HAL
open science

# Revers de fortune et hasards heureux. Remarques sur l'iconographie du moment favorable au XVIII e siècle

Christophe Martin

## To cite this version:

Christophe Martin. Revers de fortune et hasards heureux. Remarques sur l'iconographie du moment favorable au XVIII e siècle. Revers de fortune. Les jeux de l'accident et du hasard au XVIIIe siècle, éd. Ch. De Carolis, Fl. Ferran, D. Gambelli et Fl. Mariotti, Bulzoni, 2009, 9788878704398. hal-01764845

**HAL Id: hal-01764845**

**https://hal.science/hal-01764845v1**

Submitted on 12 Apr 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**« Revers de fortune et hasards heureux. Remarques sur l'iconographie du moment favorable au XVIII·siècle », dans *Revers de fortune. Les jeux de l'accident et du hasard au XVIII·siècle*, éd. Ch. De Carolis, Fl. Ferran, D. Gambelli et Fl. Mariotti, Roma, Bulzoni Editore, 2009, p. 259-287.**

Le *moment* est, on le sait, une notion capitale de l'érotique du XVIII^e siècle, comme en témoignent exemplairement les romans de Crébillon[1]. Que ces moments favorables prennent la forme de rencontres fortuites ou de divines surprises (balancements d'escarpolette, « hasards du coin du feu », évanouissements opportuns, sommeils profonds…), l'une des règles de l'érotique rococo est que « le plaisir s'y découvre moins par l'effort de la volonté que par une rencontre fortuite[2] ».

Or, le moment est aussi une notion clef dans le discours esthétique contemporain. « La peinture n'a qu'un instant » : la réflexion classique sur la comparaison de la poésie (au sens large d'art littéraire) et de l'art pictural n'a guère cessé de rappeler cet axiome, devenu un véritable leitmotiv à l'âge de Lessing et Diderot, au point de s'imposer comme une règle impérieuse et quasi exclusive dans l'esthétique du XVIII^e siècle. Choisir le « moment significatif » (pour reprendre les termes de Lessing), c'est laisser à l'imagination la possibilité de se représenter la suite de l'action, tout en rendant présentes à l'esprit du spectateur les différentes circonstances qui rendent cet instant émouvant. Un tel axiome vaut plus encore pour l'art de l'illustrateur (qui connaît alors une sorte d'âge d'or[3]), qu'on peut définir alors comme « l'art de choisir la crise[4] ».

Pour l'artiste comme pour l'amant, il importe donc de savoir reconnaître la convenance, savoir saisir l'instant, reconnaître le *kairos*. On conçoit, dès lors, qu'au XVIII^e siècle, les arts visuels se soient plu à représenter la saisie de ces moments favorables : « la peinture fixe un instant. L'esthétique rococo veut que cet instant pictural ait son éloquence particulière, qu'il retienne la pointe aiguë d'une situation

---

[1] La théorie du « moment » est donnée par Clerval dans *Le Hasard du coin du feu :* « Une certaine disposition des sens aussi imprévue qu'elle est involontaire, qu'une femme peut voiler, mais qui, si elle est aperçue, ou sentie par quelqu'un qui ait intérêt d'en profiter, la met dans le danger du monde le plus grand d'être un peu plus complaisante qu'elle ne croyait ni devoir, ni pouvoir l'être » (Crébillon, *Œuvres complètes*, éd. J. Sgard, Paris, Bordas, « Classiques Garnier », 2000, p.668).

[2] J. Starobinski, *L'Invention de la liberté. 1700-1789*, Paris, Gallimard, 2006 [1964], p.74. Voir aussi les remarques de Jean Weisgerber pour qui l'hédonisme rococo « se place en général sous le double signe du caprice et du hasard, et relève alors de l'aléatoire, du non-délibéré, d'une inexplicable intuition » (J. Weisgerber, *Les Masques fragiles, esthétique et formes de la littérature rococo*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1991, p.73).

[3] Voir Ph. Stewart, *Engraven desire. Eros, Image and Text in the French Eighteenth Century*, Durham & London, Duke University Press, 1992 ; ainsi que notre ouvrage : *« Dangereux Suppléments » : l'illustration du roman en France au dix-huitième siècle*, Louvain, Peeters, 2005.

[4] M. Melot, *L'Illustration. Histoire d'un art*, Paris, Skira, 1984, p.110.

fugitive, qu'il figure une *occasion*[5] ». C'est à quelques figurations de ces *occasions* qu'on voudrait s'intéresser ici, en faisant apparaître la sourde violence qui les traverse. La topique littéraire du moment favorable postule, en effet, une heureuse vulnérabilité des corps à la toute-puissance du hasard. Mais cet abandon euphorique aux pouvoirs de l'occasion est travaillé par une tension secrète (souvent déniée par les textes, mais que l'image semble laisser transparaître plus volontiers), ces heureux hasards n'étant, en réalité, que le retournement de revers de fortune en sources de jouissance. Afin de mettre en lumière cette violence sous-jacente, on distinguera trois modalités de cette partie liée du revers de fortune et du moment favorable au XVIII[e] siècle : l'égarement ; le faux pas (ou la chute) ; l'intempérie.

1. Le motif de l'égarement providentiel au cours d'une partie de chasse, fréquent au XVIII[e] siècle, offre une figure exemplaire de ce retournement du revers de fortune en occasion favorable puisqu'il repose sur l'inversion d'une topique ancienne, où le hasard n'avait originellement rien d'heureux. Si l'on songe en particulier au mythe de Diane et Actéon dans sa version ovidienne, le jeune homme qui s'égare en forêt est une figure par excellence de l'Infortuné : « à y regarder de près, [Actéon] fut perdu par une faute de la Fortune, non pour avoir commis un crime ; quel crime en effet pouvait-on imputer à une erreur ?[6] ». De fait, c'est un sort funeste qui conduit le malheureux Actéon dans le bois sacré de Diane, dont il ne ressortira pas vivant[7]. Or, la fable ovidienne fait l'objet, au XVIII[e] siècle, d'une réinterprétation remarquable : en tant qu'il permet d'accéder fortuitement à une intimité secrète du corps féminin, le revers de fortune se métamorphose en heureux hasard et en occasion favorable. Comme l'énoncent en toutes lettres des vers attribués à Joseph Bodin de Boismortier, extraits d'une cantate intitulée *Diane et Actéon*, la faute d'Actéon n'est plus, dès lors, d'avoir vu mais de n'en avoir pas profité :

> Il est des moments favorables où rien ne vous peut résister,
> Et moins ces moments sont durables, plus vous devez en profiter[8].

Dans l'érotique rococo, le caractère essentiellement éphémère du *moment* possède, on le voit, une valeur impérative qui doit légitimer toutes les audaces.

---

[5] J. Starobinski, *op.cit.*, p.74.

[6] Ovide, *Les Métamorphoses*, III, 140 (trad. G. Lafaye, Paris, Gallimard, 1992, p.110).

[7] « Pendant que la Titanienne se baigne ainsi dans l'onde familière, voici que le petit-fils de Cadmos, qui avait reporté sa chasse, s'aventure d'un pas mal assuré dans cette forêt inconnue et parvient au bois sacré ; ainsi le portait son destin » (*ibid.*, p.113).

[8] *Diane et Actéon*, cantate de 1732 (citée d'après S. Z. Levine, « Voir ou ne pas voir. Le mythe de Diane et Actéon au XVIII[e] siècle », dans *Les Amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau à David*, Paris, RMN, 1991, p.LXXXV).

L'iconographie de la fable ovidienne au XVIIIe siècle permet de mesurer l'ampleur de ce retournement[9]. Une eau-forte de Pierre-François Tardieu d'après une œuvre de jeunesse de Boucher montre ainsi une Diane juvénile et fort peu menaçante, pointant du doigt, dans une posture un peu alanguie, un Actéon dépourvu de cornes et qui brandit un cor de chasse dont la courbure est assez éloquente[10]. **[Insérer image 1]** Aux pieds de Diane et de ses nymphes, gît un carquois dont la forme suggestive laisse imaginer que le jeune Actéon pourrait bien recevoir ici un accueil plus favorable que dans la fable. Dans un dessin de Boucher plus tardif gravé par Augustin de Saint-Aubin pour une belle édition de la traduction d'Ovide par l'abbé Banier (Paris, Hochereau, 1767-1769), la métamorphose d'Actéon est certes indiquée par les cornes traditionnelles, mais le moins qu'on puisse dire est que le jeune homme ne manifeste nul effroi devant le spectacle de la nudité de Diane. Celle-ci pointe vers lui un doigt certes accusateur, mais qui ne semble guère impressionner Actéon, lequel jouit d'un spectacle presque total : dans le dessin original et le premier état de la gravure, seule la taille de la déesse est voilée (l'estampe publiée en 1767 fait descendre le voile jusque sur les hanches et le sexe de Diane) **[insérer images 2 et 3]**. Les cornes d'Actéon semblent moins les premiers indices d'une fatale métamorphose que les signes d'un désir impétueux dont la chasteté de Diane pourrait bien faire les frais. Dans une autre édition des *Métamorphoses*, illustrée par Zocchi en 1767, le retournement est plus manifeste encore : c'est Diane, et nullement Actéon, qui est effrayée, la vulnérabilité sexuelle de la déesse étant figurée notamment par le contraste entre la large ouverture d'une grotte aux contours quasi organiques, et les fiers attributs d'Actéon (les cornes et la lance). **[insérer image 4]**

Une séquence d'*Angola* de La Morlière (1746), illustrée par Eisen en 1751, explicite la logique de ce renversement. Le récit de la Morlière joue manifestement, en effet, sur une réélaboration ironique du mythe d'Actéon : c'est en s'égarant dans une forêt au cours d'une partie de chasse qu'Angola se retrouve auprès d'un délicieux pavillon « situé au coin du jardin, dans des charmilles fort épaisses et à l'abri des ardeurs du soleil »[11] (équivalent moderne de la grotte sacrée de Diane) où il découvre une femme qui se baigne. Mais les éléments de la fable sont en somme disjoints, et leur signification inversée. Le cerf notamment n'est plus l'emblème du châtiment pour le nouvel Actéon, mais au contraire l'agent providentiel qui le conduit vers ce spectacle voluptueux. C'est en poursuivant l'animal qu'Angola en vient à s'écarter de la troupe des chasseurs :

---

[9] *Ibid*.
[10] D'après Fr. Boucher, eau-forte et gravure de P.-Fr. Tardieu, *Diane et Actéon*, vers 1750.
[11] C.J.L.A. La Morlière, *Angola*, éd. J.-P. Sermain, Paris, Desjonquères, 1991, p.157.

> Il marcha fort longtemps sans s'apercevoir de son erreur ; et, quand il la reconnut, il ne sut comment la réparer, il suivit au hasard le premier chemin qui se présenta à lui, et, comme le jour commençait à baisser, il se trouva à la vue d'une très jolie maison. Il s'avança dans l'idée de demander le chemin. […] L'allée où il s'était engagé le mena insensiblement à un pavillon situé au coin du jardin, dans des charmilles fort épaisses et à l'abri des ardeurs du soleil[12].

L'égarement d'Angola se trouve délesté de toute tension dramatique, le héros bénéficiant en toute innocence d'un hasard heureux le conduisant jusqu'au spectacle d'une belle femme surprise dans son bain (vision qui ne suscite en lui aucun effroi[13]). Avec de telles prémices, la suite du récit ne peut que s'éloigner davantage encore de la fable ovidienne. Ce n'est plus Actéon qui est frappé de stupeur mais celle qu'il surprend[14]. La scène débouche sur une surprise libertine qui dénie toute violence à l'effraction : « Il tourna précipitamment ses pas du côté de la porte du pavillon et entra en lui demandant pardon de son indiscrétion, *et se proposant d'en commettre de plus grandes* ». Projet d'autant plus facile à exécuter que la nouvelle Diane se révèle peu farouche. À son tour, Eisen ne manque pas une telle occasion de répondre à l'attente du lecteur et de lui offrir le spectacle de cette nudité surprise. **[Insérer image 5]**. Le décor galant qu'il met en scène (on distingue en particulier au-dessus de la fenêtre l'image d'un couple enlacé) laisse clairement percevoir que le pavillon de Clénire n'a rien d'un sanctuaire et que l'audace d'Angola ne lui sera pas funeste.

2. Cette première variante de la topique du heureux hasard, sous la forme de l'égarement, s'emploie à dénier toute violence de l'effraction dans l'intimité féminine. L'agressivité latente à l'encontre de l'objet est plus manifeste dans le motif du faux-pas ou de la chute, puisque, en l'occurrence, c'est le revers de fortune subi par la jeune femme qui devient en lui-même heureux hasard pour le spectateur ou le séducteur potentiel. C'est ainsi que, dans le *Faux pas*, Watteau semble saisir le *kairos* de la conquête, l'instant à peine saisissable où l'univers bascule, où la chute est déjà présente sans avoir pourtant commencé. **[Insérer image 6]** On ne sait si le jeune homme tire vers lui ou pousse la jeune femme sur laquelle il se penche et qui semble timidement se défendre. L'étreinte paraît inéluctable, mais la tension de la scène vient du doute quant au consentement de la femme : la rougeur de la main de l'homme (possible indice d'un effort pour vaincre la résistance de la femme) éveille, fût-ce de manière fugitive, l'idée de viol.

---

[12] *Ibid*.

[13] « Il se rassasia pendant quelques temps de la vue d'un objet si attrayant. […] Entraîné par l'occasion, il oubliait tout l'univers et ne songeait qu'au moyen de jouir des beautés qui s'offraient à ses regards. Cette personne se leva pour sortir du bain et acheva de l'embraser en laissant à découvert des beautés les plus cachées, et que l'eau lui avait dérobées jusque là » (*ibid*.).

[14] « En sortant du bain, elle se retourna, et, ayant aperçu la tête du prince au travers des vitres, elle fit un grand cri et gagna précipitamment une alcôve où était un petit lit en niche » (*ibid*.).

Cette tendance à érotiser la chute malencontreuse du corps féminin est perceptible aussi dans les illustrations de *La Laitière et le pot au lait* au XVIII^e siècle. Dans la fable de La Fontaine, exemple topique du revers de fortune, l'érotisation était fort discrète (on se souvient néanmoins de la silhouette de la jeune fille « légère et court vêtue »). La première illustration du texte (due à Chauveau, en 1668) ne jouait au reste nullement sur ce registre. **[Insérer image 7]** Mais dans la belle estampe d'après Oudry parue dans l'édition Desaint et Saillant de 1755-1759 (le dessin original a été réalisé entre 1729 et 1735), ce n'est plus seulement le lait qui tombe, comme chez La Fontaine, mais Perrette qui chute de tout son long. Chute fort suggestive, en raison notamment de l'étrange torsion du corps et de la position des jambes, de part et d'autre d'un tronc d'arbre vigoureux. Même si la chute ne profite à nul autre qu'au lecteur-spectateur de la fable, l'image ne va pas sans cruauté, baignant dans une sorte d'érotisme froid qui pourrait presque faire songer à Balthus. **[Insérer image 8 non si vede]**

Comme Oudry, Fragonard redouble la chute du pot au lait par celle du corps de la jeune fille, mais, modification capitale, il introduit en outre deux spectateurs masculins, qui semblent se réjouir d'un tel spectacle. **[Insérer image 9]** Du pot se répand non seulement le lait mais un nuage vaporeux qui matérialise les chimères de Perrette. Or le jupon retroussé de la jeune fille est manifestement de la même substance laiteuse que ses rêves qui s'évaporent. Si bien que, dans la chute de Perrette, quelque chose d'autre semble s'être perdue, comme si le véritable sujet de la fable était désormais la fin d'une innocence.

L'illustration d'un conte grivois, *La Cruche*, souvent attribué à La Fontaine mais en réalité dû à Autreau, pourrait conforter une telle hypothèse. L'argument est connu : Jeanne courant à la fontaine, tombe et casse sa cruche. Au plus grand désespoir, elle veut se tuer. Un voisin arrive, qui essaye de l'en dissuader, mais en vain[15] :

> Hé bien veux-tu que je te tue,
> Lui dit-il. Volontiers. Lui sans autre façon
> Vous la jette sur le gazon
> Obéit à ce qu'elle ordonne ;
> À la tuer des mieux apprête ses efforts,
> Lève sa cotte, et puis lui donne,
> D'un poignard à travers le corps.
> On a grande raison de dire

---

[15] « Mais en courant la pauvre créature / Eut une fâcheuse aventure. / Un malheureux caillou, qu'elle n'aperçut pas, / Vint se rencontrer sous ses pas. /À ce caillou, Jeanne trébuche, / Tombe enfin, et cache sa cruche ; / Mieux eut valu cent fois se casser le cou. / Casser une cruche si belle ? / Que faire ? Que deviendra-t-elle ? » (« La Cruche » dans La Fontaine, *Contes et nouvelles en vers*, 1777, t. 2, p. 249-250).

Que pour les malheureux la mort a ses plaisirs,
Jeanne roule des yeux, se pâme, enfin expire.
[…]
Elle remercia le sire.
Oh ! le brave homme que voilà !
Grand merci Jésus, je suis la plus humble des vôtres :
Les tuez-vous comme cela ?
Vraiment, j'en casserai bien d'autres[16].

Si convenu que soit l'équivoque de la petite mort, le conte a le mérite non seulement de rappeler la symbolique bien connue de la cruche cassée mais de jeter une lumière crue sur la violence sexuelle associée à l'idée de chute du corps féminin, qui restait latente dans les illustrations de la fable de La Fontaine. **[Insérer image 10]** L'illustration de Cochin en 1745 ne fait rien pour éluder cette violence : choisissant le moment qui précède le « meurtre », Cochin ajoute à la posture de prédation du jeune homme la figuration littérale du poignard, l'image échappant à la pornographie en feignant de prendre à la lettre le langage allégorique et transparent du conte. On notera aussi que la réduplication de la bouche de Jeanne dans celle d'où s'écoule l'eau de la fontaine met en relief les cris de la jeune fille tout en suggérant ironiquement leur vanité.

L'illustration d'Eisen, parue dans la fameuse édition des *Contes* de La Fontaine dite des Fermiers Généraux en 1762, fait un choix inverse **[insérer image 11]** : nulle résistance dans l'attitude de la jeune fille, l'image éludant la violence de la scène en condensant, semble-t-il, deux moments distincts : celui où le voisin propose à Jeanne de la tuer et celui où elle remercie « le sire » de son meurtre.

Plus nettement encore que la réinterprétation du motif de l'égarement en forêt et de l'intrusion fortuite dans l'intimité féminine, le motif du faux pas et de la chute laisse apparaître, on le voit, un présupposé fondamental de l'érotique rococo : ce qui rend l'audace masculine non seulement légitime mais impérative, c'est que le corps féminin désire nécessairement ce que l'accident, le faux pas, la chute facilitent ou rendent inéluctable. L'accident ne peut être dès lors qu'une invitation tacite, l'expression oblique d'un désir que la femme parvient à satisfaire en le déniant.

De ce point de vue, l'ambiguïté des *Hasards heureux de l'escarpolette* de Fragonard est précieuse. Le tableau laisse, en effet, planer un doute sur la responsabilité de la jeune femme dans l'envol de la pantoufle et dans l'ouverture de la robe. **[Insérer image 12 non si vede]** « L'alternative est simple : ou bien il s'agit de l'effet mécanique de la pesanteur, ou bien la jeune fille est responsable, et de la chute

---

[16] *Ibid*.

et du spectacle offert[17] ». De fait, si tentante que soit la seconde interprétation (le titre du tableau devient alors d'une ironie toute crébillonienne), force est de constater une complicité objective entre le personnage qui tire les cordes de l'escarpolette et le galant qui jouit clandestinement du spectacle. En ce sens, le corps féminin est bien « réduit à l'état de simple objet »[18], soumis à une discrète violence, celle du jeu des forces physiques, jeu autonome sans doute, mais en l'occurrence manifestement asservi au désir masculin. Minuscule revers de fortune assurément pour la jeune femme que cet envol d'une pantoufle, mais en vertu d'une symbolique sexuelle assez évidente, c'est bien de l'annonce d'une perdition qu'il s'agit. Sous couvert d'une imagerie plaisamment licencieuse, l'effet troublant du tableau vient de l'intense sexualisation de l'image : ce qui est donné à voir est à la fois esquivé par le dispositif de la scène et représenté autrement par le peintre. De manière analogue aux métaphores sexuelles décelées par Daniel Arasse dans la partie gauche du *Verrou* de Fragonard[19], on ne peut qu'être frappé, en effet, par la forme très suggestive que dessinent les jupons ouverts de la jeune femme. Comme dans *Le Verrou*, si l'on commence à nommer la chose, le discours se teinte de vulgarité, ce qui ne correspond pas à l'esthétique du tableau. Et pourtant, la jupe et le jupon s'ouvrant par le mouvement de la balançoire semblent bien dessiner une forme qui métaphorise ce qui est caché à nos yeux mais donné à voir au jeune homme bénéficiant de cet « heureux hasard ».

3. De cette complicité rêvée entre la force supérieure du hasard et le désir masculin témoigne plus encore le motif de l'intempérie providentielle. Ainsi, dans *L'Orage favorable*, poème d'Arnaud Berquin illustré par Marillier[20], le moment favorable est celui que procure un événement climatique inattendu qui incite les amants à trouver refuge dans une grotte, puis pousse la jeune femme apeurée dans les bras du galant : **[Insérer image 13]**

> Tu cours. Il n'est plus temps. Viens. Où vas-tu ? Suis-moi.
> Ton chien sous ce rocher nous découvre un asile,
> Suivons-le, tu pâlis ? Thémire, sois tranquille,
> Sans te parler d'amour, j'y serai près de toi.
> Ce lieu, de deux amants, fut souvent la retraite.
> Qu'il vit de doux larcins et de tendres faveurs !
> Il va n'être témoin que d'une ardeur discrète,
> Hélas, il ne verra que d'injustes rigueurs.

---

[17] É. Jollet, *Les Figures de la pesanteur : Newton, Fragonard et « Les hasards heureux de l'escarpolette »*, Nîmes, J. Chambon, 1998, p.21.
[18] *Ibid.*, p.41.
[19] D. Arasse, *Histoires de peinture*, Paris, Denoël, 2004, p.209 *sq*.
[20] A. Berquin, *Idylles*, Paris, Ruault, 1775.

Quel berger cependant plus fidèle ou plus tendre,
Mérita mieux… Mais non, non, cachons mon tourment.
Thémire tu croirais que je veux te surprendre.
Pourtant si tu voulais, si tu voulais m'entendre !
Quand pourrais-je trouver un plus *heureux moment* ?…
Mais quoi, dans la frayeur tremblante et sans haleine,
Comme si tu craignais que je pusse te fuir,
Tu serres ma main dans la tienne,
Pour tâcher de me retenir ?
[…]
Ta rougeur… un soupir… Thémire, tu souris.
Ah ! c'est m'en dire assez, oui, j'entends ce langage.
Et toi qui de mes maux devais finir le cours,
Redouble tes fureurs, ô *bienfaisant orage*,
Voici le plus beau de mes jours[21].

Si le poème de Berquin ne brille ni par son audace ni par son originalité, le dessin de Marillier réintroduit discrètement une noirceur que le genre de l'idylle tend à exclure de son horizon : le ciel tourmenté fait basculer l'idylle dans une atmosphère qui annonce le roman noir, et la « retraite » providentielle vers laquelle le jeune homme conduit la bergère prend la forme d'une bouche d'ombre légèrement inquiétante. Plus remarquable encore est l'illustration du même Marillier pour un autre poème de Berquin, au thème proche : *L'Orage* (l'insécurité trouble Blanchette et l'incite à s'abandonner à son amant) : **[insérer image 14]** l'éclair qui zèbre le ciel depuis le fond de l'image et dont le mouvement se prolonge dans le bras puis la jambe du jeune homme traverse virtuellement le corps de la jeune fille de part en part. Mais le meilleur exemple de ce sadisme ingénu est sans doute la gravure intitulée *L'Effet de la peur* par Moreau le jeune, illustration d'une pièce fugitive de Colardeau, image d'autant plus frappante qu'elle offre un contraste saisissant avec la convention un peu mièvre du texte[22]. **[Insérer image 15]** La foudre apparaît à nouveau comme l'adjuvant du désir masculin, et l'image pourrait aisément illustrer un roman de Sade.

De fait, cette érotisation de l'événement tempétueux, dont le corps féminin fait les frais, suggère des continuités secrètes entre ces représentations idylliques et la violence paroxystique de l'imaginaire sadien. Chez Sade, en effet, l'appel à la violence de l'orage sert à combler les vœux érotiques. L'asservissement des circonstances météorologiques aléatoires à la toute puissance du désir est illustré en particulier par la scène du foudroiement de Justine dans *Justine ou les Malheurs de la*

---

[21] Cité d'après l'édition de 1795 des *Idylles et romances* de Berquin, Paris, 1796, t. I, p. 68-70.

[22] Qu'il suffise ici de citer quelques vers : « Ce dieu [l'Amour] pendant l'orage / *Profite des moments* ; / Caché dans les nuages, / Son œil suit les amants. / Lise de son asile / Sortit d'un air confus ; / Le Ciel devient tranquille / Son cœur ne l'était plus » (Colardeau, *Œuvres*, Paris, Ballard & Le Jay, 1779, t. 2, p. 448).

*vertu*, scène significativement choisie pour l'illustration de la troisième édition **[Insérer image 16]** : « la malheureuse Thérèse est frappée de façon à ce que l'espoir même ne puisse plus subsister pour elle ; la foudre était entrée par le sein droit ; après avoir consumé la poitrine et le visage, elle était ressortie par le milieu du ventre »[23]. Substitut du désir libertin, la foudre réalise le fantasme sadique par excellence : elle parcourt le corps de Justine de part en part et le laisse informe : « Cette misérable créature faisait horreur à regarder »[24].

Ce qui resurgit en pleine lumière, chez Sade, c'est donc la violence constamment déniée de la topique des hasards heureux dans l'érotique du XVIIIe siècle. Conformément à la logique proprement obscène de son écriture, la force du roman sadien est d'exhiber la violence qui sous-tend les multiples scènes galantes où un hasard bienveillant sert d'adjuvant au désir masculin. Cette continuité profonde entre des motifs galants et des fantasmes dont Sade exhibe la violence en les poussant à leur paroxysme semble confirmer l'hypothèse formulée au seuil de cette étude d'une partie liée du hasard heureux et du revers de fortune. Ce qui qualifie de tels hasards comme heureux, c'est bien, en effet, qu'ils permettent de jouir, en toute innocence et dans un délicieux sentiment d'irresponsabilité, de la violence subie par l'objet du désir. Non sans paradoxe, cette irresponsabilité comble aussi, semble-t-il, un fantasme d'omnipotence, les événements fortuits se trouvant magiquement assujettis à la toute puissance du désir. Qu'il convienne de situer ce fantasme d'une instrumentalisation sexuelle du hasard et du revers de fortune dans le contexte d'un ébranlement de la croyance en un univers ordonné par la Providence divine, c'est ce que semble indiquer enfin la continuité paradoxale entre l'imaginaire sadien et la topique des hasards heureux.

CHRISTOPHE MARTIN
Université de Paris Ouest Nanterre La Défense (CSLF)

---

[23] Sade, *Œuvres*, éd. M. Delon, Paris, Gallimard, 1995, t. 2, p.388.
[24] *Ibid*. Comme le souligne Michel Delon, le trajet de la foudre sera encore plus explicite dans l'*Histoire de Juliette* : « la foudre entrée par la bouche, était sortie par le vagin » (*Œuvres*, t. 3, p. 1259).