

# Le handicap en images

## CONNAISSANCES DE L'ÉDUCATION

### Collection dirigée par Charles Gardou

La collection « Connaissances de l'éducation » offre un espace de réflexion, d'expression, de questionnement, de débat à tous ceux qui sont en charge d'éducation, quel que soit leur niveau d'intervention.

Comme la société qui l'environne, le système d'éducation et de formation est multiforme et instable. Rien n'y est désormais permanent sauf la diversité et le changement. Plus que jamais l'heure est aux métissages, aux discordances, aux ruptures, aux différences, à la marginalité, dont la prise en compte constitue un enjeu essentiel.

Les ouvrages de cette collection s'efforcent de poser les problèmes éducatifs en intégrant la triple dimension de la mouvance, de la pluralité (sociale, culturelle...) et de l'altérité (parfois radicale comme dans le cas du handicap). À ce titre, ils s'intéressent tant à l'éducation interculturelle et à celle que l'on dit spécialisée qu'à l'éducation généraliste, tant au travail social qu'à la formation des adultes.

C'est à la fois par la confrontation de ses différentes logiques et pratiques et par la reconnaissance de la différence comme essence de l'humain que, paradoxalement, l'éducation trouve sens et unité.

Parmi les titres déjà parus :

*Nicole Diederich, Tim Greacen*  
**Sexualité et sida en milieu spécialisé**

*Jean-François Gomez*  
**Déficiences mentales : le devenir adulte**

*Marc Brzustowski*  
**L'annonce du handicap au grand accidenté**

*Danielle Moysse, Nicole Diederich*  
**Les personnes handicapées face au diagnostic prénatal**

*Jacques Marpeau*  
**Le processus éducatif**

*Pierre Bonjour, Michèle Lapeyre*  
**L'intégration scolaire des enfants à besoins spécifiques**

*Cécile Herrou et Simone Korff-Sausse*  
**L'intégration collective de jeunes enfants handicapés**

*Charles Gardou et coll.*  
**Connaître le handicap, reconnaître la personne**

*Marie-Agnès Simon*  
**Enseigner aux élèves à la pensée troublée**

*Charles Gardou et coll.*  
**Naître ou devenir handicapé**

**Le handicap en visages – 1**

*Charles Gardou et coll.*  
**Parents d'enfant handicapé**

**Le handicap en visages – 2**

*Charles Gardou et coll.*  
**Frères et sœurs de personnes handicapées**

**Le handicap en visages – 3**

*Charles Gardou et coll.*  
**Professionnels auprès des personnes handicapées**

**Le handicap en visages – 4**

Retrouvez tous les titres parus sur : [www.editions-eres.com](http://www.editions-eres.com)

Sous la direction de  
Alain Blanc et Henri-Jacques Stiker

# Le handicap en images

Les représentations de la déficience  
dans les œuvres d'art

connaissances de l'éducation

**é**erès

Cet ouvrage est publié avec le concours de :

- l'université Pierre Mendès France de Grenoble ;
- le CSRPC ;
- le GDR CNRS Œuvres, Publics, Sociétés ;
- la ville de Grenoble ;
- la METRO (communauté de communes de l'agglomération grenobloise).

*Les auteurs tiennent à exprimer leurs plus vifs remerciements à M<sup>me</sup> Gisèle Peuchlestrade qui a très efficacement contribué à la réalisation de ce travail collectif.*

Ouvrage publié avec le concours du Centre national du Livre

Conception de la couverture :  
Anne Hébert

Version PDF © Éditions érès 2012  
CF - ISBN PDF : 978-2-7492-2710-8  
Première édition © Éditions érès 2003  
33, avenue Marcel-Dassault, 31500 Toulouse, France  
[www.editions-eres.com](http://www.editions-eres.com)

Aux termes du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction ou représentation, intégrale ou partielle de la présente publication, faite par quelque procédé que ce soit (reprographie, microfilmage, scannérisation, numérisation...) sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

L'autorisation d'effectuer des reproductions par reprographie doit être obtenue auprès du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC), 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris, tél. 01 44 07 47 70, fax 01 46 34 67 19.

## Table des matières

Présentation .....	7
<i>Alain Blanc et Henri-Jacques Stiker</i>	
Introduction .....	9
<i>Henri-Jacques Stiker</i>	
LA DÉFICIENCE COMME ÉCART : L'AMBIVALENCE	
De quelques représentations du boiteux .....	17
<i>Jean-Pierre A. Bernard</i>	
Personnes handicapées et fictions : deux exigences contradictoires !.....	27
<i>Delphine Combrouze</i>	
Toulouse-Lautrec, « Petit homme disgracié et génial ».....	43
ou la relation homme-œuvre-handicap dans les biographies du XX <sup>e</sup> siècle	
<i>Marie-Christine Rogerat</i>	
L'héroïsation romanesque de la laideur .....	55
<i>Sylvia Ostrowetsky</i>	
L'INFIRMITÉ COMME MÉTAPHORISATION	
Victor Hugo et la déficience .....	69
<i>Alain Pessin</i>	
Théorie et pratique de la déficience chez Michaux .....	77
<i>Claude Fintz</i>	
Les pièges de la déficience dans <i>La pitié dangereuse</i> de Stefan Zweig.....	89
<i>Alain Blanc</i>	
Métaphores de la déficience dans l'art allemand	
de la République de Weimar .....	105
<i>Catherine Wermester</i>	

---

Le témoin d’Otto Dix .....	111
<i>Pierre Le Quéau</i>	
Le détournement et le retournement de l’infirmité dans l’art pictural ..	125
<i>Henri-Jacques Stiker</i>	

LAIDEUR ET MONSTRUOSITÉ :  
L’INSUPPORTABLE/FASCINANT

George Chesbro ou la fascination du « monstrueux » .....	141
<i>David Le Breton</i>	
<i>Frankenstein</i> , entre expérience sociale et épreuve d’être soi .....	151
<i>Christine Dussud</i>	
<i>Freaks</i> , ou <i>La monstrueuse parade</i> .....	163
<i>Olivier R. Grim</i>	
La déficience esthétique comme distance sociale singulière .....	175
<i>Ève Gardien</i>	
Étude des mises en scène du corps déviant dans l’affiche (XVII <sup>e</sup> -XX <sup>e</sup> siècle) .....	189
<i>Cécile Rambourg</i>	

LA DÉFICIENCE COMME RESSOURCE : LA MÉDIATION

Le vide constructif chez Van Gogh .....	199
<i>Maryvonne Brenot-Bonnefille</i>	
Danse et déficience .....	213
Le rapport à l’autre dans la création chorégraphique <i>Muriel Guigou</i>	
Iconographie de la déficience dans les Évangiles : exclusion sociale et relation au Christ .....	221
<i>Juliette Rolland</i>	
L’image du handicap dans des séries télévisées pour enfants : étude de deux exemples .....	237
<i>Étienne Thévenin</i>	
Le corps contraint : images de la déficience dans le roman policier .....	245
<i>Fabienne Soldini</i>	
L’érotique du handicap .....	257
<i>Alain Giami</i>	
Conclusion .....	273
<i>Alain Blanc</i>	
Bibliographie .....	278

Alain Blanc  
Henri-Jacques Stiker

## *Présentation*

ALTER (Paris) et le Centre de sociologie des représentations et des pratiques culturelles (Grenoble) sont très heureux de présenter un ouvrage collectif portant sur les représentations des déficiences dans les œuvres d'art et qui fait suite au colloque de Grenoble<sup>1</sup>. Appartenant à des disciplines diverses et provenant de différents établissements de l'enseignement supérieur et de la recherche, les contributeurs sollicités par les responsables de ce travail ont mis au centre de leur propos la mise en image de la déficience.

Nous avons souhaité couvrir une temporalité longue et aborder différents arts présentant des images de la déficience : images réelles, celles des toiles des peintres, images mentales, celles issues de la lecture. Les œuvres analysées appartiennent à la littérature (classique ou populaire), la peinture, le cinéma, les feuilletons télévisés... Si des œuvres provenant des siècles précédents sont sollicitées, nous avons aussi voulu cerner l'accueil fait aux personnes handicapées dans des représentations contemporaines.

Analyser, c'est-à-dire décrire et comprendre, les œuvres de culture montrant les déficiences est pour nous l'occasion de percevoir les relations que les humains nouent avec ces atteintes et leurs porteurs. L'une des questions qui traverse l'ensemble des contributions est la suivante : la représentation de la déficience favorise-t-elle la proximité avec les déficients ? Augmenter le nombre d'images dédiées à la déficience revient-il d'une part à détailler la

---

1. « Les représentations de la déficience dans les œuvres d'art », Colloque du GDR CNRS Œuvres, Publics, Sociétés, organisé à l'université Pierre Mendès France de Grenoble, par ALTER et le CSRPC, les 21, 22 et 23 mars 2002.

réalité d'une expérience humaine spécifique et d'autre part à la mieux faire percevoir et partager par les récepteurs ?

La réponse que nous faisons à cette grande question est présentée sous forme des intitulés des quatre parties constituant le fil rouge de notre travail. En effet, et au-delà de ce découpage, nous pensons que les œuvres d'art révèlent un rapport à la déficience que l'on peut ordonner en quatre pôles.

D'abord, les images de la déficience laissent penser que notre rapport aux déficients est ambivalent, mal assuré : comme s'il y avait de la difficulté à saisir ce qui échappe. Ensuite, l'atteinte réelle, au corps ou à l'esprit, peut être comprise comme métaphore valant pour l'ensemble des humains : les déficients seraient donc le moyen et le support pour montrer de façon idéale la précarité des liens sociaux. Par ailleurs, la déficience (objective ou perçue) crée avec autrui des relations faites d'attirance et de fascination mais aussi de doute et de répulsion. Enfin, nous souhaitons montrer que les images de la déficience peuvent contribuer à être une ressource favorisant la médiation entre les mondes distincts du handicap et de ceux qui en sont éloignés.

La mise en image des déficiences participe d'une socialisation du regard dont on peut espérer qu'il en sera ensuite modifié : rien ne dit que cette opération soit réussie car il semble que les œuvres d'art représentant les déficients portent des caractéristiques (l'ambivalence par exemple) que nous voyons à l'œuvre sur des périodes longues. Au fond, dans cet ouvrage, nous essayons de percevoir et analyser cette inquiétante étrangeté qui réside à nos portes, peut-être en nous-même, et avec laquelle nous nouons des liens ambigus comme si l'altérité signifiée par des corps amoindris nous était lointaine et peut-être inaccessible.

Présenter une réflexion sur les images de la déficience revient à raisonner sur le manque, ses représentations et surtout ses conséquences tant sur les personnes que sur les relations sociales. Ce faisant, nous espérons apporter notre contribution à une sociologie des œuvres. À propos de la déficience, notre travail porte sur la fonction médiatrice de l'image : la médiation par l'image d'une expérience extraordinaire permet-elle l'accession au contenu de l'image elle-même, à savoir la déficience ?

---

Cet ouvrage fait partie des manifestations scientifiques organisées dans le cadre du Groupe de recherche (GDR) CNRS intitulé *Cœuvres, Publics, Sociétés* (OPUS), GDR coordonné par le Centre de sociologie des représentations et des pratiques culturelles (CSRPC) de Grenoble. Reconduite pour 2003 à 2006, l'activité de ce GDR s'est déroulée de 1999 à 2002 et s'est traduite par plusieurs manifestations et publications (toutes parues, ou à paraître, dans la collection « Logiques sociales », L'Harmattan) :

– Colloque de Grenoble, novembre 1999 : « Pour une sociologie des œuvres », 2001, tome 1, 472 p. ; tome 2, 472 p. ;

– Colloque d'Amiens, novembre 2000, « Les œuvres noires de l'art et de la littérature », 2002, tome 1, 378 p. ; tome 2, 320 p. ;

– Colloque de Grenoble, novembre 2001, « Les non-publics » (à paraître) ;

– Colloque de Nantes, novembre 2002, « Les peuples de l'art » (à paraître).

Les illustrations du hors-texte concernent les quatre contributions de Catherine Wermester, Olivier Grim, Pierre Le Quéau et Henri-Jacques Stiker.



Henri-Jacques Stiker

## *Introduction*

L'art modifie-t-il notre regard social sur ce que nous nommons aujourd'hui le handicap ?

Cette question semblera d'emblée déplacée à tous ceux qui analysent les œuvres d'art, comme s'il était pensable de les utiliser comme des instruments sans les trahir. Si je commence cependant par cette question, c'est que, pour nombre de personnes atteintes de déficiences, toute étude qui ne contribue pas à leur combat pour la dignité et l'égalité est vaine, superflue. En outre, nous ne devons pas cacher que l'analyse des œuvres que nous proposons a pour finalité de renouveler les images de la déficience véhiculées couramment. Nous écrivions dans la présentation du colloque qui a servi de base au présent ouvrage : « Notre propos ne vise pas à faire une collection exhaustive des types de déficiences mis en scène mais, à propos de certaines d'entre elles appartenant à des époques et des lieux différents, à analyser :

- d'une part ce que les artistes en font, quelle place ils lui assignent : les descriptions mais aussi la fonction assignée à la représentation ;
- d'autre part les commentaires que les critiques peuvent en faire : qu'est-ce que, dans les œuvres, la figuration de la déficience nous dit des liens sociaux ? Par exemple, pour quelles raisons, depuis quelques années, voit-on apparaître dans un genre littéraire particulier, le roman noir, la figure du déficient (paralytique par exemple avec Thierry Jonquet) ou des personnes handicapées intégrant des compagnies de danse ou créant des compagnies théâtrales ?

Interroger la place de la déficience dans les œuvres revient à questionner la place que la société fait, ici et maintenant mais aussi dans l'histoire, à la différence. Ce faisant, analysant des productions sociales, le colloque a l'am-

bition de construire la spécificité de la déficience comme analyseur des relations sociales, sorte de point de focalisation qui donne accès à la connaissance que nous avons des personnes handicapées. Interroger les représentations, socialement construites de la déficience, revient ainsi à jauger la définition de l'altérité.

L'ouvrage auquel j'introduis constitue une réponse indirecte à cette préoccupation, dans la mesure même où on ne la cherche pas et où on se plonge dans les œuvres, en les respectant absolument en tant qu'œuvres d'art. Cet apparent paradoxe tient au fait que l'on ne remarque pas la connivence entre le geste fondamental de l'art et toutes les disparités humaines.

L'art est créateur de formes. C'est là une définition minimale qui peut suffire pour débiter. La prolifération des formes déjà créées et l'infinité des formes possibles tiennent à ce que l'art perce le visible empirique, le visible premier que tout un chacun voit ou perçoit, pour livrer le visible non encore révélé, pour libérer le regard des conventions et des stéréotypes, pour imaginer, fantasmer, pour ouvrir de nouvelles scènes dans le réel humain toujours inconnu ou méconnu. On peut affirmer que l'art est tout entier dans le réel mais pour créer un nouveau réel, un surréal, pour transformer, c'est-à-dire passer à travers les formes existantes ou obvie, pour aller ailleurs. Mais l'art n'abandonne pas la terre et les hommes, il dévoile, il dépouille le monde de son apparence. Aller au-delà de l'apparence, comme dans la peinture religieuse, ou en deçà, vers la matérialité du corps comme chez Bacon par exemple. Reprendre sans arrêt le spectacle de la montagne Sainte-Victoire, chez Cézanne, c'est ne jamais être satisfait de sa vision et l'améliorer, la changer, tenter de rendre tout ce que peut laisser voir, ou imaginer, cet objet. Peindre des dizaines de fois *Las Meninas* de Velázquez, comme Picasso, c'est revoir sans cesse ce qu'a vu le peintre espagnol, c'est recréer la création de Velázquez. L'art est fiction. Mais il y aurait une méprise énorme à dire qu'il n'a rien à voir avec le réel, puisqu'il en crée et, contrairement à Dieu, pas *ex nihilo*. À l'évidence, la fiction de l'art ne peut être confondue avec le réel quotidien, mais elle a toujours à voir avec du réel. L'œuvre du marquis de Sade ne peut se lire que si l'on admet qu'elle est une fiction, et c'est ce que n'ont pas compris ceux qui l'ont emprisonné, en le prenant comme l'on dit au premier degré, là où elle ne peut apparaître que comme une pornographie lassante. Mais les *Cent vingt journées de Sodome* nous parlent, à travers la fiction infernale qu'elles mettent en place, de la sexualité humaine et de sa structuration sociale. C'est un bon exemple, du reste, de bien différencier une œuvre qui, n'étant que descriptive ou qu'informatrice, ne donne rien à penser et à imaginer et une œuvre dont le matériel peut être le même mais qui nous transporte dans des significations multiples, cachées, dans des interrogations ultimes ou nouvelles. C'est pourquoi le lecteur trouvera une contribution portant sur la déficience dans la pornographie. Non pas pour

nous dire que la déficience peut être le lieu de la perversion sexuelle, ou qu'elle est utilisée comme moyen particulier de jouissance, ce dont nous pouvons nous douter même si nous ne fréquentons point les sites, très confidentiels, qui y sont consacrés sur le web, mais pour poser la question de l'érotisation de la déficience, et de l'esthétisation potentielle de la sexualité des corps non habituels, ou avec eux. Les représentations dites pornographiques des déficiences posent le même type de question qu'a pu poser une œuvre comme celle de Sade. Nous n'avons pas cru nous dérober à cette question qui nous était soumise.

Il ne saurait s'agir ici de construire une théorie de l'art après les multiples qui existent. La seule intelligibilité de l'art que je voulais mettre en relief pour l'heure est que l'art n'est lui-même que lorsqu'il déchire le bien fait, ou le tout fait. Comme dit Francis Bacon, « le grand art est toujours une manière de concentrer, de réinventer ce qu'on appelle réel, ce que nous savons de notre existence, en déchirant les voiles que le réel acquiert avec le temps. Les artistes vraiment bons déchirent ces voiles » (Bacon à Hugh Davies, 1973). Ou encore, comme l'écrivait Maurice Merleau-Ponty : « La peinture ne célèbre jamais d'autre énigme que celle de la visibilité<sup>1</sup>. » La peinture ne cherche pas le dehors du visible, mais son chiffre secret, son dedans. Dehors du dedans et dedans du dehors, la peinture se situe à ce chiasme, à cet entrelacs de l'être offert, donné : « Essence et existence, imaginaire et réel, visible et invisible, la peinture brouille toutes nos catégories en déployant son univers onirique d'essences charnelles, de ressemblances efficaces, de significations muettes » (p. 35).

Alors on comprend cette sorte d'affinité de l'art avec le corps infirme, déficient, mal formé, déformé ou manquant, pour nos yeux habitués. C'est l'occasion unique de montrer ce que tout corps humain contient de possible, de changeant. L'extraordinaire du corps déficient, ce qui sort de l'ordinaire, devient l'extraordinaire artistique. Le corps bizarre, rare, abîmé, contrefait, troublé de l'intérieur ou de l'extérieur permet à l'artiste d'y voir la réalité du corps humain, ou la réalité de ce qu'on y projette. L'artiste regarde, écoute, est saisi devant une amputation, une boiterie, un nanisme, une bosse, une paralysie, des membres en moins ou en trop, des visages ravagés ou brûlés, des yeux aveugles, des oreilles sourdes, etc. C'est ce visible révélateur dont part l'artiste. Non pour le décrire, mais pour le transformer à nouveau, le transfigurer, lui donner un nouveau statut, en faire une forme inattendue. Je me suis référé à Bacon il y a un instant. Ce qui est étonnant chez lui, c'est qu'il ne peint pas de corps infirmes comme le faisait Bruegel, mais il ampute, liquéfie, enlaidit, ravage le corps humain. Ses corps sont abîmés, déficients,

---

1. M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, 1964 (Éditions Essais, réédité en 1985), p. 26.

parce que tout corps, à le bien regarder, est en perpétuelle décomposition, liquéfaction. Mais ceux qui peignent les infirmes, ou les mettent en scène dans leurs romans ou nouvelles, font le même travail de fond : ils dévoilent en eux ce qui existe dans l'humanité.

À l'évidence, devant les déficiences dures à contempler pour les hommes ordinaires, souffrantes, intolérables et injustes, mais pleines de significations inédites et inaperçues, les artistes émettent des visions diverses. Visions d'horreur pour dénoncer les maux sociaux (Bruegel ou Stefan Zweig par exemple), telle la guerre (de Jacques Callot à Otto Dix). Visions ironiques pour révéler la faiblesse fondamentale de l'être humain et de la société qu'elle engendre (Velázquez ou Michaux) ; visions « merveilleuses » d'étonnement et de richesses relationnelles (dans des œuvres aussi étrangères les unes aux autres que l'Évangile ou les romans policiers de Chesbro) ; visions de l'insupportable quand le miroir de notre narcissisme est brisé (dans *Freaks* ou dans certaines affiches). Visions de déni et d'éloignement (comme dans certaines séries télévisuelles), ou de fascination (Toulouse-Lautrec). Tantôt l'art médiatise la déficience, soit pour produire une esthétique du corps, soit pour révéler les couches clandestines de notre misère individuelle et sociale, tantôt il tourne et retourne cet « objet » pour en déceler les potentialités, tantôt encore il l'exorcise pour éloigner le mal et la mort, ou pour s'y complaire. Une œuvre d'art, en outre, est polysémique, ou n'est pas une œuvre d'art ; en conséquence, plusieurs visions mêlées peuvent se déceler dans la même œuvre. Aucun des auteurs du présent livre n'a la prétention de tout dire de l'auteur ou des œuvres qu'il examine. Car si l'artiste peine à dévoiler le réel en en faisant de la fiction, l'analyste ressent une difficulté immense à dévoiler les visions des artistes. Autrement dit, les chapitres qui suivent ne sauraient être qu'une invitation à poursuivre sur d'autres œuvres, et d'abord à aller voir celles qui sont présentées ici, pour critiquer, infirmer, confirmer, créer de nouvelles brèches dans ce que nous donnent à voir les œuvres littéraires, les œuvres picturales, cinématographiques, graphiques ou chorégraphiques.

La répartition des chapitres du présent ouvrage ne pouvait pas, et ne voulait pas, rendre compte d'une histoire chronologique des visions artistiques du corps regardé par ses aspects curieux ou infirmes. Bien évidemment une histoire de l'art, et une histoire de l'art de l'infirmité, doit comprendre une analyse du déroulement à travers le temps et doit analyser les esthétiques successives. L'histoire des approches du corps déficient devrait montrer comment elle est tributaire des données et des possibilités de l'époque. Il est vrai que le corps infirme chez Bruegel est un corps bouffonnant, en plein contexte social, un corps très représenté si j'ose dire, alors qu'aujourd'hui le corps disparaît, est escamoté, s'évanouit. Entre ces deux extrêmes, bien des étapes ont été franchies, du corps dérisoire (Velázquez) au

corps tourmenté de Goya, au corps mutilé, absurdité sociale, chez Dix ou Beckmann. Cependant il n'est pas moins vrai que la chronologie est trompeuse. Je viens de le dire, il existe des continuités et des rémanences entre des auteurs éloignés dans le temps : les malheurs de la guerre de Jacques Callot et d'Otto Dix se font écho de même que Bacon peint bien, dans ses portraits de papes par exemple, ce qui est déjà là chez Velázquez. Il ne s'agit pas ici d'un tableau historique de la représentation, qu'elle soit littéraire ou picturale, de la déficience, mais de coups de sonde, pour montrer la présence, impressionnante, de celle-ci dans les œuvres d'art.

Si les artistes manifestent leur proximité avec les déficiences, si les significations éclatent dans maintes directions, si leurs œuvres nous déshabituent, alors oui l'art change notre regard. Non pas pour nous donner une vision plus juste, nous faire la morale qui convient, donner des solutions aux problèmes sociaux ; non rien de tout cela, mais seulement ceci, qui est essentiel : nous apprendre à ne pas fixer, figer, notre regard, nous apprendre à voir toujours autrement, à pénétrer encore le mystère, ou du moins l'énigme, de l'humanité, l'énigme du réel. Nous pouvons de la sorte faire droit à la question de départ : l'art ne change rien, il nous avertit seulement que nous sommes engoncés dans nos représentations déterminées, asservies, stéréotypées. Il nous invite à ne jamais nous arrêter, à ne jamais prendre notre parti de l'établi et du déjà fait, déjà vu, déjà compris.

On saisira aussi, en conséquence, pourquoi nous n'avons pas choisi de parler de handicap. Ce mot, dont la généalogie sociale est aujourd'hui connue, indispensable peut-être malgré ses ambivalences pour établir un débat législatif, ou statistique ou politique, ne convient pas en l'occurrence. Dans le courant de la vie sociale, il est un repère. Mais il est devenu beaucoup trop habituel et beaucoup trop embarrassant. De plus le mot handicap renvoie à une notion, par ailleurs vague même si elle peut s'analyser. Les artistes n'analysent pas, ils regardent et contemplent, et ce qu'ils voient ce sont des corps concrets, des êtres en chair et en os, subissant toutes sortes de tourments ou de particularités.

Il nous fallait cependant un terme générique pour le titre du livre. Nous avons choisi celui de déficience. Il est critiquable et d'autres mots pouvaient prétendre indiquer cet ensemble hétérogène de torsions et d'aspects exceptionnels (invalidité, infirmité, difformités, etc.) que peuvent présenter les humains. Le mot déficience, pour indiquer étymologiquement le déficit – comme tous les autres mots défectifs en « in » ou en « dé » –, n'en est pas moins le plus concret, le plus brutal peut-être, mais encore une fois l'art c'est d'abord du vu, du senti, du perçu, et à partir de là du transformé et du fantasmé.



LA DÉFICIENCE COMME ÉCART :  
L'AMBIVALENCE

Nous avons réuni ici quatre contributions qui montrent comment, dans un certain nombre de cas d'œuvres artistiques, la déficience est regardée comme un écart par rapport à l'habituel. Certes, la monstruosité, dont il sera question plus avant, a été définie elle aussi comme un écart (Gilbert Lascaux, *Le monstre dans l'art occidental*, Klincksieck, 1973). Mais l'infirmité ordinaire peut aussi être vue comme un écart, non pas écart par rapport à la forme humaine naturelle, mais par rapport à une certaine normalité recon nue, attendue.

La contribution de Jean-Pierre A. Bernard rappelle comment le boiteux a été considéré comme un intermédiaire entre le monde empirique et un autre monde, divin ou du moins occulte, quand bien même aujourd'hui la boiterie n'est plus guère qu'un écart banal par rapport à une majorité d'humains qui marchent sans torsion.

Delphine Combrouze a examiné les magazines télévisés consacrés aux personnes handicapées, sur une dizaine d'années, pour s'apercevoir qu'elles sont objet soit d'une surévaluation soit d'une sous-évaluation, mais quasiment jamais d'un regard quotidien, leur différence passant toujours avant leur individualité.

Marie-Christine Rogerat, analysant les biographies de Toulouse-Lautrec, souligne, à travers la grande diversité d'interprétations des infirmités du peintre (notamment dans leurs relations à son œuvre), que l'ambivalence de la déficience habite ceux qui ont écrit sur la vie de Toulouse-Lautrec, comme si là encore un juste regard demeurerait impossible.

À travers les romans qui mettent en scène la laideur, Sylvia Ostrowetsky établit une typologie de la laideur et analyse le programme narratif de ces œuvres pour montrer que, sur le plan du contenu, il existe une stigmatisation de l'écart par rapport à la norme sociale et que, du point de vue de l'expression, la laideur est l'occasion de faire du beau avec du laid, moyen pour les artistes contemporains de réaliser une critique de l'esthétique dominante, ce qui renvoie à une vision ambiguë de la déficience.



Jean-Pierre A. Bernard

## *De quelques représentations du boiteux*

Le boiteux, comme d'autres figures de la déficience corporelle, l'aveugle, le bossu, le manchot... et peut-être encore plus qu'eux, se retrouve dans le récit mythique, le texte sacré, la littérature de façon récurrente. Comme si boiter indiquait, *a contrario*, quelque chose sur le monde, l'ordre des choses qui, par définition, eux, marchent droit. En boitant, on dirait quelque chose sur le monde tel qu'il va, tel qu'il avance, rectiligne en apparence. Le boiteux, avec sa démarche, son déhanchement – naturel ou figuré –, tiendrait un langage sur un monde qui ne marche pas aussi droit qu'il y paraît à première vue. Est-ce donc le boiteux qui marche de travers ou le monde qui ne va pas droit ? Le boiteux marche tordu dans un monde qui va droit, ou au contraire on peut penser que le boiteux marche droit dans un monde qui va tordu. Boiter indiquerait encore une proximité entre deux mondes, le boiteux serait alors un intermédiaire entre ce monde et l'autre, le boiteux, du moins celui qui a des difficultés de déambulation, serait passeur entre ce monde-ci et l'au-delà, la figure revient dans des contextes culturels différents. Dans son combat avec l'ange que relate la Genèse, Jacob est touché à l'emboîture de la hanche, au tendon, et il boite de la hanche, infirmité qu'il rapporte de son contact physique, sportif avec le divin. Ulysse, dans *L'Odyssée*, porte une cicatrice à la jambe lorsqu'il se rend au seuil de l'Hadès. Carlo Guinzburg dans *Le sabbat des sorcières* remarque que ceux qui ont accès à l'au-delà présentent souvent un défaut de déambulation. Comme si avoir un pied dans

---

Jean-Pierre A. Bernard, professeur à l'Institut d'études politiques de Grenoble.

un monde et un pied dans l'autre entraînait un déséquilibre. Présent dans la mythologie et dans l'Ancien Testament, le boiteux est aussi dans le Nouveau, comme infirme malheureux que Jésus ou les apôtres guérissent. Le boiteux des Évangiles, celui des Actes des Apôtres sortent de leur infirmité grâce à leur foi et au miracle. Le handicap s'efface d'un coup et le boiteux renaît, agile, acrobate même : « À l'instant même, les pieds et les chevilles de l'homme s'affermissent, d'un bond il fut debout avec eux dans le Temple, marchant, bondissant et louant Dieu » (Actes des Apôtres, 3, 6-8).

Au cœur de la représentation du boiteux il y a donc bien son caractère double : divin/humain, maléfique/bienfaisant, victime/bourreau, pitoyable/sans pitié, malade/guéri, lourd/agile, naturel/anti-naturel, pour résumer. Ce sont quelques-unes de ces figures que je vais présenter, sans prétention d'exhaustivité ni parti pris, engagement de méthode, de discipline, juste un parcours jalonné par un certain nombre d'illustrations.

Héphaïstos (Vulcain, pour les Romains) n'est peut-être pas le premier boiteux de la mythologie. En tout cas, il est à coup sûr le plus fameux. « L'illustre Boiteux », ainsi le désigne Hésiode dans *La Théogonie*, « L'illustre Boiteux aux savants pensers », ajoute Homère dans *L'Illiade*, soulignant cette double face du contrefait qui associe handicap du corps et agilité de l'esprit, jambes grêles et cou puissant, torse velu, faiblesse de la partie inférieure du corps et force de la partie supérieure.

Il possède la plus illustre des filiations, fils de Zeus et d'Héra ; cependant la mythologie – les récits varient – lui prête un destin malheureux dès la naissance, dès même la conception, fait et contrefait, fait et défait en même temps. Certains mythes prétendent qu'Héra l'a engendré seule, par dépit et jalousie envers Zeus accouchant Athéna toute casquée de sa tête : « Héra enfantait Héphaïstos – sans union d'amour, par colère et défi lancé à son époux –, Héphaïstos, le plus industrieux des petits-fils du ciel », dit Hésiode (*Théogonie*, v. 926-929). Cela permet d'esquisser un rapprochement entre le dieu du feu, de la métallurgie, le dieu boiteux, et Athéna, déesse de la sagesse, toujours représentée droite, rigide, verticale. Une fable raconte par ailleurs qu'Héphaïstos, plus tard, poursuivant – en boitant mais avec agilité tout de même – la déesse vierge, ne put retenir son désir et la semence qui s'ensuivit tomba sur la jambe d'Athéna. Celle-ci s'en débarrassa sur le sol, engendrant ainsi Erichthonios, un des premiers rois d'Athènes, né de la terre et du boiteux.

Une autre version voit dans l'infirmité d'Héphaïstos les suites d'une querelle entre Zeus son père et Héra sa mère. Le dieu-enfant défend la cause d'Héra. Zeus, furieux, prend son fils par un pied et le projette à bas de l'Olympe. Héphaïstos tombe tout un jour et atterrit un peu brutalement dans l'île de Lemnos, ce qui explique l'état de ses jambes.

Une version encore présente Héphaïstos comme boiteux de naissance et sa mère, Héra, honteuse d'avoir un fils contrefait (« Bancal, mon fils », le nomme-t-elle (*Iliade*, XXVI, v. 331), l'aurait caché aux autres dieux de l'Olympe par crainte de leurs sarcasmes. Ce serait elle, et non pas Zeus, qui l'aurait précipité de l'Olympe. Héphaïstos tombe cette fois dans l'océan, où deux déesses marines, Thétis et Eurynomé, le soignent et l'élèvent pendant neuf ans dans une grotte sous-marine. Il exprimera sa reconnaissance à Thétis plus tard en forgeant un de ses chefs-d'œuvre, les armes d'Achille, le fils de la déesse. Le dieu des métaux qui viennent de la terre, le dieu du feu, maître des volcans, ami des vents qui animent les soufflets de sa forge, a eu aussi – dans cette version du mythe – une enfance sous-marine : les quatre éléments sont bien réunis.

Quelles que soient les divergences entre ces récits mythiques, ils ont en commun de faire de l'accident d'Héphaïstos la conséquence d'une injustice, d'une agression, et de le présenter comme une victime, un paria, image récurrente de l'infirme. Dans le cas d'Héphaïstos, l'intelligence, la ruse sauront lui permettre de retourner ce handicap par la plus grande des habiletés techniques, manuelles. Giambattista Vico, le philosophe italien de l'histoire, croit même apercevoir, au XVIII<sup>e</sup> siècle, dans Héphaïstos devenu Vulcain la victime plébéienne d'un conflit entre patriciens, en l'occurrence son père et sa mère. Vulcain boiteux, victime de la lutte de classes, pourrait-on presque extrapoler : « Rappelons également la légende de Vulcain – il s'agit ici du plébéien –, ayant voulu s'interposer entre Jupiter et Junon, il en fut quitte pour un coup de pied qui le précipita du ciel et dont il resta boiteux. Il s'agit probablement là des luttes que les plébéiens entreprirent pour obtenir des héros le droit aux auspices et au mariage légal auxquels présidaient Jupiter et Junon ; vaincus, ils en demeurèrent boiteux, c'est-à-dire « humiliés<sup>1</sup> ».

Héphaïstos, « la gloire des boiteux », ainsi que le désigne *L'Iliade*, compense son infirmité par une habileté extrême à forger les métaux les plus durs, les plus précieux, à en tirer des alliages et des formes d'une immense subtilité. Il sait nouer les liens qui immobilisent et il est le seul à savoir les dénouer. Un récit raconte comment il fabrique un trône d'or garni de chaînes invisibles qui ligotent quiconque s'assied dessus. Il l'envoie à Héra sa mère (vengeance pour la manière dont elle l'a traité ?) qui se retrouve prisonnière. Seul Héphaïstos peut la libérer, or il est exilé de l'Olympe ; on envoie alors Dionysos le chercher qui l'enivre pour le convaincre et le ramène monté sur un âne, autre figure de paria, animale celle-là.

Héphaïstos forge aussi – c'est une des fables les plus connues de la mythologie – un filet d'or également invisible, une vraie toile d'araignée qui

---

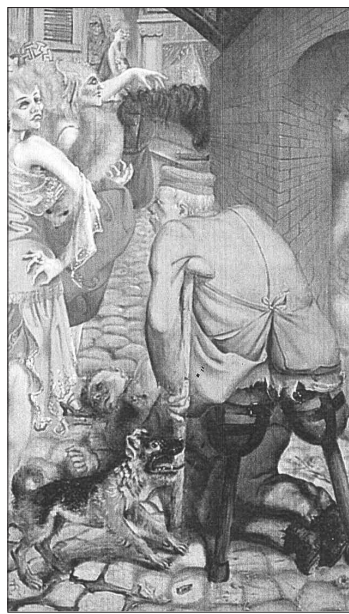
1. G. Vico, *Principes d'une science nouvelle* (1744), Paris, Nagel, 1953, p. 265-266.

prend au piège dans le lit où ils s'ébattent Aphrodite sa femme et Arès, dieu de la guerre. Héphaïstos revenu au logis – il avait prémédité son absence – appelle les dieux afin qu'ils se moquent non plus de lui le boiteux, mais des amants paralysés : « C'est vrai : je suis boiteux, fait dire Homère à Héphaïstos dans *L'Iliade*, mais la fille de Zeus, Aphrodite, ne vit que pour mon déshonneur ; elle aime cet Arès, pour la seule raison qu'il est beau, l'insolent ! qu'il a les jambes droites ! Si je nais infirme, à qui la faute ? à moi ? ; ou à mes père et mère ? » (*Iliade*, VIII, 308-311). Et les dieux rassemblés admirent le travail du « glorieux artiste » et se moquent des amants ridiculisés. Le Bancal a capturé le plus rapide des dieux, retournement du handicap grâce au génie industriel : « [...] Boiteux contre coureur ! Voilà que ce bancal d'Héphaïstos prend Arès ! Le plus vite des dieux, des maîtres de l'Olympe, est dupe du boiteux... » (*Iliade*, VIII, 330-332). Si d'ailleurs Héphaïstos est bafoué par la belle Aphrodite, déesse de l'amour, elle l'a cependant épousé et d'autres récits prêtent au Boiteux des amours aussi prestigieuses, avec deux des trois Grâces, divinités de la beauté. Le disgracié connaît donc le succès auprès des déesses les plus canoniques, encore un trait de sa dualité. C'est Héphaïstos toujours, à ce que raconte Hésiode dans la *Théogonie*, qui modèle Pandore, punition des humains, « ce mal si beau », et la pare de milliers de bijoux forgés par ses mains.

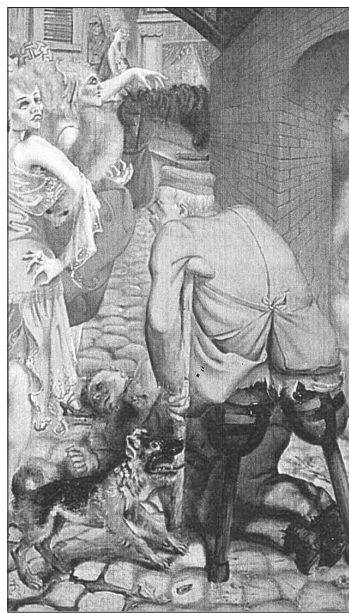
Ainsi Héphaïstos, archétype mythologique du boiteux, concentre-t-il sur lui la dualité des signes de son infirmité : force et faiblesse, adresse et maladresse, souplesse et raideur, droite et oblique, plus et moins à la fois pour résumer. Marcel Détiennie et Jean-Pierre Vernant affirment que la puissance même d'Héphaïstos se trouve dans l'ambiguïté de sa démarche, oblique comme celle du crabe, courbe comme celle du phoque, et que cette direction de ses membres inférieurs, double et divergente, lui permet de maîtriser les puissances fluides et mouvantes que sont le feu, les vents, les minerais en fusion<sup>2</sup>.

On trouve une autre figure illustre de boiteux dans le mythe grec, qui court – sous des aspects légèrement différents – sur trois générations d'une fameuse et tragique famille, les Labdacides, souverains de Thèbes. Labdacos, père de Laïos, boiteux. Laïos, gauche plus que boiteux, gauche dans sa démarche dissymétrique, gauche aussi dans sa sexualité divergente. Œdipe fils de Laïos enfin, aux pieds enflés pour avoir été attachés à sa naissance avant d'être déposé afin de conjurer l'oracle. Claude Lévi-Strauss a dégagé ce trait commun à trois générations d'une famille maudite : un déséquilibre dans la façon de marcher : « Ce n'est plus le sens éventuel de chaque nom

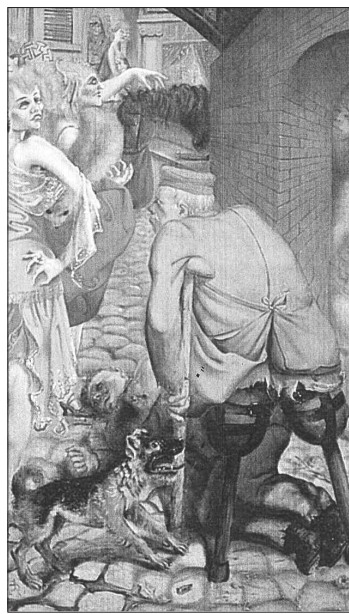
2. M. Détiennie, J.-P. Vernant, « Les pieds d'Héphaïstos », dans *Les ruses de l'intelligence. La Métis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974.



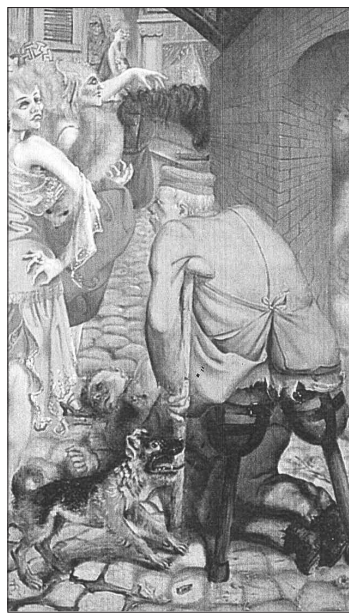
Otto Dix, *La grande ville*, 1927-1928, Stuttgart.  
© Adagp, Paris 2003



Otto Dix, *La grande ville*, 1927-1928, Stuttgart.  
© Adagp, Paris 2003



Otto Dix, *La grande ville*, 1927-1928, Stuttgart.  
© Adagp, Paris 2003



Otto Dix, *La grande ville*, 1927-1928, Stuttgart.  
© Adagp, Paris 2003





Velasquez, *Le bouffon Pablo de Valladolid*, novembre 1636, 1637, Madrid.



Velasquez, *Le bouffon Pablo de Valladolid*, novembre 1636, 1637, Madrid.



Velasquez, *Le bouffon Pablo de Valladolid*, novembre 1636, 1637, Madrid.



Velasquez, *Le bouffon Pablo de Valladolid*, novembre 1636, 1637, Madrid.