



Corps

liquides

regards

solides







Corps Liquides
Regards Solides

la nymphe entre mythe, désir et écopolitique

Tiffany Pierre-Nicolas

Mémoire de DNSEP, Ésad Amiens, 2025-2026





Introduction

(9)

Les nymphes,
filles de la terre et des eaux
une nature habitée et sacralisée

(CHAPITRE 1)

(16)

Gardienne d'un monde fragile,
la sacralisation des lieux
par la présence nymphéenne

(18)

Une figure occultée par les
imaginaires écoféministes

(33)

Corps offerts et désirs captifs
la nymphe sous le regard des hommes

(CHAPITRE 2)

(47)

Désirs sous contrainte : figures de proie et
fantasmes de soumission

(50)

Strotisation du couple lesbien :
fantasme des relations féminines
et de l'amour entre nymphes

(63)

Réinterpréter les nymphes aujourd'hui : entre
pérennité du male gaze et tentative
de réappropriation

(72)

Une révolte en sommeil :
les nymphes, figures d'un
pouvoir à réinventer

(CHAPITRE 3)

(81)

La nymphe comme alternative à la
sorcière : une autre connexion au vivant

(83)

Résonances mythologiques et perspectives
écoféministes : vers une réappropriation
décentrée de la nymphe

(89)

Conclusion

(100)

Bibliographie

(107)

Remerciements

(113)

Colophon

(116)





*L*ntroduction

*L*a nymphe a traversé les siècles telle une onde souple et persistante tout en changeant de forme sans jamais se dissoudre. Née dans le berceau des mythes, elle est d'abord une entité libre et une émanation pure des forces naturelles. À travers elle, les anciens sentaient palpiter le souffle même du monde, une féminité diffuse ni déesse, ni mortelle, mais intermédiaire, vibrante et insaisissable. Les nymphes étaient les respirations de la terre, les mouvements secrets de l'eau et du vent, un chœur silencieux qui liait la nature à la parole humaine. Cependant au fil des siècles et des regards, cette liberté s'est voilée d'ambiguïté. Jadis symbole d'harmonie et d'indépendance, elle est devenue objet d'observation, de fascination puis de possession. Dans l'art et la littérature, son corps s'expose et se fige, elle a cessé d'être souffle pour être image.

Depuis les origines des sociétés patriarcales, le corps de la femme s'est trouvé pris au piège dans un réseau de représentations façonnées par le regard de l'homme. À la fois désirée et redoutée, la femme a été figée dans une double posture comme une source de fascination et d'un objet de contrôle. L'histoire de l'art témoigne avec éclat de cette tension car en effet, la peinture, la sculpture, la littérature et plus tard le cinéma ont multiplié les images de la femme idéalisée, offerte à la contemplation, construite pour séduire le regard masculin qui la définit. Ce regard, ce male gaze ne se contente pas de décrire, il ordonne. Il sélectionne ce qu'il montre, oriente le désir en transformant la femme en spectacle. À travers lui, la féminité devient surface, une mise en scène de la beauté et de la docilité, fragmentée en gestes et en courbes destinés à être vus plutôt qu'à être vécues.

Dans les mythes comme dans les musées, la femme apparaît rarement comme sujet de son propre récit. Elle est muse, modèle, symbole mais rarement actrice. Cette réduction du féminin à une forme esthétique a peu à peu effacé la multiplicité des voix et des expériences réelles. En exaltant la femme comme image, l'art a souvent nié la femme comme être. Pourtant, c'est précisément au sein de cette tradition qu'il devient fécond d'observer les fissures et les interstices où le sens se renverse. Étudier la nymphe c'est approcher une figure charnière à la fois nature incarnée et fantasme construit, liberté première et emprisonnement esthétique. Elle condense la manière dont la société masculine a idéalisé puis dominé la féminité, tout en portant en elle une mémoire de puissance indomptée.

Ainsi, se concentrer sur la nymphe revient à scruter le lieu même où s'articulent la beauté et la dépossession, le désir et la domination. Elle est un prisme à travers lequel on peut comprendre comment le patriarcat a inventé des formes de sublimation pour mieux dissimuler l'asservissement, la femme élevée au rang d'idole mais privée de voix. Réinterroger la nymphe permet d'interroger la racine de cette contradiction et peut-être d'y déceler la possibilité d'une réappropriation, d'un renversement du regard. Car sous les couches de représentations persiste une force élémentaire silencieuse et fertile à la main qui voulait la modeler.

Par cette étude de la nymphe, je me situe pleinement dans un regard contemporain : celui d'une femme vivant en 2025 consciente du poids des héritages visuels et symboliques qui continuent d'habiter notre culture. Mon approche ne se veut ni extérieure ni neutre car elle s'ancre dans une expérience féminine et créative nourrie par la distance critique que le temps rend possible. En tant que graphiste, j'aborde la figure de la nymphe non seulement comme objet d'étude mais comme matière sensible, image à déconstruire et à réinventer. Mon regard s'inscrit dans le présent, entre la fascination que suscitent encore ces représentations et le malaise qu'elles provoquent par leur empreinte patriarcale. Ce mémoire est ainsi un geste de lecture et de création : il cherche à comprendre comment ces figures nées d'un imaginaire masculin peuvent aujourd'hui être revisitées, détournées, voire libérées par un regard féminin qui interroge la composition, le corps, la lumière et le sens. Il ne s'agit pas de condamner les images passées, mais d'en explorer la survivance, d'en mesurer la résonance et d'y tracer à travers la pratique gra-

phique une voie d'émancipation visuelle et symbolique.

Car, regarder la nymphe, c'est entrer dans l'histoire du regard. Depuis les fresques antiques jusqu'aux images contemporaines, tout se joue dans cet échange silencieux entre celle qui est vue et celui qui regarde.

Le regard a toujours été au centre du pouvoir esthétique. Regarder, c'est cadrer, choisir, hiérarchiser et imposer une manière d'exister à ce qui est vu. Les maîtres de la peinture, les photographes et cinéastes ont construit des régimes du visible où le spectateur occupe une position dominante en façonnant la perception du corps féminin en fonction de ses désirs et de ses attentes. C'est ainsi que s'est constituée une tradition visuelle dans laquelle la femme devient spectacle et où la beauté est confondue avec la soumission à l'œil qui observe. La nymphe n'existe que dans l'œil qui la perçoit et c'est précisément là que réside la tension fondamentale de sa représentation : être à la fois sujet mythique et objet de vision.

Or, regarder n'est jamais un acte neutre mais une opération idéologique. Le regard structure les images autant qu'il est structuré par elles et il détermine les relations de pouvoir entre celui qui montre et celle qui est montrée. Ici, l'acte de regarder devient un geste critique. Il ne s'agit plus de contempler passivement une figure mais d'interroger la mécanique même de la fascination. En tant que graphiste, mon travail consiste à déconstruire ce regard et à en révéler les strates comme celles du désir, du pouvoir ou de la projection, et d'en faire le lieu d'une mise en abyme. Regarder la nymphe c'est aussi se regarder regarder : mesurer comment notre œil contempo-

rain hérite de siècles d'habitudes visuelles qui ont façonné notre manière de percevoir le féminin. Cette conscience du regard devient alors une forme de résistance, un espace critique où l'image cesse d'être purement esthétique pour devenir politique. Ainsi, chaque nymphe revisitée dans mon travail porte en elle ce double mouvement : elle nous regarde autant que nous la regardons, renversant la position du spectateur et invitant à repenser le pouvoir de voir.

Ainsi, repenser la nymphe, c'est sonder l'histoire des images et de leurs dominations, mais également rouvrir un espace de métamorphose. Peut-être la nymphe est-elle la figure la plus ancienne d'un écoféminisme intuitif, antérieur au discours et enraciné dans les mythes et les éléments. En elle se croisent la liberté et l'appropriation, la nature et sa domestication, la fascination et la résistance. Étudier sa trajectoire, c'est lire à travers les siècles la manière dont la féminité fut représentée, désirée, mais aussi comment elle peut aujourd'hui se réinventer dans un rapport plus égal et poétique au monde.


Comment la nymphe, longtemps perçue comme une figure passive et idéalisée, pourrait être réinvestie sous un prisme plus émancipateur ? Les mouvements écoféministes, qui prônent une reconnection des femmes avec la nature et rejettent la domination patriarcale ont largement mis en avant la figure de la sorcière, symbole de savoirs occultes et de résistances aux oppressions. Pourtant, la nymphe, par son lien organique avec la terre et les éléments, pourrait également offrir une autre lecture du rapport entre femmes et nature. En quoi la réappropriation de la nymphe par les écoféministes

permettrait-elle d'élargir le champ de leur combat et de proposer une nouvelle lecture du féminin en lien avec l'environnement ?

En suivant le mouvement des nymphes, glissant d'un espace à l'autre comme on traverse un paysage, je commencerai par sonder le lien profond qui unit ces figures à leur environnement, afin de comprendre la manière dont elles habitent la nature. Puis, le regard se portera sur la transformation de leur image. Comment le temps, l'art et les récits ont peu à peu enveloppé ces présences libres d'un voile de désir en les faisant passer de l'esprit des sources à un objet de fascination. Enfin, il s'agira d'imaginer comment la nymphe aujourd'hui pourrait naître sous un autre regard. En dialogue avec la figure de la sorcière et les pensées écoféministes, elle pourrait devenir une compagne de résistance, une voix douce mais insoumise, rappelant que la beauté, lorsqu'elle s'affranchit du regard qui l'enferme, peut redevenir force de vie et d'émancipation.





es nymphes,
filles de la terre et des eaux
une nature habitée et sacralisée

(CHAPITRE 1)

*A*vant d'être une figure esthétique ou mythologique, la nymphe incarne une manière d'habiter le monde. À travers elle, la nature n'est plus un simple décor mais un organisme animé et traversé d'esprits et de présences. Dans la pensée antique, les nymphes symbolisent cette continuité entre la matière et le divin, entre le sensible et le sacré, où chaque source, chaque arbre ou montagne devient le visage d'une force vitale. Elles révèlent la perception animiste et poétique d'un monde encore habité, où le lien entre l'humain et la nature se fonde sur la réciprocité et la vénération.

Les nymphes révèlent ainsi une cosmologie où la beauté du monde est indissociable de sa spiritualité. Elles sont les gardiennes de lieux fragiles et les médiatrices d'une nature consciente et vulnérable. Leur présence invite à une relation d'écoute et de respect envers le vivant, rappelant que le sacré ne s'élève pas au-dessus du monde mais le traverse. Mais cette harmonie première n'a cependant pas survécu à la modernité. Leur disparition a laissé place à d'autres figures féminines plus sombres et révoltées qui ont tenté de renouer le lien rompu entre la femme et la terre.

Gardienne d'un monde fragile, la sacralisation des lieux par la présence nymphéenne

(A)

La présence des nymphes dans la mythologie grecque remonte aux plus anciennes cosmogonies. Chez Hésiode, elles apparaissent peu après la naissance de Gaïa et Ouranos, comme des filles issues directement de la terre et des éléments : «*Des chênes naquirent les nymphes des montagnes, les nymphes nourricières des hommes*¹». Cette filiation fait d'elles les premières habitantes du monde terrestre, contemporaines des Titans et des forces primordiales. Homère, lui, les évoque comme associées aux sources et aux grottes sacrées où les héros viennent prier ou se reposer². Elles ne sont pas encore individualisées, leur rôle est seulement d'incarner la vitalité du monde et la bienveillance du divin dans la nature.

À partir de l'époque archaïque, leur culte se diffuse dans l'intégralité du monde grec. Les inscriptions votives retrouvées en Attique et en Béotie té-

(1)

Hésiode,
La Théogonie,
Hachette BNF, 2013,
v. 187-193.

(2)

Homère, *Odyssée*,
Folio Classique, 1999,
Livre XIII, p. 103-112.

(3)

Jennifer Larson,
*Greek Nymphs: Myth,
Cult, Lore*, Oxford
University Press,
2001, p. 11-15.

moignent de la multiplication des sanctuaires dédiés aux nymphes, souvent situés dans des grottes ou près de sources³. Dans la période classique, les nymphes acquièrent une présence plus structurée dans le panthéon et deviennent les compagnes d'Artemis, les nourrices de Zeus sur le mont Ida ou encore les épouses d'êtres divins et héroïques ; comme Thétis mère d'Achille, ou Calypso amante d'Ulysse. Cette évolution traduit un glissement symbolique, car de simples esprits du lieu, elles deviennent les intermédiaires entre le monde humain et les puissances célestes et sont associées à la fécondité, à la guérison et à la parole prophétique⁴.

(4)

Ibid., p. 28-33.

La culture romaine, héritière directe du monde grec, intègre ces figures dans son propre système religieux sous la forme des *nymphae*, déesses mineures associées aux *genii loci*, les esprits protecteurs des lieux naturels. Ovide et Virgile leur consacrent des pages d'une grande beauté ; comme dans les *Géorgiques* ou les *Métamorphoses* où elles incarnent la permanence du divin dans la nature. À Rome, leur culte se mêle à celui des eaux vives et des fontaines urbaines, devenant un symbole de prospérité et d'abondance⁵. De la Grèce archaïque à la Rome impériale, la nymphe passe donc de la puissance anonyme du paysage à une figure personnifiée et poétique, tout en conservant son rôle premier : celui d'un lien vivant entre l'homme, la terre et le sacré.

(5)

Ovide, *Les
Métamorphoses*,
Actes Sud, 2017,
livre V, p. 143.

Les nymphes sont, dans la mythologie gréco-romaine, les figures féminines de la nature habitée. Filles de la Terre et des eaux, elles incarnent cette puissance vitale que les Grecs appelaient *phusis*, c'est-à-dire la force d'engendrement et de transformation qui anime le monde. Ni immortelles comme

les dieux, ni mortelles comme les humains, elles occupent une position intermédiaire, celle d'une existence liminale suspendue entre la matière et le divin. Ce statut ambigu fait d'elles des médiatrices en assurant la circulation entre les règnes de l'être, entre la fixité des formes et le mouvement de la vie. Les nymphes « *représentent la vie à l'état pur, dans sa mobilité et sa fécondité, dans sa faculté à se manifester sous une infinité de visages*⁶ ».

(6)

Jennifer Larson,
Op. cit., p. 3-7.

Leur diversité reflète celle du monde naturel. Les naïades appartiennent aux sources et aux rivières, les dryades aux forêts; les oréades aux montagnes; les néréides aux mers profondes. Chaque milieu possède sa nymphe et chaque nymphe devient le miroir vivant de son milieu [Fig 1]. La classification elle-même exprime une conception holistique de la nature, tel un réseau d'interdépendances où chaque élément est animé d'une conscience propre. Les Grecs, bien avant la philosophie naturaliste moderne, pressentaient l'unité organique du vivant car « *les nymphes traduisent dans le langage du mythe la conviction que la nature pense, ressent et répond*⁷ ».

(7)

Ibid., p. 11-14.

Leur culte, répandu dans tout le monde grec, témoigne de cette relation intime entre le sacré et le sensible. Les *nymphaea*, sanctuaires creusés dans la roche ou dissimulés dans la végétation n'étaient pas des temples monumentaux mais des espaces de résonance, des lieux où l'homme venait écouter le murmure de l'eau, l'écho du vent ou le silence des pierres⁸. Ces grottes et ces fontaines étaient perçues comme des seuils, des passages entre le visible et l'invisible [Fig 2]. Le fidèle qui s'y rendait ne priait pas une divinité lointaine mais communiait avec la présence diffuse d'une nature vivante. Dans

(8)

Ibid., p. 45-48.

(9)
Ibid., p. 60-62.

ces lieux, la piété antique se faisait contemplation, écoute et gratitude. Ainsi, les nymphes personnifient le principe animiste du monde grec. L'âme n'est pas seulement l'apanage de l'homme mais elle habite chaque chose. Lorsque l'eau coule, lorsqu'un arbre frémit, c'est la voix d'une nymphe qu'on entend. Cette croyance est décrite dans certains ouvrages comme un « *animisme esthétique* », où la beauté du monde est la preuve de son intériorité⁹. Les nymphes sont la forme visible de cette intériorité car elles rendent perceptible l'esprit du lieu, elles en révèlent la dimension sacrée.

(10)
Ovide, *Op. cit.*, livre I,
v. 550-552, p. 45.

Dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, la relation organique entre corps et nature se déploie dans les récits de transformation, où la frontière entre humain et élément se dissout. Le poète, dans un vers d'une clarté bouleversante, écrit : « *déjà la jeune fille sent une écorce enserrer ses membres délicats*¹⁰ ». Ce vers, qui décrit la métamorphose de Daphné en laurier, condense toute la pensée antique de la continuité entre vie humaine et vie naturelle [Fig 3]. L'arbre n'est pas la négation du corps mais son accomplissement. La métamorphose n'est pas une punition mais une révélation de la présence du divin dans la matière.

(11)
Ibid., livre I,
v. 689-712, p. 69.

Le même processus s'observe dans l'histoire de Syrinx, changée en roseaux pour échapper à Pan [Fig 4]. De sa disparition naît la musique. Le souffle du dieu, passant à travers les tiges, donne voix à la nature. L'instrument garde la mémoire de la nymphe, et chaque note devient invocation¹¹. Ici, Ovide transforme la souffrance en création ; la métamorphose devient langage du monde. Dans ces récits, la nature n'est pas muette mais elle parle, et les nymphes sont cette parole incarnée.



(Fig.1)
John William Waterhouse, *Zylas et les Nymphes*, 1896, Huile sur toile,
98,2×163,4 cm, Manchester, Manchester Art Gallery.



(Fig.2)
Lucas Cranach l'Ancien, *Nymphe à la Fontaine*, 1518, Huile sur bois,
59×91,5 cm, Leipzig, Musée des Beaux-Arts de Leipzig.



(Fig. 3)
Piero Pollaiuolo, *Apollon et Daphné*, 1470-1480, Panneau sur bois peint,
29,5×20 cm, Londres, National Gallery.



(Fig.4)
Pierre Paul Rubens, *Landscape with Dian and Elyrix*, 1613-1626,
Huile sur panneau de bois, 58,2×94,6 cm, Collection privée.

De plus, leur féminité est essentielle à leur symbolique et ne se réduit pas à une simple sensualité. Elle représente la dimension générative du cosmos, l'énergie matricielle du vivant. La Terre Gaïa est leur mère mais les nymphes en sont les émanations conscientes, comme des fragments d'un grand corps divin. Dans la pensée orphique et pythagoricienne, le féminin est associé au principe du devenir, à la fluidité et à la transformation. Les nymphes, par leur nature changeante, expriment cette cosmogonie du mouvement : elles naissent de l'eau, s'unissent à la lumière, se dissolvent dans la matière¹².

(12)

Jennifer Larson, *Op. cit.*, p. 85-88.

À travers elles, la beauté prend une valeur spirituelle. Cette spiritualité est notamment visible lors de la Renaissance pendant laquelle les peintres redécouvrent la nymphe comme une « *image de la grâce en mouvement* », c'est-à-dire comme une forme vivante où le visible et l'invisible s'unissent¹³. Dans les tableaux de Botticelli, notamment *La Naissance de Vénus* [Fig 5], la nymphe n'est plus seulement une créature mythique, mais une métaphore du regard moderne : celui qui perçoit dans le corps la trace d'un ordre naturel harmonieux. Le vent, les draperies, les gestes révèlent un monde animé par la même respiration. Aby Warburg parle « *d'accessoires en mouvements* » : la chevelure agitée et le drapé flottant au vent contrastent avec la passivité du corps. Ce détail suscite une tension avec le corps statique de la déesse de l'Amour, survivent les ménades maniaques, les « *nymphes dansantes* » dionysiaques qu'il rencontre dans les froides pierres des sarcophages antiques¹⁴.

(13)

Karl A. E. Ekenkel, *The Figure of the Nymph in Early Modern Culture*, Brill, 2018, p. 25.

(14)

Eduardo Mahieu, *Aby Warburg : l'art de la fuite*, Essaim, 21-2, 2008, p. 75.

L'association entre beauté et vitalité constitue l'un des héritages les plus durables de la nymphe dans la culture

(15)
Ibid., p. 59.

occidentale. La beauté n'est plus fixe mais en mouvement ; non pas essence mais énergie. L'esthétique devient ainsi une forme de théologie naturelle car voir la beauté c'est ressentir la vie divine qui traverse la matière. Les humanistes, héritiers de cette sensibilité, ont fait de la nymphe la métaphore de la nature pensante : « *la nymphe représente la beauté du monde devenue visible, la fluidité du vivant rendue forme*¹⁵ ». Mais la présence des nymphes ne se limite pas à l'art, elle imprègne aussi la philosophie. Dans la cosmologie stoïcienne, l'univers est parcouru par un souffle vital, le pneuma qui anime toutes choses. Les nymphes peuvent être comprises comme les personnifications de ce souffle. Elles sont les vectrices d'un sacré immanent, qui ne s'élève pas au-dessus du monde mais le traverse. Leur culte repose sur une intuition fondamentale : la nature est habitée, et chaque lieu est le siège d'une âme.

Les grottes consacrées aux nymphes étaient souvent situées à proximité de l'eau, symbole de pureté et de régénération. Les pèlerins y déposaient des offrandes, non pour obtenir des miracles spectaculaires, mais pour remercier la source d'exister. Cette piété discrète, presque écologique avant l'heure, manifeste une conscience de la fragilité du monde vivant. La sacralisation des sources et des bois dans l'Antiquité traduit moins la peur du divin que la gratitude envers le vivant. Cette gratitude est inséparable de la peur de la perte car les nymphes sont aussi les premières victimes de la destruction du paysage. Si la source se tarit, la naïade meurt ; si l'arbre est abattu, la dryade s'éteint. Cette idée attestée dans de nombreux mythes révèle une perception aiguë de la vulnérabilité du sacré. Détruire



(Fig. 5)
Sandro Botticelli, *La naissance de Vénus*, 1485, Tempera sur toile,
172,5×278,5 cm, Florence, Galerie des Offices.



(Fig.6)
Émile Bin, *Le Bûcheron et l'Hamadryade Aigeiros*, 1870, Huile sur toile,
120,5×90 cm, Cherbourg-en-Cotentin, Musée Thomas-Henry.

la nature, c'est détruire le divin qu'elle contient. Ovide, dans le livre VIII des *Métamorphoses* évoque la plainte d'une hamadryade blessée par la hache du bûcheron : « *la nymphe gémit, et l'arbre s'abat, et tous deux périssent*¹⁶ » [Fig 6].

(16)

Ovide, *Op. cit.*, livre VIII, v. 745-746, p. 200.

À travers cette solidarité tragique entre la nymphe et son milieu, s'exprime une éthique du respect. Le monde n'est pas un décor offert à la domination humaine mais un ensemble de présences à préserver. Le sacré n'est pas séparé du réel mais il s'y déploie comme conscience et comme limite. L'homme antique savait qu'il ne pouvait entrer dans la forêt ou toucher à une source sans s'exposer à une puissance invisible. Cette retenue, loin d'être superstitieuse, traduit une écologie spirituelle, l'idée que chaque geste a des conséquences sur l'équilibre du monde. « *La mort de la nymphe annonce la désacralisation du réel*¹⁷ ». Mais leur survivance poétique dans l'art et dans la littérature continue de nous rappeler que la nature ne cesse de parler à ceux qui savent encore l'écouter.

(17)

Karl A. E. Enenkel, *Op. cit.*, p. 77.

La disparition des nymphes ne signe pas seulement la fin d'un imaginaire poétique mais marque également le basculement d'un monde où la nature est perçue comme sujet vers un monde où elle devient objet. Lorsque la voix des nymphes se tait, c'est le silence du sacré qui s'installe dans la matière. Mais ce silence n'est pas absolu, il prépare le retour d'autres figures féminines, plus sombres et plus marginales, qui reprendront à leur manière ce dialogue rompu avec le monde vivant. Ainsi, au moment où la modernité chasse les esprits des sources et des bois, elle fait naître la figure de la sorcière qui devient proie et se fait chasser. Leur destin symbolique illustre deux moments de l'histoire

du rapport entre féminin et nature. La nymphe appartient à un monde où la beauté et le sacré coïncident encore alors que la sorcière naît dans un monde où la nature, désenchantée devient terrain de contrôle et de peur. Mais sous leurs formes opposées, l'une et l'autre manifestent la même intuition: le féminin est le langage du monde vivant



Une figure occultée par les imaginaires écoféministes

(B)

Bien avant les bûchers et la peur, la sorcière était simplement une femme de savoir, certaines figures féminines portaient déjà les traits de ce pouvoir singulier dans la mythologie. Par exemple, Hécate déesse des carrefours et des lunes sombres, règne sur les passages entre les mondes. Circé quant à elle connaît les plantes de son île et des sorts de transformation pouvant changer les hommes en bêtes afin de révéler leur vraie nature [Fig 7]. Médée elle, incarne la maîtrise des forces vitales autant que le danger qu'elles représentent. Toutes trois relient la femme au secret des éléments, à la nuit, au mouvement invisible des choses.

Dans la Grèce antique, ces femmes sont des marginales détentrices d'un savoir naturel et spirituel. Leur pouvoir vient d'une proximité avec la vie, les astres et la terre. En ce sens, elles rejoignent les nymphes comme présences féminines qui faisaient

corps avec la terre et leur environnement. Les nymphes s'unissent au monde qu'elles incarnent tandis que les magiciennes dialoguent avec lui, l'interrogent et parfois le transforment.

Mais ce pouvoir, parce qu'il échappe aux hommes, finit par inquiéter. À mesure que s'imposent la raison et la religion, la femme savante devient suspecte. Ce qui relevait du sacré glisse vers l'interdit tels que les herbes, les soins et alors la parole magique se teinte d'ombre. Hécate descend dans les enfers tandis que Circé devient séductrice dangereuse et la figure de la sorcière s'enfonce dans la peur et les ténèbres. Le passage du mythe au dogme transforme la gardienne des cycles en ennemie de l'ordre. Ce pouvoir effraie également car la sorcière est une femme qui ne se soumet pas. La nymphe est pourchassée et pour se défendre fait le choix de la métamorphose et de ne faire qu'un avec son environnement. Elle ne se laisse pas faire mais ne riposte pas pour autant. Toutefois, la sorcière elle est une femme qui se défend et contre-attaque. À l'image de Circé qui, jalouse et blessée transforme Scylla en monstre marin uniquement parce que Glaucos a repoussé ses avances, espérant ainsi conquérir le cœur de Scylla¹⁸ [Fig8].

Pourtant, sous ces couches d'accusation et d'effroi subsiste la mémoire d'un lien ancien: celui d'une femme capable d'écouter la terre et d'en comprendre les forces. Cette lignée est emparée par les écoféministes pour y lire une autre histoire du monde où la connaissance ne sépare pas, où le féminin n'est pas faiblesse mais alliance. Avant d'être persécutée, la sorcière passait entre les règnes et était une figure du vivant en mouvement. C'est sans doute pourquoi elle réapparaît aujourd'hui comme symbole de résistance et de reconnexion, héritière des anciennes magiciennes, sœurs des nymphes, témoins d'un monde encore enchanté.

(18)

Ovide, *Op. cit.*, livre XIV, v. 52-65, p. 409.

La redécouverte de la sorcière comme figure d'émancipation s'inscrit dans un contexte de reconquête symbolique du corps féminin libéré des discours religieux, médicaux et patriarcaux qui l'ont enfermé. D'abord perçue comme incarnation du mal et de la déviance [Fig 9], la sorcière devient au XX^e siècle un symbole de liberté et de savoir réapproprié¹⁹. Mona Chollet, essayiste franco-suisse précise que « *la sorcière concentre toutes les peurs suscitées par l'autonomie féminine*²⁰ » c'est-à-dire vivre seule, refuser le mariage ou la maternité, connaître les plantes et le corps, exercer un pouvoir sans autorité masculine. Autant de transgressions qui ont nourri la peur et la haine. La réappropriation de cette figure marque une inversion du stigmate en tant que ce qui faisait de la sorcière un être maudit devient le fondement de sa puissance. Dans les années 1970, les mouvements féministes, notamment aux États-Unis et en Italie, ont vu dans la chasse aux sorcières un moment fondateur de la domination patriarcale. Silvia Federici, philosophe et militante féministe italienne démontre que la répression des guérisseuses et sages-femmes fut indissociable de la naissance du capitalisme moderne ; car en criminalisant les savoirs populaires féminins, la société a confisqué la reproduction, la sexualité et la santé à celles qui en étaient les gardiennes²¹. Elle écrit : « *L'extermination des sorcières a été le premier acte d'expropriation du corps féminin*²² ».

Dans cette perspective, la sorcière devient le sym-

(19)

Mona Chollet,
Sorcières. La
puissance invaincue
des femmes, Zones,
2018, p. 13-15.

(20)

Ibid., p. 25.

(21)

Silvia Federici,
Caliban et la sorcière,
Entremonde, 2014
[2004], p. 203.

(22)

Ibid., p. 214.



(Fig. 7)
John William Waterhouse, *Circé offrant la coupe à Ulysse*, 1891, Huile sur toile, 149×92 cm, Oldham, Gallery Oldham.



(Fig.8)
John William Waterhouse, *Circe Invidiosa*, 1892, Huile sur toile,
179×85 cm, Adélaïde, Musée national d'Australie-Méridionale.

(23)

Starhawk, *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*, Le Jour, 1982, p. 22-27.

(24)

Juliette Mantelet, « *Tout comprendre à l'écoféminisme (1/3): la genèse du mouvement* ».

(25)

Starhawk, *Op. cit.*, p. 30.

bole d'une double dépossession, celle du corps et celle de la terre. L'écoféminisme, dans la lignée de penseuses comme Starhawk, a élargi cette lecture en pensant que la domination des femmes et l'exploitation de la nature procèdent du même geste historique, celui d'un désenchantement du monde²³. L'écoféminisme est un mouvement qui pense l'exploitation et la domination des femmes, des minorités et de la nature comme un tout. Cette triple domination est considérée comme la conséquence d'un système patriarcal, capitaliste et colonial dominé par les hommes, dans lequel on cherche à exploiter plus pour produire toujours plus²⁴. Plus largement, l'écoféminisme est un mouvement qui réfléchit à la manière dont ces discriminations s'articulent entre elles, et qui lutte de concert contre toute forme d'oppression, envers les femmes, les animaux, la nature et les minorités. Se dire écoféministe, c'est donc souhaiter un changement de système global, c'est vouloir se battre contre toutes les formes d'inégalités sociales et contre les discriminations de genre, de race et de sexe. Ce mouvement défend l'idéal d'un monde plus juste où l'on vivrait dans un environnement social et naturel plus sain, enfin connecté à nos émotions.

Là où la sorcière savait écouter les rythmes du vivant, l'ordre moderne a imposé la rationalité et la maîtrise. En cela, elle représente non seulement la femme insurgée mais aussi la mémoire d'une écologie perdue, celle d'un monde où le sacré circulait dans la matière. « *Être sorcière, c'est se souvenir que la terre est vivante*²⁵ ». Cette citation condense tout un programme : la réappropriation du savoir féminin est inséparable

d'une redécouverte du monde comme organisme. La sorcière n'est pas une figure du chaos mais du lien ; son art n'est pas celui de la domination mais celui de la relation au corps, aux cycles, aux plantes et aux éléments. L'écoféminisme fait d'elle une prêtresse du monde vivant, héritière des anciennes médiatrices entre l'humain et la nature.

Toutefois, la puissance de la sorcière ne réside pas seulement dans la révolte. Elle s'ancre également dans la connaissance du monde sensible, dans une science du corps et de la terre. Ce savoir empirique transmis de femme en femme repose sur une écoute du vivant : herboristerie, soins, cycles lunaires, saisons. Là où la science moderne découpe et sépare, la sorcière unit et relie. En ce sens, elle rejoint les intuitions antiques de la phusis, de la conscience d'une nature animée et habitée d'âmes. Comme les nymphes de la Grèce ancienne, les sorcières participent à une cosmologie du lien, mais sous une forme active et transformatrice.

Cette distinction entre activité et passivité explique peut-être pourquoi la sorcière a trouvé une telle résonance dans les imaginaires féministes contemporains. Elle correspond à un archétype de résistance de la femme qui agit, qui parle, qui soigne, qui transforme. Là où la nymphe écoute, la sorcière agit ; là où la nymphe disparaît, la sorcière s'élève. Cette logique de puissance et de revendication, profondément moderne, a éclipsé d'autres formes de rapport au monde ; celles du silence, de la contemplation et de la fusion avec le vivant. C'est précisément dans cet espace effacé que subsiste la nymphe.



(Fig.9)
Francisco de Goya, *Le sabbat des sorcières*, 1797-1798,
Huile sur toile, 43×30 cm, Madrid, Musée Lázaro Galdiano.



(Fig.10)
Léopold Burthe, *Aphée et Zéthuse*, 1846,
Huile sur toile, 102 x 110 cm, Roubaix, La Piscine.

La nymphe, contrairement à la sorcière, ne revendique ni savoir ni pouvoir. Elle n'impose rien car elle se confond avec le monde. Sa puissance ne réside pas dans l'action, mais dans la présence. Dans la mythologie elle ne maîtrise pas les éléments puisqu'elle est les éléments. «*La nymphe ne parle pas pour dominer la nature, elle parle en son nom*²⁶». Cette identification absolue fait d'elle une figure d'union et non de conquête.

(26)

Jennifer Larson,
Op. cit., p. 112.

Pourtant, cette union est aussi la source de sa fragilité. Dans *Les Métamorphoses*, Ovide décrit à plusieurs reprises des nymphes contraintes à la fuite, poursuivies par des dieux ou des mortels. Daphné, Syrinx, Écho, toutes choisissent la disparition plutôt que la possession: «*déjà l'arbre, en poussant, comprime son ventre, écrase sa poitrine et commence à recouvrir son cou; ne pouvant plus longtemps attendre et s'offrant à la montée du bois, elle se laisse aller, son visage est englouti par l'écorce*²⁷» La beauté se retire pour survivre. La métamorphose n'est pas une défaite mais une ruse du vivant, une stratégie de préservation. Là où la sorcière affronte, la nymphe esquive; là où la première transforme le monde, la seconde se transforme elle-même [Fig 10].

(27)

Ovide, *Op. cit.*,
livre X, p. 215.

Cette attitude d'effacement a souvent été interprétée comme un signe de passivité. Dans la lecture classique et patriarcale de la mythologie, la nymphe est un objet de dé-

(28)

Karl A. E. Enenkel,
Op. cit., p. 42.

sir, un être muet destiné au regard masculin. Dans la peinture humaniste, la nymphe devient « *la représentation de la nature rendue visible au regard de l'homme*²⁸ » : elle incarne la beauté à contempler et non la puissance à craindre. Ce statut esthétique l'a exclue des récits de résistance politique en la confinant au rôle d'allégorie gracieuse. L'on verra par la suite que cette allégorie gracieuse n'est plus ni moins qu'un procédé voyeuriste au profit des hommes.

Cependant, cette lecture mérite d'être renversée car le silence des nymphes n'est pas soumission mais il est un autre langage. Leur retrait n'est pas faiblesse mais modalité de présence. Là où la sorcière revendique sa voix, la nymphe parle à travers les choses. Sa parole n'est pas discursive mais poétique, diffuse, perceptible dans la vibration du monde. Certains parlent d'une « *communication infra-humaine*²⁹ », un mode d'expression qui échappe à la logique du pouvoir et de la domination.

(29)

Jennifer Larson,
Op. cit., p. 115.

Ainsi, la nymphe incarne une écologie du silence, qui se pourrait être complémentaire de la parole politique de la sorcière. Sa manière d'habiter le monde n'est pas celle de l'action, mais de la résonance. Elle écoute, s'accorde, disparaît pour mieux demeurer. Dans un monde saturé de bruit et de maîtrise, cette attitude pourrait apparaître comme une forme de résistance subtile et une éthique de la fragilité. En se fondant dans la matière, la nymphe échappe à la capture du regard et du discours. Elle désarme la violence par la métamorphose.

Cette figure du retrait résonne aujourd'hui avec une conscience écologique renouvelée. Là où l'écoféminisme militant célèbre la sorcière comme guérisseuse et combattante, la nymphe pourrait incarner

une écologie de la relation pour non plus sauver ou réparer mais sentir et cohabiter. Elle rappelle que la nature ne se conquiert pas mais qu'elle se vit. Dans le mythe de Syrinx, la flûte née de son souffle perpétue sa présence: la musique devient mémoire du lien entre dieu et nymphe, entre homme et monde. C'est cette mémoire sonore du sacré que notre époque a perdue, en faisant taire les voix de la terre. L'occultation de la nymphe dans les imaginaires écoféministes révèle moins son insignifiance que notre difficulté à penser le pouvoir autrement que sous les traits de la résistance. La nymphe propose une autre puissance, celle de la métamorphose, du lien et de la beauté qui demeurent. Là où la sorcière soigne, la nymphe préserve; là où la première agit, la seconde écoute. Toutes deux rappellent, chacune à leur manière, que le féminin est d'abord relation au monde, et que la terre comme le corps ne se possède pas: elle se partage, se respire, s'habite.

D'abord célébrée comme souffle vital d'un monde sensible, la figure de la nymphe a pourtant pour ainsi dire au fil des siècles une lente dégradation symbolique. De médiatrice entre le divin et le terrestre, elle est devenue corps offert au regard du désir masculin. Ce basculement traduit une profonde mutation du rapport au vivant: ce qui dans l'Antiquité relevait d'une présence sacrée se trouve désormais réduit à un objet de séduction. L'esprit des lieux s'efface derrière la chair. La redécouverte des mythes antiques à la Renaissance s'accompagne d'une relecture érotisée des nymphes où les peintres n'y voient que des femmes idéalisées soumises à la contemplation masculine. La grâce devient volupté et la

métamorphose promesse de possession. La nature sacrée se change en décor, et la nymphe en emblème d'un regard qui l'arrache à son propre monde.



★★

*C*orps offerts et désirs captifs
la nymphe sous le regard des hommes

(CHAPITRE 2)

Examen de la figure de la nymphe dans l'imaginaire visuel occidental révèle une construction complexe où se mêlent héritage mythologique, codifications esthétiques et projections du désir masculin. Loin d'être un simple motif ornemental, la nymphe devient, de l'Antiquité à nos jours, un lieu privilégié de mise en scène de scénarios érotiques, souvent marqués par la contrainte et l'objectification du corps féminin. Les représentations traditionnelles figent fréquemment cette figure dans un rôle de proie, objet de fantasmes de soumission, où la posture, la nudité et la passivité répondent à une économie visuelle dominée par le regard masculin [Fig 11]. Dans un autre registre, la proximité entre femmes, notamment dans les scènes de bains ou de jeux, est construite comme un spectacle homoérotique destiné à un spectateur extérieur qui s'approprie l'intimité féminine à travers les codes picturaux hérités. Les réappropriations contemporaines quant à elles, oscillent entre la reconduction de ces schémas et la tentative de les subvertir, en cherchant à déjouer les structures visuelles et narratives de l'objectification pour investir la nymphe d'un regard nouveau.



(Fig.11)
Guillaume Seignac, *La Vague*,
Huile sur toile, 24,8×33 cm, Collection privée.

Désirs sous contrainte : figures de proie et fantasmes de soumission

(A)

Les images des nymphes dans la tradition occidentale se prêtent, dès l'Antiquité et à travers les réécritures de la Renaissance et modernes, à une représentation récurrente, presque omniprésente d'un rapport sexuel.

Régis Michel, écrivain et historien de l'art, conservateur en chef du département des arts graphiques du Musée du Louvre jusqu'en 2014, met en évidence que, dans l'art occidental, la sexualité se lit le plus souvent à travers le prisme de la violence : la traque, le rapt [Fig 12], une étreinte contraignante et une profanation de la beauté forment un invariant iconographique qui traverse les époques et les styles³⁰. En effet, le motif de l'enlèvement permet notamment aux artistes de traiter du désir sexuel dans son expression la plus saillante et libre, comme la manifestation visible d'une irrépressible pulsion.

(30)

Régis Michel,
L'Art du viol,
Mouvements, n°20
(mars-avril 2002),
p. 84

(31)

Ibid., p.85.

(32)

*Du rapt au viol, pour-
quoi tant d'œuvres
d'art figurent-elles
des violences
sexuelles ?*,
consulté le 1^{er}
mars 2025.

(33)

Ibid., p.87

(34)

Ibid., p.87.

(35)

Ibid., p.89.

L'image du rapt permet une exploration du pathos à travers la gestuelle et les expressions³¹. D'après lui, la représentation sexuelle occidentale ne sait parler de sexe que sur un seul mode : la violence³². Depuis la Renaissance et jusqu'à la modernité, cette obsession visuelle perdure sans altération majeure. Il ne s'agit pas d'une exagération rhétorique mais d'un constat rendu difficilement perceptible par l'accoutumance du regard. L'histoire de l'art, le musée et le patrimoine constituent une « *religion de l'art* » qui impose un mode de perception pavlovien et dévitalisé. Le spectateur, piégé par l'extase culturelle, ne voit plus ce que les images montrent : une violence érotique systémique où la femme y est tenacement assignée au rôle de victime, de souffre-douleur esthétique et narratif³³. Dans ces images, la nudité et l'abandon apparent de la nymphe servent moins à exprimer un désir réciproque, qu'à produire la scène d'un dévoilement instrumentalisé pour le regard extérieur. La posture passive de la figure féminine, comme par exemple son bras ballant ou sa jambe sortant de sa tunique transparente mise en valeur, sont en réalité des artifices plastiques au service d'un regard projeté, voyeur et prédateur³⁴. L'érotisme que suscitent ces images naît du « suspens » et culmine dans la profanation de la pureté ; c'est-à-dire que plus la beauté est « pure » (la blancheur de la peau de la nymphe, son expression passive), plus l'acte de l'agresseur est conçu comme une transgression intense de l'humanité même³⁵.

Cette ambivalence entre mouvement et soumission, entre vitalité et capture du corps féminin, trouve un écho sai-



(Fig.12)

Paul Cézanne, *Enlèvement*, 1867,
Huile sur toile, 90,5 × 117 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum.



(Fig.13)
Aby Warburg, Planche 46 *Nypha-Zncella*,
Atlas Mnémosyne, 1921-1929.

sissant dans les analyses d'Aby Warburg. Dans l'*Atlas Mnemosyne* (1924-1929) [Fig 13], et plus particulièrement dans la planche 46 consacrée à la « *Nympha* », Aby Warburg réunit une série d'images issues de la peinture florentine du XV^e siècle (Botticelli, Ghirlandaio, Pollaiuolo) où réapparaît la figure féminine animée d'un mouvement excessif : draperies volantes, pas suspendu, cheveux agités. Ces figures héritées des bacchantes et des ménades antiques incarnent selon lui une pathosformel, c'est-à-dire une formule visuelle de l'émotion, de la passion et du désir³⁶. Aby Warburg montre que la nymphe n'est pas seulement une figure esthétique mais qu'elle est le vecteur d'une énergie érotique et archaïque qui ressurgit dans la culture renaissante. Or, ce mouvement de vie, cette extase du geste féminin, est immédiatement récupérée et domestiquée par le regard masculin qui l'intègre dans des compositions religieuses ou mythologiques. Ainsi, la *Nachleben der Antike*, la « survivance de l'Antiquité » s'accompagne d'une neutralisation symbolique ; l'élan vital de la nymphe est transposé dans un cadre iconographique où le désir est maîtrisé, cadré, soumis à la logique du spectateur et du commanditaire masculin³⁷. En ce sens, Aby Warburg révèle, sans le formuler en ces termes, la naissance même de ce que Laura Mulvey décrira plus tard comme l'économie scopophilique du regard, c'est-à-dire un dispositif où l'énergie du corps féminin devient image, et où la liberté du geste se mue en objet de contemplation.

La permanence de ce motif de « proie » a une double signification. D'une part, elle naturalise la violence en lui donnant un arrière-plan historique, et ici mythologique, ce qui la disculpe partiellement. En effet, les récits d'enlèvements mythiques, tels que le rapt d'Europe [Fig 14], de Proserpine, ou encore les

(36)

Aby Warburg,
Der Bilderatlas Mnemosyne, éd. Martin
 Warnke et Claudia
 Brink, Akademie
 Verlag, 2000,
 planche 46.

(37)

Aby Warburg, *La
 Renaissance du pa-
 ganisme antique.
 Contributions à
 l'histoire culturelle de
 la Renaissance euro-
 péenne*, Flammarion,
 2012, p. 191-198.

filles de Leucippe, fournissent un prétexte littéraire et iconographique pour figurer la violence sans que la représentation n'apparaisse comme scandaleuse. D'autre part, elle inscrit visuellement la femme dans un statut d'objet: non seulement un objet sexuel mais un objet narratif, car sa présence sert d'impulsion à l'action masculine, et est l'élément qui valide la virtuosité plastique du peintre sculpteur, tandis que la souffrance féminine reste ignorée en tant que subjectivité réelle³⁸.

(38)

Régis Michel,
Op. cit., p. 90.

Pour comprendre les mécanismes psycho-visuels qui rendent possible et efficace un tel système iconographique, il est utile d'inscrire cette lecture dans la grille fournie par Laura Mulvey, critique de cinéma et réalisatrice britannique, qui théorise au cinéma la «*scopophilie*» et la division actif/passif du regard masculin et féminin³⁹. Dans son essai publié en 1975 intitulé *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Laura Mulvey explique que le plaisir de regarder, qu'elle appelle la *scopophilie* ou pulsion scopique, d'abord défini par Sigmund Freud comme une pulsion sexuelle tournée vers l'objet vu, trouve dans le dispositif visuel, qu'il soit cinématographique ou pictural, des conditions favorables telles que l'obscurité qui isole le spectateur, les cadrages, la fragmentation du corps par le gros plan et la mise en scène de la nudité exposée. Laura Mulvey détermine que le regard masculin se présente soit sous la forme du voyeurisme sadique (observation, dévoilement, punition ou mise en scène de la culpabilité) soit sous la forme fétichiste, telle une fixation esthétique qui neutralise l'angoisse de castration par la survalorisation de l'objet. Ces deux modalités éclairent parfaitement la façon dont la représentation des nymphes comme proies met en jeu à la fois l'attrait voyeuriste et la logique de fétichisation:

(39)

Laura Mulvey,
*Visual Pleasure and
Narrative Cinema*,
1975, p. 1.

la scène du rapt ou de la surprise au bain est structurée pour permettre au spectateur-voyeur une identification compulsive au point de vue du prédateur et simultanément, pour geler l'objet féminin dans une image fétichisée⁴⁰ qui suspend le récit et concentre le plaisir visuel⁴¹.

(40)

Ibid., p. 3.

(41)

Ibid., p. 6.

Ainsi croisés, les textes de Régis Michel et de Laura Mulvey permettent d'éclairer la logique plastique par laquelle la nymphe cesse d'être sujet pour devenir surface et appât : la répétition structurelle de la nudité passive, la mise en scène du dévoilement et la présence d'un regard masculin, réel ou implicite, imposent un régime visuel de soumission qui neutralise la violence et la transforme en motif esthétique récurrent⁴².

(42)

Régis Michel,
Op. cit., p. 90

Pour étayer ce propos, il est pertinent d'analyser des œuvres picturales de l'art occidental. Des centaines d'œuvres permettraient de caractériser la violence et misogynie systématiques du patrimoine culturel pictural occidental mais ici nous ne nous concentrerons que sur une seule en particulier un tableau d'Antoine Watteau, peintre français du XVIII^e siècle [Fig 15].

Ce tableau est une singularité dans le catalogue de Watteau. Peintre de cour, il n'était pas connu pour ses nus mais plutôt pour ses représentations des fêtes galantes. A l'instar du satyre qui découvre le corps féminin alanguie, bras ballant, le spectateur se comporte en voyeur. Le personnage féminin semble plutôt une marquise de salon, fardée et poudrée, et le satyre, bien que cornu, paraît trop humain pour renvoyer au bestiaire mythologique. Ce réalisme anthropomorphe est essentiel, étant donné que le satyre doit provoquer l'identification du spectateur et

non son rejet. À l'encontre de la masculinité emphatique de l'époque, Watteau est attentif à la souplesse un peu lâche de la chair des modèles ou à l'équilibre maladroit des corps. Ses dessins frémissent, les chairs ne sont pas de pierre ce qui donne ce tableau à une intimité inédite.

L'oeuvre est l'une des plus sensuelles de l'artiste. La tension entre l'abandon de la femme et le désir à peine contenu du satyre, qui tire la langue, est matérialisée par le jeu chromatique, qui oppose à la chair blanche et nacrée de la belle endormie au ton cuivré et rutilant du satyre concupiscent⁴³. La pulsion scopique précède et annonce la pulsion sexuelle. Le corps semble s'offrir ce qui fait que le spectateur devient lui-même voyeur, voire complice d'un viol symbolique. L'on peut remarquer l'influence du Titien sur la toile de Watteau : le paysage, la lumière chaude et dorée, la volupté des corps en attestent mais le peintre a su inventer une composition originale qui s'appuie sur une multitude de dessins préparatoires dont une belle feuille aux trois crayons conservée au Musée du Louvre [Fig 16].

Dans ce dessin, le satyre est seul, sans nymphe. L'objet du désir est remplacé par un linge : fétiche, synecdoque du corps féminin, support d'une pulsion violente. La tension musculaire du satyre, son mouvement reptilien révèlent plus qu'un désir solitaire, presque narcissique, proche du faune mallarméen, jouissant de son propre fantasme plus que de la proie absente. Tout dans l'image repose sur une antithèse : la blancheur féminine contre le hâle viril du satyre, l'abandon du sommeil contre la tension du désir, la douceur du ciel contre la rudesse du sol. Cette mécanique de contraste devient une rhéto-

(43)

Guillaume
Glorieux, *Watteau*,
2011, Citadelles &
Mazenod, p.114.

rique punitive, c'est-à-dire que la nymphe est posée au bord d'un vide, métaphore de la chute. Le transport amoureux devient littéralement une chute, où la gravité newtonienne l'emporte sur l'Olympe.

La culmination érotique réside dans la profanation, l'érotisme passe par la révélation des parties secrètes du corps féminin et par leur pénétration. Plus grande est la pureté de la beauté, plus intense est la profanation, et donc plus fort est l'érotisme. L'écart entre la virginité apparente et le désir du satyre manifeste une volonté de transgression de l'humanité elle-même.



(Fig.14)
Marten de Vos, *Enlèvement d'Europe*, 1590,
Huile sur bois, 133,7 x 174,5 cm, Bilbao, Musée des Beaux-Arts de Bilbao.




(Fig.15)
Antoine Watteau, *Nymph et satyre* ou *Jupiter et Antiope*,
1716, Huile sur toile, 73,5×107,6 cm, Paris, Musée du Louvre.




(Fig.16.)
Antoine Watteau, *Satyre soulevant une draperie*, 1715-1716, pierre noire,
sanguine et rehauts de craie blanche, estompe et graphite sur papier beige,
24,5×29,8 cm, Paris, Musée du Louvre.



rotisation du couple lesbien :
fantasme des relations féminines
et de l'amour entre nymphes

(B)

es multiples représentations des nymphes nues, se touchant ou étant dans des situations qui traditionnellement seraient réservées pour des couples hétérosexuels, pose la question de l'érotisation masculine des relations féminines. Tout particulièrement représentée, la scène des nymphes au bain [Fig17] et le motif de Diane surpris par Actéon constituent, dans l'art occidental, un topos particulièrement significatif de l'érotisation masculine des relations féminines.

Frédérique Villemur, spécialiste en histoire et théorie des arts, montre comment à partir de l'Antiquité et surtout par la réception renaissante et post-renaissance des *Métamorphoses* d'Ovide, les nudités groupées des nymphes entrant dans l'intimité du bain deviennent, dans la peinture moderne, des motifs privilégiés d'excitation pour le regard exté-

rieur. Les compositions de Titien, Veronese, Parmigianino, Carracci, Rubens ou Francesco Albani, en autant de variantes du «*Diane et ses nymphes*» ou du «*Diane et Callisto*» organisent la proximité féminine, la caresse des corps, le demi-dénuement collectif et la mise en scène du regard d'un tiers (Actéon ou le spectateur implicite) pour fabriquer une image d'intimité qui, dans la pratique picturale, répond essentiellement au regard masculin et hétéronormé. Frédérique Villemur insiste sur l'ambiguïté constitutive de ces scènes : l'amour entre femmes y est d'abord un objet pour le regard masculin, une mise en spectacle de la proximité féminine qui fonctionne comme fantasme plutôt que comme description d'une subjectivité lesbienne autonome⁴⁴.

(44)

Frédérique Villemur,
*Érotique du couple
lesbien à l'époque
moderne: Diane et
ses nymphes*, Images
re-vues, 2020, p. 12.

Le motif iconographique de Diane et ses nymphes [Fig18] constitue une archive visuelle précieuse pour réfléchir à une érotique du couple lesbien dans les représentations de l'époque moderne. Diane, déesse de la chasse et de la virginité, est systématiquement entourée de nymphes, dans une société exclusivement féminine souvent représentée dans un espace forestier ou au bord de l'eau. Ce cadre mythologique met en scène des figures féminines nues ou à demi-nues, engagées dans des gestes d'intimité tels que des bains partagés, du repos ou des jeux. Ces scènes, tout en étant signifiées comme mythologiques, n'en présentent pas moins une charge érotique marquée. Ces représentations ont une forte ambivalence car elles oscillent entre pudeur antique et volupté moderne, entre allégorie morale et mise en scène du désir.

Dans ce contexte pictural, Diane devient une figure écran ambivalent permettant d'introduire le corps



(Fig.17)
Hans Dahl, *Nymphes au bain*, Huile sur toile, Collection privée.



(Fig. 18)

Paul Véronèse, *Actéon regardant Diane et ses nymphes*, 1560-1569, Huile sur toile, 26×101 cm, Boston, Museum of Fine Arts (détail).

féminin dans la peinture tout en le maintenant dans le champ du licite grâce au prétexte mythologique. Mais ce prétexte laisse place à un contenu plus subversif, qui ouvre à la possibilité de lectures homoérotiques.

Cette figure ambivalente est présente dans cette oeuvre de Paul Véronèse, dont l'audace le porte à modifier la tradition iconographique d'Actéon en le transformant en contemplateur paisible s'adonnant avec délectation au voyeurisme. Dans ce tableau, le couple de nymphes est placé devant Diane et aucun voile ne sépare le regard de l'homme des corps voluptueux féminins. Tout est transparent au regard pour venir chercher le plaisir interdit. En se concentrant sur les nymphes, l'on voit que l'une a glissé sa main sur le pubis de l'autre qui couvre de la sienne celle de sa compagne qu'elle enlace, tandis qu'une troisième se joint à elle. Ce jeu de main n'a qu'un but : attirer le regard sur le point caché du sexe. Alors que l'irruption involontaire d'Actéon provoque l'épiphanie de la nudité, la gestuelle des nymphes focalise l'attention du spectateur. Actéon n'est pas menacé, il est contemplateur d'un plaisir qu'il désire partager.

L'érotisation des relations féminines se nourrit d'un double mouvement : d'un côté, la proxémie et la sensualité des corps féminins réunissent visuellement des indices qui peuvent être lus comme homoérotiques car la gestuelle des nymphes dans les scènes de bain ou de repos s'appuie sur la récurrence d'une proximité des corps féminins, parfois frontalement sensuelle et des gestes révélant une intimité douce et tactile ; de l'autre, le dispositif narratif et pictural (le bain, le jeu des regards, la surprise d'un voyeur) contextualise cette proximité comme spectacle pour un tiers masculin. Cette gestuelle forme un

champ érotique latent souvent non explicite mais qui reste lisible par une spectatrice ou un spectateur averti. Frédérique Villemur évoque ici un « *lieu ignoré* » du désir féminin, un espace de sensualité rarement reconnu dans les discours dominants, mais qui traverse pourtant les œuvres⁴⁵.

(45)

Frédérique Villemur,
Op. cit., p. 11.

Frédérique Villemur souligne également le rôle de certains éléments pratiques – tels que le miroir, l'eau, la transparence du voile – permettent également la construction d'une scénographie du désir et participent au plaisir du regard, souvent ambigu. L'image joue ainsi sur la limite entre la dissimulation et la révélation, entre la pudeur et l'exhibition pour faire demeurer la tension et exciter le spectateur. En effet, la scène est construite pour exciter un regard extérieur et pour répondre à des codes visuels hérités d'une tradition de représentation où la femme, ensemble à d'autres femmes, est d'abord objet de consolation ou d'émulation cœdipienne pour le spectateur masculin⁴⁶.

(46)

Frédérique Villemur,
Op. cit., p. 12.

Relu à la lumière des écrits de Laura Mulvey et de Régis Michel, le motif prend une signification supplémentaire: la proximité des corps féminins fonctionne comme un apéritif scopophilique, autrement dit une mise en abyme du regard sur le corps féminin qui joue simultanément la fétichisation (fragmentation et sanctification esthétique des membres, du sein, du dos) et le récit voyeuriste (la surprise, la faute supposée, la menace du regard masculin). Laura Mulvey insiste par ailleurs sur le fait que la représentation fétichiste ou voyeuriste n'est pas purement visuelle mais qu'elle s'articule narrativement; or c'est précisément cette articulation narrative qui permet au tableau de bain d'être à

(47)

Laura Mulvey,
Op. cit., p. 4.

la fois image sensuelle autonome et moteur narratif pour l'énoncé masculin du désir⁴⁷.

Malgré les modernités tardives et même s'il existe des œuvres ou des variations qui semblent célébrer la connivence féminine, la plupart conservent la structure du regard extérieur. En d'autres termes, la scène lesbienne peinte est surtout un fantasme hétéronormatif habillé en sensualité féminine, et rarement une représentation crédible d'un désir entre femmes conçu sur leurs propres termes. Les scènes représentant Diane sont des allégories qui constituent des catalyseurs d'un érotisme codé. Précisément, certaines œuvres recourent à des figures mythologiques telles que Diane ou Callisto pour introduire des scènes de séduction ou de dévoilement entre femmes.

Le cas de Callisto, nymphe de Diane séduite par Jupiter (Zeus) métamorphosé en Diane [Fig 19], est central. Cette scène est représentée par de nombreux artistes comme Titien, Bordone, Rubens, Fragonard, ou encore Boucher; et elle donne lieu à une figuration explicite d'un contact érotique entre femmes, même si l'un des corps est en réalité masculin déguisé. Frédérique Villemur souligne le double jeu de ces œuvres qui permettent une mise en scène du désir lesbien tout en le neutralisant par la ruse narrative: la métamorphose de Jupiter. Dans ce cas, la peinture montre ce qu'elle ne peut pas dire, ou plutôt, elle le montre en le déniait. L'allégorie devient alors un masque du désir, une manière de contourner les interdits tout en les exhibant.



(Fig. 19)
Nicolas-René Jollain, *Diane et Callisto*,
1770, Huile sur toile, 53 × 64 cm, Collection privée.



Réinterpréter les nymphes aujourd'hui : entre perpétuation du *male gaze* et tentative de réappropriation

(C)

Si la figure de la nymphe telle qu'elle s'est constituée dans la tradition picturale et narrative occidentale appartient à un répertoire iconographique ancien, elle n'a pas disparu des représentations contemporaines. Bien au contraire, on observe, dans des registres aussi divers que la photographie, le cinéma, la vidéo d'art ou la publicité, une persistance de ses codes visuels fondamentaux : une nudité idéalisée, des corps juvéniles aux poses passives, des scènes de baignade ou de repos ou encore des groupes féminins rapprochés. Cette permanence pose d'emblée la question de savoir si la modernité et la postmodernité ont véritablement réinventé le motif nymphique ou si elles l'ont seulement recyclé dans des contextes nouveaux, en conservant la structure patriarcale du regard.

Même lorsqu'elles s'inscrivent dans des dispositifs contemporains, les reprises du thème des nymphes

au bain ou de Diane et ses compagnes s'accompagnent souvent d'une reconstitution quasi intacte des codes du *male gaze*⁴⁸. Par exemple, le travail de Pierre et Gilles, couple d'artistes plasticiens français, fournit un exemple particulièrement éclairant de cette tension entre hommage et distance. Leur photographie peinte *Pascaline* [Fig 20] concrétise visuellement des éléments familiers du motif de la nymphe tels que la nudité, un corps offert allongé sur une surface évoquant l'eau, une lumière douce et diffuse, un environnement végétal stylisé. Le corps posé, le regard vers le ciel et l'absence de narration explicite rappellent les baigneuses du XIX^e siècle ou les nymphes mythologiques, mais transformés : l'artifice s'assume, la lumière est travaillée et le décor est décor. Cette oeuvre ne représente pas un mythe de viol ou de rapt ; il ne s'agit pas d'une capture mythologique mais d'une mise en scène consciente, presque cérémonielle de la nudité. Le spectateur est invité à contempler l'image mais il est aussi confronté à sa propre position : ce regard contemporain sait et voit le dispositif, il ne prend pas pour innocente la nature du nu.

L'iconographie du bain sert encore à construire un espace clos de sensualité féminine offert au regard extérieur, tandis que la présence du spectateur implicite demeure déterminante dans l'organisation visuelle. La posture, l'angle de vue la fragmentation du corps, la douceur du modelé et de la lumière, tous ces éléments constituent un appareil formel hérité de la peinture renaissante et moderne et sont perpétuellement utilisés pour mettre en place le *male gaze*.

Cette conscience du dispositif rejoint ce que Laura Mulvey appelle la nécessité de briser le regard inspecteur, ou voyeuriste, en rendant visible la structure du regard, non seulement ce qui est vu, mais qui voit et comment il voit. Dans *Pascaline*, le corps féminin est image, mais une image saturée; saturée d'artifice, de lumière, de décoration où la nature, loin de rassurer, devient surface réflexive. Ceci signale que le motif de la nymphe, pour être repris aujourd'hui, doit être transformé et non simplement reproduit.

La littérature contemporaine offre une figure sœur au motif de la nymphe : celle de la nymphette, popularisée par le récit de Vladimir Nabokov dans *Lolita* (1955). Le narrateur Humbert Humbert décrit Dolores Haze comme une « *nymphette* », c'est-à-dire une jeune fille dont la beauté éveillée excite le désir, bien que son âge et son statut en fassent une figure problématique, vulnérable, objet de fantasme⁴⁹. Le terme de « *nymphette* » lui-même (néologisme de Vladimir Nabokov) renvoie explicitement à la nymphe mythologique mais en la transformant : c'est une figure contaminée par la sexualité, par le regard de l'adulte, par la fascination et par la violence du désir qui s'impose, même si le fantasme veut masquer cette violence.

Dans *Lolita*, la nature (les plages, les forêts, les scènes d'été) joue un rôle semblable à celui des scènes de mythologie : elle constitue un décor idyllique, un espace de lumière, de chaleur, mais aussi de transgression implicite. Humbert Humbert observe Dolores dans des moments de calme, de repos, de lecture; des moments où elle est presque passive, souvent inconsciente du regard qu'elle suscite. Ces

(49)

Vladimir Nabokov,
Lolita, Folio,
1973, p. 28



(Fig.20)
Pierre et Gilles, *Pascaline*, 1984, photographie peinte, 24,8 × 50,22 cm,
Collection privée.



(Fig. 21)
Stanley Kubrick, *Lolita*, 1962, Metro-Goldwyn-Mayer.

passages fonctionnent comme les scènes de baigneuses ou de nymphes dans la peinture en offrant le corps de la jeune fille au regard de l'homme et du spectateur, tout en maintenant une distance narrative qui empêche une identification pleine ou sans culpabilité. La figure de la *nymphette* est donc comparable à la nymphe dans sa capacité à incarner ce bord entre l'innocence et la sexualisation, entre être regardé et être objet du regard.

L'adaptation cinématographique de *Lolita* par Stanley Kubrick (1962) [Fig 21] a largement contribué à fixer dans la mémoire visuelle l'iconographie de la *nymphette*. La célèbre image où l'actrice (Sue Lyons) allongée sur une serviette de plage, vêtue d'un maillot à motifs et coiffée d'un large chapeau condense à elle seule les contradictions du fantasme nymphique. La posture reprend les codes traditionnels du nu allongé hérité de la peinture : le corps est étendu et offert à la lumière, tandis que le regard se détourne à demi, feignant l'innocence ou l'indifférence. L'espace du jardin, baigné de soleil, remplace la clairière ou la fontaine antique, mais la structure visuelle demeure identique : un corps féminin, un environnement naturel, un regard externe supposé.

Cette photographie devenue emblématique met en scène une forme moderne du male gaze. En effet, la pose paraît spontanée mais elle est savamment composée pour évoquer un équilibre entre candeur et provocation. L'inclinaison du buste, la flexion du bras, le croisement des jambes rappellent les postures des nymphes mais dépouillées de tout appareil mythologique. Le chapeau, élément anecdotique, devient ici un substitut symbolique du voile

antique : il encadre le visage en protégeant et dévoilant à la fois. L'érotisme se déplace du corps vers la posture, vers l'attitude d'attente ou d'inconscience simulée⁵⁰.

(50)

Susan Sontag,
On Photography,
Penguin, 2019, p. 50.

La juxtaposition de ces deux figures montre que le regard contemporain, loin de renverser les structures de pouvoir héritées, tend souvent à les reconduire sous d'autres formes. Si la distance ironique, la stylisation ou le jeu des codes semblent offrir une prise critique, ils ne suffisent toutefois pas toujours à rompre avec la logique du regard masculin. Le corps féminin demeure surface de projection, une image offerte à la contemplation même lorsqu'il se sait image. La modernité et la postmodernité ont ainsi déplacé le cadre esthétique du motif de la nymphe sans pour autant en bouleverser la structure profonde. Sous le vernis de la parodie ou de l'artifice persiste la même économie du désir : celle qui fige la femme dans la posture de l'objet visible, dans l'entre-deux d'une innocence exhibée et d'une sensualité codifiée. La figure mythologique n'est ni abandonnée ni véritablement interrogée ; elle est absorbée par les dispositifs contemporains du spectacle et de l'image, où son pouvoir de séduction se perpétue plus qu'il ne se déconstruit.

Face à la persistance des schémas visuels de domination masculine sur le corps féminin, une autre voie s'est toutefois ouverte dans les discours et les pratiques artistiques contemporaines ; celle des réappropriations féministes et écoféministes. Là où les traditions picturale et photographique continuent de figer la nymphe et le corps féminin dans une posture d'objet, certaines artistes et penseuses cherchent au contraire à lui restituer une agentivité symbolique en renouant avec sa dimension origi-

nelle d'incarnation de la nature. Il est donc censé de se demander si l'écoféminisme pourrait voir dans la nymphe non plus une proie offerte au regard mais une médiatrice entre le vivant et l'humain, entre le corps et l'environnement. Réinvestir cette figure permettrait de tenter de déplacer le centre du regard pour pouvoir passer d'une esthétique de la possession à celle de la relation. En réinvestissant la nymphe, les écoféministes pourraient proposer un autre paradigme symbolique où le féminin retrouverait sa puissance d'agir non plus en tant qu'objet de désir mais comme force vitale et spirituelle inscrite dans les écosystèmes.



★★★

*U*ne révolte en sommeil : les nymphes,
figures d'un pouvoir à réinventer

(CHAPITRE 3)

Les mythes ont longtemps servi de miroir au pouvoir et dans leurs reflets se dessinaient les contours de la peur, du désir, de la domination et de la révolte. Parmi les figures féminines qui hantent cet imaginaire, deux silhouettes se répondent : la sorcière et la nymphe. Toutes deux témoignent d'une mémoire collective, celle d'une puissance féminine que les siècles ont cherché à contrôler, à effacer ou à travestir.

Redonner sens à la nymphe, c'est rouvrir un champ symbolique oublié, celui d'une puissance sans violence, d'une résistance qui ne

passé pas par la destruction mais par la persistance. En elle s'annonce la possibilité d'un nouveau langage du vivant, où la connaissance naît de l'attention, où le pouvoir s'exerce par le soin, où la liberté consiste à être en relation. Ainsi, penser la nymphe, c'est poursuivre la révolte de la sorcière autrement, non plus dans le cri du bûcher mais dans le murmure des eaux. C'est proposer une autre voie pour le féminisme et pour l'écologie, celle d'une rébellion patiente, souterraine, enracinée dans la continuité du vivant.

Mon souvenir

le plus ancien en
rapport avec les sorcières
remonte à mon premier
visionnage de *Mirikou* et la *Sorcière*.

Comme la plupart des enfants, ma première
réaction face à la sorcière fut de la craindre :
c'était une femme méchante et hostile qui

★
(FIG. 22)

menaçait l'ordre du village. De plus, tout
est fait pour qu'elle suscite cette émotion : son design la
rend terrifiante, ses yeux rouges, ses traits et son apparence
vieillesse lui donnent un air extrêmement hostile. En grandissant,
ce regard naïf s'est fissé. *Miraba* n'était pas seulement une
figure du mal, mais un corps souffrant d'une violence
infligée. Ce n'était pas une épine magique plantée
dans son dos qui l'avait rendue cruelle mais

l'expérience traumatisante d'un viol collectif

qu'elle avait subi. Son apparence méchanceté

n'était qu'autre que la réaction désespérée

d'une femme détruite qui retourne sa colère contre le
monde qui l'a trahie.

Ce renversement de perspective résonne avec une vérité plus large : dans l'histoire
occidentale, la sorcière était moins un être maléfique qu'un symptôme social,
l'incarnation d'une peur masculine
face à la puissance autonome

des femmes. Avant de devenir

une source de fascination

ou un personnage de fiction,

le terme de sorcière était une

accusation qui pouvait être,

et l'était souvent, mortelle.

signifiait, pour des dizaine de milliers

Être désignée comme telle

de femmes, la torture et la mort.

Les chasses des XV^e et XVII^e siècles ont exterminé des dizaines de milliers de femmes,
jugées coupables de trop savoir, de trop guérir, de vivre seules ou de ne dépendre
d'aucun homme. Ses persécutions n'ont pas été pas un épisode marginal mais
plutôt un moment fondateur du capitalisme par la destruction systématique des formes
d'autonomie féminine qui faisaient obstacle à la disciplinarisation du travail et
du corps féminin. Les sorcières représentaient un autre
rapport au monde, une économie du soin, de la réciprocité et de la connaissance
pratique et cela posait, et pose toujours, un problème.



(Fig.22)
Michel Ocelot, *Tirikou et la sorcière*, 1988.

Ce renversement de perspective résonne avec une vérité plus large : dans l'histoire occidentale, la sorcière était moins un être maléfique qu'un symptôme social, l'incarnation d'une peur masculine face à la puissance autonome des femmes. Avant de devenir une source de fascination ou un personnage de fiction, le terme de sorcière était une accusation qui pouvait être, et l'était souvent, mortelle. Être désignée comme telle signifiait, pour des dizaines de milliers de femmes, la torture et la mort⁵¹. Les chasses des XVI^e et XVII^e siècles ont exterminé des dizaines de

milliers de femmes, jugées coupables de trop savoir, de trop guérir, de vivre seules ou de ne dépendre d'aucun homme. Ces persécutions n'ont pas été pas un épisode marginal mais plutôt un moment fondateur du capitalisme par la destruction systématique de formes d'autonomie féminine qui faisaient obstacle à la disciplinarisation du travail et du corps féminin⁵². Les sorcières représentaient un autre rapport au monde, une économie du soin, de la réciprocité et de la connaissance pratique et cela posait, et pose toujours, un problème.

Ainsi, avant d'être réhabilitée par les mouvements féministes, la sorcière était une figure de terreur politique. L'imaginaire du bûcher avait pour fonction de briser la transmission de savoirs corporels et communautaires, et de faire taire des lignées de femmes indépendantes⁵³. Aujourd'hui, les féministes et notamment les écoféministes ont réinvesti cette image pour en faire un symbole de résistance en transformant la brûlure en lumière et la blessure en bannière. Mais alors pourquoi ne serait-il pas possible d'appliquer ce geste de réappropriation à d'autres figures ? Ne serait-il pas envisageable de faire de la nymphe, trop souvent décorative, une sœur symbolique de la sorcière

porteuse d'une autre énergie féminine ? Après tout, les écoféministes luttent contre le système patriarcal.

(51) Mona Chollet, *Op. cit.*, p. 38-45.

(52) Silvia Federici, *Op. cit.*, p. 210.

(53) Mona Chollet, *Op. cit.*, p.40.

La nymphe n'a pas subi l'Inquisition, elle n'a pas été suppliciée. Pourtant, elle a tout de même été emprisonnée, mais autrement. Dans l'imaginaire patriarcal, elle est devenue l'image figée du corps gracieux et offert, une sylphide silencieuse au service du regard masculin. Revenir à la nymphe permettrait de rouvrir ce corps captif et de lui rendre son pouvoir de mouvement. La nymphe, fille des sources et des bois, vit dans l'entre-deux : entre l'humain et la nature, entre le visible et l'invisible, entre la culture et l'élément. Elle ne s'oppose pas au

monde, elle le traverse. Elle ne rompt pas, elle relie. Là où la sorcière revendique la rupture, la nymphe incarne la relation⁵⁴.

Les écoféministes, de Françoise d'Eaubonne à Vandana Shiva, ont montré que l'oppression des femmes et celle de la nature relèvent d'un même paradigme qui est la domination dualiste qui sépare culture et nature, raison et corps, esprit et matière. Comme l'écrit Vandana Shiva : *« le viol de la Terre et le viol des femmes sont intimement liés, à la fois métaphoriquement, dans les visions du monde et matériellement,*

*dans les vies quotidiennes des femmes*⁵⁵ ». La nymphe, en renouant les fils du vivant, offre une réponse poétique et politique à cette fracture car elle ne se contente pas de représenter la nature ; elle en devient la voix. Dans cette perspective, la nymphe pourrait être mobilisée comme figure d'un écoféminisme relationnel moins fondé sur la dénonciation que sur l'invention de nouveaux modes d'attention. *« Je veux des mots qui font vraiment du travail, qui nous aident à nous rassembler afin de mieux vivre et mourir ensemble*⁵⁶ ». La nymphe est précisément ce mot-travail : un symbole qui tisse au lieu de trancher. Là où la sorcière incarne la rupture, la nymphe incarne la

circulation. Elle traverse les frontières en reliant les mondes de l'eau, de la terre et du vent ; elle vit dans le miroitement, dans l'instabilité féconde des marges. En cela, elle peut servir de matrice pour repenser nos modes de coexistence avec le vivant. L'écoféminisme n'est pas un simple appel à la protection de la nature, mais une critique radicale du système qui l'exploite. La nymphe, en se situant hors du langage de la conquête, propose une politique du soin et de l'écoute.

- (54) Susan Griffin, *Woman and Nature. The Roaring Inside Her*, Harper & Row, 1978, p. 23-35.
- (55) Vandana Shiva, *Staying Alive: Women, Ecology and Development*, Zed Books, 1988, p. 80
- (56) Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, 2016, p. 11.
- (57) Vandana Shiva, *Op. cit.*, p. 90
- (58) Donna Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism*, 1988, p. 20.
- (59) *Ibid.*, p. 25.

cette résistance douce : non pas la révolte flamboyante mais la persistance tranquille du vivant. Elle ne brandit pas le feu, elle garde la source et agit dans les interstices du visible, comme un principe d'immanence. Sa puissance n'est pas verticale mais diffuse, contagieuse, semblable à l'eau qui infiltre la pierre et la transforme lentement.

Donna Haraway, philosophe et professeure américaine défend une objectivité féministe fondée sur la partialité assumée : « nous ne sommes pas maîtres du monde. Nous vivons ici, et nous essayons d'engager des conversations non innocentes⁵⁸ ». La nymphe, à sa manière, incarne cette humilité active car elle ne prétend pas dominer, mais de converser avec le

L'histoire agricole moderne illustre tragiquement la perte de ce lien. L'imposition de la monoculture, la brevetabilité des semences, la dépossession des paysannes ont instauré un modèle d'extraction qui détruit la diversité du vivant. Pourtant, des femmes, souvent anonymes, maintiennent encore dans l'ombre des pratiques de préservation, d'échanges de semences et de soins des sols. Ces gestes de « désobéissance créatrice », relèvent d'une véritable résistance politique⁵⁷. Dans ce contexte, la nymphe pourrait incarner

monde. La nymphe sait que l'intelligence naît du lien et non de la maîtrise.

En cela, la nymphe devient un modèle de connaissance située et enracinée, consciente de ses limites et de ses interdépendances. Sa grâce, souvent interprétée comme faiblesse, peut se lire autrement : non pas comme de la docilité, mais plutôt comme une capacité d'adaptation, d'une intelligence fluide⁵⁹. Là où la sorcière symbolise la rupture et la vengeance, la nymphe ouvre un imaginaire de réparation.

Les mythes anciens regorgent d'indices.

Les dryades liées

aux arbres

qu'elles habitent,

les naïades gardiennes

des eaux, les oréades protectrices

des montagnes. Toutes traduisent un rapport

d'affection réciproque entre

femme et élément. Lorsque l'arbre meurt, la

dryade meurt ; lorsque la source se tarit, la nymphe disparaît.

Elle ne s'agit donc pas d'une

fusion mystique mais d'un pacte de coexistence :

vivre ensemble ou périr ensemble. Cette logique

de codépendance pourrait inspirer une écologie politique où

la vulnérabilité n'est plus une

faiblesse mais un principe d'alliance. Loin

de la nymphe éthérée des

peintures romantiques, il faut imaginer

une nymphe

politique et consciente

de sa fragilité,

comme de sa puissance.

Il faut penser une nymphe

qui

incarnerait la possibilité d'un monde

où la beauté n'est plus un

objet de

consommation mais un langage

de résistance.

Repenser la nymphe, c'est redonner voix à une mémoire

enfouie du féminin, celle

du lien, du rythme et de la

respiration du monde.

La récupération militante de la sorcière par les écoféministes a permis de dévoiler une mémoire longue de la persécution des femmes et de leur savoir. Pourtant, la nymphe, bien qu'elle soit tout aussi enracinée dans la relation au vivant, demeure une figure muette rarement convoquée comme symbole politique. Ce silence n'est pas une faiblesse mais une opportunité critique en offrant un espace vierge, un réservoir symbolique où pourrait s'inventer une nouvelle grammaire du pouvoir. La nymphe est un art du passage, de la métamorphose et du devenir. Elle enseigne la patience, l'humilité et l'attention aux transformations imperceptibles, comme la lumière qui change, le souffle du vent sur les feuilles, le frémissement d'une surface d'eau. Dans l'atelier du designer graphique elle devient méthode et souffle créatif, un guide invisible qui transforme le geste et la pensée. Elle traverse les matériaux et les formes, se fond dans les papiers, les encres et les pigments et se modifie en fonction de la lumière, de l'humidité, de la texture du support, tout comme une typographie qui se dilue dans une impression, se superpose à d'autres calques ou se dissout dans le blanc d'une page. La métamorphose de la nymphe trouve un écho dans celle du design graphique : chaque tirage devient un organisme vivant, chaque couche d'encre

un mouvement, chaque feuille un paysage en mutation. Les typographies peuvent fléchir, se distordre ou perdre leur contour ; les images peuvent se fondre, se fragmenter ou respirer dans le vide. La création n'est plus un produit figé mais un flux, un espace où la matière dialogue avec l'intention, où le geste du designer coexiste avec l'aléatoire et la temporalité.

En travaillant avec la nymphe, le designer apprend à percevoir les variations subtiles, à anticiper et accueillir les changements et à laisser la forme se transformer plutôt

que de la contraindre. La nymphe devient alors mentor et miroir, en enseignant que la beauté et le sens ne résident pas dans la perfection ou la stabilité mais dans la capacité à se métamorphoser, à évoluer avec le temps et à accueillir l'imprévu. Les supports graphiques deviennent des traces vivantes, des documents qui respirent et se modifient, tout comme la nymphe se métamorphose en fonction de son environnement et de son interaction avec le monde. Elle nous invite à concevoir des images et des objets graphiques qui ne

sont pas seulement lus ou vus, mais vécus, ressentis et traversés, où chaque variation, chaque changement de lumière ou de texture est porteur de sens.

Ainsi, le design graphique, sous l'influence de la nymphe, se transforme en une discipline du vivant et du mouvant. L'impression, la composition typographique et la superposition des couches deviennent des rituels de métamorphose : un poster peut se solariser, une reliure s'ouvrir pour raconter sa propre évolution, une risographie perdre progressivement sa densité et révéler de nouvelles textures. Chaque projet devient une exploration du temps, un dialogue avec la matière et la lumière, une expérience qui

refuse la fixité pour se nourrir de la fluidité et de la transformation. La nymphe, par sa nature changeante et poreuse, enseigne que la création graphique peut elle aussi être un organisme vivant fragile mais résilient, modulable mais cohérent, toujours en métamorphose.

Dans ma pratique, le geste créatif est une tension douce entre la volonté de construire et la capacité à laisser advenir. La nymphe m'apprend la souplesse, la fluidité et la circulation. Créer avec elle, c'est accepter que la forme puisse se dissoudre, que le sens soit mouvant et que le signe respire, qu'il devienne un espace ouvert plutôt qu'une assertion. Le design

graphique n'est plus un langage de domination visuelle mais un espace d'accueil, une zone où la matérialité des encres et des pigments, le souffle de la lumière et le tremblement du papier dialoguent avec la main, le regard et l'imaginaire. L'atelier devient un écosystème vivant : les papiers sèchent comme des peaux, les encres migrent, les pigments se déposent en veines et la lumière se fragmente en éclats. Le designer devient un gardien d'équilibres fragiles, un accompagnateur plus qu'un possesseur, un orchestrateur de relations subtiles et mou-

vantes.

La nymphe dans ce contexte se fait méthode, posture et rythme. Son geste est lent, répétitif, presque méditatif. Dans le graphisme, cela se traduit par des compositions où le blanc domine, où la typographie s'efface, où les marges deviennent espaces de silence. Le vide, la transparence et le tremblement deviennent outils conceptuels. Créer devient alors un acte d'effacement et le designer un révélateur : non pas imposer, mais faire apparaître, laisser advenir. Chaque trace, chaque

superposition de calques, chaque feuille translucide devient un prélèvement de lumière et d'attention. Les objets graphiques se mettent à respirer, à vieillir, à se métamorphoser au contact de l'air, de l'humidité, de la lumière et du temps.

Ces idées peuvent trouver un écho particulièrement
puissant dans les pratiques contemporaines
de *Mimosa Schard* et *Bianca Bondi*,
dont les œuvres
explorent la
transformation
en soi.

matière et la
comme un langage

94

Mimosa Schard travaille avec des
peaux, des résines, des pétales et des plastiques translucides,
créant des installations où les frontières entre
naturel et artificiel se brouillent. Chaque matériau respire
se déforme, et interagit avec l'espace et la lumière, générant des milieux qui ne se
contentent pas de présenter une image fixe, mais inventent le spectateur à traverser et
à expérimenter une temporalité en mouvement. Dans le design graphique, cette
approche se traduit par la conception de supports sensibles : des affiches, des tirages
et des reliures qui se métamorphosent avec le temps, l'humidité et la lumière, offrant à
chaque interaction un nouvel horizon de lecture et de perception.

Mimosa Schard montre que la création peut être un processus vivant, où la forme
n'est jamais définitive et où la matière dialogue avec
l'attention et la présence humaine.

★
(FIG. 24)

Bianca Bondi quant à elle met en pratique la transformation matérielle par l'oxydation et la corrosion, exploitant les réactions chimiques et les effets du temps pour créer des surfaces en mutation. Ses œuvres révelent la beauté du changement, du passage et de l'altération, transformant ce qui pourrait être perçu comme défaut ou dégradation en un langage plastique.

Pour le designer graphique, ces principes inspirent une approche où chaque support devient un organisme vivant : l'encre se dilue, la couleur se modifie, les couches se super-

posent et se répondent dans un dialogue constant avec la lumière, l'humidité et le toucher. La métamorphose n'est plus accidentelle mais structurante : elle définit le projet et engage le spectateur à percevoir, sentir et réagir à chaque variation. Ces deux artistes nous enseignent que la création, qu'elle soit plastique ou graphique, peut devenir un acte de transformation continue, une expérience sensible qui traverse le temps et l'espace, et qui fait du geste artistique un pont entre le vivant, le matériau et l'imaginaire.

Relire la nymphe à la lumière des écoféminismes l'inscrit dans une critique du dualisme corps et esprit, raison et émotion⁶⁰. La nymphe vit dans le flux et relie plutôt qu'elle ne sépare. Elle occupe un espace de médiation, un seuil mouvant où les frontières s'effacent. Là où la raison moderne cherche la maîtrise et le contrôle, la nymphe cultive l'écoute, la patience et la coopération avec le vivant. La sorcière rappelle la mémoire du feu, la révolte et la résistance, tandis que la nymphe incarne la fluidité de l'eau, la subtile persistance, la transformation attentive. Ensemble, elles composent deux versants complémentaires d'une insurrection du vivant : l'une détruit pour libérer, l'autre relie

pour guérir.

Cette lecture peut être élargies à d'autres cosmologies, elles non occidentales. Les *Patupaiarehe* de la mythologie maorie⁶¹, êtres brumeux et gardiens des forêts, ou les *Nibiinaabe* abénaquises, esprits des eaux, incarnent une sensibilité proche de celle des nymphes par l'incarnation du respect du vivant, de l'interdépendance et de la reconnaissance du monde non humain comme sujet de droit. De nombreuses traditions à travers le monde valorisent ces figures liminales et métamorphiques, qu'il s'agisse des dryades grecques ou des esprits aquatiques des Andes et de l'Amazonie. Elles enseignent une écologie spiri-



(Fig.23)

Mimosa Echard, *Barlton*, 2021, Peinture acrylique, tissu, graines de gardénia, jus de baies, encre, gloss acrylique sur châssis, Vue de l'exposition «*Sluggy me*» à la Collection Lambert, Avignon.



(Fig.24)
Bianca Bondi, *Still Waters*, 2020. Installation, Le Parvis, Tarbes

tuelle fondée sur le respect, l'observation et la réciprocité plutôt que sur la domination, une philosophie de la relation qui s'incarne autant dans les gestes quotidiens que dans les pratiques artistiques.

La nymphe est également une figure politique et sociale. Revaloriser cette figure implique de reconnaître les héritages de persécution et d'expropriation tels que les bûchers, les chasses et l'effacement des savoirs, tout en construisant de nouveaux récits de lien et de préservation. Si la société masculine continue, demain l'humanité

n'existera plus⁶². La nymphe nous enseigne à durer sans dominer et à se transformer sans s'effacer. Les micro-pratiques incarnées par *Navdanya*⁶³ ou par des jardins partagés traduisent cette écologie politique appliquée au design et à la création : préserver, partager, expérimenter et tisser des solidarités, tout en faisant de l'atelier un lieu vivant et interactif. La nymphe politique valorise la liminalité, le seuil entre deux états en offrant un outil pour penser des processus créatifs fluides et adaptatifs. Elle nous apprend à

98

travailler avec le temps, à accepter le hasard, l'accident et la déviation. Une coulure d'encre qui s'étire devient événement plastique, une superposition imparfaite devient révélation. La philosophie du rythme et du respect invite le designer graphique et tout le monde à « *habiter le trouble*⁶⁴ », c'est-à-dire à composer avec la complexité sans fantasme de pureté ni de contrôle.

La nymphe est également un écho puissant aux luttes LGBTQ+, et plus spécifiquement aux causes trans et non-binaires. Par essence, elle traverse les frontières du corps et de l'identité, ne se définissant ni strictement comme homme ni comme femme, mais en existant dans un flux perpétuel. Elle incarne

le genre fluide, la capacité à se transformer, à être multiple et changeante. En se réappropriant la nymphe, le design graphique et artistique devient un vecteur de visibilité pour ces identités, en imaginant des formes, des typographies et des espaces qui reflètent la plasticité et la fluidité du vivant. L'identité n'est pas figée : elle est un processus, un mouvement, et le langage, l'image et la création deviennent des instruments de reconnaissance et de légitimation pour ceux et celles qui refusent les cases binaires imposées par la société. La nymphe devient alors symbole de résistance et d'expérimentation formelle : supports modulables, typographies changeantes, affiches ou installations

interactives qui évoluent avec l'observateur et le temps.

Repenser la nymphe implique également une pédagogie active en formant des praticiens qui conjuguent savoirs scientifiques et empiriques, en intégrant l'étude des savoirs paysans et féminins dans les cursus et en soutenant des résidences artistiques et des ateliers collectifs. La culture deviendrait un espace de redistribution et de soin et les récits un vecteur de transformation. La nymphe-politique n'est pas romantique mais est stratégique, collective, capable de

transformer les institutions par la coopération, la symbiose et la vulnérabilité assumée.

Enfin, la nymphe propose une humilité exigeante qui est de ne pas posséder mais d'accompagner ; de ne pas dominer mais de soigner. La révolte en sommeil dont je parle n'est pas une métaphore d'inaction mais est une réserve d'intensité. Elle invite à repenser l'héritage féministe en y insérant un horizon où le politique et le poétique s'éclairent mutuellement. La nymphe politique ne promet pas l'inno-

cence mais promet la responsabilité. En ce sens, elle complète la sorcière, mémoire du feu et de la colère, en offrant un horizon de réparation et de continuité. Ensemble, elles tracent une cartographie du féminin pluriel. L'une détruit pour libérer et l'autre relie pour guérir. La nymphe n'est pas seulement une figure poétique mais un guide pour habiter le monde avec attention, soin et responsabilité. Là où la sorcière porte la mémoire du feu, la nymphe garde celle de l'eau. Alliées, elles pourraient créer une cartographie du féminin pluriel pour dessiner un nouvel horizon écoféministe, non pas un retour à la nature mais un retour à la relation. Dans le bruissement des feuilles, le chuchotement

des rivières et la persévérance des semencières, elle rappelle que tout pouvoir digne de ce nom se construit par la fidélité aux vivants et la délicatesse des gestes partagés. Ainsi, je choisis l'expérience et non la perfection, le tâtonnement et non la réponse immédiate. J'habite la nymphe comme posture créative et politique : lentement, par gestes, par relations, par métamorphoses.

Avec douceur, attention et persistance.

- (60) Susan Griffin, *Op. cit.*, p. 23-35.
- (61) Judith Binney, *Redemption Songs: A Life of Te Kooti Arikirangi Te Turuki*, Auckland University Press, 1995, p. 45-47.
- (62) Françoise d'Eaubonne, *Le féminisme ou la mort*, P. Horay, 1974, p. 102.
- (63) Vandana Shiva, Maria Mies, *Ecofeminism*, Fernwood Publications, Zed Books, 1993, p. 62-70.
- (64) Donna Haraway, *Op. cit.*, p. 28.





*S*onclusion

*S*explorer la nymphe comme figure théorique en design graphique révèle un territoire largement inexploré par les écoféminismes contemporains. Alors que la sorcière a été abondamment mobilisée pour penser la résistance, la colère, le soin et les alliances entre femmes et vivants, la nymphe – pourtant omniprésente dans les mythes – n'a que rarement été revendiquée comme outil critique ou comme posture politique. Cette réflexion n'est que proposition : celle d'un écoféminisme élargi, qui intégrerait la nymphe non comme simple motif esthétique mais comme concept opératoire capable de transformer nos manières de créer, de percevoir et d'habiter le monde.

Cette absence est en elle-même révélatrice car les théories écoféministes tendent souvent à privilégier les figures de lutte et de rupture, oubliant les figures de passage et de fluidité. Pourtant, c'est

précisément dans ces espaces mouvants que se jouent d'autres formes de résistance. La nymphe n'est pas guerrière, mais elle ne résiste pas moins en se transformant. Elle n'est pas menaçante, mais elle désarme par son impermanence. Elle n'est pas centralisée, mais elle irrigue. La mobiliser aujourd'hui pourrait introduire dans l'écoféminisme une politique du seuil, du devenir, de la relation subtile; une politique moins spectaculaire mais tout aussi subversive car fondée sur la transformation continue des formes, des corps et des affects.

Pour le design graphique, cette perspective nymphique ouvre des possibilités inédites car elle invite à repenser le rôle du designer non pas comme producteur d'objets stables mais comme accompagnateur de processus vivants. Dans l'atelier, les encres migrent, les papiers s'altèrent, les typographies respirent: le designer apprend à composer avec l'imprévu, à négocier avec la matière, à reconnaître la valeur créative de l'impermanence. Cette méthodologie, encore marginale dans les discours écoféministes, pourrait renouveler entièrement les approches du design durable en introduisant le changement, la fluidité et la transformation comme principes fondamentaux plutôt que contraintes à éviter.

En proposant cette figure encore absente des discours écoféministes, cet écrit n'achève pas une réflexion mais il en ouvre une. La nymphe devient ici un potentiel, une ressource et une perspective. Elle offre aux écoféminismes un vocabulaire supplémentaire, une sensibilité nouvelle et une politique alternative fondée sur la métamorphose, la relation, l'impermanence et l'attention. Elle propose au design graphique une méthode fondée sur le vivant, la

transformation et l'écoute. Et elle rappelle que nos manières de créer, de militer, d'aimer, de transformer, ne doivent jamais se figer.

Réexaminer la figure de la nymphe permettrait également aujourd'hui de déconstruire encore plus les mécanismes du regard masculin qui ont façonné l'imaginaire visuel occidental. Pendant des siècles, la nymphe a été représentée comme un corps offert, suspendu dans un instant de disponibilité esthétique, transformé en décor sentimental ou en promesse érotisée. Elle n'existait qu'au travers d'un œil qui la consommait. Cette réduction n'est pas anecdotique car elle a structuré la manière dont le féminin, qu'il soit réel, mythologique ou symbolique, a été perçu, montré et capturé. Étudier la nymphe aujourd'hui, c'est refuser que le pouvoir du regard masculin soit encore la matrice par défaut de nos représentations. En décortiquant ce regard, on expose non seulement sa violence, mais aussi son rétrécissement puisque la nymphe n'a jamais été immobile ni passive. Mais l'histoire de l'art en a fait un corps figé pour que l'œil masculin puisse s'y reposer. Cette réhabilitation est un geste politique car elle revalorise les identités mouvantes, fluides, non normées, en refusant que le féminin soit assigné à la disponibilité ou à la vulnérabilité comme condition d'apparition.

Cette analyse devient d'autant plus essentielle que nos sociétés tentent de repenser les fondements mêmes de la représentation du genre. La nymphe, en tant qu'être-limite, offre un terrain inestimable pour comprendre comment se construisent les imaginaires, comment se les réapproprier et comment déstabiliser les structures d'un regard encore très largement organisé autour du désir masculin.

Elle devient un outil pour lire les images différemment. En ce sens, travailler la nymphe ne relève pas seulement de la mythologie ou de la spéculation poétique, parce que c'est une démarche critique indispensable qui permet de mettre en lumière les profondes racines patriarcales qui conditionnent autant la production des images que leur réception. Et c'est précisément parce que la nymphe a été si longtemps dépossédée de son propre mouvement, qu'elle devient aujourd'hui un lieu stratégique à reconquérir. En design graphique, cette relecture pose des questions supplémentaires : comment représenter un corps non soumis, non capturé et non éclairé par un regard dominant ? Comment mettre en scène la transformation sans la réduire à une esthétique décorative ? Comment signifier la fluidité sans tomber dans les clichés de la transparence ou de l'évanescence ? La nymphe invite à inventer des images où le sujet ne se laisse pas posséder, où la métamorphose n'est pas un artifice mais une architecture du sens.

Plus que jamais, dans une époque qui exige de repenser le sensible, la représentation et le genre, l'étude de la nymphe s'impose comme un outil théorique majeur. Elle n'est pas un simple motif mais une méthode : apprendre à regarder différemment, à redonner du mouvement à ce qui a été figé, à rendre de la voix à ce qui a été passé sous silence et à rendre du pouvoir à ce qui a été réduit à l'image d'un désir qui n'était pas le sien. Cette critique du regard masculin n'est pas un supplément mais une urgence. Elle est la condition pour que la nymphe, et à travers elle toutes les figures du vivant et du féminin, puissent enfin se tenir dans

des images qui ne les trahissent plus.

En ce sens, ma pratique du design s'inscrit dans cette volonté de reconfigurer la manière dont nous percevons et racontons les phénomènes qui nous entourent. Il prendra la forme d'un atlas des dérèglements climatiques, non pas un atlas descriptif ou strictement scientifique, mais un atlas sensible, narratif, où la cartographie devient un mode d'écoute, un espace d'interprétation, un geste presque rituel. Puisque la nymphe est depuis toujours une parole de la nature, parler des changements climatiques et environnementaux revient donc à parler d'elle. Chaque perturbation hydrique, chaque rupture d'équilibre, chaque cicatrice géologique devient l'un de ses énoncés. En donnant voix aux transformations du vivant, je rends à la nymphe une existence qui n'est plus filtrée par les codes esthétiques du désir masculin mais par une écoute attentive du monde réel. La nymphe cesse alors d'être un imaginaire imposé en redevenant une force relationnelle qui traverse les territoires. Ce projet entend ainsi faire persister la nymphe sous un angle nouveau, non pas comme un objet représenté, mais comme une médiatrice qui relie les données aux émotions, les phénomènes aux récits, les savoirs scientifiques aux gestes sensibles.

L'eau s'impose comme le point d'ancrage de cette démarche ; d'abord parce qu'elle est une ressource essentielle, vitale aujourd'hui en péril, mais aussi parce qu'elle n'est pas seulement une donnée climatique mais également une mémoire symbolique. Pendant des siècles, dans les représentations occidentales, l'eau a été associée à la sensualité

féminine, à la transparence du désir et à la fluidité érotisée d'un corps offert. Les nymphes aquatiques ont été figées dans des poses qui faisaient de l'eau un miroir du fantasme masculin. En choisissant l'eau comme matière centrale de mon atlas, je propose de renverser cette équation en faisant en sorte que l'eau ne soit plus un support visuel pour projeter un imaginaire du féminin mais plutôt qu'elle devienne un texte politique. Elle raconte des menaces, des ruptures, des résistances et montre comment les territoires souffrent et se dérèglent. Elle n'est plus transparente mais lisible ; plus décorative mais signifiante. L'eau devient l'un des lieux où la nymphe peut réapparaître sans être réduite.

Ce projet me permettrait d'explorer la possibilité d'un design qui ne stabilise pas mais accompagne. Le graphisme deviendrait un espace de respiration, une manière d'habiter le monde en mouvement. En adoptant cette posture, je souhaite faire émerger une forme éditoriale qui écoute le vivant au lieu de l'illustrer simplement et qui donnerait voix à ce qui n'en a pas, qui redonne une présence politique à ce qui a été réduit à un décor.

L'atlas ne serait donc pas seulement un objet mais aussi une proposition théorique. Et si pour comprendre le climat, il fallait réinventer nos symboles ? Et si donner une voix à l'eau, c'était déjà transformer nos manières d'être au monde ? Dans cet espace où se tissent cartes, récits et phénomènes, la nymphe réapparaît non pas comme une archive du passé mais comme une guide possible. Ici l'eau et la nymphe parlent et toutes deux rappellent que le vivant n'est pas une image mais une relation fragile, mouvante et indispensable à laquelle il faut apprendre à répondre.





Bibliographie

Elsa Abderhamani, Julia Burtin Zortea, *Les sirènes de l'interprétation*, GLAD!. Revue sur le langage, le genre, les sexualités, n°09, 2020.

Giorgio Agamben, *Nymphes*, Presses Universitaires de France, 2019.

Tassanee Alleau, *Les femmes et les plantes ou le pouvoir paradoxal du souterrain et du terrestre: Une relecture du mythe Déméter-Koré à l'aube du Grand Siècle (XVII^e siècle)*, Cahiers du Genre, 74-1, 2023, p. 127-172.

Juliette Azoulai, Azélie Fayolle, Gisèle Séginger, *Les métamorphoses, entre fiction et notion: Littérature et sciences (XVI^e-XXI^e siècles)*, LISAA, 2019.

John Berger, *Voir le voir*, Éd. B42, 2014

Sandra Boehringer, *Female Homosexuality in Ancient Greece and Rome*, Routledge, 2021.

Marie-Jo Bonnet, *Les deux amies: essai sur le couple de femmes dans l'art*, Éditions Blanche, 2000.

Marie-Jo Bonnet, *Recherches historiques sur les relations amoureuses entre femmes*, 1979.

Mona Chollet, *Sorcières: la puissance invaincue des femmes*, Zones, 2018.

Sébastien Dalmon, *Les Nymphes dans la Théogonie hésiodique*, *Revue d'études antiques*, n°85, 2011, p. 109-117.

Georges Didi-Huberman, *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*, Pennsylvania State University Press, 2017.

Kenneth James Dover, *Greek Homosexuality*, Harvard University Press, 1989.

Christine Downing, *Lesbian Mythology*, *Historical Reflections*, n°20-2, 1994, p. 169-199.

Du rapt au viol, pourquoi tant d'œuvres d'art figurent-elles des violences sexuelles?, <https://www.beauxarts.com/grand-format/du-rapt-au-viol-pourquoi-tant-doeuvres-dart-figurent-elles-des-violences-sexuelles/>, [consulté le 1^{er} mars 2025].

Karl A.E. Enekel, *The Figure of the Nymph in Early Modern Culture*, BRILL, 2018.

Doralice Fabiano, *Les Nymphes et l'enjeu du territoire. Une lecture d'Euripide, Électre 774-858*, *Revue de l'histoire des religions*, n°238, 2021, p. 461-499.

Guillaume Faroult, *Antoine Watteau, peintre poète (8/9). Les nus délicats de l'artiste*, <https://www.actu-culture.com/expositions/antoine-watteau-peintre-poete-8-9-les-nus-delicats-de-l-artiste/>, [consulté le 10 octobre 2025].

Giorgio Fichera, Chloé Clovis Maillet, *Regarder, désirer, critiquer*, *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n°17, 2020.

Yasmina Foehr-Janssens, *Fées et féminisme: les impasses de*

L'hétérosexualité et les enchantements du care, Perspectives médiévales. Revue d'épistémologie des langues et littératures du Moyen-Âge, n°45-46, 2024.

Éric Francalanza, *Muses et Nymphes au XIX^e siècle*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.

Marlène Fraterno, *Des sirènes à l'usage des enfants du XXI^e siècle: victimes anthropophages, animaux politiques androïdes*, Les chantiers de la création. Revue pluridisciplinaire en Lettres, Langues, Arts et Civilisations, n°16, 2023.

David Freedberg, *Aby Warburg 150: Work, Legacy, Promise*, Éd. Walter de Gruyter, 2024.

Guillaume Glorieux, *Watteau*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011.

Susan Griffin, *Femme et nature*, *EcoRev'*, n°47-1, 2019, p. 173-182.

Virginie Guffroy, *Peinture & Sculpture: comment reconnaître une Nymphé?*, <https://mr-expert.com/comment-reconnaitre-nymphé/>, [consulté le 7 février 2025].

Hésiode, *La Théogonie*, Hachette BNF, 2013.

Homère, *Odyssée*, Folio, 1999.

Manon Huberland, *Femmes telluriques : réécrire la nature et la féminité dans la littérature contemporaine*, Université du Québec, 2021.

Amelia Jones, *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts*, Routledge, 2013.

Dorothy M. Kosinski, *Gustave Courbet's "The Sleepers."* *The Lesbian Image in Nineteenth-Century French Art and Literature*, *Artibus et Historiae*, n°9-18, 1988, p. 187-199.

Mathilde Grodet, *La scène érotique sous le regard - Des scènes de bain épié dans la littérature et l'iconographie médiévales*, Presses universitaires de Rennes, <https://books-openedition-org.ezproxy.inha.fr:2443/pur/52969>, [consulté le 8 octobre 2025].

Jennifer Larson, *Greek Nymphs: Myth, Cult, Lore*, Oxford University Press, 2001.

L'Homosexualité dans l'Art, <https://parkstone.international/2020/02/16/lhomosexualite-dans-lart/>, [consulté le 26 février 2025].

Radio France, *L'image-fantôme*, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/pas-la-peine-de-crier/l-image-fantome-1844682>, [consulté le 17 mars 2025].

Sappho and The History of Lesbianism in Ancient Greece, <https://medium.com/@hitamania/sappho-and-the-history-of-lesbianism-in-ancient-greece-c1e50846af34/>, [consulté le 21 février 2025].

Eduardo Mahieu, *Aby Warburg: l'art de la fuite*, Essaim, n°21-2, 2008, p. 73-89.

Juliette Mantelet, *Tout comprendre à l'écoféminisme (1/3): littérature, utopies et sorcières*, <https://www.hellocarbo.com/blog/media/tout-comprendre-ecofeminisme-1-la-genese/>, [consulté le 1er mars 2025].

Spencer McDaniel, *How Were Lesbians Regarded in Ancient Greece and Rome?*, <https://talesoftimesforgotten.com/2022/04/04/how-were-lesbians-regarded-in-ancient-greece-and-rome/>, [consulté le 21 février 2025].

Lesbianism and Queer Female Sexuality in Ancient Greece, <https://womeninantiquity.wordpress.com/2018/11/27/lesbianism-and-queer-female-sexuality-in-ancient-greece/>, [consulté le 21 février 2025].

Rubens: le peintre de la chair nue, <http://mediene.over-blog.com/article-32414830.html>, [consulté le 8 octobre 2025].

ARTE, *Merci de ne pas toucher! Dirty Diana: Diane et Callisto, Le*

Titien, <https://www.arte.tv/fr/videos/092036-005-A/merci-de-ne-pas-toucher-dirty-diana/> [Consulté le 25 février 2025].

Régis Michel, *L'Art du viol*, *Mouvements*, n°20-2, 2002, p. 84-97.

Francis Moulinat, *Les Amours grecques: homosexualité et représentations, du Léonidas de Jacques-Louis David (1799-1814) au Swimming Hole de Thomas Eakins (1885)*, *Romantisme*, n°159-1, 2013, p. 73-83.

Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Afterall Books, 2016.

Mythologies du Monde, <https://www.france-mineraux.fr/mythologies/>, [consulté le 16 mars 2025].

Définition de NYMPHE, <https://www.cnrtl.fr/definition/nymphe>, [consulté le 13 février 2025].

Jacqueline Thibault Schaefer, *Nymph: Motif, Phantom, Affect: A Contribution to the Study of Aby Warburg (1866-1929)*, *Renaissance Quarterly*, n°68-3, 2015, p. 991-992.

David Scobey, *Nymphs and Satyrs: Sex and the Bourgeois Public Sphere in Victorian New York*, *Winterthur Portfolio*, n°37-1, 2002, p. 43-66.

Valerie Traub, *Recent Studies in Homoeroticism, English Literary Renaissance*, n°30-2, 2000, p. 284-329.

Céline Trautmann-Waller, *Warburg, Jolles et la nymphe florentine, de l'expérience partagée à l'anthropologie de l'art*, *Revue germanique internationale*, n°28, 2018, p. 31-49.

Frédérique Villemur, *Érotique du couple lesbien à l'époque moderne: Diane et ses nymphes*, *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n°17, 2020.

Aby Warburg, Roland Recht, Sacha Zilberfarb, *L'atlas Mnémosyne*, l'Écarquillé INHA, 2012.





Merci

Je tiens en premier lieu à remercier ma directrice de mémoire Sara Martinetti, qui a su m'éclairer et me soutenir tout au long de la rédaction de cet écrit. Nos entrevues régulières, riches en partage de connaissance, m'ont permise d'affiner et d'étoffer ma pensée.

Je tiens également à remercier Sébastien Morlighem pour son aide dans la conception graphique de ce mémoire.

Mes remerciements s'adressent aussi à Léa, mon amie et acolyte depuis 6 ans, sans qui cette aventure graphique n'aurait pas été la même. Merci pour ton amitié sans conditions, les nombreux fous rires, pour ton soutien dans les moments difficiles et ta présence tout le temps.

Et Livia pour tes conseils avisés et ta créativité inspirante. Merci pour ta disponibilité à tout temps et pour ton aide et les rires.

Je tiens enfin à remercier ma mère Corine (et son oeil

d'experte pour les fautes d'orthographe) et Marie-Lou Des-
terbecq pour leurs relectures et conseils et leurs regards
attentifs, qui ont grandement contribué à affiner ce travail.

Et enfin, merci à vous, lecteurs et lectrices.





*G*olophon

Tiffany Pierre-Nicolas
Corps liquides, regards solides,
La nymphe entre mythe, désir et écopolitique

*M*émoire de DNSEP,
Ésad Amiens 2025-2026

*P*apiers
Clairefontaine 80g gris trophée
Clairefontaine 250g rose fluo

*C*aractères *T*ypographiques
Marist de Seb McLauchlan (Dinamo, 2022)
Ready Active de Lucas Descroix et
Benjamin Dumond (Plain Form, 2022)
Circular de Laurenz Brunner (Lineto, 2013)

Tuteurs

Sara Martinetti
Sébastien Morlighem

Lieu d'impression

Achévé d'imprimé à l'École supérieure d'art
et de design d'Amiens, en décembre 2025

Relecture

Corine Maugée
Marie-Lou Desterbecq
Livia Fraval







