



HAL
open science

“ Le modèle de la fermentation chimique dans Le Fils naturel de Diderot ”

Charline Granger

► To cite this version:

Charline Granger. “ Le modèle de la fermentation chimique dans Le Fils naturel de Diderot ”. Arts et Savoirs, 2023, 19, <10.4000/aes.5799>. <hal-04344840>

HAL Id: hal-04344840

<https://hal.science/hal-04344840v1>

Submitted on 18 Dec 2023

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.



HAL Authorization

Le modèle de la fermentation chimique dans *Le Fils naturel* de Diderot

The Chemistry Fermentation Model in Diderot's Le Fils naturel

Charline Granger



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/aes/5799>

DOI : [10.4000/aes.5799](https://doi.org/10.4000/aes.5799)

ISSN : 2258-093X

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Charline Granger, « Le modèle de la fermentation chimique dans *Le Fils naturel* de Diderot », *Arts et Savoirs* [En ligne], 19 | 2023, mis en ligne le 30 juin 2023, consulté le 06 juillet 2023. URL : <http://journals.openedition.org/aes/5799> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aes.5799>

Ce document a été généré automatiquement le 6 juillet 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Le modèle de la fermentation chimique dans *Le Fils naturel* de Diderot

The Chemistry Fermentation Model in Diderot's Le Fils naturel

Charline Granger

- 1 Lorsqu'il publie les *Pensées sur l'interprétation de la nature*, en 1753, Diderot est très fortement marqué par la physique de Newton. Cette physique relève d'un mécanisme non cartésien : alliant les concepts de choc et d'affinité, elle fait de l'attraction universelle la cause de tous les mouvements, de l'action par contact comme de l'action à distance. Mais le cours dispensé par le célèbre démonstrateur de chimie Guillaume-François Rouelle, qu'il suit à partir de 1754 et jusqu'en 1757 au Jardin du roi, le fait se passionner pour la chimie, qu'il avait découverte quelques années auparavant en traduisant le *Dictionnaire universel de médecine, de chirurgie, de chymie...* de James¹. Si l'épistémologie chimique l'intéresse tant, c'est parce qu'il y trouve le moyen de critiquer en profondeur le mécanisme cartésien, qui ne lui semble rendre véritablement compte ni de la structure de la matière, ni de l'évolution des phénomènes. Rouelle, qui inscrit son travail dans la continuité des thèses alchimiques, postule en effet un auto-dynamisme de la matière : parce qu'elle possède des qualités sensibles intrinsèques, ses mouvements et ses transformations ne sont pas réductibles aux lois mécaniques du choc.
- 2 Ce modèle chimique impressionne tant Diderot qu'il infuse la totalité de son œuvre, y compris les textes qui n'abordent pas directement des questions scientifiques. Nombre d'études ont déjà montré en quoi ses textes de fiction sont déterminés par une épistémologie chimique et par une énergétique non cartésienne². Dans la continuité de ces travaux, nous nous sommes plus particulièrement intéressée, dans un livre paru en 2021, *L'Ennui du spectateur. Thermique du théâtre (1716-1788)*, à la manière dont Diderot cherche à créer, comme la plupart des dramaturges de son temps, une chaleur dramatique censée produire de l'émotion chez le spectateur. Les vues qu'il développe dans ses écrits sur le théâtre reposent sur une opposition entre deux modèles

caloriques différents, l'un mécaniste, l'autre d'inspiration chimique. Il rejette le modèle mécaniste, qui génère, selon lui, de la chaleur par la multiplication d'effets aussi brillants que fugaces. À la confluence de la philosophie morale, de la chimie et de la dramaturgie, sa conception du théâtre se fonde au contraire sur le modèle de la fermentation, lequel provient directement de la chimie. S'appuyant vraisemblablement sur sa propre expérience de spectateur, le dramaturge affirme que l'ennui ne procède pas d'une déperdition de chaleur, dans la mesure où il ne découle pas d'une absence d'effet pathétique. Il serait plutôt le produit d'une déperdition d'énergie qui naît d'un excès d'effets gratuits, fugaces, et qui mettent à mal la cohésion de la représentation : ces effets, parce qu'ils s'épuisent les uns après les autres, seraient incapables de focaliser durablement l'attention du public. Diderot veut au contraire générer une chaleur à même de développer la moralité et l'humanité en chacun et de libérer, par la représentation du drame, l'énergie contenue en puissance dans l'âme des spectateurs. Ceux-ci deviennent dès lors, par le théâtre, les dignes représentants d'une humanité possédant en elle-même les moyens de se porter vers le beau, le vrai et le bien.

- 3 Ces conclusions ont été établies à partir des positions scientifiques et morales de Diderot, ainsi que de ses textes théoriques sur le théâtre, en particulier les *Entretiens sur le Fils naturel*, le *Discours sur la poésie dramatique* et l'échange épistolaire qu'il entretient avec Madame Riccoboni. Mais il s'agissait alors pour nous d'examiner comment le dramaturge utilise le modèle chimique pour penser la réception. Aussi voudrions-nous ici déplacer l'accent et voir ce que ce paradigme épistémologique engage en matière de composition, non depuis ce que Diderot postule du spectateur mais depuis le texte dramatique lui-même. Il s'agira donc de mettre le modèle de la fermentation à l'épreuve de la première pièce de Diderot, *Le Fils naturel*. Celle-ci paraît en février 1757, dans un ensemble textuel composé de plusieurs éléments, puisqu'elle est précédée d'un préambule et suivie de trois *Entretiens*. Deux niveaux de fiction sont imbriqués : un récit sert de cadre à la pièce proprement dite, qui est présentée comme une remise en jeu, une re-présentation d'un moment de la vie de Dorval et de son entourage. Cette représentation est close sur elle-même, elle constitue en quelque sorte un morceau détaché, auquel nous nous intéresserons plus spécifiquement. Il s'agira de comprendre ce que cette pièce emprunte au modèle de la fermentation et selon quelles modalités s'opère la transposition, c'est-à-dire de se demander ce que la chimie fait à la dramaturgie et à la morale.

La vertu, objet d'une fermentation

- 4 En janvier 1762, dans le *Journal étranger*, paraît l'*Éloge de Richardson*. Diderot y rend hommage à l'auteur de *Paméla*, de *Clarisse*, et de *Grandisson* :

Richardson sème dans les cœurs des germes de vertu qui y restent d'abord oisifs et tranquilles ; ils y sont secrètement jusqu'à ce qu'il se présente une occasion qui les remue et les fasse éclore. Alors ils se développent ; on se sent porter au bien avec une impétuosité qu'on ne se connaissait pas.³

- 5 Il semblerait d'abord que la mention des « germes de vertu » qui « [sont] remu[és] » et finissent par « éclore » ne constitue qu'une métaphore anecdotique employée par Diderot dans un but pédagogique, afin que son lecteur puisse aisément se représenter le but moral qu'il assigne à la littérature. Notre hypothèse est qu'il n'en est rien : le processus de la germination n'est pas qu'une image adventice, elle lui permet de penser l'effet qu'il attend de la fiction et lui sert également de cadre pour en produire une. La

germination ressortit au modèle chimique de la fermentation. Le concept de fermentation est utilisé dans différents domaines du savoir – en particulier dans la chimie, la médecine et l’histoire naturelle – et possède des contours relativement vagues. Il fait l’objet, au XVIII^e siècle, d’un désaccord quant à son champ d’application. Certains, comme le mécaniste D’Aumont, qui rédige l’article FERMENTATION de l’*Encyclopédie* dans le domaine de l’économie animale, sont favorables à un usage du terme qui soit restreint au phénomène de fermentation vineuse et acéteuse chez les végétaux : ils rejettent son application à des phénomènes se produisant dans les minéraux et dans les animaux. D’autres, en particulier les élèves de Rouelle comme Diderot et Venel, lequel écrit l’article FERMENTATION de l’*Encyclopédie* en chimie, défendent au contraire un usage étendu du terme : il rend compte, selon eux, du devenir en général des inanimés, comme des êtres animés. Si tout le monde s’accorde à reconnaître les végétaux comme objets paradigmatiques de la fermentation, c’est parce que leur apparition et leur croissance semblent n’être dues à aucune cause externe sensible. Ils sont engendrés grâce au processus de germination, qui suppose que les différents éléments formant les plantes sont contenus dans leur semence : la fermentation constitue l’opération chimique permettant à ces semences de croître et de donner naissance à la plante. À l’article BRASSERIE de l’*Encyclopédie*, Diderot décrit en ces termes la fonction du germe : « [o]n [y] laisse le grain [...] jusqu’à ce que par la chaleur naturelle qu’il trouvera dans lui-même, le germe commence à en sortir »⁴. D’après Pernety, auteur du *Dictionnaire mytho-hermétique* (1758), le ferment, lorsqu’il est mêlé au mercure, « le fait fermenter & lui donne sa propre nature, comme le levain fait à la pâte »⁵. La transformation à l’œuvre dans la fermentation ne débouche donc pas sur un changement de nature mais réside au contraire dans la révélation de la nature profonde de l’objet ayant fermenté.

- 6 Terme issu du latin *fervere* (bouillir), *fermentation* désigne « tout bouillonnement ou tout gonflement excité dans un corps naturel par la diverse agitation de ses parties »⁶. Ce « bouillonnement » est assuré par la chaleur, qui permet d’animer la matière inerte. Il désigne encore, selon Pierre-Joseph Macquer, membre de l’Académie royale des sciences de Paris, le « mouvement intestin, qui s’excite de lui-même, à l’aide d’un degré de chaleur et de fluidité convenables, entre les parties intégrantes et constituantes de certains corps très composés, et dont il résulte de nouvelles combinaisons des principes de ces mêmes corps »⁷. Ce processus intéresse tout particulièrement Rouelle. Pour expliquer le mouvement intestin décrit par l’iatrochimie, il théorise la notion de feu-chaleur : ce dernier agirait sur la matière elle-même, en déliant les corpuscules agglomérés et en en modifiant la configuration. Pour le dire en termes modernes, le feu-chaleur a vocation à mettre la matière en travail : il génère une énergie qui en transforme la structure. Principe de vie matériel mais non pas mécanique, il est un véritable agent de transformation, responsable de l’évolution des corps. La fermentation est donc le processus par lequel s’effectue cette mise en travail de la matière, sous l’effet d’un échauffement.
- 7 Pour comprendre pourquoi et comment le théâtre, selon Diderot, peut provoquer chez le spectateur une fermentation comparable à celle qui est à l’œuvre dans les végétaux, il faut s’intéresser de plus près à la manière dont le philosophe pense la vertu, concept clé du *Fils naturel*, puisque la pièce est sous-titrée *Les épreuves de la vertu*. Toujours dans l’*Éloge de Richardson*, Diderot déclare :

Qu'est-ce que la vertu ? C'est, sous quelque face qu'on la considère, un sacrifice de soi-même. Le sacrifice que l'on fait de soi-même en idée est une disposition préconçue à s'immoler en réalité.⁸

8 Substituant un absolu moral à un absolu religieux, Diderot sécularise le concept de *sacrifice* et le place au cœur de sa morale. Il le définit comme l'actualisation d'une disposition naturelle latente à la vertu : est vertueux celui chez qui le germe de vertu qu'il recèle éclot et s'épanouit. Or tout homme recèle en lui ce germe de vertu et est naturellement enclin à faire le bien. On sait combien le *Second Discours* de Rousseau a joué un rôle fondamental dans l'anthropologie diderotienne : « [l']amour de soi-même est un sentiment naturel [...] qui, dirigé dans l'homme par la raison et modifié par la pitié, produit l'humanité et la vertu »⁹. Pour Diderot, comme pour Rousseau, l'homme a une tendance naturelle à la vertu. Mais, d'après Diderot, elle ne réside pas dans une morale individuelle : elle suppose une conscience aiguë de la société dans laquelle le sujet évolue. La morale étant par essence sociale, « ce que Diderot appelle la vertu n'est en réalité que l'expression la plus haute de la sociabilité »¹⁰. Le sacrifice est donc l'« oblation »¹¹ que l'homme vertueux fait de lui-même à l'humanité tout entière : elle ne devient effective que par une action qui lui donne son existence véritable et qui suppose de faire passer l'intérêt général avant son intérêt particulier.

9 Cette anthropologie morale, selon laquelle l'homme tend naturellement à faire le bien, permet d'expliquer pourquoi Diderot présente la vertu comme une « disposition préconçue à s'immoler en réalité ». Mais cette définition est elle-même sous-tendue par un modèle physique qu'il nous faut mettre au jour. La discrimination qu'effectue le philosophe entre la « disposition préconçue », d'une part, et le fait de « s'immoler en réalité », d'autre part, recouvre une distinction physique qui lui tient à cœur. Dans les *Principes philosophiques sur la matière et le mouvement*, certes bien postérieurs aux textes de théâtre qui nous intéressent ici mais qui éclairent rétrospectivement ses conceptions physiques dans les années 1750-1760, Diderot distingue deux types de force :

le repos absolu est un concept abstrait qui n'existe point en nature [...]. La force qui agit sur la molécule, s'épuise. La force intime de la molécule ne s'épuise point. Elle est immuable, éternelle. Ces deux forces peuvent produire deux sortes de *nisus* ; la première un *nisus* qui cesse ; la seconde un *nisus* qui ne cesse jamais. Donc il est absurde de dire que la matière a une opposition réelle au mouvement.¹²

10 Il existe ainsi deux formes d'énergie : d'une part, une énergie actuelle et non pérenne, qui s'applique de l'extérieur sur la molécule ; d'autre part, une énergie potentielle et inaltérable, qui s'exerce dans la molécule elle-même. Ce deuxième type d'énergie suppose une force interne et invisible. Diderot n'oppose pas le mouvement et le repos, mais il met en balance l'existence d'une force externe qui vient s'appliquer sur un corps, et l'absence de cette force externe. Ce faisant, il investit à nouveaux frais le principe d'inertie. D'après Newton, qui fait de ce principe la première loi de la mécanique, « [t]out corps persévère dans l'état de repos ou de mouvement rectiligne uniforme en ligne droite dans lequel il se trouve, à moins que quelque force n'agisse sur lui et ne le contraigne à changer d'état »¹³. Il devient dès lors possible de penser une énergie inhérente aux corps qui leur permet de se déplacer en ligne droite dans un mouvement rectiligne, sans qu'ils aient été préalablement poussés par un autre corps. Lorsque Diderot déclare qu'il existe une force interne à la molécule, qui persévère invariablement dans son être grâce à un *nisus* qui ne cesse pas, il souligne que l'absence apparente de mouvement n'équivaut pas au repos : que le corps décrive ou non un

mouvement effectif, la matière est douée d'une force interne qui rend, à l'échelle de la molécule, la notion de repos relative.

- 11 Aussi, quand le philosophe fait du sacrifice la condition d'apparition de la vertu et qu'il le définit comme la « disposition préconçue à s'immoler en réalité », distingue-t-il une énergie potentielle (la « disposition préconçue ») d'une énergie actuelle (« s'immoler en réalité »). Cette énergie potentielle n'implique pas, eu égard au principe d'inertie, le repos, mais un mouvement en puissance contenu, en quelque sorte, en lui-même. Or cette distinction est fondamentale dans la fermentation. Cette opération chimique suppose en effet que les éléments composant la matière soient autodynamiques, c'est-à-dire qu'ils possèdent en eux-mêmes une énergie potentielle : il en va ainsi des germes, qui contiennent en puissance la plante à venir. Si la vertu peut être l'objet d'une fermentation, c'est qu'elle recèle une force interne qui lui permet de transformer les germes de vertu en action vertueuse. La vertu n'a donc pas besoin d'une force externe pour éclore ; elle doit s'épanouir par elle-même, de l'intérieur du sujet, par sa propre énergie. Elle est comme la plante, qui possède en elle-même la capacité de devenir une plante. Ainsi, lorsque Diderot proclame que « Richardson sème dans les cœurs des germes de vertus qui y restent d'abord oisifs et tranquilles » et qu'« ils y sont secrètement jusqu'à ce qu'il se présente une occasion qui les remue et les fasse éclore », il laisse entendre que les ouvrages de cet auteur contiennent l'énergie et la chaleur nécessaires pour échauffer le lecteur en profondeur et, donc, pour le réformer moralement : l'art, pour être véritablement utile et perfectionner la société, doit faire croître les germes de vertu que chaque homme recèle et qui attendent d'être actualisés. La moralité et la vertu sont conçues comme des forces internes qu'il suffit d'activer par une chaleur vivifiante, à même de les mettre en travail. C'est précisément la nature et les conditions d'apparition de ces forces internes, agents de transformation, que nous voudrions essayer d'identifier dans *Le Fils naturel*, en étant attentive à la manière dont Diderot y met en œuvre une morale et une physique du sacrifice.

La résistance comme condition de la force : le sacrifice

- 12 Diderot pense la vertu non comme un état, mais comme un mouvement. Elle est, paradoxalement, une tendance à la vertu qui s'éprouve dans l'action et réside dans l'effort que fournit le sujet pour parvenir à faire le bien. Or conformément à la physique de la force dont nous avons rapidement exposé les principes, il faut, pour que la vertu croisse et donne naissance au bien, qu'elle puisse s'opposer à quelque chose. Il n'y a pas de force sans obstacle qui contrarie cette force : l'obstacle est la condition d'existence de la force. Aussi Diderot accorde-t-il un rôle théorique important à la notion de résistance. Il la définit comme « l'opposition de deux efforts ou *nisus* au moment du contact »¹⁴ et suppose qu'à toute force correspond une force égale de sens opposé. Cette résistance est la source d'énergie qui permet de passer du repos au mouvement, et réciproquement :

La notion de résistance pure s'applique également au repos et au mouvement ; au repos, quand le corps est en mouvement ; au mouvement, quand le corps est en repos. Sans cette résistance, il ne pourrait y avoir de choc, avant le mouvement ; ni d'arrêt après le choc ; car le corps ne serait rien.¹⁵

- 13 C'est cette résistance pure que Diderot trouve dans le « sacrifice de soi-même ». Dès lors que l'on envisage la vertu comme une force interne, il faut, pour qu'elle puisse s'épanouir, qu'elle ait à lutter contre des circonstances empiriques qui lui sont contraires. Le mouvement impliqué par le passage d'un état non vertueux à un état vertueux dépend donc de la concurrence entre deux puissances : l'une qui tend à diminuer l'effet de ce mouvement, en incitant le sujet à céder à la tentation, et l'autre qui la contrecarre et tend à augmenter l'effet dudit mouvement, en poussant l'individu à tout sacrifier à ce qu'il postule être le bien. La vertu est ce combat lui-même. C'est en ces termes que Shaftesbury lui a appris à la penser, lui dont Diderot traduit en 1745 *l'Essai sur le mérite et la vertu*, alors qu'il n'en est qu'au tout début de sa carrière de littérateur. La pensée de Diderot, qui ne cache pas son admiration pour le philosophe anglais, en reste profondément marquée. Selon Shaftesbury, traduit par le jeune Diderot, la vertu tient à « l'effort héroïque »¹⁶ produit par l'homme qui « contraint toutes ses passions à conspirer au bien général de son espèce »¹⁷. Dans une note personnelle en marge de sa traduction de *l'Essai*, Diderot ajoute :

[...] on appelle Vertu [la] qualité qui est d'autant plus méritoire en lui [l'être pensant] qu'étoient grandes les mauvaises dispositions qui constituent la méchanceté animale, & qu'il avoit à vaincre pour parvenir à la bonté raisonnée. [...] [La] dépravation involontaire du tempérament ne rend point par elle-même la créature vicieuse : au contraire, elle sert à relever son mérite, lorsqu'elle en triomphe.¹⁸

- 14 La vertu s'incarne dans le sacrifice de soi-même, où l'individu lutte contre deux tendances opposées qui l'animent, l'une le poussant à suivre ses passions, l'autre l'incitant à faire le bien. Le sacrifice est un mouvement potentiel (celui de la germination de la vertu) en tant qu'il est toujours en train de s'actualiser. Il suppose une conversion du sujet : l'individu doit accomplir en lui une métamorphose qui le fasse changer radicalement de comportement. Or c'est bien à une telle conversion que le spectateur du *Fils naturel* assiste.
- 15 Dès le sous-titre de la pièce, *Les épreuves de la vertu*, on est averti de ce que l'intrigue procédera d'une confrontation entre la vertu et les obstacles qui lui seront opposés. Comme le dit Jean Goldzink, la spécificité de l'action est que « le seul obstacle est [...] intérieur – un amour interdit. Ou plutôt une opposition entre deux passions, l'amitié et l'amour »¹⁹. Parce que Dorval est amoureux en secret de Rosalie, promise à son très cher ami Clairville, qui aime lui-même la jeune fille, Dorval voudrait quitter la maison dans laquelle Clairville le reçoit généreusement depuis quelques mois. Il se sent entraîné sur la pente d'une passion d'autant plus dangereuse qu'il découvre que Rosalie l'aime en retour et qu'elle se détourne de plus en plus de Clairville, qu'elle dit ne plus aimer. Clairville est désespéré de ce désamour, qu'il ne comprend pas ; Rosalie est accablée du changement inopiné de ses sentiments ; quant à Dorval, il est déchiré entre deux sentiments contradictoires : l'amour que Rosalie lui inspire, et qui lui enjoint de rester auprès d'elle, et l'amitié qu'il a pour Clairville, qui lui dicte de tout faire pour favoriser le mariage de son ami avec Rosalie. L'enjeu pour Dorval est donc de mettre fin d'une manière ou d'une autre à cette situation délicate, qui rend tous les personnages malheureux.
- 16 Le déchirement auquel il est en proie entre devoir moral et passion n'est pas seulement palpable à l'échelle de l'intrigue. Il est l'objet du discours de Dorval, qui se met en scène comme étant à la fois l'auteur et l'objet d'un sacrifice nécessaire. À la scène 9 de l'acte III, il se demande ainsi : « Ô Vertu, qu'es-tu, si tu n'exiges aucun sacrifice ? [...] Il faut

écarter ces obstacles. Je le puis. Je le veux.»²⁰ Ces deux dernières phrases rappellent celles que prononce Auguste à la scène 3 de l'acte V de *Cinna* : « Je suis maître de moi comme de l'univers ;/Je le suis, je veux l'être. Ô siècles, ô mémoire !/Conservez à jamais ma dernière victoire.»²¹ La référence inscrit Dorval dans une illustre filiation, et souligne l'héroïsme du choix qu'il effectue : le personnage diderotien, à l'instar d'Auguste, se hisse par la force de sa volonté au-dessus des passions mauvaises qui pourraient l'inciter à trahir ceux qu'il aime et qui l'aiment (en particulier Clairville), comme Auguste aurait pu punir ceux qui l'ont trahi. Dorval et l'empereur romain sacrifient une partie d'eux-mêmes au nom d'un idéal qui les dépasse : la clémence pour l'un, *ethos* aristocratique de la grandeur d'âme ; la vertu pour l'autre, entendue comme bienfaisance à l'égard d'autrui, comme recherche du bonheur à travers le bonheur des autres et comme accomplissement de la volonté générale²². L'amitié, au nom de laquelle Dorval renonce à sa passion, est, selon Diderot, une disposition des « ames[s] modérée[s] qui connoi[ssent] la vertu »²³ : se sacrifier en son nom est donc en soi une preuve de vertu.

- 17 L'héroïsme du sacrifice – d'Auguste comme de Dorval – n'est pas une fin en soi : il débouche sur la gloire, que Diderot tient pour une haute valeur dans la mesure où elle sert d'aiguillon pour faire le bien. Dans les années 1760, Diderot et Falconet débattent des motifs qu'il y a à bien agir, dès lors qu'on envisage la vertu dans une perspective non chrétienne et qu'elle ne reçoit plus pour salaire la promesse d'une béatitude éternelle après la mort ; Diderot avance alors que la gloire constitue le gage de la reconnaissance de la postérité :

Ce qui me fait chérir le respect de la postérité, le sentiment de l'immortalité, c'est qu'ils ne germent qu'au fond d'une belle âme. Ce n'est pas l'exécration des siècles qu'on ambitionne, c'est leur louange. Le scélérat n'exerce presque jamais toute son énergie. Il est trop lié.²⁴

- 18 L'image du germe lui tient à cœur, à lui pour qui le sentiment de l'immortalité et le respect de la postérité émeuvent le cœur et élèvent l'âme. Ce sont « deux germes de grandes choses »²⁵, qui expliquent que « l'homme de bien [ait] plus d'énergie que le coquin »²⁶ – à moins que ce ne soit l'inverse, et que ce soit l'objectif du bien qui donne au sujet assez d'énergie pour espérer rester dans les mémoires et être cité en exemple. Cette lutte interne au sujet qu'est la véritable vertu a le souci de sa propre gloire, en vue de laquelle l'homme de bien agit et qui le dote d'un surcroît d'énergie. La vertu est donc, fondamentalement, une amélioration, un processus dont la valeur réside précisément dans le procès, dans l'accomplissement, dans le mouvement, dans le déplacement moral du personnage. Elle doit germer puis grandir sous l'action du désir de gloire, qui active l'énergie interne contenue en puissance, comme la chaleur naturelle du soleil fait croître le germe du grain et lui permet de devenir une plante pleinement épanouie. Le modèle de la fermentation permet à Diderot de penser une téléologie immanente. Les germes de vertu croissent car ils sont mus par leurs propres fins : la gloire, au-delà même de l'action vertueuse.
- 19 Cette téléologie, qui fait de la vertu la fin de l'action humaine, est palpable dans la dramaturgie elle-même. La situation embarrassante de Dorval et, de manière générale, le drame que vivent l'ensemble des personnages est conçu par Diderot comme ressortissant au « désordre ». Dorval le déplore à plusieurs reprises, par exemple à l'acte II où il se demande : « [q]ue fais-je encore dans une maison que je remplis de désordre » (II, 5, p. 36) ? Ce désordre est de nature morale, car la morale diderotienne identifie la vertu à l'ordre, comme le précise encore Dorval dans les *Entretiens* :

Je définis la vertu, le goût de l'ordre dans les choses morales. Le goût de l'ordre en général nous domine dès la plus tendre enfance. Il est plus ancien que notre âme, me disait Constance, qu'aucun sentiment réfléchi ; et c'est ainsi qu'elle m'opposait à moi-même. Il agit en nous, sans que nous nous en apercevions. C'est le germe de l'honnêteté et du bon goût. Il nous porte au bien, tant qu'il n'est point gêné par la passion.²⁷

- 20 Mais l'ordre, selon Diderot, a précisément besoin du désordre pour advenir : nous l'avons dit, la gêne que constitue la passion dans le cas de Dorval lui permet de se sacrifier et, donc, d'atteindre un niveau supérieur de vertu. Ce finalisme s'ancre dans l'épistémologie chimique, à même de rendre compte de l'apparente contradiction entre ordre et désordre²⁸. En effet, le rapport dialectique qu'entretiennent, pour Diderot, ces deux notions antithétiques doit beaucoup au modèle de la fermentation, selon lequel le désordre est une condition de l'ordre : le « bouillonnement » désordonné des molécules est nécessaire à la reconfiguration de la matière à une échelle moléculaire. Il constitue l'étape préalable à l'apparition d'un ordre nouveau. L'ordre moral, c'est-à-dire la vertu, telle que la conçoit Diderot, n'est donc pas un absolu transcendant. Elle est immanente parce qu'elle ne nie pas le désordre mais qu'elle naît de lui. Dorval n'accède à une vertu supérieure que parce qu'il a éprouvé dans sa chair le combat de forces contradictoires (aspiration morale vs. tentation de la passion). Cette immanence de l'ordre s'oppose à toute conception idéaliste de la vertu : celle-ci prend forme et s'actualise dans les contingences de l'existence humaine qui mettent l'individu à l'épreuve.

La scène comme laboratoire : linéarité et progressivité de la transformation

- 21 Pour que le sacrifice de Dorval puisse véritablement prendre la forme d'un combat entre deux forces contradictoires, pour que cette fermentation vertueuse puisse réellement advenir, il faut encore lui accorder le temps nécessaire à son épanouissement. La donnée temporelle est en effet essentielle dans le processus de fermentation : elle peut s'étendre sur une durée plus ou moins longue en fonction de l'objet de la fermentation et de ses modalités propres, mais elle ne peut en aucun cas être immédiate. La transformation du germe en plante implique une reconfiguration profonde de la matière, de même que « l'altération qu'éprouve la farine pétrie avec de l'eau, celle qui constitue la pâte levée »²⁹, ou la « maturation des fruits, [le] changement des substances muqueuses en vin, [...], la putréfaction, [...] la moisissure »³⁰ : c'est au terme d'une évolution continue que la mutation s'opère³¹.
- 22 Une telle justification scientifique du rôle que joue la (longue) durée dans le progrès ne pouvait qu'intéresser Diderot, lui pour qui l'art a besoin de temps pour se perfectionner, à l'instar de la nature :
- Les productions de l'art seront communes, imparfaites et faibles, tant qu'on ne se proposera pas une imitation plus rigoureuse de la nature. La nature est opiniâtre et lente dans ses opérations [...]. L'art au contraire se hâte, se fatigue et de relâche [...]. On est dans l'erreur, si l'on s'imagine que le produit de l'intensité de l'action multipliée par le temps de l'application étant le même, le résultat sera le même. Il n'y a qu'une application graduée, lente, et continue, qui transforme. Toute autre application n'est que destructive.³²
- 23 Le théâtre est par excellence le genre où ce perfectionnement pouvait être rendu sensible. Lysimond ne dit pas autre chose, lui qui oppose les « portraits de famille, qui

ne montrent de nous qu'un moment notre visage », à un « ouvrage qui [...] transmettrait nos propres idées, nos vrais sentiments » (p. 16) : l'écoulement du temps au théâtre permet de restituer le développement des passions et l'évolution des émotions, contrairement à la peinture³³. Constance, en bonne philosophe, a elle aussi foi dans l'ouvrage du temps pour permettre aux sentiments de se développer. Elle sait que la durée ne peut que jouer en faveur de son projet de mariage avec Dorval, alors que l'aveu direct risquerait d'être « fatal » :

Dorval, je connus tout l'empire que la vertu avait sur vous, et il me parut que je l'en aimais encore davantage. Je me proposai d'entrer dans votre âme avec elle [...]. Si je n'en ai pas attendu le succès, si je parle ; c'est le temps, et non la confiance qui m'a manqué. Je ne doutai jamais que la vertu fit naître l'amour, quand le moment en serait venu (I, 4, p. 25).

- 24 Seules la lenteur, la progressivité et la continuité transforment ; et c'est précisément sur ce modèle temporel que Diderot conçoit *Le Fils naturel*. La dramaturgie progresse de manière continue, sans à-coup qui renverserait brutalement la situation et bouleverserait soudain l'attitude des personnages. Aucun d'entre eux ne change de point de vue au cours de la pièce : Rosalie reste décidée à ne pas épouser Dorval, elle s'enfoncé de plus en plus dans le chagrin et l'amertume ; Constance ne cesse de vouloir épouser Dorval, sans pour autant le poursuivre de ses ardeurs, comme elle s'en explique au début de la pièce ; Clairville demeure accablé par le refus résolu que lui oppose Rosalie, et s'en désespère de plus en plus ; quant à Dorval, même s'il n'est pas sûr de la meilleure voie à suivre, il est décidé, dès le début de la pièce, à faire le bien et à rendre les personnages heureux, car il s'estime responsable de leur malheur. Chacun des protagonistes reste ferme et constant dans ses attachements comme dans ses décisions, et la seule évolution que l'on puisse discerner est celle d'un renforcement, ou d'un approfondissement, de leurs sentiments respectifs. L'unique personnage qui hésite sur la conduite à tenir est Dorval : on a vu que cette hésitation n'était pas une stérile indécision, mais un balancement dynamique lui-même créateur d'énergie, condition d'apparition de la vertu.
- 25 Il faut attribuer la régularité et la progressivité de cette ligne dramaturgique à un rejet des coups de théâtre. Diderot le dit, il n'aime pas ces événements spectaculaires faits pour sidérer le public, souvent « amen[és] d'une manière si forcée, et qui sont fondés sur tant de suppositions singulières » (premier *Entretien*, p. 91) : il les évite par conséquent soigneusement. Il y a pourtant, dans *Le Fils naturel*, trois événements imprévus qui changent subitement l'état des personnages : d'abord, la découverte, par Constance, du mot que Dorval avait écrit à l'attention de Rosalie et qu'elle croit lui être destiné (II, 8) ; ensuite, la révélation du retour de fortune qu'a subi Lysimond ; enfin, la reconnaissance finale, où il s'avère que Dorval et Rosalie sont frère et sœur et enfants chéris de Lysimond. Ces événements ressemblent fort à des coups de théâtre ; c'est pourquoi ils font l'objet d'une âpre discussion entre Dorval et Moi dans les *Entretiens*. Les deux derniers événements sont toutefois bien différents du premier, dans la mesure où ils ne procèdent pas des personnages eux-mêmes mais de concours de circonstances qui leur échappent et qui s'apparentent au hasard. Le premier, en revanche, engage directement la responsabilité de Dorval. La méprise initiale de Constance n'aurait guère été un coup de théâtre si Dorval avait détrompé rapidement la sœur de Clairville, ce qu'il ne fait pas. C'est pourquoi, dans les *Entretiens*, Moi souligne que cet événement imprévu est bien un coup de théâtre et, qui plus est, un coup de théâtre qui constitue la base de toute l'intrigue. Dorval assure toutefois que ce n'est pas une ficelle de

dramaturge mais l'événement tel qu'il s'est effectivement produit : « ce n'est pas une fiction, mais un fait » (p. 94). Mais, au-delà de l'habile procédé déployé par Diderot pour se dédouaner de ce qu'on pourrait voir comme une entorse à ses principes de composition dramaturgique, il s'avère que cet événement, certes inattendu, rend possible le sacrifice de Dorval. Voici comment ce dernier se justifie, dans les *Entretiens*, de ne pas avoir désabusé Constance :

Je n'instruis point Rosalie de l'erreur de Constance et de la sienne, parce qu'elle répondait à mes vues. Résolu de tout sacrifier à l'honnêteté, je regardai ce contretemps qui me séparait de Rosalie comme un événement qui m'éloignait du danger (p. 96).

26 Ce que conçoit ainsi Diderot n'est pas tant un coup de théâtre qu'un délai donné aux personnages, délai qui permet à Dorval de se constituer en figure sacrificielle. Ce dernier tenant à distance l'être aimé, Rosalie, l'objet de l'intrigue n'est pas leur relation, mais le dilemme de Dorval, qui est donc au cœur de la pièce. Le seul coup de théâtre qui aurait pu engager la linéarité dramaturgique et mettre en péril la constance et la cohérence d'un personnage s'avère donc au contraire un élément constitutif de celles-ci.

27 Cet événement imprévu change d'un coup les rapports entre les personnages (car Constance, à partir de ce moment-là, se croit aimée de Dorval) mais ne modifie pas leurs sentiments ; au contraire, en « éloign[ant] » Dorval du danger, il permet même à leurs états d'âme de s'épanouir pleinement et de se renforcer. L'emploi de ce verbe par Diderot révèle l'importance qu'il accorde à l'intervalle temporel que cet événement permet de libérer : c'est dans cet intervalle que la fermentation vertueuse de Dorval peut s'effectuer. Diderot recherche précisément cette dilatation temporelle pour donner à voir l'évolution du personnage sur lequel il a choisi de focaliser l'action :

je fais plus de cas d'une passion, d'un caractère qui se développe peu à peu et qui finit par se montrer dans toute son énergie, que de ces combinaisons d'incidents dont on forme le tissu d'une pièce où les personnages et les spectateurs sont également ballottés. [...] Une conduite simple, une action prise le plus près de sa fin pour que tout fût dans l'extrême, une catastrophe sans cesse imminente et toujours éloignée par une circonstance simple et vraie, des discours énergiques, des passions fortes, des tableaux, un ou deux caractères fermement dessinés : voilà tout leur appareil (p. 96).

28 Diderot associe l'« énergie » aux discours et au dévoilement progressif d'un caractère. Il définit en creux deux temporalités différentes. Les incidents accélèrent le rythme général de la pièce en s'accumulant dans un laps de temps restreint, alors que les discours le ralentissent en permettant aux caractères de se révéler peu à peu, ce qui implique une durée relativement longue, plus longue, en tout cas, que celle sur laquelle reposent les « incidents », dont le propre est d'être soudains. La relative lenteur du rythme de l'action peut être, selon lui, le moyen de conférer à la pièce une force, absente d'une vision mécaniste traditionnelle. Cette force non mécaniste tient à l'énergie des situations générées par le dramaturge.

29 La « catastrophe sans cesse imminente » dont parle Diderot lui permet de concentrer l'énergie. Cette esthétique du sacrifice, qui repose sur une physique de la résistance et de la force, réside donc dans la tendance vers un but assigné : le triomphe du bien. La vertu tend vers le bien, comme le germe tend à devenir une plante, mais elle ne peut y tendre avec énergie que si elle s'oppose à une force contraire. C'est donc une énergie contrainte et concentrée à laquelle Diderot confronte le spectateur, si bien que *Le Fils*

naturel apparaît comme le drame de la parole retenue. On sait que, dans la dramaturgie classique, les monologues ont vocation à rendre compte de l'hésitation du personnage entre devoir et passion : c'est le dilemme, qui passe par un débat du personnage avec lui-même³⁴. Or dans *Le Fils naturel*, le dilemme s'exprime paradoxalement peu par le discours, mais plutôt par la mise en suspens de ce discours, comme si Dorval ne pouvait formuler pleinement le combat moral dans lequel il est pris. Les nombreux points de suspension ainsi que les points d'interrogation qui jalonnent ses monologues témoignent de ce que Dorval demeure irrésolu. Le conflit interne du personnage est redoublé par le conflit entre les mots et l'émotion qui les entrave. Cette résistance des mots n'est pas un frein à l'énergie du sacrifice qu'il est en train d'accomplir. Au contraire, même : elle l'accroît. Le caractère contraint de l'énergie est également palpable dans les dialogues où les aveux ne sont pas non plus pleinement exprimés : ils se font à mi-mots. Les personnages suggèrent, mais ne disent pas l'essentiel, ce qui produit une forme de rétention d'énergie³⁵. Ainsi, l'aveu de Constance tient tout entier dans la prétérition : « Dorval, cent fois le mot fatal à mon projet s'est présenté sur mes lèvres. Il m'est échappé quelquefois ; mais vous ne l'avez point entendu, et je m'en suis toujours félicitée. » (I, 4, p. 25) L'aveu de l'amour entre Dorval et Rosalie est, lui aussi, particulièrement peu expansif. Rosalie vient de dire à Dorval qu'elle n'aime plus Clairville parce qu'elle en aime un autre, dans lequel elle se retrouve sans cesse :

DORVAL – Et ce mortel heureux connaît-il son bonheur ?

ROSALIE – Si c'est un bonheur, il doit le connaître.

DORVAL – Si vous aimez, on vous aime sans doute ?

ROSALIE – Dorval, vous le savez.

DORVAL (vivement) – Oui, je le sais, et mon cœur le sent... Qu'ai-je entendu ?... Qu'ai-je dit ?... Qui me sauvera de moi-même ?...

(Dorval et Rosalie se regardent un moment en silence. Rosalie pleure amèrement. On annonce Clairville.) (II, 2, p. 33).

- 30 Le but, pour Diderot, est de générer un mouvement en puissance, qui est toujours sur le point de s'actualiser, sans être encore effectif. Le demi-aveu produit de l'énergie parce qu'il reste riche de potentialités diverses. Diderot adapte ainsi à sa dramaturgie le principe selon lequel « [l]a force intime de la molécule [qui] ne s'épuise point » : à l'aveu partiel correspond un « *nisus* qui ne cesse jamais ». La parole des personnages tend vers un paroxysme émotionnel qui n'advient pas véritablement ou, du moins, pas par la parole : il est comme contenu, pour que l'aveu reste, en quelque sorte, toujours imminent.

Braquer le microscope sur Dorval

- 31 Cette rétention d'énergie, palpable dans la simplicité et la linéarité de l'intrigue ainsi que dans l'évitement du débordement émotionnel, contenu jusqu'à la fin, permet de concentrer l'attention du spectateur sur un seul objet : Dorval, et l'évolution de sa position quant au dilemme qui l'agite. L'intrigue, ainsi, est simple. Or, d'après Diderot, la simplicité en matière de dramaturgie est gage d'énergie, non seulement pour le personnage, mais aussi pour le spectateur :

Il ne s'agit pas d'élever dans mon âme différents mouvements, mais [...] [d']y conserver celui qui y règne, et [...] [de] l'accroître sans cesse. C'est un dard qu'il faut enfoncer depuis la pointe jusqu'à son autre extrémité : effet qu'on n'obtiendra point d'une pièce compliquée, à moins que tous les incidents rapportés à un seul personnage ne fondent sur lui, ne l'atterrent, et ne l'écrasent.³⁶

- 32 Le philosophe parle ici de l'effet de la pièce en termes de mouvement de l'âme, comme s'il s'agissait d'un mouvement physique. En défendant une action dramatique qui ne serait qu'un seul mouvement, développé puis mené à son terme, il renvoie à l'un des principes fondamentaux de la mécanique : le mouvement inertiel, qui suppose qu'un corps a tendance à perdurer dans sa vitesse et sa trajectoire tant qu'il ne subit pas de modifications dues à une cause externe. Ce mouvement correspond à ce que Newton théorise sous le nom de « force qui réside dans la matière » (*vis insita*), équivalent dynamique du principe mécanique de mouvement rectiligne uniforme³⁷. Il l'oppose à la « force imprimée » (*vis impressa*), qui vient modifier l'état initial du corps³⁸. La simplicité dramaturgique telle que la conçoit Diderot s'apparente à la *vis insita*, dans la mesure où elle va en ligne droite, sans être perturbée par des forces opposées qui viennent la contrecarrer. Plus les situations représentées tendront vers une fin commune et moins elles s'éparpilleront en divers rebondissements, plus elles auront de force, car elles concentreront l'attention du spectateur sur un seul et même intérêt, auquel tous les éléments qui composent la pièce se rapportent. Centrer toute l'action sur la transformation de Dorval, laquelle s'inscrit dans toute la durée de l'intrigue, c'est-à-dire dans l'espace de quelques heures, constitue le moyen d'unifier l'intrigue autour d'un seul enjeu et donc de la simplifier au maximum, puisque toute l'action réside dans l'attitude de Dorval et les choix qu'il décidera ou non de faire. Or cette simplicité permet, comme le dit Diderot, de concentrer l'énergie. Le sacrifice se passe en Dorval, et c'est sur lui, et uniquement sur lui que se porte l'intérêt du spectateur. Non que ce dernier ne soit pas impliqué émotionnellement dans les malheurs de Rosalie, de Clairville et de Constance, mais c'est toujours depuis le point de vue de Dorval qu'il les perçoit.
- 33 Ses monologues, nombreux, jouent un rôle crucial dans cette fermentation vertueuse du personnage : c'est par eux que le personnage se transforme, et que le spectateur apprend qu'il se transforme. Ils jalonnent en effet la pièce à des endroits clés. On les trouve aux scènes 1, 3 et 7 de l'acte I, aux scènes 3, 5, 7 de l'acte II, à la scène 9 de l'acte III, et à la scène 7 de l'acte IV. Ils constituent l'espace de parole où, littéralement, Dorval fait l'effort d'être vertueux. Dessinant l'inadéquation de son désir amoureux et de ses valeurs morales, ce sont eux qui concrétisent son sacrifice, qui, sinon, passerait inaperçu puisqu'aucun personnage ne sait à quel dilemme Dorval est confronté. Ce dernier est au centre du schéma actantiel : il connaît les sentiments de tout le monde, mais ses sentiments ne sont parfaitement connus de personne. Ses monologues sont le lieu où les spectateurs peuvent suivre les méandres de son irrésolution, percevoir les différents rebondissements de l'intrigue à travers son regard, et, partant, s'identifier pleinement à lui. Les seules surprises que réserve la dramaturgie de la pièce pour le public sont aussi des surprises pour Dorval. À la scène 6 du dernier acte, Dorval, qui pressent que Clairville échouera une fois de plus à faire fléchir Rosalie pour qu'elle accepte de l'épouser, s'apprête à demander un entretien à la jeune fille pour la faire changer d'avis, à faire « un dernier effort sur [lui-même] » (IV, 6, p. 69), c'est-à-dire un dernier sacrifice :

J'aurai donc tout sacrifié. La fortune ! (Il répète avec dédain : la fortune ! ma passion ! la liberté...) Mais le sacrifice de ma liberté est-il bien résolu ! [...] Ah, si je pouvais trouver en moi la force de sens et la supériorité de lumières avec laquelle cette femme [Constance] s'emparait de mon âme et la dominait, je verrais Rosalie, elle m'entendrait, et Clairville serait heureux... (IV, 7, p. 69)

- 34 La mue vertueuse de Dorval s'accomplit dans la solitude. Personne ne l'aide à faire son choix. Personne ne sait qu'il sacrifie son amour pour Rosalie – pas même Rosalie, qui se croit trahie par lui presque jusqu'au dénouement. Personne ne sait non plus qu'il renonce à une grande partie de sa fortune en faveur de Clairville, en faisant parvenir à Rosalie une importante somme d'argent pour compenser la ruine de la jeune fille et permettre donc à Clairville, désargenté, de l'épouser quand même, sans exposer le couple aux risques de l'indigence. Le monologue rend public le sacrifice de Dorval, dont le spectateur se trouve être le témoin. D'ailleurs, s'il n'y a plus de monologue dans le dernier acte, c'est parce que Dorval a triomphé de lui-même. Il déclare ainsi solennellement à Rosalie à la scène 3 de l'acte V : « mes efforts m'ont affranchi... Je suis libre... ». L'effort de Dorval a atteint sa fin, c'est-à-dire à la fois son achèvement et son but. Avant que Dorval et Lysimond n'échangent les tout derniers mots de la pièce, à la scène 5 de l'acte V, les dernières interventions des autres personnages, à savoir Clairville, Rosalie et Constance, prennent acte du sacrifice de Dorval et l'ovationnent d'une seule voix :

CLAIRVILLE (vivement) J'ai tout compris. Il exposa sa vie pour moi ; il me sacrifiait sa fortune !

ROSALIE, à Clairville Sa passion !

CONSTANCE (à Clairville) Sa liberté !

(Ces mots se disent avec beaucoup de vitesse, et son presque entendus en même temps.) (V, 5, p. 80)

- 35 Les trois personnages pastichent Dorval à leur insu : leurs ultimes paroles répondent à celles qu'avait prononcées un peu plus tôt leur ami, alors qu'il était seul. Cette ovation a aussi pour fonction de relayer celle que le spectateur est censé avoir faite à Dorval, dans le secret de son cœur, pendant la pièce : elle exprime l'admiration collective pour le héros dont le sacrifice éclate au grand jour. Cette sorte d'affinité mystérieuse, cet écho presque magique donné à la plainte de Dorval – entre Dorval et les autres personnages, entre Dorval et les spectateurs par le biais des autres personnages – atteste de sa transformation profonde. La reconnaissance publique de ce triple sacrifice le fait accéder à la gloire, à l'échelle de la maison de Clairville, mais aussi, hors de la fiction, à l'échelle de la salle de théâtre et, par métonymie, de la société tout entière. Cette gloire finale n'est pas égoïste, mais témoigne, au contraire, de la « belle âme » au fond de laquelle a « germ[é] » « le respect de la postérité, le sentiment de l'immortalité ».
- 36 La cohérence de l'intrigue et l'absence de coups de théâtre permettent de concentrer l'intérêt du spectateur sur la transformation de Dorval : l'énergie créée par la linéarité et la progressivité de l'action, dépourvue de coup de théâtre, opère, comme par contagion, la fermentation vertueuse du spectateur. Cette contagion de la scène à la salle s'effectue sur un mode qui demeure assez mystérieux, et qui, en cela rappelle la germination. De même que la chaleur et la lumière du soleil permettent au germe de s'accroître, de même la représentation du drame sérieux est censée, pour Diderot, éveiller le spectateur à la vertu³⁹. Celui-ci apparaît en effet comme le double de Dorval. Le dispositif dramaturgique creuse une nette dissymétrie entre, d'une part, Dorval et le spectateur, dont l'intimité et la complicité sont instaurées par Diderot avant même que la pièce ne commence, et, d'autre part, tous les autres personnages. Le spectateur suit tous les atermoiements de Dorval, de sorte qu'il n'a pas de secret pour lui, alors qu'il est opaque aux autres protagonistes. Ni Constance, ni Clairville ne savent et ne sauront l'amour réciproque qui le lie à Rosalie ; quant à Rosalie, elle ignore jusqu'à la scène 3 de

l'acte V, c'est-à-dire juste avant le dénouement, que Constance ne veut épouser Dorval que parce qu'elle a cru que le message d'amour découvert par hasard sur la table du salon (II, 9) lui était destiné. Dorval et le spectateur dominant l'action, dans la mesure où ils ont connaissance en même temps et de concert des sentiments et des intentions des autres personnages.

- 37 Revenons au sous-titre de la pièce. Il s'avère que le terme *épreuve* n'implique pas seulement l'idée d'obstacle et de résistance. Il renvoie aussi à la « manière dont nous acquérons la connaissance des objets. Nous nous assurons par l'épreuve, si la chose a la qualité que nous lui croyons »⁴⁰, d'après Diderot lui-même qui rédige l'article ÉPREUVE de l'*Encyclopédie*. En tant que moyen d'acquérir une forme de connaissance, l'épreuve s'apparente donc à l'expérience. Or c'est précisément là que réside l'intérêt de la fiction pour Diderot, parce qu'elle offre au lecteur ou au spectateur un condensé d'expérience par procuration :

O Richardson ! on prend, malgré qu'on en ait, un rôle dans tes ouvrages, on se mêle à la conversation, on approuve, on blâme, on admire, on s'irrite, on s'indigne. [...] J'avais parcouru dans l'intervalle de quelques heures un grand nombre de situations, que la vie la plus longue offre à peine dans toute sa durée. J'avais entendu les vrais discours des passions ; j'avais vu les ressorts de l'intérêt et de l'amour-propre jouer en cent façons diverses ; j'étais devenu spectateur d'une multitude d'incidents, je sentais que j'avais acquis de l'expérience.⁴¹

- 38 La densité et la variation des situations que donne à voir *Paméla* sont un gage d'apprentissage, comme si le spectateur ou le lecteur vivait de manière accélérée à travers les personnages. Les monologues, dans *Le Fils naturel*, jouent ce rôle : ils sont le lieu de confession du protagoniste et l'espace de projection du spectateur en lui, qui peut s'identifier à lui, attendre et espérer avec lui. C'est en cela que réside l'illusion : elle n'est pas seulement l'intérêt du spectateur pour la représentation, mais, dans le cas du *Fils naturel*, la quasi-superposition du spectateur au personnage, par le truchement des malheurs et des épreuves qu'il traverse, c'est-à-dire par le truchement du pathétique.
- 39 Nous avons dit que tout l'intérêt de la pièce de Diderot consistait à montrer au spectateur la vertu en train d'advenir, la lutte qui procède de sa naissance. Mais Diderot choisit de faire de Dorval un modèle de vertu avant même que la pièce ne commence : Constance et Rosalie sont tombées amoureuses de lui pour cette raison ; quant à Clairville, c'est aussi la vertu qui scelle sa profonde amitié avec lui. La pièce permet à Dorval d'atteindre un degré inédit de vertu, par le sacrifice de lui-même – sacrifice qu'il n'avait encore jamais fait et que les circonstances le poussent à faire. Il devient donc plus vertueux que vertueux. Mais pourquoi n'avoir pas dessiné un personnage relativement banal, qui n'aurait été ni franchement vicieux, ni franchement vertueux, mais entre les deux ? Parce que dès lors qu'on postule que les germes de vertu du spectateur se développent par le spectacle qui s'offre à lui, il faut susciter l'intérêt du spectateur dès le début de la pièce, et non l'éblouir seulement à la fin par un acte sublime. Au contraire de la structure dramatique de *Cinna*, où la magnanimité *in extremis* d'Auguste terrasse les personnages comme elle est censée terrasser le public, *Le Fils naturel* cultive l'admiration du spectateur tout au long de la pièce, pour qu'il ait le temps de fermenter avec Dorval. Pour le philosophe, seul le spectacle de la vertu est apte à susciter l'admiration du public : la vertu « impressionne »⁴², dans la mesure où elle n'est pas un retournement subit et inattendu, auquel le spectateur ne croirait qu'à demi. D'après l'anthropologie morale de Diderot, le personnage ne peut pas devenir

vertueux *ex nihilo* ; et c'est parce qu'il est déjà admirable au tout début de la pièce qu'il peut échauffer les germes de vertu que recèle le spectateur. Pour transformer véritablement ce dernier, il faut que la pièce ne lui réserve nulle surprise, qu'elle lui permette d'épouser pleinement le point de vue du personnage principal et, donc, qu'elle exploite toute la durée de l'action pour faire grandir le germe de vertu contenu en chacun.

- 40 La conversion à la vertu que propose Diderot se fait donc à un double niveau : à l'échelle du personnage, puis à l'échelle du spectateur. Cette conversion n'a rien de transcendant. Elle ne s'effectue pas sur le modèle d'un retournement instantané et inexplicable. Elle suppose, au contraire, une mutation lente et profonde de l'individu, qui laisse aux germes de vertu qu'il recèle le temps de croître et de s'épanouir. Parce qu'elle est progressive et qu'elle répond aux processus à l'œuvre dans l'opération chimique de la fermentation, elle est observable et explicable. Elle n'a de sens et d'existence que par l'expérience que le sujet en fait : Dorval est à lui-même son propre expérimentateur, qui est lui-même observé par le spectateur, lequel, à travers son exemple, fait à son tour l'expérience, comme par procuration, du développement de la vertu en lui. *Le Fils naturel* donne au spectateur l'occasion d'observer l'autre en train de se convertir à la vertu, et, réflexivement, de s'observer soi-même en train d'être converti.
- 41 Les conceptions chimiques de Diderot lui permettent de penser une dramaturgie inédite. Celle-ci obéit au principe classique du combat entre passion et raison, mais ne se limite pas au cadre que ce principe impose. Par le modèle de la fermentation, qu'il transpose au théâtre, le dramaturge concilie l'exigence du choc des passions et la nécessité d'une édification morale au sens où il l'entend comme philosophe des Lumières : Diderot fait en sorte que ce soit par l'inscription du dilemme dans la durée et par l'identification du spectateur à Dorval que le tableau de l'antagonisme des passions permette l'apprentissage de la vertu. Le modèle de la fermentation qui nourrit la dramaturgie de Diderot repose un triple postulat : la vertu n'est pas un état de fait mais une force interne qui s'actualise dans le sacrifice ; le sacrifice procède d'une lutte intestine entre deux forces contradictoires, qui permet d'opposer une résistance passionnelle à la tentation du bien ; la vertu est un ordre immanent produit par une transformation de soi par soi, qui aboutit à une révélation du sujet à lui-même. Ces trois caractéristiques de la vertu selon Diderot se conjuguent assez aisément avec les principes de la poétique classique. Le combat entre passion et devoir, en particulier, constitue une matière hautement dramatique dont Diderot tire profit et qui n'est pas fondamentalement originale. Mais le dramaturge se détache d'une application purement classique de ce principe en concentrant cette lutte entre forces opposées sur le seul personnage de Dorval, dont il fait le double du spectateur. Il supprime toute surprise pour le public et fait en sorte que le sacrifice de Dorval, qui constitue le fil conducteur de l'action, devienne fictivement, par une contagion quasi magique du processus de fermentation d'un sujet à un autre, le sacrifice de chaque spectateur.
- 42 *Le Fils naturel* est une expérimentation théâtrale : Diderot s'y essaye au genre sérieux, qu'il appelle de ses vœux⁴³. Il s'agit d'une forme dramaturgique nouvelle, qui ne correspond ni strictement au champ de la comédie, ni à celui de la tragédie. Mais le caractère expérimental de cette pièce ne saurait être pleinement saisi si l'on fait abstraction des liens étroits qu'elle entretient avec l'expérimentation au sens scientifique du terme. Diderot, dans cette pièce, » se sert de la voie des expériences

pour découvrir les lois de la Nature »⁴⁴ et, plus encore, pour les faire découvrir à son public. *Le Fils naturel* est une expérience dont Dorval est le cobaye. D'après D'Alembert, l'expérience, contrairement à la simple observation, permet de « pénétrer [la nature] plus profondément, [de] lui dérober ce qu'elle cache ; [de] créer, en quelque manière, par la différente combinaison des corps, de nouveaux phénomènes pour les étudier : enfin elle ne se borne pas à écouter la Nature, mais elle l'interroge & la presse »⁴⁵. Diderot crée les conditions qui permettent d'interroger et de presser la nature quant aux conditions d'apparition de la vertu, qui est, selon lui, un donné naturel, propre à l'espèce humaine.

- 43 Pour ce faire, il met en place un dispositif dramatique à même d'exhiber le processus qui sera donc, nécessairement, édifiant. Représentant un personnage possédant déjà des germes de vertu qu'il soumet à un dilemme moral violent, Diderot laisse faire, en quelque sorte, la nature, qui s'épanouit sous les yeux du spectateur. Il s'agit donc d'une expérimentation paradoxale, car le dramaturge sait ce qu'il veut montrer : le sacrifice de la passion et le triomphe de la vertu, qui ne sont pas remis en cause, comme s'ils étaient à la fois possibles et souhaitables. La théorie, ici, précède l'expérience et la détermine, puisqu'elle est habilement mise en scène pour prouver ce que le dramaturge entend prouver. Mais n'était-ce pas inévitable, puisque la fermentation n'est que l'actualisation de ce qui est déjà présent en puissance ? L'antagonisme des forces, nécessaire à la fermentation, ne sert que de faire-valoir à la force qui l'emportera, de toute façon. Dorval, déjà vertueux, devient un chef-d'œuvre de vertu ; la vertu comme oblation de soi-même triomphe ; elle apparaît comme l'acmé de l'épanouissement des facultés morales, dont la nature a déjà pourvu chacun. Tout était donc joué d'avance – et c'est sans doute ce qui explique en partie que la pièce ait si peu marqué la postérité.

NOTES

1. Voir Fumie Kawamura, *Diderot et la chimie. Science, pensée, écriture*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 85-118.
2. Voir en particulier les travaux de Jacques Chouillet, Pierre Chartier, Colas Duflo, François Pépin, Stéphane Lojkine, et plus récemment, de Fumie Kawamura.
3. Denis Diderot, *Éloge de Richardson*, dans *Œuvres complètes*, t. XIII : *Critique I, Arts et Lettres (1739-1766)*, éd. de Jean Varloot, Paris, Hermann, 1980, p. 194.
4. Denis Diderot et Jean D'Alembert (dir.), *Encyclopédie*, BRASSERIE, vol. II, 1752, p. 400b.
5. Antoine-Joseph Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique*, Paris, Bauche, 1758, p. 151.
6. Denis Diderot et Jean D'Alembert (dir.), *Encyclopédie*, FERMENTATION (*Chimie*), VOL. VI, 1756, p. 517.
7. Pierre-Joseph Macquer, *Dictionnaire de Chimie, contenant la théorie et la pratique de cette science*, Paris, Lacombe, 1766, t. I, p. 493-494.
8. Denis Diderot, *Éloge de Richardson*, *op. cit.*, p. 194.
9. Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, dans *Œuvres complètes*, t. V, éd. de Christophe Van Staen, Genève, Slatkine, 2012, note xv, p. 216.
10. Jacques Proust, *Diderot et l'Encyclopédie*, Genève, Slatkine, 1962, p. 330.

11. Denis Diderot et Jean D'Alembert (dir.), *Encyclopédie*, SACRIFICE (*Gram.*), VOL. XIV, 1765, p. 478.
12. Denis Diderot, *Principes philosophiques sur la matière et le mouvement*, dans *Œuvres complètes*, t. XVII : *Idées IV*, éd. de Jean Varloot, Paris, Hermann, 1987, p. 14-15.
13. Isaac Newton, *Principes mathématiques de la philosophie naturelle*, trad. Émilie du Châtelet, éd. de Michel Toulmonde, Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du XVIII^e siècle, 2015, t. I, « Axiomes ou lois du mouvement », loi 1, p. 189.
14. Denis Diderot et Jean D'Alembert (dir.), *Encyclopédie*, HOBBISSME, ou PHILOSOPHE D'HOBBS, VOL. VIII, 1765, p. 236.
15. Denis Diderot, *Principes philosophiques sur la matière et le mouvement*, *op. cit.*, p. 20-21.
16. Denis Diderot, discours préliminaire à l'*Essai sur le mérite de la vertu* de Shaftesbury (trad. par Denis Diderot), Amsterdam, Zacharie Chatelain, 1745, p. XVIII.
17. *Ibid.*
18. *Ibid.*, p. 39.
19. Jean Goldzink, « La vertu à l'épreuve du théâtre », *Diderot, l'invention du drame*, dir. par Marc Buffat, Paris, Klincksieck, 2000, p. 145.
20. Denis Diderot, *Le Fils naturel*, dans *Œuvres complètes*, t. X : *Le drame bourgeois, Fiction II*, éd. de Anne-Marie et Jacques Chouillet, Paris, Hermann, 1979, III, 9, p. 54. Dans la suite de l'article, pour alléger l'appareil de notes, les références à cette pièce seront indiquées directement dans le corps du texte, après la citation.
21. Pierre Corneille, *Cinna*, dans *Théâtre complet I*, éd. de Georges Couton, Paris, Classiques Garnier, 1993, p. 966.
22. Voir Denis Diderot et Jean D'Alembert (dir.), *Encyclopédie*, DROIT NATUREL (*Morale.*), VOL. V, 1755, p. 116.
23. Denis Diderot et Jean D'Alembert (dir.), *Encyclopédie*, AMITIÉ (*Morale.*), VOL. I, 1751, p. 362.
24. Lettre de Diderot à Falconet, fév. 1766 (lettre VII), dans *Œuvres complètes*, t. XV : *Le Pour et le contre ou Lettre sur la postérité*, Paris, Hermann, 1986, p. 56.
25. *Ibid.*, p. 61.
26. Lettre de Diderot à Falconet, sept. 1766 (lettre XV), dans *Œuvres complètes*, t. XV, *op. cit.*
27. *Second Entretien sur Le Fils naturel*, dans *Œuvres complètes*, t. X, *op. cit.*, p. 123.
28. Voir François Pépin, « La nature naturante et les puissances de la matière, ou comment penser l'immanence totale à partir de la chimie ? », *Dix-huitième siècle*, 2013, n° 45, p. 131-148.
29. Denis Diderot et Jean D'Alembert (dir.), *Encyclopédie*, FERMENTATION (*Chimie*), VOL. VI, 1756, p. 517.
30. *Ibid.*
31. À propos de la fermentation vineuse, Venel déclare : « On dit que le vin des suc de palmier se fait en 24 heures, la bière en 12 ou 13 jours, celle du vin de raisons dure plusieurs mois » (Gabriel-François Venel, *Cours de chimie*, éd. de Christine Lehman, Dijon, EUD, 2010, p. 136). Sur l'importance de la durée dans la fermentation, voir les expériences de Madame Thiroux d'Arconville, *Essai pour servir à l'histoire de la putréfaction*, Paris, Didot, 1766. Je remercie Christine Lehman pour ces références bibliographiques, vers lesquelles elle m'a généreusement orientée.
32. Denis Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, dans *Œuvres complètes*, t. IX : *Idées III*, éd. de Jean Varloot, Paris, Hermann, 1981, p. 64-65.
33. Sur cette question, voir Marilina Gianico, « Le tableau pathétique entre instant et durée », *Diderot et le temps*, Stéphane Lojkine, Adrien Paschoud et Barbara Selmecci Castioni (dir.), Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2016, p. 191-201.
34. Voir Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques*, Paris, PUF, 2003, p. 259 et suiv.
35. Sur l'importance que Diderot accorde au temps faible qui précède et annonce le temps fort, voir Stéphane Lojkine, « Dans le moment qui précède l'explosion... – Temporalité, représentation

et pensée chez Diderot », *Zeitlichkeit in Text und Bild*, dir. par F. Sick et Ch. Schöch, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2007, p. 41-57.

36. Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, dans *Œuvres complètes*, t. X, *op. cit.*, p. 385.

37. « Tout corps par cette force persevere autant qu'il peut dans son état actuel soit de repos soit de mouvement uniforme en ligne droite » (Isaac Newton, *Principes mathématiques de la philosophie naturelle*, *op. cit.*, déf. III, p. 170).

38. Cette force désigne « l'action par laquelle l'état du corps est changé » (*ibid.*).

39. Le fait que la fermentation conserve au XVIII^e siècle une part de mystère s'explique par le fait que ce phénomène vient de l'alchimie, science longtemps considérée comme occulte. Sur ce point et sur la communication de la chaleur entre scène et salle, nous nous permettons de renvoyer à nos propres travaux, *L'Ennui du spectateur*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 537-560.

40. Denis Diderot et Jean D'Alembert (dir.), *Encyclopédie*, ÉPREUVE, ESSAI, EXPÉRIENCE, (*Gram.*), vol. V, 1755, p. 837.

41. Denis Diderot, *Éloge de Richardson*, *op. cit.*, p. 193.

42. Le caractère impressionnant de la vertu est souligné à plusieurs reprises, avant la pièce (« je [...] dis [à Dorval] qu'un ouvrage dramatique dont ces épreuves seraient le sujet ferait impression sur tous ceux qui ont de la sensibilité, de la vertu et quelque idée de la faiblesse humaine », p. 15), ou au cours de la pièce (« Dorval, rassurez-vous. Lorsque mon cœur céda aux impressions de vos vertus, je vous vis tel que vous vous peignez », p. 60).

43. Troisième *Entretien sur Le Fils naturel*, dans *Œuvres complètes*, t. X, *op. cit.*, p. 129 et suiv.

44. Denis Diderot et Jean D'Alembert (dir.), *Encyclopédie*, EXPÉRIMENTAL (*Philosophie natur.*), vol. VI, 1756, p. 298.

45. *Ibid.*

RÉSUMÉS

Le Fils naturel de Diderot est fondé sur le sacrifice de Dorval, qui renonce à sa passion pour Rosalie et fait le choix de la vertu. Or cette conversion n'est pas envisagée comme le fruit d'un mystère transcendant : Diderot la pense au contraire sur le modèle de la fermentation, comme une transformation radicale, mais lente et, surtout, explicable, régie par des lois observables. Le dramaturge nous propose au fond une expérience scientifique : observer cette conversion s'opérer dans les personnages du *Fils naturel* et tenter de la susciter chez le spectateur.

Diderot's *Fils naturel* is based on Dorval's sacrifice: he renounces his devouring passion in favour of virtue. But this conversion is not seen as the result of a transcendent mystery. On the contrary, Diderot bases it on the model of fermentation: it is a radical but slow and, above all, explicable transformation, governed by observable laws. Basically, the playwright is proposing a scientific experiment: to observe this conversion in the characters of *Le Fils naturel* and to try to communicate it to the spectator.

INDEX

Mots-clés : Diderot, drame, théâtre moral, chimie, fermentation

Keywords : Diderot, drama, moral theatre, chemistry, fermentation

AUTEUR

CHARLINE GRANGER

École Normale Supérieure de Lyon, IHRIM.