

Sous la direction de
Marie-Claude SAINT-PÉ et Sandrine LELY

**L'APPROCHE DE GENRE
DANS LA DÉCONSTRUCTION SOCIALE
DU HANDICAP**

Actes de la journée d'étude
du samedi 14 juin 2008
À l'Institut international de Recherche-action – 2IRA
Avec le soutien de l'Institut Émilie du Châtelet

2009

2IRA



Institut International
de Recherche-Action



*** îledeFrance**

2IRA



Institut International
de Recherche-Action

5, place des fêtes 75019 Paris - <http://www.2ira.org/>

L'Institut international de Recherche-action - 2IRA a vocation à promouvoir et à développer la recherche-action auprès des praticiens sociaux. Il se constitue en un réseau international de compétences inter-disciplinaires sur les questions d'autodétermination, d'empowerment, d'égalité des chances entre les hommes et les femmes, de lutte contre toutes formes de discrimination, de partenariat inter-institutionnel et inter-culturel, d'économie sociale et solidaire, de validation des acquis de l'expérience et de changement dans les pratiques sociales.

2IRA recherche des formes de validation institutionnelle des acquis de l'expérience en rapport avec le niveau des formations par la recherche-action qu'il assure et par la capitalisation, la valorisation des acquis de l'expérience des membres de l'université des acteurs-chercheurs-auteurs.

2IRA évolue en milieu rural et urbain, en France, en Europe et au Sud (Afrique, Caraïbes, notamment).

2IRA s'inscrit dans les réseaux de solidarité internationale, de l'économie sociale et solidaire, dans les réseaux institutionnels européens de l'ensemble des pratiques sociales (handicap, femmes, lutte contre toutes formes de discrimination, développement) et des universités.



IEC, Musée de l'Homme, 17 Place du Trocadéro 75116 Paris - <http://www.emilieduchatelet.org/>

L'Institut Émilie du Châtelet (IEC) est né en 2006, à l'initiative du Conseil régional d'Île-de-France. Sa création s'inscrit parmi différentes initiatives visant à combler le retard de la France en matière d'études sur les relations hommes-femmes et la contrainte de genre; des études en plein essor dans la plupart des pays développés, en raison de leur intérêt tant scientifique que sociétal.

L'IEC a pour objectifs la promotion des recherches sur les femmes, le sexe et le genre; leur intégration au corpus des savoirs communs; le développement de ces recherches dans toutes les disciplines; la multiplication des enseignements sur ces savoirs; la synergie entre le monde de la recherche et les acteurs sociaux, économiques, politiques, associatifs et institutionnels.

L'IEC est une fédération de recherche abritée sur le site Chaillot du Muséum National d'Histoire Naturelle, le Musée de l'Homme. Elle rassemble le Muséum National d'Histoire Naturelle, le CNRS département «Homme et Société», l'Institut National d'Études démographiques (INED), le Conservatoire National des Arts & Métiers (CNAM), la Fondation Nationale des Sciences Politiques (FNSP), l'Université Paris 7-Denis Diderot, l'Université Paris X-Nanterre, l'Université Paris-Sud XI, l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) Paris, l'École des Hautes Études Commerciales (HEC) Paris.

Les actes de la journée d'étude peuvent être téléchargés au format pdf sur le site internet de 2IRA : - <http://www.2ira.org/>

© Institut international de Recherche-action – 2IRA, 2009. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

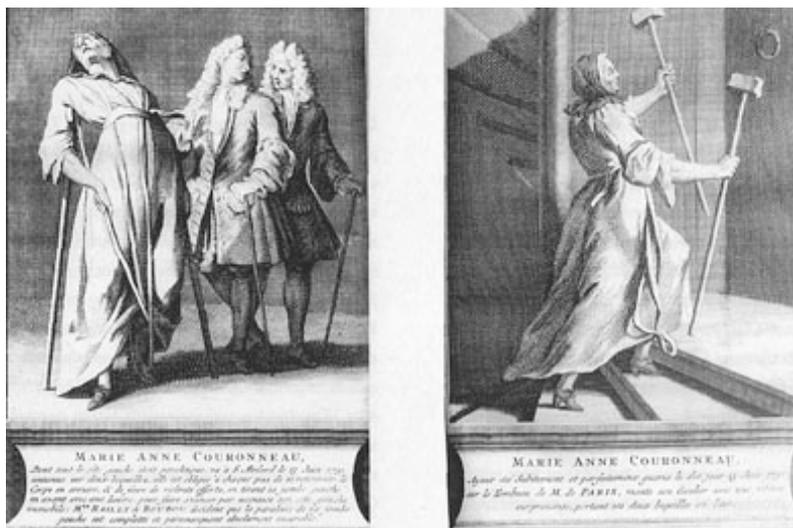
Pour citer cet article :

Lely (Sandrine), « Corps défigurés, corps figurés. Le regard des artistes avant l'invention du "handicap" XVI^e-XVIII^e s. », *L'approche de genre dans la déconstruction sociale du handicap*, actes de la journée d'étude du 14 juin 2008 à L'Institut international de Recherche-action (Paris), publiés sous la dir. de Marie-Claude Saint-Pé et Sandrine Lely, Paris, 2IRA, 2009, p. 21-34

Cet article est disponible en ligne à l'adresse : <http://www.2ira.org>

**CORPS DÉFIGURÉS, CORPS FIGURÉS.
LE REGARD DES ARTISTES AVANT L'INVENTION DU
« HANDICAP » XVI^e – XVIII^e s.**

Par Sandrine Lely



Les historiens de l'art se sont beaucoup intéressés aux théories du beau idéal, aux systèmes de proportion, aux règles de composition, mais fort peu à l'autre face, celle des corps imparfaits, déformés, enlaidis, malades¹. Ils ont laissé ce travail à d'autres disciplines, comme l'anthropologie historique – je pense ici au colloque pluridisciplinaire *Le Handicap en images* et aux recherches d'Henri-Jacques Stiker². Dans ces travaux, la problématique du genre est à peu près absente : les « corps abîmés » dont parle H.-J. Stiker ne sont jamais pensés comme sexués. Jamais il n'interroge les choix d'un Bruegel ou d'un Otto Dix de ne représenter que des corps mutilés masculins. Pourtant, si les maladies et les infirmités frappent les femmes comme les hommes, il y a bien, dans les représentations, des infirmités d'hommes et des infirmités de femmes.

Le choix de ne traiter que la période qu'on appelle « moderne » (XV^e-XVIII^e s.) ne procède pas d'un découpage arbitraire. Les monstres et les infirmes ne sont alors pas séparés institutionnellement de la société, comme ils le seront plus tard, au XIX^e siècle où « le fou est dans l'asile où il sert à

¹ Voir toutefois Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'Invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1997, en particulier le ch. 5, « La fascination de la laideur ».

² *Le Handicap en images. Les représentations de la déficience dans les œuvres d'art*, s.d. Henri Blanc et Henri-Jacques Stiker, Ramonville Saint-Agne, Érès, 2003 ; H.-J. Stiker, *Les Fables peintes du corps abîmé. Les images de l'infirmité du XVI^e au XX^e siècle*, Paris, Cerf, 2006.

enseigner la raison, et le monstre est dans le bocal de l'embryologiste où il sert à enseigner la norme³. » Du côté des artistes, cette période fut marquée par un intérêt renouvelé pour la représentation du corps humain. La recherche de la beauté et de l'harmonie n'excluaient pas une attention aux corps différents, pour leurs potentialités expressives et leurs particularités plastiques.

Les représentations artistiques des anomalies des corps restent cependant relativement peu nombreuses : Henri-Jacques Stiker a constitué une base de données d'environ 1 500 œuvres⁴. Comparé au nombre d'œuvres conservées et, plus encore, au nombre d'œuvres produites, c'est infime. Dans la peinture d'histoire⁵, genre considéré comme le plus noble, les corps harmonieux restent la règle. Même le portrait, tenu par l'exigence de ressemblance⁶, tend à atténuer les défauts physiques, voire à les effacer complètement. Ainsi, le pied-bot de Talleyrand n'apparaît que dans des caricatures le brocardant, jamais dans les nombreux portraits en pied réalisés au cours de sa longue carrière⁷. Les portraits de la reine Christine de Suède⁸ ne sont pas précisément flattés : le spectateur est frappé par les yeux à fleur de tête et, surtout, par le nez grand et fortement busqué. En revanche la dissymétrie de ses épaules n'apparaît jamais⁹.

Même pour des personnages beaucoup moins considérables, comme le bossu Tafredi, serviteur des Médicis au XVII^e siècle, le défaut physique peut être atténué : l'artiste a choisi de l'accouder à une balustrade, minimisant ainsi la courbure du dos et l'atrophie de la jambe droite¹⁰. Une infirmité, même congénitale, n'était pas considérée comme un élément constituant de l'identité de la personne, contrairement à la forme des yeux ou du nez.

³ Georges Canguilhem, « La monstruosité et le monstrueux », dans *La Connaissance de la vie*, 2^e éd., Paris, J. Vrin, 1992, p. 178.

⁴ H.-J. Stiker, *op. cit.*, p. 12.

⁵ Cette appellation recouvre la peinture à sujets religieux, mythologiques ou historiques.

⁶ Plus le modèle est connu, plus le portrait doit être ressemblant : il doit être immédiatement reconnu de tous, voir Édouard Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 104-105.

⁷ Dans le *Sacre de Napoléon* de David (Paris, musée du Louvre), où il figure dans la partie droite, Talleyrand a les deux pieds identiques (voir lien en dernière page). En revanche, une gravure d'après un dessin d'une amie de Talleyrand (Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes) le montre appuyé sur une canne, muni de sa chaussure orthopédique, voir Marius Lacheretz, « Le pied bot de Talleyrand et son association à un syndrome de Marfan », dans *Le Pied à travers l'histoire*, dir. J. Claustre, Paris, Masson, 1991, p. 66-76, http://www.talleyrand.org/vieprivee/pied_bot_talleyrand.html (juillet 2008).

⁸ Les représentations de la reine de Suède dérivent des portraits réalisés par Sébastien Bourdon, lors d'un séjour en Suède en 1652-1653 : l'un en buste (Stockholm, Nationalmuseum) ; l'autre, un grand portrait équestre (Madrid, musée du Prado).

⁹ Elle était légèrement bossue, voir M^{me} de Motteville, *Mémoires*, Paris, Librairie Fontaine, 1982, p. 178-179. Les versions divergent sur l'origine de cette difformité : poutre tombant sur le berceau ou chute de la petite fille dans un escalier, voir *La Vie de la reine Christine faite par elle-même*, dans *Apologies*, éd. Jean-François de Raymond, Paris, Cerf, 1994, p. 95.

¹⁰ Baldassare Franceschini dit Il Volterrano (1611-1689), *Le Bossu Tafredi*, sanguine sur papier (Paris, musée du Louvre)

Avant d'aborder le regard des artistes, il ne paraît pas inutile de s'arrêter brièvement au discours médical. Dans les traités consacrés aux monstres et prodiges, comme dans les cabinets de curiosités¹¹, des êtres que nous savons aujourd'hui imaginaires voisinent avec des animaux et des êtres humains atteints de graves malformations. La typologie établie par le chirurgien et anatomiste Ambroise Paré en 1573 tente d'ordonner le foisonnement des formes monstrueuses. Il distingue trois catégories :

Monstres sont choses qui apparoissent outre le cours de Nature (& sont le plus souvent signes de quelque malheur à advenir) comme un enfant qui naist avec un seul bras, un autre qui aura deux testes, & autres membres, outre l'ordinaire. Prodiges, ce sont choses qui viennent du tout contre Nature, comme une femme qui enfantera un serpent, ou un chien [...]. Les mutilez ce sont aveugles, borgnes, bossus, boiteux, ou ayant six doigts à la main, ou aux pieds, ou moins de cinq, ou joints ensemble, ou les bras trop courts, ou le nez trop enfoncé comme ont les camus, ou avoir les lévres grosses & renversees, ou closture de la partie genitale des filles pour cause de l'hymen, ou chair supernaturelle, ou qu'elles soyent hermafrodites, ou ayant quelques taches ou verrues, ou loupes...¹²

Les « monstres » sont des êtres avec des malformations majeures, tandis que le groupe des « mutilez » rassemble toutes sortes d'infirmités physiques, congénitales ou acquises. Ces deux types se distinguent surtout par le degré (s'il manque un bras entier ou seulement des doigts). Si les êtres humains appartenant à ces catégories sont inhabituels, ils ne sont pas pour autant des anormaux : leur difformité est un accident, un « échec naturel de la nature »¹³. L'anormal, c'est le prodige qui bouleverse les règles et déplace les limites entre les espèces. Paré, suivant la tradition hippocratique, explique la monstruosité par un excès ou, au contraire, un défaut de semence. Trop de semence conduit à des êtres avec des parties superflues (deux têtes, plus de deux bras ou jambes...), alors qu'une semence en quantité insuffisante se signale par des parties manquantes (membres absents, phocomélie...).

Les êtres monstrueux suscitaient bien évidemment la curiosité générale. La plupart gagnaient leur vie en s'exhibant dans des foires ou en mendiant de maison en maison¹⁴. Les plus chanceux retenaient de leur vivant l'attention de quelque prince ou roi qui les faisait venir à sa cour, les entretenait à grands frais, commandait leur portrait et, après leur mort, faisait embaumer leur corps pour le conserver dans un cabinet de curiosités. Le cas de la famille Gonzalvez (ou Gonzales) est emblématique. Pedro Gonzalves, originaire des Canaries,

¹¹ Dans les cabinets curieux du XVII^e siècle, se côtoient cornes de licornes, chats à deux têtes, vaches à cinq pattes, enfants siamois ou cyclopes embaumés, voir Antoine Schnapper, *Le Géant, la licorne, la tulipe. Collections et collectionneurs dans le France du XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1988, p. 94-95.

¹² Ambroise Paré, « Le vingt-cinquième Livre, traitant des Monstres & Prodiges », *Œuvres...*, 4^e éd., Paris, G. Buon, 1585, p. MXX. La première édition du traité date de 1573.

¹³ Gisèle Mathieu-Castellani dans sa préface à *Des Monstres et prodiges* de Paré, Genève, Slatkine, 1996, p. 10.

¹⁴ A. Paré, *op. cit.*, p. MXXIII et aussi Michel de Montaigne, *Essais*, liv. II, ch. XXX, « D'un enfant monstrueux ».

souffrait d'une anomalie congénitale, l'hypertrichose faciès acromégaloïde, qui se traduit par une pilosité permanente sur tout le corps (qui n'épargne que les paumes, la plante des pieds et les muqueuses), un épaissement des mains, des traits du visage et des gencives. La rareté de cette affection¹⁵ suscita l'intérêt des princes et des savants. Offert en cadeau au roi de France Henri II, qui lui fit donner éducation et instruction, on retrouve ensuite Pedro Gonzalves dans les Pays-Bas espagnols où il se maria. Trois enfants naîtront avec la maladie. La famille voyagea dans toute l'Europe, de cour en cour : en 1592, les Gonzalves furent ainsi examinés par le médecin et naturaliste Ulisse Aldrovandi, qui en donna une description, avec des gravures, dans sa *Monstruorum Historia*¹⁶. Les princes firent appel à des artistes pour fixer l'image de ces êtres exceptionnels. Un portrait du père fut réalisé en 1582 par un artiste anonyme pour Ferdinand de Tyrol, tandis que l'effigie de la fille, Antonietta, fut peinte par Lavinia Fontana pour Marguerite d'Autriche, duchesse de Parme¹⁷. La fillette ressemble à un petit chat qu'on aurait affublé d'une robe et d'une fraise. Mais son regard vif et sa bouche légèrement souriante donnent à cette figure une humanité que l'on peine à retrouver dans la gravure du livre d'Aldrovandi.

Les représentations de femmes atteintes d'hirsutisme (dites familièrement « femmes à barbe ») participent du même intérêt pour les phénomènes rares. À la demande du duc d'Alcalá, vice-roi de Naples, le peintre espagnol Ribera peignit en 1631, Magdalena Ventura, femme mariée et mère de famille qui avait vu à l'âge de 37 ans les poils pousser sur son visage et sa poitrine¹⁸. La longue inscription latine qui couvre la partie droite du tableau explique les circonstances de ce « grand miracle de la nature ». Sa présence indique que ces peintures avaient un intérêt avant tout documentaire, aux confins de la médecine, de la curiosité et de l'art. Les anomalies extrêmes restent marginales et semblent avoir moins intéressé les artistes que les princes¹⁹. Ribera, comme Fontana, mettent en avant l'humanité, la dignité, voire une certaine tristesse, plutôt que le phénomène.

Plus fréquents, et beaucoup plus représentés, les nains appartenaient aussi à la catégorie des « monstres ». Si l'on n'en trouve pas dans le traité de Paré, ils

¹⁵ Une vingtaine de cas connus depuis le Moyen Age, voir la description donnée par le portail Orpha de l'Inserm, http://www.orpha.net/consor/cgi-bin/OC_Exp.php?lng=FR&Expert=966 (juillet 2008).

¹⁶ Publication posthume à Bologne, chez N. Tebaldin, 1642, p. 16-17 pour les gravures (*Pater annorum quadraginta & filius anorum viginti toto corpore pilosi et Puella pilosa annorum duodecim*).

¹⁷ Le portrait de Pedro Gonzalves est conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne, celui d'Antonietta au château de Blois.

¹⁸ Jusepe de Ribera, *Magdalena Ventura et son mari*, 1631, huile sur toile, 196 x 127 cm (Tolède, hospital Tavera, museo fundación Duque de Lerma).

¹⁹ À l'exception, peut-être de Dürer qui en 1512 représente des jumelles siamoises qui venaient de naître à Ertingen. Mais ce dessin à la plume, accompagné d'une légende explicative, est resté dans les papiers privés du peintre (aujourd'hui à Oxford, Ashmolean Museum).

figurent en bonne place dans celui d'Aldrovandi²⁰. En peinture, ils sont très rares dans les sujets de la vie quotidienne et les sujets religieux. Leurs représentations sont liées aux milieux de cour, essentiellement en Espagne et en Italie. Dans ce dernier pays, les nains de cour faisaient office de bouffons, et c'est à ce titre qu'ils apparaissent dans les tableaux²¹. Dans les *Noces de Cana* de Véronèse, qui mêle sujet religieux et somptueuse fête vénitienne²², les convives – personnages bibliques, aristocrates vénitiens, orientaux à turbans – sont installés derrière la table chargée d'une vaisselle luxueuse et de mets raffinés, tandis que devant eux s'affairent les serviteurs et les musiciens. Dans la partie gauche, appuyé à la table, se trouve un nain maure, vêtu d'un costume de bouffon (multicolore à bandes alternées) et tenant un magnifique perroquet vert, tout aussi exotique que lui. Non loin est assis un grand chien, procédé courant chez les peintres pour rendre plus spectaculaire la petitesse du nain. Juste devant lui, un négrillon présente une coupe de vin à un convive. Le nain se trouve ainsi associé à une catégorie humaine considérée comme inférieure, proche de l'animalité. Comme les soieries, les épices ou le sucre, les nains faisaient partie des produits de luxe que Venise revendait à toute l'Europe.

À la cour d'Espagne, les nains jouissaient d'un statut, d'honneurs et de fonctions propres, distincts de ceux des bouffons²³. S'ils amusaient par leurs facéties et leurs réparties, leur rôle ne se limitait pas au divertissement. Certains occupaient des postes de confiance, comme Don Diego de Acedo, « Courrier royal » au secrétariat de la Chambre, dont l'effigie nous est connue par le tableau de Velázquez, aujourd'hui au Prado²⁴. Cette place si particulière des nains, au plus près de la famille royale mais néanmoins dans une position subalterne, transparaît dans la disposition des *Suivantes* du même Velázquez²⁵. Le tableau représente le peintre travaillant au portrait du couple royal – que l'on ne voit que par son reflet dans le miroir – en présence de l'infante Margarita, de ses suivantes, de quelques serviteurs et de nains : Maria Bárbola, qui fixe le spectateur d'un air grave et Nicolas de Pertusato, le pied posé sur le chien. Le placement des personnages respecte les règles de l'étiquette : au centre, la famille royale, puis les suivantes nobles ; à la marge, le peintre d'un côté, les nains de l'autre²⁶. Mais Velázquez perturbe cet ordre sévère et ramène l'attention sur les bords du tableau : à gauche, par le rai de lumière sur le cadre de la toile, qui se détache du fond sombre ; à droite, par la masse de Maria Bárbola et le mouvement de Nicolas de Pertusato. Par ce procédé, Velázquez

²⁰ U. Aldrovandi, *op. cit.*, p. 40, 603 et 604 (un frère et une sœur également nains).

²¹ N. Laneyrie-Dagen, *op. cit.*, p. 176.

²² Immense tableau d'une largeur proche de 10 m, réalisé en 1562-1563 pour le réfectoire des bénédictins de San Giorgio Maggiore à Venise, aujourd'hui au musée du Louvre.

²³ N. Laneyrie-Dagen, *op. cit.*, p. 175-176.

²⁴ C'est là qu'était conservé le cachet du fac-similé de la signature du roi, voir *De Greco à Picasso*, cat. expo. Paris, musée du Petit-Palais, 1987-1988, n° 30, p. 158.

²⁵ *Les Suivantes (Las Meninas)*, 1657, huile sur toile, 318 x 276 cm, Madrid, musée du Prado. Pour une analyse de la complexité de la composition, voir Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, au ch. 1.

²⁶ Lors des audiences ou des spectacles, le Peintre du roi était placé au même rang que les barbiers et les nains, Norbert Schneider, *Le Portrait*, Cologne, Benedikt Taschen, 1994, p. 167.

affirme son importance comme artiste – sans qui le tableau n'existerait pas – et donne aussi aux nains une place indispensable dans l'économie de son tableau : on ne peut les ôter sans en rompre l'équilibre. Comme chez Véronèse, les nains sont placés près d'un animal, association que l'on retrouve chez d'autres peintres, notamment Antoon Mor qui peignit sur le même panneau le nain et le chien du cardinal de Granvelle²⁷. Dans un portrait de l'infante Isabel Clara Eugenia, la jeune femme en costume de cérémonie, tient de la main droite un camée à l'effigie de son père, le roi Philippe II, et pose la main gauche sur la tête de la naine Magdalena Ruiz, en geste de possession et de protection²⁸. La naine est assimilée à la fois à l'exotique et à l'animal : elle porte un collier de corail et tient un petit chien et un singe. Les portraits de nains manifestent la richesse et la puissance de leurs maîtres, mais en Espagne, ils sont davantage encore : dans un système particulièrement rigide, ils permettent aux souverains de sortir de l'impassibilité commandée par l'étiquette, et d'exprimer des sentiments, comme en témoignent les lettres dans lesquelles Philippe II parle avec affection de Magdalena Ruiz à ses filles²⁹. À un autre niveau, ces « monstres » constituent, conformément à l'étymologie³⁰, un rappel aux grands de la vanité de leur fortune terrestre, mais aussi de l'infinie variété de la Création³¹.

Si les peintres ont eu parfois à représenter les formes proprement extraordinaires de l'humanité, ils semblent avoir porté davantage d'attention à des infirmités plus communes, celles qu'Ambroise Paré range classe dans la catégorie des « mutilés ».

Dans la première moitié du xv^e siècle, des peintres, dont le plus connu est Jan van Eyck, réagirent contre le style alors dominant, caractérisé par des corps aux courbes gracieuses tendant vers l'arabesque et des formes stylisées à l'extrême. Dans la nouvelle manière, les corps, comme les objets ou les paysages, sont observés, presque inventoriés, dans toute leur diversité, rides, veines et verrues sont reproduites avec précision, grâce aux perfectionnements de la peinture à l'huile³². Même l'Italie fut gagnée, mais dans une moindre mesure, par le mouvement. Dans le portrait, les cicatrices et autres marques, les infirmités ont valeur de témoignage. Ainsi, vers 1490, Ghirlandaio réalisa le portrait d'un homme âgé avec un enfant, sans doute son petit-fils³³. Le peintre

²⁷ *Le Nain Estanilao et le chien du cardinal de Granvelle*, v. 1560, huile sur bois, Paris, musée du Louvre. Antoon Mor, peintre néerlandais, est connu en Espagne sous le nom d'Antonio Moro. Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586) fut évêque d'Arras puis archevêque de Besançon, alors terres espagnoles.

²⁸ Anonyme espagnol, *Isabel Clara Eugenia avec Magdalena Ruiz*, v. 1584, huile sur toile, 207 x 129 cm, Madrid, musée du Prado.

²⁹ *De Greco à Picasso*, *op. cit.*, p. 18 et 96.

³⁰ *Monstrum* dérive du latin *monere*, avertir. Voir plus haut la citation d'Ambroise Paré.

³¹ « Ce que nous appelons monstres ne le sont pas à Dieu, qui voit en l'immensité de son ouvrage l'infinité des formes qu'il y a comprises », Montaigne, *Essais*, liv. II, ch. XXX.

³² Voir N. Schneider, *op. cit.*, p. 36.

³³ Tempera sur bois, 62 x 46 cm, Paris, musée du Louvre. Le dessin se trouve au Nationalmuseum de Stockholm.

ne cache ni la verrue, ni la maladie de peau (*rhinophyma*) qui déforme le nez du vieil homme³⁴. Mais ici, contrairement aux portraits de nains, la difformité n'est pas le sujet du tableau. Ce qui frappe d'abord, c'est l'échange des regards entre le grand-père et son petit-fils. Le dessin qui montre le même homme sur son lit de mort est probablement antérieur au tableau et aura servi au peintre d'aide-mémoire pour rendre avec précision les traits du vieillard³⁵. La restitution des particularités physiques, voire des difformités, confère au portrait posthume, conservé dans la famille, valeur de mémorial : ceux qui ont connu le modèle le revoient comme vivant³⁶.

Dans un tout autre registre, Masaccio, qui affectionne pourtant les figures monumentales, a donné au paralytique de *Saint Pierre guérissant les malades de son ombre*³⁷, des jambes atrophiées et désarticulées, véritablement des jambes qui n'ont jamais pu porter un corps. Cet homme tassé au coin d'un bâtiment lève la tête vers un saint Pierre solennel, qui passe sans même un regard. Masaccio n'a pas choisi de représenter le moment de la guérison, mais l'instant, qui précède de peu le miracle, où l'ombre de Pierre passe sur lui. L'infirme est ici métaphore de l'humanité déchue, incapable sans la grâce divine de tenir debout par ses seules forces. Dans la pensée chrétienne, la maladie ou l'infirmité sont en effet des symptômes du péché, non au niveau individuel, mais à celui de l'humanité entière : depuis la Chute, l'homme est soumis à la dégradation physique et à la mort³⁸.

Chez Pieter Bruegel (v. 1525-1569), un siècle plus tard, on retrouve cette utilisation métaphorique de l'infirmité, exprimée à travers une tout autre conception du corps. Ceux-ci sont souvent géométrisés de façon à s'inscrire dans un cône ou un cylindre³⁹. Toujours en mouvement, ils sont pris dans un réseau de relations à d'autres corps et placés dans un environnement familier (village ou campagne). Ainsi *Les Aveugles* de Naples : les six personnages, qui avancent en file sur un étroit chemin bordé de fossés, sont liés par une main ou un bâton posé sur l'épaule du précédent. Le premier est tombé à la renverse dans une rivière, son suivant immédiat trébuche contre lui, le troisième tente de garder le contact avec son bâton mais son corps s'incline déjà, tandis que les trois derniers n'ont pas encore conscience de ce qui se passe. Ces hommes ne sont pas des parias : le village est tout proche, une vache broute dans un pré, un homme passe près de l'église. Ils ont des dents blanches, leurs vêtements sont propres (les bas blancs) et en bon état, le premier de la file possède une belle vielle, un autre a accroché une sorte de bourse en cuir brillant à sa ceinture.

³⁴ Le *rhinophyma* est une manifestation sévère d'acné rosacée, entraînant un agrandissement significatif du nez. Elle est induite par une hypertrophie des glandes sébacées et des tissus environnants, voir <http://www.dermis.net/dermisroot/fr/30730/diagnose.htm> (juillet 2008).

³⁵ N. Laneyrie-Dagen, *op. cit.*, p. 152.

³⁶ Sur cette idée que le portrait rend la vie au modèle mort, voir E. Pommier, *op. cit.*, p. 43-48.

³⁷ Fresque qui fait partie du décor de la chapelle Brancacci à Santa Maria del Carmine à Florence, peint en 1426-1427, en collaboration avec Masolino.

³⁸ Juliette Rolland, « Iconographie de la déficience dans les Évangiles : exclusion sociale et relation au Christ », dans *Le Handicap en images*, *op. cit.*, p. 224.

³⁹ Lionello Venturi, *La Peinture de la Renaissance. De Bruegel au Greco*, Genève, Skira, 1979, p. 31.

Sans avoir été destiné à une église, le tableau traite néanmoins d'un sujet religieux, une parabole où Jésus dénonce ceux qui respectent les rituels mais ne gardent pas le cœur pur⁴⁰. Le troisième aveugle porte un rosaire à la ceinture et l'avant-dernier une croix autour du cou. Il s'agit donc d'un avertissement à chacun d'entre nous sur son propre aveuglement. Bruegel cherche moins à susciter la compassion qu'à provoquer l'identification du spectateur.

Une soixantaine d'années après Bruegel, Georges de La Tour (1593-1652) s'empara à son tour de la figure de l'aveugle dans ses tableaux de joueurs de vielle⁴¹. Le *Vielleur au chien*⁴² se présente comme une figure isolée en pied, grandeur nature, mais il ne s'agit ni d'un portrait, ni d'une allégorie. Il appartient à un genre alors en vogue auprès des commanditaires privés, mettant en scène des figures populaires : musiciens, bohémiens, gueux, scènes de cabaret... Comme dans d'autres de ses tableaux de la même époque⁴³, La Tour affiche sa virtuosité à décrire la déchéance de corps usés par l'âge ou la misère, à expérimenter des cadrages qui perturbent l'équilibre des figures. Ici, le sol semble remonter dans le dos du vieillard, plaquant le petit chien qui lève des yeux doux et soumis. La démarche mal assurée de l'aveugle introduit un effet de tangage et accentue la bascule. Ni compassion, ni identification, mais une lumière dure, un pinceau qui détaille chaque pli, chaque ride. L'aveugle n'est plus ici symbole de la condition humaine, mais un simple support à des questionnements formels. Le contraste avec le vielleur gravé par Jacques Callot, à peu près à la même époque est révélateur de préoccupations différentes : le musicien de Callot, debout et aveugle lui aussi, semble vu de plus loin ; moins dégingandé que celui de La Tour, il se tient fermement sur ses pieds.

Parmi ces représentations d'infirmités, qu'ils soient isolés ou insérés dans des scènes comme chez Bruegel, les femmes n'apparaissent pas. S'il existe des portraits de naines de la cour d'Espagne et de « monstres » de sexe féminin, on ne trouve guère de femmes aveugles, boiteuses ou amputées. Même dans les sujets appelant à la compassion et à la charité, les hommes sont, sinon seuls à être secourus, du moins très majoritaires. Le panneau des *Œuvres de miséricorde* attribué au Maître du Fils prodigue⁴⁴, montre deux amputés, un

⁴⁰ « Ce sont des aveugles qui guident des aveugles ! Or si un aveugle guide un aveugle, tous les deux tomberont dans un trou » (Mt 15, 14) ; la toile originale (85,5 x 154 cm), peinte en 1568, est conservée à la Galleria nazionale de Naples ; le musée du Louvre en possède une bonne copie, due à un peintre flamand non identifié de la fin du XVI^e siècle.

⁴¹ Jacques Thuillier estime que La Tour aurait peint au moins une quinzaine de tableaux sur ce thème au cours de sa carrière. Il en reste quatre, conservés dans les musées de Bergues, Nantes, Remiremont et au Prado à Madrid. Par ailleurs, les musées royaux de Bruxelles conservent un vielleur découpé dans une scène de concert, voir *Georges de La Tour*, cat. expo., Paris, Grand Palais, oct. 1997-janv. 1998, p. 33 et n^{os} 16, 23, 24, 41 du catalogue.

⁴² Peint v. 1620, huile sur toile, 186 x 120 cm, Bergues, musée municipal.

⁴³ Comme les *Mangeurs de pois* du musée de Berlin ou le *Saint Jérôme pénitent* du musée de Grenoble.

⁴⁴ Peintre flamand du milieu du XVI^e siècle, 94,4 x 124,3 cm, Valenciennes, musée des Beaux-Arts. On trouve des exemples comparables en Italie.

homme aux jambes atrophiées et un aveugle. Les deux personnages féminins sont une dame bien vêtue qui donne un vêtement à l'infirmes allongé, et, à droite, coupée par le cadre, une femme âgée, qui s'approche à pas décidés. Chez Fra Angelico, saint Étienne distribue des aumônes à un homme au pied bandé, un amputé des deux jambes, un vieillard courbé sur sa canne, un aveugle⁴⁵. L'identification voulue par la doctrine chrétienne semble ne pouvoir se faire qu'au masculin : la femme ne peut représenter l'humanité générique. La dissymétrie des représentations – avec une écrasante majorité d'hommes infirmes – reproduit une dissymétrie sociale : la pauvreté de l'homme est considérée comme plus grave que celle de la femme, et elle est sans doute aussi plus visible.

Le *Combat de Carnaval et de Carême*⁴⁶, de Bruegel, ouvre une piste vers ce que pourrait être l'infirmité des femmes. Dans la partie gauche sont représentés les jeux, danses et ripailles du carnaval, tandis que la partie droite montre une église d'où sortent des fidèles. Au premier plan, Carnaval, juché sur un tonneau et armé d'une broche, affronte Carême qui brandit des poissons. Au-delà de cet antagonisme drolatique, les scènes présentent surtout les différents aspects de la vie, tantôt rires et bombance, tantôt pénitence et bonnes œuvres, sans que la frontière en soit toujours bien délimitée. Il est d'ailleurs symptomatique que des infirmes apparaissent dans les deux parties. À gauche, six hommes aux jambes amputées ou atrophiées forment un groupe qui par l'agitation des béquilles et des moignons, semble sur le point d'éclater dans toutes les directions. Ils ne mendient pas mais participent aux festivités : l'un d'entre eux porte un chapeau rouge en carton et une cape à laquelle sont accrochées des queues de renard, peut-être en dérision de l'hermine des juges. Dans la partie droite, des fidèles font la charité à des pauvres. D'un côté, sont postés un vieillard appuyé sur une béquille, un aveugle qui tend son chapeau et un manchot amputé des deux pieds. En face, coupée par le bord du tableau, une femme assise à terre mendie, avec son bébé dans un couffin posé à même le sol. Elle ne souffre d'aucune infirmité physique, mais son voile et la guimpe qui lui enserre le menton indiquent qu'elle est veuve. Il apparaît donc que les hommes pris en charge par la charité sont ceux qu'une infirmité rend incapables de travailler pour gagner leur vie. Les femmes secourues sont seules (veuves et sans famille pour les accueillir), de milieux modestes, avec des petits enfants⁴⁷. L'équivalent féminin de l'infirmité physique chez les hommes serait donc d'être une femme sans soutien masculin (père ou mari).

La suite dite des *Gueux*⁴⁸, réalisée par le graveur lorrain Jacques Callot confirme cette hypothèse. Elle comprend vingt-cinq eaux-fortes de

⁴⁵ *Saint Étienne distribuant les aumônes*, fresque de la Chapelle nicoline au Vatican, v. 1447-1451.

⁴⁶ Peint en 1559, huile sur toile, 118 x 164,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

⁴⁷ Pour les journalières et les ouvrières, le veuvage est synonyme de pauvreté, de misère si elles ont des enfants, voir Dominique Godineau, *Les femmes dans la société française XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, A. Colin, 2003, p. 51

⁴⁸ Elle est aussi intitulée *Les Mendians* ou *Les Baroni*. Seul le frontispice est signé : *Iacomo Callot in. et fe*. Ce choix d'une forme italienne pour le prénom, de même que l'inscription « Capitano de Baroni » sur le frontispice permet de penser que les dessins ont été préparés en

personnages isolés ou, plus rarement, par deux. Très appréciée, constamment reproduite, elle a souvent été interprétée au XX^e siècle comme une dénonciation de la misère provoquée par les guerres en Lorraine⁴⁹. Il semble pourtant que les gravures furent réalisées avant l'invasion de la Lorraine par les troupes françaises (1630). En outre, cette lecture contemporaine est en contradiction avec l'interprétation qui en était faite au XVII^e siècle. La suite s'inscrit, en effet, dans la tradition des sermons et ouvrages, tant catholiques que protestants, qui mettaient en garde contre les bandes de mendiants malhonnêtes (en italien, les *baroni*) : ceux qui portent une coquille alors qu'ils n'ont pas fait de pèlerinage, les faux aveugles, faux boiteux, faux amputés. La dénonciation des imposteurs n'était pas seulement l'affaire des ouvrages de morale. Ambroise Paré, dans son ouvrage déjà cité sur les monstres, décrit longuement les subterfuges des faux infirmes, hommes et femmes, qui ne trompent pas l'homme de science mais qui peuvent abuser les personnes charitables – et détourner les dons⁵⁰.

La série de Callot comprend dix-sept gravures d'hommes et huit de femmes, soit un tiers de l'ensemble. La majorité des hommes présente une infirmité : membre tordu (n^{os} 479, 482, 483, 488, 491, 497), jambe de bois (n^o 493), cécité totale ou partielle (n^{os} 480, 487, 490, 500). Parmi ceux-ci, il est difficile de repérer les simulateurs : si les deux mendiants vus de dos (n^{os} 483 et 497) peuvent aisément feindre une boiterie, il paraît douteux que ce soit le cas du pauvre homme assis, affligé d'une sorte de pied-bot (n^o 491, dit « le malingreux »). Chez les femmes, une seule présente une infirmité, et elle est âgée (la borgnesse, n^o 492). Les autres sont soit de vieilles femmes (n^{os} 485, 486, 492, 498, 501, 503), soit une mère entourée de trois enfants en bas âge (n^o 496). Comme chez Bruegel, le handicap des femmes est avant tout social.

Cet intérêt pour la représentation des corps au plus près de leur réalité physique s'atténue, dès la fin du XV^e siècle en Italie, plus tard dans les autres pays européens, au profit de la recherche des proportions idéales du corps humain et de l'expressivité. Au milieu du XVII^e siècle, les infirmités ont à peu près disparu de la peinture⁵¹. Dans les tableaux de miracles, les invalides ont des corps d'athlètes, les mutilations sont soigneusement dissimulées sous des drapés. La béquille devient le signe de toute infirmité, depuis la cécité jusqu'à la paralysie, en passant par tous les stades de la boiterie⁵². Les corps contrefaits ou malades ne subsistent que dans un domaine très particulier, celui des miracles liés au jansénisme. Dès le XVII^e siècle, des guérisons avaient eu lieu à l'abbaye de Port-Royal, d'abord, en 1656, celle de la jeune Marguerite Périer, nièce de Pascal, puis en 1662, celle de sœur Catherine de Champagne, mais leurs corps souffrants n'ont pas été représentés. Pour Marguerite Périer, un

Italie, avant d'être gravés à Nancy vers 1622-1623. La numérotation est celle de Jules Lieure, *Jacques Callot*, Paris, Ed. de la Gazette des Beaux-Arts, 1924-1929, 5 vol.

⁴⁹ Voir Georges Sadoul, *Jacques Callot, miroir de son temps*, Paris, Gallimard, 1969, p. 155.

⁵⁰ A. Paré, *op. cit.*, p. ML à MLV.

⁵¹ Elles réapparaîtront chez Goya, dans la série des *Caprices*, commencée en 1792.

⁵² J. Rolland, « Iconographie de la déficience dans les Évangiles, *op. cit.*, p. 226.

peintre, probablement François Quesnel⁵³, a peint une action de grâce : la jeune fille, guérie, est agenouillée devant la relique de la Sainte Épine, instrument du miracle. Le parti retenu par Philippe de Champaigne pour commémorer la guérison de sa fille est autrement original et son *Ex-voto* fut, dès 1662, considéré comme un des plus beaux tableaux du peintre⁵⁴. Paralysée depuis deux ans, la jeune religieuse n'espérait plus guérir mais seulement endurer son mal avec patience, lorsqu'un matin, à l'heure de la messe, elle réussit tout à coup à se lever et à marcher. Le peintre ne choisit ni l'instant spectaculaire où sa fille se lève et fait ses premiers pas, ni l'action de grâce qui a suivi, mais une scène qui eut lieu la veille. Alors que l'abbesse de Port-Royal, la Mère Agnès Arnauld, priaït avec la religieuse infirme, elle eut un « mouvement d'espérance » et la certitude d'une guérison prochaine. Le corps de la malade disparaît sous les plis de grosse toile de la robe et du scapulaire, les jambes sont mortes, les bras immobiles. Mais ce corps inerte est pourtant déjà traversé par la grâce : le visage de sœur Catherine, pâle et marqué par la souffrance, semble néanmoins illuminé de l'intérieur.

Dans la première moitié du XVIII^e siècle, à un moment de fortes tensions dans le clergé de France après la promulgation de la bulle *Unigenitus*⁵⁵, d'autres miracles font l'objet de représentations, beaucoup plus spectaculaires que celles du XVII^e siècle. Il s'agit de guérisons opérées au cimetière Saint-Médard, dans le faubourg Saint-Marcel à Paris, sur la tombe du diacre janséniste François de Pâris, mort en odeur de sainteté en 1727. Ces guérisons étant contestées par les adversaires des jansénistes, un livre, illustré de gravures, est publié pour les justifier⁵⁶. Les miraculés étaient soit mutilés accidentellement (Pierre Gautier, cordonnier, se crève un œil avec une alêne), soit paralysés (Philippe Sergent, Marie-Anne Couronneau), soit encore atteints de tumeurs ou de fistules plus ou moins purulentes (Marie Carteri, la demoiselle Coirin). Les femmes apparaissent nettement majoritaires, et aucune guérison ne concerne la maladie mentale⁵⁷. Les gravures, réalisées par P. Yver d'après les dessins de Jean Restout⁵⁸, fonctionnent par paire : le malade accablé d'infirmités, avec parfois un encadré « zoomant » sur le membre invalide ; le même, guéri et sans plus de trace de son mal. Dans ces gravures sont

⁵³ Peint en 1656, huile sur toile, 147 x 114 cm, église Saint-Merry à Linas (Essonne). L'attribution est de Bernard Dorival, *Philippe de Champaigne (1602-1674)*, Paris, L. Laget, t. II, n° 1773.

⁵⁴ *Ex-voto de 1662*, huile sur toile, 165 x 229 cm, Paris, musée du Louvre, voir B. Dorival, « L'Ex-voto de 1662 par Philippe de Champaigne », *Revue du Louvre*, 1973-6, p. 337-348 et S. Lely, « Architecture et peinture à Port-Royal des Champs », *Un lieu de mémoire : Port-Royal des Champs*, Paris, *Chroniques de Port-Royal*, n° 54, 2004, p. 84-86.

⁵⁵ Voir Catherine Maire, *De la cause de Dieu à la cause de la Nation. Le jansénisme au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1998, première partie.

⁵⁶ Louis-Basile Carré de Montgeron, *La Vérité des miracles opérés par l'intercession de M. de Pâris et autres appellans, démontrée contre M. l'archevêque de Sens*, s.l., 1737-1741, in-4°.

⁵⁷ Les femmes adultes représentent près de 70 % des miraculés, voir C. Maire, *Les Convulsionnaires de Saint-Médard. Miracles, convulsions et prophéties au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard/Julliard, 1985, p. 87-88, 90.

⁵⁸ Voir Christine Gouzi, *Jean Restout (1692-1768), peintre d'histoire à Paris*, Paris, Arthéna, 2000 et, de la même, *L'Art et le jansénisme au XVIII^e siècle*, Paris, Nolin, 2007.

représentées, de façon exceptionnelle pour la France, des femmes infirmes. Ainsi Marie-Anne Couronneau, paralysée de tout le côté gauche. L'image montre avec précision le dispositif mis au point pour se mouvoir : la jambe gauche est serrée dans des attelles, une corde permet à la malade de la tirer vers l'avant, tandis qu'elle s'appuie sur deux béquilles. Après sa guérison, le 13 juin 1732, la gravure la représente montant un escalier, tout en brandissant triomphalement ses béquilles désormais inutiles.

Si le tableau de Champaigne est de l'art, et du plus haut, il n'était cependant pas destiné à être vu par d'autres personnes que les religieuses de Port-Royal. Quant au livre sur les miracles de Saint-Médard, il utilise les gravures comme des preuves, des documents venant à l'appui d'une argumentation ; à ce titre, bien que les dessins aient été faits par un artiste, officier de l'Académie royale, ils sortent du domaine purement artistique.

Dans les représentations antérieures au XIX^e siècle, les aveugles, les mutilés, les paralytiques sont des malheureux, que les valides ont le devoir d'aider et d'assister. Le regard des artistes reste le plus souvent bienveillant, sans chercher pour autant à apitoyer, mais il peut se faire dénonciateur des imposteurs qui détournent indûment la charité. Les infirmes sont une figure du « même », de l'humanité faible, vouée à la souffrance et à la mort, mais qui peut être sauvée par la grâce divine. L'Autre, c'est le monstre, l'être à deux têtes ou au corps couvert de poils, et, de façon très atténuée, le nain. Les femmes sont nettement moins nombreuses que les hommes et ne présentent qu'exceptionnellement des mutilations ou des déformations. Le corps des femmes reste dédié à la beauté et à l'idéalisation. Les peintres se refusent à figurer des corps féminins vieillissés ou infirmes, sauf, mais très rarement, dans une intention satirique ou apologétique. Entre le corps idéal et le corps caricaturé, le corps réel des femmes tend à disparaître.

Sandrine Lely, doctorante en histoire de l'art (Paris IV-Sorbonne)

Œuvres citées dans l'article (liens vérifiés en janvier 2009) :

David (Jacques-Louis), *Le Sacre de Napoléon I^{er}*, Paris, musée du Louvre :
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/39/Jacques-Louis_David_006.jpg

Bourdon (Sébastien), *Christine de Suède*, Stockholm, Nationalmuseum :
<http://webart.nationalmuseum.se/work/work.aspx?id=18078>

Bourdon (Sébastien), *Christine de Suède à cheval*, Madrid, musée du Prado :
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:S%C3%A9bastien_Bourdon-Christina_of_Sweden_1653.jpg

Il Volterrano (Baldassare Franceschini dit), *Le Bossu Tafredi*, Paris, musée du Louvre :
<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=26584883&E=2K1KTSOWCXYS&SID=2K1KTSOWCXYS&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU04ICPTR>

Ulisse Aldrovandi, *Monstruorum Historia* :
<http://www.bium.univ-paris5.fr/monstres/debut.htm>
 Entrer dans l'exposition virtuelle, cliquer sur « Sources », puis choisir « Aldrovandi ». Cliquer sur « Planches utilisées dans l'exposition » : Pedro Gonzalves et son fils, p. 16 ; Antonietta Gonzalves, p. 17 ; Nain d'un duc, p. 40 ; Frère et sœur nains, p. 603 et 604

Anonyme, Pedro Gonzalves, Kunsthistorisches Museum de Vienne :
<http://de.wikipedia.org/wiki/Gonsalvus>

Fontana (Lavinia), *Antonietta Gonzalves*, château de Blois :
<http://de.wikipedia.org/wiki/Gonsalvus>

Véronèse (Paolo Cagliari dit), *Les Noces de Cana*, Paris, musée du Louvre :
http://fr.wikipedia.org/wiki/Image:Paolo_Veronese_008.jpg

Velázquez (Diego), *Don Diego de Acedo, dit El Primo*, Madrid, musée du Prado :
http://fr.wikipedia.org/wiki/Image:Diego_Vel%C3%A1zquez_040.jpg

Velázquez (Diego), *Les Suivantes*, Madrid, musée du Prado :
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a4/Velazquez-Meninas.jpg>

Mor (Antoon), *Le Nain Estanilao et le chien du cardinal de Granvelle*, Paris, musée du Louvre :
http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=8163

Anonyme espagnol, *Isabel Clara Eugenia avec Madgalena Ruiz*, Madrid, musée du Prado :
<http://img299.imageshack.us/img299/8869/lainfantaisabelclaraeugah0.jpg>

Ghirlandaio (Domenico), *Vieil homme avec un enfant*, Paris, musée du Louvre :
http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not&idNotice=13686

Ghirlandaio (Domenico), *Portrait d'un homme âgé sur son lit de mort*, Stockholm, Nationalmuseum
<http://webart.nationalmuseum.se/work/work.aspx?id=40836>

Masaccio (Tommaso di Giovanni Cassai dit), *Saint Pierre guérissant les malades de son ombre*, Florence, Santa Maria del Carmine, chapelle Brancacci :
<http://img366.imageshack.us/img366/3650/leczenieciem142627cappellab.jpg>

Bruegel (Pieter), *Les aveugles*, Naples, Galleria nazionale :
http://fr.wikipedia.org/wiki/Image:Pieter_Bruegel_d._%C3%84._025.jpg

La Tour (Georges de), *Le Vieilleur au chien*, Bergues, musée municipal :
<http://www.linternaute.com/musee/diaporama/1/7256/musee-de-bergues/5/33903/le-vieilleur-au-chien/7/bergues/>

Maître du Fils prodigue, *Les Œuvres de miséricorde*, Valenciennes, musée des Beaux-Arts :
<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=2&FP=26703732&E=2K1KTSOX2277&SID=2K1KTSOX2277&New=T&Pic=2&SubE=2C6NU0GLYLXL>

Fra Angelico *Saint Étienne distribuant les aumônes*, Vatican, Chapelle nicoline :

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/Fra_Angelico_054.jpg

Bruegel (Pieter), *Le Combat de Carnaval et de Carême*, Vienne, Kunsthistorisches Museum :
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Pieter_Bruegel_d._%C3%84._066.jpg

Callot (Jacques), *Les Gueux* :

Le joueur de vielle (n° 480) : <http://www.jacquescallot.com/gueux.html> (no 4)

Le mendiant aux béquilles coiffé d'un chapeau et vu de dos (Lieure n° 483) :
<http://www.jacquescallot.com/gueux.html> (n° 18)

Le malingreux (Lieure n° 491) : <http://www.jacquescallot.com/gueux.html> (n° 7)

La borgnesse (Lieure n° 492) : <http://www.jacquescallot.com/gueux.html> (n° 20)

Les deux mendiants (Lieure n° 486) : <http://www.jacquescallot.com/gueux.html> (n° 21)

La mère et ses trois enfants (Lieure n° 496) : <http://www.jacquescallot.com/gueux.html> (n° 12)

Quesnel (Pasquier) : *Marguerite Périer*, Linas, église Saint-Merry :

http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Marguerite_perier.jpg (gravure d'après le tableau)

Champaigne (Philippe de) : *Ex-voto de 1662*, Paris, musée du Louvre :

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Philippe_de_Champaigne_001.jpg

P. Yver d'ap. Jean II Restout, gravures pour *La Vérité des miracles...* : voir illustration au début de l'article.

**L'APPROCHE DE GENRE
DANS LA DÉCONSTRUCTION SOCIALE DU HANDICAP**
Le programme et les intervenantes de la journée d'étude du 14 juin 2008

9 h 30 : Accueil

10 h : Marie-Claude Saint-Pé, sociologue : « Genèse en recherche-action de l'approche de genre dans la déconstruction sociale du handicap »

10 h 30 : Adelyne Beyrie, anthropologue : « Approche anthropologique du handicap moteur et de la grande dépendance : quels imaginaires du corps pour quelles stratégies identitaires ? »

11 h 30 : Sandrine Lely, historienne de l'art : « Corps défigurés, corps figurés. Le regard des artistes avant l'invention du "handicap" (XVIe - XVIIIe s.) »

12 h 30 : Pause repas

14 h : Martine Dutoit, sciences de l'éducation : « différenciation entre hommes et femmes des énoncés et traitement des demandes »

15 h : Maudy Piot, Psychanalyste : « Être mère autrement »

16 h : Catherine Louveau, comité directeur de l'IEC , sociologue des pratiques physiques et sportives, Paris Sud.

16 h 30 : Dominique Poggi, sociologue, animatrice et régulatrice de la journée : synthèse et conclusion.