

ractérisé la philosophie de Descartes et de Malebranche.

Beau (RECHERCHES PHILOSOPHIQUES SUR L'ORIGINE DES IDÉES QUE NOUS AVONS DU SUBLIME ET DU), en anglais, *A philosophical Enquiry into the Origin of our ideas of the Sublime and Beautiful*, ouvrage publié par Burke en 1757, traduit en français par l'abbé des François en 1765, et par Lagetie de la Vaisse en 1803. Ce livre, plein de vues originales et souvent profondes, et que Jouffroy appelait *admirable*, établit que les deux sentiments du beau et du sublime sont différents, et détermine cette différence. Il se divise en cinq parties : la première, qui sert en quelque sorte d'introduction, est consacrée à l'étude générale des passions humaines ; la seconde, au sublime ; la troisième, au beau ; la quatrième, à la manière dont se produisent les sentiments du sublime et du beau ; la cinquième et dernière, à la poésie.

L'auteur commence par analyser la *douleur* et le *plaisir*. Il montre que ces deux sentiments ne doivent pas être considérés comme simplement opposés et corrélatifs. Il y a un plaisir *positif*, qui n'est pas la cessation de la douleur ; il y a une douleur *positive*, qui n'a rien de commun avec la cessation du plaisir. Le plaisir relatif qui résulte de la cessation de la douleur doit être distingué par un nom spécial ; Burke l'appelle *contentement* (*delight*). Les effets qui résultent de la cessation du plaisir sont ou l'indifférence, ou le *désappointement*, ou le *chagrin*. Il est impossible de confondre aucun de ces états avec la douleur positive. Toutes nos passions se rapportent, soit à la conservation de soi-même, soit à la société. Les passions qui regardent la conservation de soi-même roulent sur le danger et la douleur. Elles sont simplement douloureuses quand leurs causes nous affectent immédiatement ; elles nous donnent du *contentement* lorsque nous avons une idée de douleur et de danger, sans éprouver positivement la douleur, sans être exposés positivement au danger. Tout ce qui est de nature à produire ce contentement, Burke l'appelle *sublime*.

Des passions qui se rapportent à la conservation de l'individu, nous passons à celles qui se rapportent à la société. Il y a deux sortes de sociétés : la première est la société des sexes, dont l'objet est la propagation de l'espèce. La passion qui s'y rapporte est l'*amour* ; elle a pour objet la *beauté* des femmes. L'autre est la société bien plus étendue de l'homme avec tous les hommes, avec tous les animaux, et, en général, avec tous les êtres de la création. La passion qui y a rapport est une espèce d'amour, une affection qui n'est point, comme l'amour proprement dit, mêlée de désirs charnels. Elle a pour objet le *beau* considéré d'une manière générale : c'est, dit Burke, le nom que je donne à toutes les qualités des choses qui produisent en nous un sentiment d'affection et de tendresse, ou qui ressemblent à l'affection et à la tendresse.

Ainsi, suivant notre auteur, les sentiments du sublime et du beau appartiennent à deux catégories de passions essentiellement différentes. L'étonnement, l'admiration, le respect et la terreur sont des effets du sublime, tandis que l'amour est l'effet du beau. Burke fait remarquer l'affinité que l'étymologie semble établir entre l'étonnement et l'admiration, entre le respect et la terreur. Dans les causes qui produisent ces sentiments, il signale les caractères du sublime ; ce sont l'obscurité, le pouvoir, le vide, la solitude, le silence, l'immensité en étendue, l'infinité, la succession et l'uniformité des parties, la difficulté, la magnificence, la lumière éblouissante, le passage rapide de la lumière aux ténèbres et des ténèbres à la lumière, les couleurs forcées et tristes, les sons et les bruits excessifs, les sons et les bruits qui se produisent soudainement ou qui sont brusquement interrompus, etc.

Après avoir énuméré les sources du sublime, Burke s'occupe du beau. Il montre, en une suite de chapitres remarquables, que ni la *proportion*, ni la *convenance* *à une fin* ne constituent la beauté. « Si l'on trouvait, dit-il, que les parties du corps humain qui sont proportionnées fussent toujours également belles ; si l'on pouvait fixer dans les plantes ou dans les animaux des *proportions* qui eussent toujours la beauté pour compagne, ce qui n'est jamais arrivé ; enfin, si les parties étaient toujours belles quand elles sont heureusement disposées suivant leur destination, et si la beauté disparaissait avec l'*utilité*, ce qui est contraire à toute expérience, nous pourrions conclure que la beauté consiste dans la *proportion* ou dans l'*utilité* ; mais, comme à tous égards il en est autrement, nous pouvons être assurés que la beauté n'en dépend pas. » Quels sont donc les caractères de la beauté ? Burke croit les reconnaître dans la petitesse relative des objets, dans l'uni ou le poli des surfaces, dans la variation graduelle et insensible, dans la délicatesse, dans les couleurs claires et brillantes, etc. Comme on le voit, il n'y a rien de commun entre les qualités qui constituent le beau et celles qui produisent le sentiment du sublime ; ou plutôt, il y a une complète opposition entre ces deux groupes de qualités. « Les objets sublimes, dit Burke, sont grands dans leurs dimensions ; les objets beaux sont comparativement petits. La beauté est unie et polie ; le sublime, rude et négligé. La beauté fuit la ligne droite, mais s'en éloigne par des déviations insensibles ; le su-

blime, en plusieurs cas, s'attache à la ligne droite, ou s'en écarte par des saillies fortes et prononcées. L'obscurité est ennemie du beau, le sublime se couvre d'ombres et de ténèbres. Enfin, la légèreté et la délicatesse s'unissent à la beauté, tandis que le sublime demande la solidité et les masses.

Beau dans les arts (ÉTUDES SUR LE), par Joseph Droz. Cet ouvrage, publié en 1815, traite successivement du beau dans l'acception générale du mot, de la grandeur, de la vérité et de l'imitation ; de la simplicité dans la poésie, dans les arts, dans la musique ; de la variété, de l'originalité, du complément du beau, des sujets qui s'opposent à l'effet du beau, des causes qui peuvent ajouter à la beauté d'un ouvrage, du sublime, des émotions vagues, du joli.

L'auteur commence par se demander le sens précis de ce mot vague *beau*. Il remarque, d'abord, que le beau se caractérise par son action, qui est d'élever l'âme. Mais quelles sont les qualités qui produisent cette action ? La *grandeur*, répond Droz, est la première qualité qui nous frappe dans les arts jugés par le sens de la vue. C'est dans l'architecture, surtout, que la grandeur matérielle paraît nécessaire, parce que l'architecture est, peut-on dire, l'art où se trouve le moins de grandeur morale. Il faut remarquer, cependant, que l'emploi des grandes proportions est, dans la peinture et dans la sculpture, un moyen puissant d'accroître l'impression du beau. L'étendue paraît peu nécessaire à la beauté dans les arts qui ne sont pas soumis au sens de la vue, dans la poésie et dans la musique ; c'est que la poésie et la musique, faisant connaître successivement les différentes parties de leurs productions, ne sauraient devoir à l'étendue le même avantage que les arts dans lesquels les diverses parties d'un tout nous frappent en un instant. On doit reconnaître, pourtant, que l'étendue peut ajouter au mérite de ces productions. « Concevoir un plan vaste, ordonner entre elles ses nombreuses parties, les embrasser constamment afin de lier ce qu'on écrit avec ce qui précède et de le rendre utile à ce qui doit suivre ; inventer, unir et présenter une multitude d'idées qui concourent au même but : ces travaux exigent une vigueur d'esprit que ne demandent pas les morceaux de peu d'étendue. » La même observation s'applique à la musique.

Une seconde qualité constitutive du beau dans les arts, c'est la *vérité*. Après avoir excepté la musique vague et l'architecture, on peut poser ce principe, que les arts ont la nature pour modèle. Mais la vérité à laquelle l'artiste doit s'attacher, ce n'est pas la vérité *particulière*, appréciée de peu de personnes, difficile à concilier avec le beau, c'est la *vérité générale*, que tous les hommes savent sentir et goûter. Il y a deux genres d'imitation, l'imitation naïve et l'imitation idéale ; l'ouvrage où se réunissent ces deux genres d'imitation doit plaire à jamais.

La troisième qualité que Droz considère comme une condition du beau, c'est la *simplicité*. C'est la simplicité qui fait l'unité dans la conception d'un poème, l'ordre dans l'arrangement de ses nombreuses parties, l'absence de recherche et d'affectation dans la manière d'exprimer les pensées. C'est la simplicité qui prescrit au peintre d'employer peu de personnages dans ses tableaux, afin de réunir plus d'intérêt sur eux, de les distribuer d'après le principe de l'unité, de rejeter les idées qui pourraient compliquer, embarrasser la scène, d'éviter que les mouvements de l'âme soient exagérés et que les couleurs, heurtées ou trop variées, blessent ou fatiguent notre vue. La simplicité n'est pas moins nécessaire dans la sculpture, l'architecture et la musique.

Mais à la simplicité doit s'unir une quatrième qualité, la *variété*. Otez la variété, et la simplicité dégénère en uniformité dans les arts qui doivent plaire au sens de la vue, en monotonie dans les arts que juge l'oreille. Otez la simplicité, et la variété dégénère en confusion. La simplicité et la variété paraissent opposées ; cependant l'homme d'un talent réel ne sacrifie jamais la première de ces qualités ; il semble en faire éclore la seconde. A la variété se rapportent les *oppositions*, les *contrastes*. On peut dire qu'un contraste est la variété devenue plus saillante en se concentrant sur deux objets, et que la variété est une suite de contrastes affaiblis. Les contrastes produisent des effets enchanteurs ou terribles, mais ils perdent leur pouvoir s'ils ne sont très-naturels ; et notre esprit les juge alors avec d'autant plus de rigueur, qu'ils annoncent la prétention de causer une impression vive.

En vain réunirez-vous dans une composition la *grandeur*, la *vérité*, la *simplicité* et la *variété* : si vous les employez comme elles l'ont été mille fois, si vous ne savez leur donner une empreinte nouvelle, n'espérez point un éclatant succès. Une cinquième qualité est nécessaire : c'est celle que le génie imprime à ses œuvres, celle qui rend les autres qualités puissantes sur notre âme, c'est l'*originalité*. Une conception est originale dès qu'une nuance très-sensible la distingue des belles conceptions du même genre. Plusieurs raisons rendent l'originalité de plus en plus difficile. D'abord, les *grands* sujets, entièrement neufs, deviennent plus rares, à mesure que se multiplient les combinaisons. En-

suite, le langage ne conserve point une jeunesse éternelle ; des mots souvent employés perdent l'originalité qui les caractérisait ; leur énergie s'affaiblit et leur grâce s'efface ; les métaphores n'ont plus l'éclat, les tours n'ont plus la vigueur ou le charme que leur prêtait la nouveauté. Enfin, les auteurs cessent d'être environnés d'une atmosphère d'enthousiasme ; une partielle et décourageante sévérité s'exerce sur leurs ouvrages, car on croit faire preuve d'esprit en découvrant un défaut, et l'on ne pense plus qu'il y ait du mérite à sentir les beautés.

Après avoir montré quelles sont les qualités constitutives du beau dans les arts, Droz se demande pourquoi deux de nos sens ont seuls le pouvoir de transmettre à notre âme l'impression du beau. A cette question, le P. André répondait : « Je ne sais pas la raison, Dieu l'a voulu ainsi. » C'est, dit notre auteur, que les sens de la vue et de l'ouïe communiquent le plus directement avec l'âme ; qu'eux seuls ouvrent un vaste champ à nos jouissances intellectuelles et morales. Il établit ensuite que le beau diffère du bon, qu'il en peut être séparé, mais que ces deux qualités ont cependant entre elles des rapports si intimes, s'allient si heureusement, sont tellement destinées à s'offrir des secours mutuels, que si l'une existe dans une production des arts, et que l'autre en soit bannie, l'ordre est troublé, nos idées sont pénibles. « Ainsi, dit-il, nous voyons à regret un monument sans goût retracer le souvenir d'une action magnanime ; ainsi nous gémissons quand nos regards tombent sur les fruits honteux de la prostitution du talent. » De là cette règle, hors de laquelle il ne saurait y avoir de perfection, que le poète et l'artiste doivent choisir des sujets qui réveillent les idées morales et inspirent les sentiments élevés.

Les *Etudes sur le beau* se terminent par quelques réflexions sur le sublime et le joli. Droz distingue deux genres de sublime. L'un est produit par un admirable désordre, et par les défauts mêmes qui font ressortir avec plus d'éclat les beautés ; l'autre est le superlatif du beau ; il appartient « à ces chefs-d'œuvre où le beau reçoit une telle perfection, que, pour le désigner, l'enthousiasme eût besoin d'une expression nouvelle. » Le beau tient, en quelque sorte, le milieu entre le sublime et le joli. Le joli n'élève pas notre âme, il amuse notre esprit ; il n'enchant pas la vue, il la récrée. Le sublime, le beau et le joli inspirent un sentiment de plaisir ; mais, produit par le beau, ce sentiment est sérieux et grave ; excité par le sublime, le trouble l'accompagne ; en naissant du joli, il obtient un sourire.

Beau dans les arts du dessin (LE), ouvrage de M. de Kératry, publié en 1822. Nous y signalerons d'une manière spéciale les chapitres qui traitent du beau absolu, du beau matériel, du beau moral, du beau idéal, de l'unité, de la vérité, du nu, et du style dans les arts. L'auteur n'admet pas, avec le P. André, qu'il existe un *beau essentiel* indépendant de toute institution, même divine. Ce beau essentiel, qui consiste dans l'unité, dans l'ordre, dans la proportion, n'est qu'une chimère. Il faut écarter des considérations sur le beau les spéculations sur les nombres et les qualités occultes. Le beau n'est, dans celui qui en est pourvu, que la *manifestation d'un bien* en puissance, et, dans celui qui en est frappé, qu'un *aperçu de la réalité de ce bien* là où il existe. Son action excitative vient des promesses qu'il fait aux sens ou à la pensée. Pourquoi les femmes sont-elles plus sensibles que nous à la présence du beau dans tous les êtres animés ou inanimés ? C'est que le beau, comme toute qualité positive, devait agir beaucoup sur le sentiment et fort peu sur la réflexion, et que l'être destiné à sentir avec le plus de rapidité et à exercer le plus fréquemment ses sens était celui-là même auquel la beauté pouvait se faire le plus tôt et le plus vivement reconnaître. Ainsi, selon M. de Kératry, le beau n'est que la splendeur du bien : l'idée de beauté se rapporte à celle de finalité, d'harmonie, de convenance. Il faut, dit-il, poser en principe que l'état de beauté, pour un être quelconque, est celui où il parvient à sa destination ; l'être organisé la trouvera en atteignant le plus parfait développement de ses facultés physiques ; l'être moral, celui de ses facultés morales. La beauté absolue n'est ni dans un enfant appelé à être homme un jour, ni dans la fille tendre et délicate avec laquelle il doit un jour s'unir. Ce sera l'homme avec la plénitude de ses moyens virils, ce sera la femme avec toutes les grâces formées de son sexe, qui nous présenteront le beau absolu, tel qu'il doit apparaître aux regards de l'artiste, et qu'il doit satisfaire les recherches du philosophe. Une plante destinée à donner des fleurs sera vraiment belle au moment de l'épanouissement de ses boutons ; celle dont nous attendons des fruits méritera cet éloge dans la maturité de ses baies, de ses grappes, etc. En un mot, loin d'être, comme le voulait le P. André, indépendant de toute institution divine, le beau absolu n'est pas autre chose que l'accomplissement de la volonté qui a coordonné les diverses parties de la création, qui leur a assigné une fin, ou qui leur a prescrit des devoirs à remplir. Dans l'ordre matériel, c'est l'état de perfection physique des êtres ; dans l'ordre moral, c'est l'heureux et sage emploi des dons qu'ils ont reçus de la Providence.

Ces principes posés, il est facile d'en déduire des notions nettes et claires sur le beau matériel et sur le beau moral. Le beau matériel comprend celui des éléments soumis à notre action ou aux forces aveugles de la nature, et celui des créations douées de vie, dont les formes sont étrangères à notre puissance. Dans les premiers, la beauté n'est qu'une conformité de l'objet et de la place qu'il occupe à sa destination ; dans les êtres vivants, elle implique un sentiment de la perfection des moyens organiques employés par le Créateur pour assurer l'état des individus et la permanence des espèces. Pour nous en convaincre, nous n'avons qu'à réfléchir sur ce qui constitue la beauté physique d'une femme. Si le sein ne nourrissait pas, dit M. de Kératry, au lieu de parer la gorge d'une femme, il n'y semblerait qu'une monstruosité gênante ; si le bassin ne devait contenir l'enfant, la turgescence des reins serait sans motif ; si ces formes douces et arrondies des membres supérieurs et de ceux qui naissent à la bifurcation du corps ne devaient être sans cesse en contact avec le nourrisson qu'il faut réchauffer, ou avec l'époux dont il faut prolonger la séduction, leur morbidité n'offrirait qu'une simple privation de force ; si ces mains potelées n'étaient destinées à toucher tout sans rien blesser, et à consoler des plaies qu'elles n'ont pas faites, la physiologie n'y verrait que le désarmement d'un être inoffensif, livré avec une sorte de cruauté à des périls inévitables... Les beautés physiques plaisent, *parce qu'elles ont toutes un but, parce qu'elles ont toutes une intention*. Anéantissez celles-ci en esprit, plus de moyens de plaire ; partant, plus de beauté.

Le principe de la finalité, de la convenance s'applique au beau moral comme au beau matériel. Si, dans les formes corporelles, le beau est la puissance de remplir les intentions qui ont présidé à leur création primitive, dans les mœurs, il est la volonté d'exécuter ce qui est le plus avantageux pour l'être coordonné à son espèce, en le maintenant dans la vie de relation qui lui a été assignée. Une loi est belle, quand elle concourt puissamment au bonheur de la cité. En un mot, d'après la théorie de M. de Kératry, on doit établir le beau moral sur la base de l'intérêt des individus, des familles, des sociétés et du genre humain. C'est la seule qui puisse le porter ; les arts d'imitation ne sauraient prendre ailleurs leur modèle, et la philosophie elle-même serait impuissante à se le représenter sous d'autres traits.

Le principe de la finalité exclut la recherche d'un beau *idéal* distinct du beau naturel, supérieur au beau naturel. Le beau idéal est proche parent des formes substantielles de la scolastique ; comme le beau essentiel du P. André, il habite les nuages de la métaphysique : les artistes doivent l'y laisser. Tout le rôle et le mérite des arts se réduit à l'imitation des formes dans le beau matériel, et de l'expression dans les affections morales. Mais voici Hutcheson qui nous montre dans la variété jointe à l'unité le principe fondamental du beau, et qui s'efforce d'établir ce principe par l'analyse de diverses figures géométriques. Il est certain que l'ordre uni à une diversité d'objets est une source de plaisir pour l'œil qui le contemple. Mais on n'a pas besoin, pour expliquer ce plaisir, de recourir à la science des nombres et de la configuration des corps. La variété nous plaît comme indice du mouvement. L'homme cherche son analogue, il veut des rapports, il appelle des sympathies, il vise sans cesse à se créer des points de contact, de là le plaisir qu'il trouve dans le mouvement et dans tout ce qui en réveille l'idée dans son esprit. A ce titre, la variété doit nécessairement lui être agréable. Mais il y a désir de l'ensemble ou de l'unité, parce que cette dernière, en rassemblant sous un seul lien les actes diversifiés de ce mouvement, lui permet de les embrasser d'un coup d'œil. Un autre motif lui fait chérir cet ordre, qui rassemble les objets sous son regard, c'est qu'il y trouve la *sécurité* de sa personne et le repos de son esprit.

Beau (LA SCIENCE DU) étudiée dans ses principes, dans ses applications et dans son histoire, ouvrage publié en 1861 par M. Charles Lévêque. En 1857, l'Académie des sciences morales et politiques avait mis au concours la question suivante : « Rechercher quels sont les principes de la science du beau, et les vérifier en les appliquant aux beautés les plus certaines de la nature, de la poésie et des arts, ainsi que par un examen critique des plus célèbres systèmes auxquels la science du beau a donné naissance dans l'antiquité, et surtout chez les modernes. » Plusieurs mémoires furent présentés ; celui de M. Lévêque, lu dans les séances des 16 et 20 avril 1859, obtint le prix. Ce mémoire, revu et corrigé, est devenu l'ouvrage dont nous donnons ici l'analyse.

La *Science du beau* se compose de quatre parties, qui traitent successivement de l'idée du beau, du beau dans la nature et en Dieu, de l'art, et de l'histoire des systèmes d'esthétique. Après avoir constaté, dans une page d'introduction, l'existence et la puissance universelle de la beauté, l'auteur ramène toutes les questions que renferme l'esthétique aux deux suivantes : Quels sont les effets que le beau produit sur nos âmes ? Quelle est la nature du beau ? La psychologie doit répondre