

Le Pied-Bot de José de Ribera (1642) ou l'infirmi   dignifi  e

Edgard Samper
Université Jean-Monet (Saint-Étienne), ECLLA

RÉSUMÉ. Analyse du tableau de José de Ribera, *Le Pied-bot* (1642, musée du Louvre). Dans cette scène de genre apparemment profane, le peintre représente un jeune garçon estropié. La société espagnole du Siècle d'Or fournissait de nombreux exemples de gamins sans ressources qui dépendaient de la bienfaisance publique. On a voulu voir, dans cette toile, un appel à la charité chrétienne dans l'esprit de la Contre-Réforme qui rappelait la nécessité des œuvres de miséricorde. Au sein d'une société où le paupérisme et la mendicité sont les conséquences d'une économie qui s'affaiblit, naît, tout au long du xvi   siècle et principalement dans la Péninsule, un débat sur la pauvreté qui sera suivi, en partie, par une réforme de l'assistance. Cependant, il faut aussi revoir ce pied-bot comme une figure de dépassement. Il constitue un reflet des débats qui déchiraient les académies d'art sur le Beau et sur le processus créateur. Il provoque une réflexion sur la tradition artistique et dénote un parti pris esthétique qui considérait le laid (voire l'inattendu, le difforme, le grotesque ou le burlesque) comme partie intégrante de la réalité et, par conséquent, digne d'être représenté dans des portraits.

MOTS CLÉS : infirmité, paupérisme, charité, mendicité, peinture, Ribera, Siècle d'Or, Contre-Réforme

RESUMEN. Análisis del cuadro de José de Ribera, *El Patizambo* (1642, Museo del Louvre). En esta escena de género aparentemente profana, el pintor representa a un joven lisiado. La sociedad española del Siglo de Oro proporcionaba numerosos ejemplos de chicos sin recursos que dependían de la beneficencia pública. Los críticos de arte quisieron ver en este lienzo una llamada a la caridad cristiana fomentada por la Contrarreforma que recordaba la necesidad de las obras de misericordia. En una sociedad en la que el pauperismo y la mendicidad son las consecuencias de una economía que se debilita, nace, a lo largo del siglo xvi y principalmente en la Península, un debate sobre la pobreza seguido, en parte, por una reforma de la asistencia. Sin embargo, también hay que considerar a ese patizambo como una figura de superación. Constituye un reflejo de los debates que desgarraban las academias de arte sobre el

tema de la belleza y el proceso creador. Provoca una reflexión sobre la tradición artística y revela un prejuicio estético que consideraba lo feo (lo inesperado, deforme, grotesco o burlesco) como parte integrante de la realidad y, por consiguiente, digno de ser representado en los retratos.

PALABRAS CLAVES: discapacidad, pauperismo, caridad, mendicidad, pintura, Ribera, Siglo de Oro, Contrarreforma

Ribera, né en 1591 dans la région de Valence, quitta l'Espagne pour l'Italie très tôt. Il séjourna d'abord à Rome où il fréquenta le milieu caravagesque. En 1616, il s'installa à Naples, ville sous domination espagnole¹, et y resta jusqu'à sa mort, en 1652. Connu comme « l'Espagnol » en raison de sa petite taille, il devint rapidement le peintre le plus recherché de la cité, où il se consacrait à des compositions religieuses donnant une grande place à des corps souffrants et vieux. Ribera a peint cette toile à Naples en 1642. Le commanditaire n'en serait pas le vice-roi de Naples, le duc de Medina de las Torres, comme on l'a souvent pensé, mais un marchand flamand ; en effet, plusieurs d'entre eux avaient accoutumé leurs compatriotes aux représentations de mendiants (*Les Mendiants* de Brueghel le Vieux du musée du Louvre ou des toiles d'autres Espagnols, notamment Murillo et *Le Jeune Mendiant*, aussi au musée du Louvre). Ce titre de *Pied-Bot* n'apparut qu'en 1871, sous la plume de Frédéric Reiset (1815-1891), collectionneur et historien de l'art, dans sa *Notice des tableaux légués au Musée Impérial du Louvre par M. Louis La Caze*. Dans l'inventaire après décès, réalisé en 1869 par l'expert Féral, la toile de Ribera (1,64m x 0,94m) était citée comme *Le Nain, portrait d'un jeune mendiant*².

Cette œuvre de Ribera appartient à sa période de maturité au cours de laquelle il a évolué du ténébrisme au luminisme sous l'influence des maîtres bolognais (Annibale Carrache, Guido Reni) et vénitiens (Le Titien). Dans ce portrait en pied, Ribera présente le jeune Napolitain vu de bas en haut, en contre-plongée, dans une position dominante, ce qui lui donne une certaine monumentalité et une présence saisissante. Comme dans sa période caravagesque, le peintre, grâce à un dispositif pictural subtil, insiste sur la plasticité des formes avec des contrastes d'ombre et de lumière sur le visage et les mains. Le mendiant, vêtu de guenilles et atteint d'un pied bot, pose de trois quarts et se détache sur un fond de paysage clair et lumineux, et non plus sur l'arrière-plan sombre des tableaux ténébristes. Une lumière presque naturelle domine l'œuvre. La figure est peinte dans une palette réduite aux tons sourds qui contrastent avec le bleu vaporeux du ciel tourmenté. Le personnage tient un billet sur lequel on lit en latin : « *Donnez-moi l'aumône pour l'amour de Dieu*³ ». Ce papier était une sorte de permis que devaient posséder tous les mendiants

1 Jusqu'en 1734, le royaume de Naples faisait partie de l'Empire espagnol et était gouverné par une succession de vice-rois.

2 Selon Powell, 2002 : 228-231. La Notice de Reiset fut imprimée chez Charles de Mourgues Frères, Paris. La collection de La Caze (1798-1869), don de 583 peintures en 1869, était la donation la plus importante reçue par le Louvre.

3 « *Da mihi elimo/sinam propter amorem dei* ».

napolitains. Fièremment campé sur sa jambe la plus sûre, il nous regarde avec un sourire édenté, presque hébété, et porte fièremment, d'un air quasiment martial, sa béquille sur l'épaule gauche comme une hallebarde. Dans sa main droite atrophiée, il serre un large chapeau. L'axe vertical sur lequel s'appuie le jeune garçon est légèrement décentré vers la gauche, dans une position dissymétrique due au cambrement de son buste, ce qui permet de distinguer clairement un horizon placé très bas, dans un décor presque vide. La composition se divise en trois parties : une zone supérieure délimitée par le bras tendu et la béquille formant une diagonale qui sépare la tête du reste du corps et donne du dynamisme à l'ensemble ; une zone intermédiaire où le corps de l'enfant est tracé par une légère ligne courbe qui se prolonge jusqu'à la troisième zone, inférieure, où se trouve le pied déformé, proche de l'angle gauche et qui marque le début de la ligne ascendante du paysage vers la droite.

La représentation de cet enfant misérable a été si précise que certains cliniciens orthopédistes ont pu détecter chez lui, non pas un pied bot, comme le laisse entendre le titre, mais une hémiplégie droite, anomalie congénitale et infirmité motrice due à une lésion du cerveau, généralement alliée à une déficience de la parole. Ce qui pourrait expliquer en partie le petit mot, attribut obligé de ce mendiant sans doute également aphasique.

Dans cette scène de genre, apparemment profane, on peut évidemment trouver une grande clarté narrative : de toute évidence, Ribera a peint son modèle dans un esprit de pur réalisme. Le regard de ce jeune garçon, que sa vulnérabilité a jeté dans l'errance, rencontre celui du spectateur ou bien, peut-être, hors-champ, celui du passant croisé sur le chemin, au cours d'un vagabondage qui le conduit d'un village à l'autre. La vie quotidienne à Séville ou à Naples, où la misère régnait au Siècle d'Or, fournissait de nombreux exemples de gamins sans ressources qui dépendaient de la bienfaisance publique. À la même époque, Murillo peint des enfants des rues et il le fera tout au long de sa carrière, comme *Le Jeune Pouilleux* du musée du Louvre. C'est aussi le moment où l'Église entreprend la fondation d'hôpitaux, d'orphelinats, et consacre de nombreux fonds à secourir les pauvres, reconnus comme les membres d'un corps mystique tel que l'évoquait saint Paul : « Bien plus, même les membres du corps qui paraissent les plus faibles sont nécessaires et ceux que nous tenons pour les moins honorables, c'est à eux que nous faisons le plus d'honneur » (1 Corinthiens 12, 22-23). On a voulu voir, dans la toile de Ribera, un appel à la charité chrétienne dans l'esprit de la Contre-Réforme qui rappelait la nécessité des œuvres de miséricorde.

Nous tenterons de démontrer que cette célèbre toile ne fait pas vraiment partie de la peinture de genre, considérée à l'époque comme inférieure, pure copie ou miroir du monde qui nous entoure, dépourvue d'imagination créatrice. L'art n'est pas que le simple reflet ou le témoignage d'une époque, pas plus qu'il ne délivre, dans le cas de l'infirmité, une signification clinique. Nous ne voulons pas non plus remettre en cause la prééminence d'une évidente lecture moralisante, voire emblématique, qui cite *Le Pied-Bot* comme une référence iconographique et le considère pratiquement comme une allégorie de la Charité. Mais

l'œuvre échappe à une signification unilatérale et Ribera déjoue ici toute interprétation univoque. Notre orientation et nos sources seront doubles : d'une part, nous utiliserons le merveilleux texte sur l'*Histoire de la laideur*, sous la direction d'Umberto Eco qui place le handicap au cœur des arts visuels et l'infirmes, parvenu à la dignité artistique, entre fascination et répulsion⁴ et, d'autre part, les différents travaux de Henri-Jacques Stiker et son équipe qui s'est attelé depuis longtemps à reconstituer les origines et l'histoire des liens entre l'invalidité, l'infirmité, la difformité, la déficience, le handicap (terme plus récent)⁵ et l'Art.

Au sein d'une société où le paupérisme et la mendicité sont les conséquences d'une économie qui s'affaiblit, naît, tout au long du XVI^e siècle et principalement dans la Péninsule, un débat sur la pauvreté qui sera suivi, en partie, par une réforme de l'assistance⁶. Les textes maintenant bien connus de Juan Luis Vives⁷, Frères Domingo de Soto⁸ et Juan de Robles⁹, Bernardino de Riverol¹⁰, Cristóbal Pérez de Herrera¹¹ et surtout Miguel de Giginta¹² inspirèrent, autour de 1580, la création des maisons de miséricorde et de charité dans les principales villes espagnoles. Tous ces traités, mis à part celui de Vives, étaient directement destinés au roi. Les propositions concrètes qu'émettaient les auteurs montrent bien à quel point il était urgent de remédier au problème posé par le processus d'appauvrissement. Dans la plupart de ces écrits, il faut remarquer la différence qu'établissent les réformateurs entre pauvres véritables et mendiants simulateurs ainsi que leur volonté de réglementer la mendicité¹³. Toutefois, si l'on compare l'Angleterre, la France et l'Espagne, à la même période des XVI^e et XVII^e siècles, on constate que, dans son radicalisme catholique, l'Espagne a beaucoup mieux conservé l'ancienne vision positive du pauvre dans la société, en insistant sur la valeur des œuvres humaines dans l'obtention du salut. C'est ainsi que, selon Bartolomé Bennassar, la pauvreté équivalait à une grâce divine, que le pauvre et l'infirmes devenaient des intercesseurs conduisant aux portes du Royaume des cieux¹⁴. La revitalisation du catholicisme qu'entraînait la Réforme, en Italie comme en Espagne, liait intimement le thème de la misère à la charité institu-

4 Eco, 2007, principalement le chapitre 4 : « monstres et merveilles ».

5 Le terme « handicap », d'origine irlandaise (*hand in cap*), est, au départ un terme hippique. Voir la définition dans le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse. En 1980, l'OMS gardait, dans le domaine de la santé, le terme « handicapé » plutôt qu'« infirmes » à cause de la connotation négative de privation du préfixe « in ».

6 Il faut consulter, pour cette histoire de la pauvreté, l'ouvrage essentiel de Simmel, 2011 (première édition du philosophe et sociologue allemand, en 1907). Voir aussi : Geremek, 1987. Pour l'Espagne : Maza Zorrilla, 1987.

7 *De subventione pauperum* (1526).

8 *Deliberación en la causa de los pobres* (1545).

9 *De la orden que en algunos pueblos de España se ha puesto en la limosna para remedio de los verdaderos pobres* (1545).

10 *Libro contra la ambición y codicia desordenada de aqueste tiempo: llamado alabanza de la pobreza* (1556).

11 *Discurso del amparo de los legítimos pobres* (1598). Voir la remarquable édition critique de Cavillac, 1975. Introduction : IX-CCIV, « La problemática de los pobres en el siglo XVI ». Du même auteur, 1991.

12 *Tratado del remedio de pobres* (publié à Coimbra, en 1579). Il existe une édition avec étude introductive de Santolarío Sierra, 2000. Cf. aussi *Giginta : de la charité au programme social*, direction de Pagès, 2013. Ce fils de la bourgeoisie perpignanaise, chanoine d'Elne, proposa aux Cortès de Castille une réforme de la bienfaisance. Voir l'article de Cavillac, 1979 : 7-59

13 Cf. l'article de Pérez : 1983 : 161-166.

14 Bennassar, 2013.

tionnalisée. On ne trouve pas en Espagne de système répressif de « renfermement », semblable à celui qui existait en France sous Louis XIV, pour les marginaux et les déclassés, infirmes, pauvres et miséreux, comme l'a si bien analysé Michel Foucault dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*¹⁵.

L'infirme appartient à la classe des pauvres et il existe, depuis le Moyen Âge, un amalgame entre pauvreté et infirmité. De toute évidence, cette confusion conceptuelle s'inscrit dans un contexte social, économique et religieux où la charité est un principe organisateur. Le tableau de Ribera participe donc de ce témoignage. Mais s'agit-il seulement d'une image édifiante comme on a voulu le voir pendant longtemps ?

Dans un premier temps, nous proposons une autre perspective plus esthétique que morale et qui s'inscrit dans une tradition et une pratique espagnoles depuis la célèbre série de nains de Vélasquez¹⁶. Le *Pied-Bot*, comme figure de dépassement, constitue un reflet des débats qui déchiraient les académies d'art sur le Beau et sur le processus créateur. Il provoque une réflexion sur la tradition artistique et dénote un parti pris esthétique qui considérait le laid (voire l'inattendu, le difforme, le grotesque ou le burlesque) comme partie intégrante de la réalité et, par conséquent, digne d'être représenté dans des portraits. L'infirme, avec la vulnérabilité de son propre corps, n'est plus cet enfant démuné, à la marge et tenu à distance ; il devient la matière même de l'art et peut être empreint d'une beauté immanente aux yeux du spectateur qui sait regarder au-delà des apparences. Ribera nous donne à voir un visible inconnu derrière cette réalité sensible. Il ne s'agit bien évidemment pas de normalisation ou d'intégration, inséparables de la dénégation, qui correspondent à une perception contemporaine de ce que nous appelons aujourd'hui le handicap et que les travaux de Henri-Jacques Stiker placent au début du xx^e siècle. Cependant, de toute évidence, dans ce face-à-face que nous présente le peintre espagnol, sans véritable mise à distance et dans lequel se mêlent compassion et rejet, il ne peut y avoir d'exclusion radicale possible et cette vision d'acceptation, au moins esthétique, est éminemment annonciatrice d'une modernité. Alors l'infirmité ne serait-elle pas le véritable sujet pictural de cette toile, encore davantage que la charité ?

Mais, pour pousser l'analyse plus avant, revenons sur les approches de Henri-Jacques Stiker à la fois historiques, politiques et sociales, philosophiques et anthropologiques. Il propose une réflexion sur les définitions et perceptions du handicap à travers l'histoire, depuis la Bible et l'Antiquité jusqu'à nos jours. Le dieu boiteux de la Grèce antique, Héphaïstos, le seul infirme sur l'Olympe des Immortels se trouve chez Homère (*L'Iliade* et *L'Odyssée*) et dans le *Prométhée* d'Eschyle. La claudication, les jambes torses et les pieds contournés de l'illustre forgeron, socialement invalidants et physiquement dégradants, expriment le spectacle de son impotence congénitale. C'est une punition des dieux, sans doute car la boiterie est une tare qui « atteint deux capacités essen-

15 Foucault, 1976. On consultera également les ouvrages et articles de Gutton, 1974 ; 2007 : 121-132 et, enfin, Broad, Mantecón et Saupin, 2006 : 179-195.

16 Voir les travaux de Tropé : 2014 : 73-105 et 2016 : 315-333. Cf. également les articles Zerbib, 2004 : 41-59 et Mendiboure, 2006 : 169-180. Pour *Le Pied-Bot* de Ribera : Sullivan, 1977-1978 : 17-21.

tielles de l'être humain : la verticalité et le déplacement »¹⁷. Au Moyen Âge, liée à l'importance croissante de l'Église dans l'organisation de la pauvreté et de la charité, la difformité de naissance, comme le pied bot, resta longtemps associée aux croyances démoniaques, à la faute et au châtement divin¹⁸. Stiker, pour la période qui nous intéresse, associe les nains de Vélasquez et le *Pied-Bot* de Ribera et trouve même une ligne directrice commune qu'il fait remonter jusqu'à Pierre Brueghel l'Ancien dans la fable des *Mendiants* du musée du Louvre où l'on voit des culs-de-jatte et des infirmes s'aidant de béquilles ou de planchettes de bois glissées sur les moignons (1568, huile sur bois, 18 x 21,5 cm). Pour lui, ces personnages sont comme des métaphores pathétiques et parfois dérisoires (« infirmité bouffonnante » chez Brueghel) de la décomposition du pouvoir, du désordre et de la difformité sociale¹⁹. La représentation de la déficience corporelle dans l'art serait donc un envers de l'ordre social ; tout corps fragilisé, abîmé, estropié est le reflet d'une société infirme. Boiter, c'est ne pas marcher droit, c'est aller contre l'ordre des choses. N'est-ce pas aussi, sur le plan littéraire, le sens que l'on peut donner à l'opération ratée du pied bot d'Hippolyte, le garçon d'auberge, par Charles Bovary ? Le médecin flaubertien boite métaphoriquement, dans une société bancale vouée irrémédiablement à l'échec²⁰.

Mais Ribera ne construit pas, dans son tableau, une mise en scène grotesque, pitoyable, ou dérisoire et – nous semble-t-il – pas davantage accusatrice. Il ne s'agit certainement pas d'un rejet ou d'une représentation stigmatisante de l'infirmité. Le corps concret de ce jeune mendiant déformé se trouve reformé, transfiguré par l'art : non seulement Ribera lui donne un nouveau statut mais il le rend acceptable à nos yeux. Ce que nous pourrions appeler « le regard pictural » transforme même cet être de chair et d'os en un spectacle admirable. Certes, face à la Renaissance italienne qui, dans sa redécouverte de la beauté corporelle et dans une perspective néoplatonicienne d'accès au divin, offrait l'harmonie, l'équilibre, le plaisir et la sérénité du Beau éternel, les peintres espagnols – principalement Vélasquez et Ribera – mettaient en valeur le dérèglement, le désordre, le chaos, l'informe, le difforme, l'anormal, le disgracieux jusqu'à parfois l'effroi et le monstrueux²¹, dans une conception de paradoxale beauté de la laideur. Ils annonçaient par là même ce qu'Umberto Eco appelle « la rédemption romantique de la laideur » (Eco 2007, chap. 10) et Victor Hugo, dans la Préface de *Cromwell*, « le sublime »²². Cependant – et c'est selon nous l'originalité du *Pied-Bot* de Ribera – il existe ici une totale autonomie de l'infirmité sans aucune contradiction avec le Beau et sans aucun côté négatif. La technique de Ribera (plan en contre-plongée) rend le personnage proche de nous physiquement, quitte à nous inquiéter. Et cette inquiétude devant l'anormal est

17 Pour l'Antiquité, voir l'article de Yche-Fontanel, 2001 : 65.

18 Eliade, 1963, en parle comme une « résurgence du sacré ». Voir : Stiker, 2013.

19 Stiker, 2003 : 125-137.

20 Sayed, 2022.

21 On parle d'« écart » par rapport à une certaine normalité attendue et reconnue et cet « écart » a parfois été considéré comme une monstruosité. À ce sujet, voir : Lascaux, 1973 ainsi que notre article Samper, 2010.

22 Hugo, *Critique*, 1985.

un invariant qui traverse toutes les sociétés et, en grande partie, l'histoire de l'humanité. Freud expliquait déjà que l'infirmité était une des figures de ce qu'il appelait « l'inquiétante étrangeté », comme une sorte de miroir où se reflètent nos propres imperfections et c'est justement cet ébranlement et cette angoisse qui nous empêchent de nous reconnaître dans le difforme (Freud 1985). Simone Sauss-Korff reprend cette conception et la développe par une théorisation psychanalytique dans son ouvrage sur l'enfant handicapé, *Le Miroir brisé*²³.

Si la représentation de ce pied-bot est une métaphore, alors elle est celle de la condition et du destin humains, notre condition commune, mortelle. Le titre du tableau, donné comme nous l'avons vu, par la critique à la fin du XIX^e siècle, ne nous semble pas correspondre à l'intention première de Ribera. En effet, ce titre évacue le personnage en tant que tel et la synecdoque qui le caractérise désormais ne fait qu'insister sur sa démarche claudicante, sur son organe infirme et sur l'avilissement de sa déformation. En réalité la dépréciation dont il est l'objet affecte la collectivité humaine. Ribera, en poussant les limites de la représentation et en balayant toute frontière esthétique, jette le trouble sur l'ordonnement d'une société définie historiquement. La leçon morale et religieuse de la charité ne suffit plus à expliquer la présence de cet être disgracié. De façon plus atemporelle et universelle, cette toile est bien la marque de l'incertitude du corps humain, la marque aussi de notre inconsistance. Nous concluons en faisant à nouveau appel à Henri-Jacques Stiker qui, dans *Les Fables peintes du corps abîmé*, écrit : « Quiconque a regardé la peinture, a regardé la déformation des corps par la peinture, quiconque a regardé l'infirmité peinte par la peinture ne peut plus que regarder fraternellement ceux qu'il rencontre, et dont le corps, ou l'esprit, n'est pas conforme » (Stiker 2006).

Bibliographie

- BENASSAR, Bartolomé, *Valladolid au Siècle d'Or. Une ville et sa campagne au XVI^e siècle*, tome 2 [première édition Paris/La Haye, Mouton et Cie, 1967] et réimpression, Paris, Édition de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2013.
- BROAD, John, A. MANTECÓN, Tomás, SAUPIN, Guy, chapitre VII, « Aux marges de la société : pauvres et pauvreté », in Id., *Les Sociétés au XVII^e siècle. Angleterre, Espagne, France*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 179-195.
- CAVILLAC, Michel, « La reforma de la beneficencia en la España del siglo XVI: la obra de Miguel Giginta (1578-1587) », *Estudios de Historia Social*, Madrid, 10-11, 1979, p. 7-59.
- CAVILLAC, Michel, *Le débat sur les pauvres et la pauvreté dans l'Espagne du Siècle d'Or : 1520-1620* (Les pièces du dossier), en collaboration avec Raphaël Carrasco, Toulouse, France-Ibérie recherche, 1991.
- ECO, Umberto, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

23 Sauss-Korff, 1996. Voir aussi, du même auteur, 1995 et Stiker, 2007 : 7-10.

- FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et Autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.
- GEREMEK, Bronislaw, *La Potence ou la pitié. L'Europe et les pauvres du Moyen Âge à nos jours*, traduit du polonais par Joanna Arnold-Moricet, Paris, NRF Gallimard, 1987.
- GÉRARD POWELL, Véronique, *Écoles espagnole et portugaise, catalogue du département des peintures du musée du Louvre*, Paris, Éditions de la réunion des musées nationaux, 2002, p. 228-231.
- GIGINTA, Miguel de, *Tratado del remedio de pobres* [publié à Coimbra, en 1579], édition avec étude introductive de Felix Santolario Sierra, Barcelone, Ariel, 2000.
- GUTTON, Jean-Pierre, *La Société et les pauvres en Europe (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.
- GUTTON, Jean-Pierre, « L'assistance en France, en Angleterre et en Espagne au XVII^e siècle », in Association des Historiens Modernistes des Universités Françaises (AHMUF) (org.), *Les sociétés anglaise, espagnole et française au XVII^e siècles*, Paris, PUPS, 2006, p. 121-132.
- HUGO, Victor, *Critique*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1985.
- LASCAUX, Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 1973.
- MAZA ZORRILLA, Elena, *Pobreza y asistencia social en España, siglos XVI al XIX: aproximación histórica*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1987.
- MENDIBOURE, Jean-Michel, « Le nain, le bouffon, l'artiste : le pouvoir d'en bas dans la peinture de Vélasquez », *Image et pouvoir : actes du 4^e Congrès international du GRIMH, Lyon, 18-19-20 novembre 2004 : hommage à James Durnerin*, [Bron], Le GRIMH/LCE-GRIMIA, Université Lumière-Lyon 2, 2006, p. 169-180.
- PAGES, Alexandre (dir.), *Giginta : de la charité au programme social*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2017, DOI : [10.4000/books.pupvd.358](https://doi.org/10.4000/books.pupvd.358).
- PÉREZ, Joseph, « À propos de l'exclusion des mendiants : bienfaisance et esprit bourgeois au XVI^e siècle », in Augustin REDONDO (dir.), *Les Problèmes de l'exclusion en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles) : idéologie et discours*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1983, p. 161-166.
- PÉREZ DE HERRERA, Cristóbal, *Discurso del amparo de los legítimos pobres* (1598), éd. Michel Cavillac, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1975. Introduction, p. IX-CCIV : « La problemática de los pobres en el siglo XVI ».
- SAMPER, Edgard, « *La femme à barbe* de José de Ribera ou la rédemption du monstre », in Béatrice BIJON et Philippe MEUNIER (dir.), *Les Cahiers du CELEC* (Université de Saint-Étienne), n° 1, 2010, « Les Figures du monstre : regards croisés dans la culture occidentale ».
- SAUSS-KORFF, Simone, « Le handicap, figure de l'étrangeté », in Maurice DAYAN (dir.), *Trauma et devenir psychique*, Paris, PUF, 1995.
- SAUSS-KORFF, Simone, *Le Miroir brisé. L'enfant handicapé, sa famille et le psychanalyste*, Paris, Calmann-Lévy, 1996.
- SAYED, Malia, « Le pied-bot : allégorie d'une société boiteuse dans *Madame Bovary* de Flaubert », in Véronique CNOCKAERT (dir.), *Imaginaire de l'écrit dans le roman*. Carnet de recherche, Observatoire de l'imaginaire contemporain, 10/2016. <https://oic.uqam.ca/publications/article/le-pied-bot-allegorie-dune-societe-boiteuse-dans-madame-bovary-de-flaubert>

- STIKER, Henri-Jacques, « Le détournement et le retournement de l'infirmité dans l'art pictural », in Alain BLANC et Henri-Jacques STIKER (dir.), *Le Handicap en images. Les représentations de la déficience dans les œuvres d'art*, Toulouse, ERES, 2003, p. 125-137.
- STIKER, Henri-Jacques, *Les Fables peintes du corps abîmé. Les images de l'infirmité du XVI^e au XX^e siècle*, Paris, Cerf, 2006.
- STIKER, Henri-Jacques, « Entretien de Jeanne Yves », *Reliance*, vol. 26, n° 4, 2007, p. 7-10.
- STIKER, Henri-Jacques, *Corps infirmes et sociétés : essais d'anthropologie historique*, 3^e édition [1982], Paris, Dunod, 2013.
- SIMMEL, Georg, *Les Pauvres* [1907], Paris, PUF, 2011.
- SULLIVAN, J., Edward, « Ribera's Clubfooted Boy : image and symbol », *Marsyas, Studies in the history of Art*, 1977-1978, p. 17-21.
- TROPÉ, Hélène, « Nains et bouffons à la cour des Habsbourg d'Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles », *Bulletin Hispanique*, t. 116, n° 1, juin 2014, p. 73-105
- TROPÉ, Hélène, « La représentation des pauvres dans la peinture espagnole des XVI^e et XVII^e siècles », in Hélène RABEY et Luc TORRES (dir.), *Images du pauvre et de la pauvreté en Europe à l'époque moderne (XVI^e-XVIII^e siècles) : discours, réalités et représentations*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 315-333.
- YCHE-FONTANEL, Françoise, « Les boiteux, la boiterie et le pied dans la littérature grecque ancienne », *Kentron*, vol. 17, n° 2, 2001, p. 65-90, DOI : [10.4000/kentron.2099](https://doi.org/10.4000/kentron.2099).
- ZERBIB, Monique, « La représentation des nains et des bouffons dans l'œuvre de Vélasquez », *Champ psychosomatique*, vol. 35, n° 3, 2004, p. 41-59, DOI : [10.3917/cpsy.035.0041](https://doi.org/10.3917/cpsy.035.0041).

