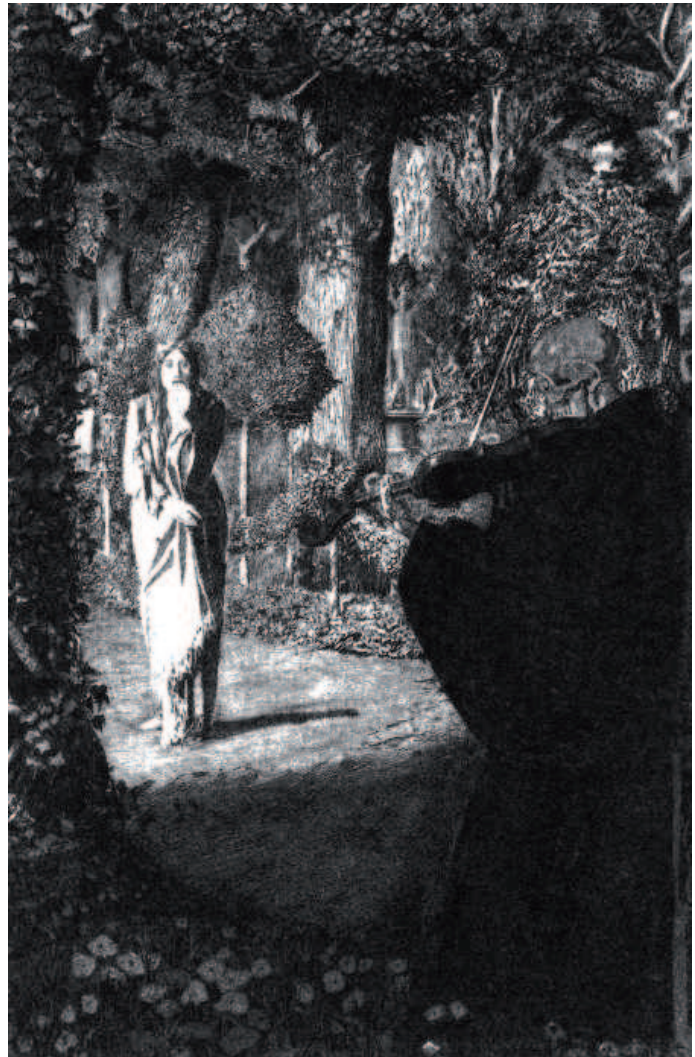


Fig. 3. August Broemse,
Dans le parc, 1902.

Fig. 4.
Marianne
Stokes, *La
Jeune Fille
et la Mort*,
1900.



Fig. 5. Egon
Schiele, *La Jeune
Fille
et la Mort*,
1915.





Fig. 6. Max Slevogt, *Danse macabre*, 1896.



Fig. 7. Christoff Baron, *La Jeune fille et la Mort*, XXIe siècle.



Fig. 8. Chuck Connelly, *La Jeune fille et la Mort*, XXI^e siècle.



Fig. 9. Abigail Larson, *La Jeune fille et la Mort*, XXI^e siècle.



Fig. 10. Sabrina Nielsen, *La Jeune fille et la Mort*, XXIe siècle.