

à la première question, la métaphysique à la seconde. M. Lévêque analyse les effets du beau sur l'âme humaine, non-seulement sur notre intelligence et notre sensibilité, mais sur nos facultés actives. Il distingue dans l'activité esthétique : l'émotion, qui ravit l'âme en l'échauffant; l'inspiration ou l'enthousiasme, qui la féconde par la vue de l'idéal; enfin, la production, qui enfante les chefs-d'œuvre de l'art et les monuments immortels du génie.

Le rôle de l'observation et de l'analyse épuisé, c'est à la spéculation métaphysique à remplir le sien; il faut qu'elle saisisse la nature du beau considéré en lui-même, et mette à nu ses éléments essentiels. Quels sont ces éléments? M. Lévêque, prenant pour exemple un beau lis, en compte huit : la *pleine grandeur des formes*, l'*unité*, la *variété*, l'*harmonie*, la *proportion*, la *vivacité normale de la couleur*, la *grâce* et la *convenance*. Il les retrouve en tous les objets beaux, et remarque, du reste, qu'ils peuvent se ramener à deux : la *grandeur*, ou puissance, et l'*ordre*. Il s'efforce ensuite de distinguer l'idée du beau de quelques idées qu'on a plus d'une fois prises pour elle; il montre que le beau n'est point le parfait, que ce n'est pas davantage l'utile, et que ce n'est pas non plus l'agréable. A côté du beau, il étudie le joli et le sublime. Le joli a, comme le beau, la force et l'ordre, mais à un moindre degré. C'est encore le beau, mais le beau moins la grandeur, moins l'ampleur, moins l'énergie largement déployée... Facile à comprendre, facile à trouver, facile à exprimer, le joli crée l'âme; mais il ne sait ni l'élever, ni la fortifier. Il n'agrandit l'intelligence ni de celui qui s'en inspire, ni de celui qui le produit, ni des amateurs friands qui le payent à chers deniers. Il nous intéresse, il nous amuse, mais jamais il ne nous satisfait pleinement. Quant au sublime, il a, comme le beau, puissance et ordre, mais dans une mesure qui dépasse nos sens et même notre imagination. Il cesse d'être beau, non pour rester en deçà, mais pour passer au delà, lorsque nous tentons de le déterminer ou de le comprendre en une mesure ou sous une forme limitée. En lui-même, le sublime est beau; ce n'est que relativement à nos facultés de comprendre qu'il est sublime : il a toujours quelque chose de caché et d'obscur pour nous; le sentiment qu'il inspire n'est pas pur comme l'admiration du beau, parce qu'il s'y mêle toujours une certaine peine, qui vient de la conscience de notre petitesse et de notre faiblesse évidentes en face d'une puissance prodigieuse et invincible.

Dans la seconde partie, M. Lévêque traite successivement de la beauté dans la nature humaine, dans les êtres inférieurs à l'homme, et en Dieu. En ce qui concerne l'homme, il étudie d'abord la beauté de l'âme, qu'il distingue en beauté sensible, beauté intellectuelle et beauté morale, et ensuite la beauté du corps humain, soit purement physiologique, soit expressive. Passant aux beautés de la nature, il parcourt tous les règnes et poursuit le beau à tous ses degrés et sous toutes ses formes, dans les animaux, dans les plantes, dans les minéraux et dans les grands spectacles de la nature. En traitant de la beauté divine, il reconnaît en Dieu le type absolu de la beauté, puisqu'en Dieu se retrouvent, à un degré absolu, les deux éléments du beau : la puissance et l'ordre.

A côté du beau naturel, que l'homme contemple sans y mettre du sien, il y a le beau créé par le génie de l'homme. L'auteur parcourt cette nouvelle carrière dans la troisième partie. Dans un premier chapitre, il s'attache à bien déterminer l'idée de l'art. Il le définit : l'interprétation, et non l'imitation, du beau naturel par ses signes les plus expressifs, c'est-à-dire au moyen de formes idéales. Après cette définition, il fixe le but de l'art, qui doit être essentiellement la recherche du beau. L'art, suivant M. Lévêque, ne peut, sans danger pour lui, se subordonner ni à la morale, ni à la religion, ni au patriotisme, quoiqu'il puisse souvent y trouver les sources de ses plus heureuses inspirations. De la définition de l'art, M. Lévêque tire un critérium de l'excellence et de la dignité comparatives des différents arts. Puisque l'essence de l'art, dit-il, est la belle interprétation de la belle nature, l'art est d'autant plus excellent, d'autant plus beau, d'autant plus art, que la nature qu'il interprète est plus belle, et qu'il l'interprète avec plus de puissance. De là une classification ou sériation naturelle des arts, fondée : 1^{re} sur le degré de beauté des formes ou des âmes exprimées; 2^o sur le degré de puissance avec lequel sont interprétées les belles formes ou les belles âmes. Tout au bas de l'échelle des arts, l'architecture; ensuite la sculpture; au troisième échelon, la peinture; au quatrième, la musique; au sommet, la poésie, de tous les arts le plus expressif et le plus puissant. M. Lévêque vérifie ensuite ses théories du beau et de l'art en les appliquant successivement aux principaux monuments de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, de la musique et de la poésie : au Parthénon, à la cathédrale gothique, à l'église de Saint-Pierre de Rome, etc.; à la *Minerve* et au *Jupiter olympien* de Phidias, aux frontons, métopes et frises du Parthénon, à la *Vénus de Milo*, à l'*Apollon du Belvédère*, au *Moïse* de Michel-Ange, au *Milon de Crotone* de Puget, etc.; à la *Cène* de Léonard de Vinci, au *Jugement dernier* de Michel-Ange,

à la *Transfiguration* de Raphaël, aux paysages de Poussin, etc.; au *Stabat* de Pergolèse, aux *Noces* et au *Don Juan* de Mozart, aux *Saisons* de Haydn, etc.; à l'*Illiade*, aux œuvres lyriques de David, de Pindare, de Sapho, aux œuvres dramatiques d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, de Shakspeare, de Corneille et de Racine, aux comédies d'Aristophane et de Molière, aux fables de La Fontaine, aux romans de Mlle de Scudéry, de Daniel de Foë, de Cervantes, de Bernardin de Saint-Pierre, de Walter Scott, etc.

La quatrième partie trace l'histoire de la science du beau; elle expose les principaux systèmes d'esthétique, depuis celui de Platon jusqu'à celui de Hegel, en passant par Aristote, Plotin, Hutcheson, Reid, le P. André, Baumgarten, Kant et Schelling.

BEAU DON DIEGO (LE), en espagnol *El Lindo don Diego*, comédie de don Agostin Moreto y Cabana. C'est le récit des mésaventures d'un petit-maitre, qui pense qu'en l'apercevant chaque femme devient amoureuse de sa belle prestance. Le poète peint avec un art exquis le beau don Diego à sa toilette, et nous montre le mépris profond qu'éprouve son héros pour quiconque refuse de prendre un soin aussi frivole de sa personne. Un caractère tel que celui de Diego n'est pas commun, mais il existe, et on en a eu sous les yeux des exemples vivants. Le but de Moreto n'a pas été seulement de dérouler une intrigue amusante : il a voulu nous montrer la punition d'un fat, qui épouse, au dénouement, une adroite servante qui a réussi à se faire passer à ses yeux pour une riche comtesse. La régularité et la simplicité de l'action, ainsi que la correction et la grâce extrême du style, distinguent cette pièce, qui est regardée aussi comme l'une des plus remarquables comédies de caractère du théâtre espagnol. La date de la première représentation ne peut être fixée avec certitude. On sait seulement que Moreto composa cette pièce pendant le séjour qu'il fit à Tolède, en qualité de chapelain du Refuge de San-Pedro et de l'hôpital de San-Nicolas, poste important qu'il occupa de 1657 à 1667, et où il avait été appelé par les soins du cardinal-archevêque de cette ville. En effet, la première édition du *Lindo don Diego* a paru dans un recueil de divers auteurs dramatiques : *Parte diez y ocho de Varios* (Madrid, 1662), et *Parte segunda de Moreto* (Valencia, par Benito Macé, 1676).

Dans une collection de comédies de Moratin, qui fait partie de la bibliothèque de la reine d'Espagne et qui est enrichie d'annotations curieuses de cet écrivain, on trouve, à la pièce intitulée : *El Narciso de su opinion*, de Guillen de Castro, une note qui indique qu'elle a inspiré à Moreto l'idée première de son *Lindo don Diego*.

BEAU STRATÉGÈME (LE), comédie anglaise de Farquhar. Cette pièce, qui date de 1707, est, sans contredit, la comédie la mieux faite de l'œuvre de Farquhar. Le sujet est le stratagème employé par Aimwell, cadet de famille, qui prend le nom et les titres de son frère aîné pour se faire bienvenir d'un riche héritier, afin d'entrer dans la maison de sa belle. Aidé d'un valet de chambre fort libertin, plutôt son compagnon que son serviteur, et qui se nomme Archer, il feint un évanouissement à la porte de Dorinda, celle qu'il aime, et se trouve introduit dans la place, où l'on s'empresse autour de lui. Archer, malgré son rang subalterne, séduit une amie de la jeune personne, nommée mistress Sullen. Une scène d'amour entre cette dame et lui, mêlée à une scène de vol, dans laquelle il joue un vaillant rôle, produit un grand effet. Le maître et le valet arrivent enfin à un heureux résultat. Le premier épouse Dorinda, le second mistress Sullen, que son mari lui cède volontiers, grâce à la loi du divorce. Les plaintes de lady Sullen sur le mariage en général, et sur son mari en particulier, ont un tour original dans une matière si rebattue. L'antipathie des deux époux l'un pour l'autre est tracée avec une franchise comique, qu'on ne retrouve plus jusqu'à Sheridan; jamais l'incompatibilité d'humeur n'a été mise en relief avec plus d'énergie. Mais il est juste de remarquer que l'auteur comique rencontra dans la législation de son pays une grande facilité pour le dénoûment de ses intrigues. Il suffisait du premier prêtre venu pour marier deux amants, en quelque endroit que ce fût. On se *démariait* ensuite très-aisément, et l'amour de mistress Sullen pour Archer, loin d'être coupable, devient légitime à la fin. Farquhar, pour récompenser le beau stratagème d'Aimwell, fait mourir son frère aîné juste assez à temps pour qu'il puisse offrir, sérieusement cette fois, à celle qu'il aime, les titres et les grandeurs qu'elle ambitionnait.

BEAU TÉNÉBREUX (LE), nom que prit Amadis de Gaule lorsqu'il se retira à l'ermite de la Roche-Pauvre, désespéré des reproches que lui adressait sa maîtresse, excitée par la jalousie. Aujourd'hui, ce nom est fréquemment appliqué, par plaisanterie, aux amoureux taciturnes et mélancoliques. *Jeanne, troublée, rêve déjà à ce BEAU TÉNÉBREUX du vice, comme l'Eloa du poète rêvait à Satan.* (P. de St-Vict.) V. AMADIS.

BEAU (Joseph-Honoré-Simon), médecin français, né à Collonges (Ain) en 1806, mort en 1865. Après avoir commencé à Lyon ses études médicales, il se rendit à Paris, où il arriva au

doctorat en 1836. Sa thèse *Sur l'emploi des évacuants dans la fièvre typhoïde* se fait remarquer par ce ton dogmatique et cette originalité de doctrines, qui devaient caractériser à un si haut point le docteur Beau. Intelligent et travailleur, il se fit agréger à la faculté, devint membre du bureau central des hôpitaux, et fut successivement attaché à la Salpêtrière, à l'Hôtel-Dieu, aux hôpitaux Saint-Antoine et Cochin, et, en dernier lieu, à la Charité. En 1856, il fut appelé à faire partie de l'Académie de médecine. Les principaux ouvrages de Beau sont : *Recherches sur la cause des bruits anormaux des artères, et application de ces recherches à l'étude de plusieurs maladies et principalement de la chlorose* (1838); *Recherches sur quelques points de la séméiologie des affections du cœur* (1839); *Traité clinique et expérimental d'auscultation appliquée à l'étude des maladies du poulmon et du cœur* (1856). Remarquable par l'originalité des aperçus, ce dernier ouvrage a été l'objet de discussions très-vives, que prolongea longtemps la résistance opiniâtre de Beau en face de ses adversaires. Beau y soutient que, dans les bruits du cœur, le premier bruit est causé par le choc de l'ondée sanguine contre les parois des ventricules dans la diastole ventriculaire, et le second par le choc de la colonne sanguine arrivant par les veines contre les parois des oreillettes. En vain, l'Académie entière protesta par des réfutations et des expériences; Beau resta toute sa vie inébranlable dans cette conviction. Cette conviction prenait-elle sa source dans une observation sincère des faits, ou n'était-elle que le résultat d'une opinion préconçue? Hippocrate dit oui, et Galien... ne dit pas non.

BEAUBRUN ou **BOBRUN** (Henri et Charles de), peintres français, florissaient au XVIII^e siècle. Ils étaient cousins germains. Leur aïeul, Mathieu de Beaubrun, originaire du Forez, exerça la charge de valet de chambre du roi sous Henri II, François II, Charles IX, Henri III et Henri IV. Il eut trois fils : Mathieu, qui lui succéda dans sa charge et qui accompagna le cardinal de Joyeuse à Rome, où il se livra à son goût pour la peinture de portraits, goût qu'il transmit à son fils Charles; Henri, qui fut valet de la garde-robe du roi, et qui eut un fils du même nom que lui; Louis, qui se fit estimer comme peintre de portraits et d'histoire et comme graveur. Ce dernier, né vers 1580, selon quelques auteurs à Amboise, selon d'autres à Paris, fut plusieurs fois chargé par les magistrats de cette dernière ville d'exécuter des peintures destinées à conserver le souvenir de certaines solennités. On a de lui deux gravures représentant, l'une, le *Prévôt des marchands et les échevins de Paris haranguant Louis XIII à son avènement* (1610); l'autre, *l'Entrée de Louis XIII et d'Anne d'Autriche à Paris* (1616). Louis de Beaubrun eut pour élèves ses deux neveux Henri et Charles. Le premier, né vers 1603, fut d'abord attaché à Louis XIII en qualité de porte-arquebuse. Ce prince, ayant été instruit de l'inclination du jeune homme pour la peinture, prit intérêt à son éducation et voulut qu'il apprît, pour la compléter, l'architecture, la géométrie et la perspective; plus tard, il se fit enseigner par lui les procédés du pastel. Henri, ainsi favorisé et choyé par le roi, obtint à la cour une vogue extraordinaire comme portraitiste. Ne pouvant suffire aux commandes, il s'associa son cousin Charles, qui n'avait guère qu'un an de moins que lui, et dès lors, les deux artistes, liés d'une étroite amitié, ne cessèrent pas de travailler ensemble. On n'a peut-être jamais vu, dit l'abbé de Fontenay, une conformité de mœurs et de sentiments pareille à celle qui régnait entre eux : on aurait dit qu'un même esprit et une même volonté les animaient. Ce qui paraissait vraiment extraordinaire, c'est que, dans leurs ouvrages, on reconnaissait l'effet d'une même imagination et des idées tout à fait semblables. Leur manière était si parfaitement égale, qu'ils travaillaient alternativement l'un et l'autre à faire le portrait d'une personne, qu'ils se servaient de la même palette et des mêmes pinceaux, et qu'il ne paraissait point que deux mains différentes eussent opéré. L'abbé de Fontenay ajoute : « Ces deux artistes furent longtemps à la mode à la cour. Ils eurent l'honneur de faire les portraits de Louis XIV, de la reine sa mère et des personnes les plus voulées : il n'y avait guère de dames qui ne voulussent être peintes par eux. Il est vrai qu'en conservant la ressemblance, ils avaient l'art de flatter, et qu'ils savaient rehausser la beauté par des attitudes et des airs avantageux, par des habits, des coiffures et d'autres ornements, qui donnaient beaucoup de grâce et de majesté aux portraits. L'ennui qu'on éprouve ordinairement en se faisant peindre disparaissait devant ces habiles gens. Leur conversation était des plus amusantes : aussi leur atelier était-il le rendez-vous des personnes les plus belles et les plus spirituelles de la cour, qui passaient quelquefois des demi-journées à les voir travailler et à s'entretenir avec eux. » Les Beaubrun furent souvent employés pour les bals et les autres divertissements de la cour; ils imaginèrent, dit Juilliet de Saint-Georges, plusieurs nouveautés ingénieuses et galantes, tant pour les sujets que pour les habits des mascarades, ballets et comédies. Ils faisaient eux-mêmes des vers, et ils composèrent une comédie de proverbes, qui a été imprimée plusieurs fois. En 1660, ils furent chargés de décorer l'arc de triomphe que l'on éleva au bout du pont Notre-Dame, à l'occasion de l'entrée de Marie-Thérèse à Paris. Ils

y peignirent, entre autres figures allégoriques, Mars désarmé par l'Amour. La collaboration des deux cousins se prolongea jusqu'en 1677, année où Henri fut emporté par une fièvre violente. Charles mourut quinze ans plus tard, à l'âge de quatre-vingt-huit ans; il était né à Amboise en 1604. Les deux cousins avaient été membres de l'Académie de peinture dès sa fondation; ils y exercèrent en commun les fonctions de trésorier, comme si l'Académie, en leur partageant les honneurs de cette charge, eût voulu, dit M. Ch. Blanc, consacrer une fois de plus l'union sans exemple de ces deux peintres aimables. On voit, au musée de Versailles, deux portraits exécutés par les Beaubrun, celui de Marie-Thérèse et celui de Mme Hardi, fille de M. de Nointel. Le Louvre n'a pas de tableau de ces artistes; mais on y remarque leurs portraits peints dans un même cadre par Martin Lambert, leur élève.

BEAUCAIRE, en latin *Ugernum*, *Belli-Quadrum*, ville de France (Gard), ch.-l. de cant., arrond. et à 24 kil. E. de Nîmes, à 780 kil. S.-E. de Paris par le chemin de fer de la Méditerranée, à 32 kil. de la Méditerranée, sur le canal de son nom et sur la rive droite du Rhône, vis-à-vis de Tarascon; pop. aggl. 8,245 hab. — pop. tot. 9,544 hab. Petit séminaire, syndicat maritime. Belles carrières de pierres; fabriques de toiles, étoffes de laine, poterie, corderie, chapellerie, tannerie, minoterie, tonnellerie, batellerie.

La ville de Beaucaire est, en général, assez bien bâtie; cependant les rues en sont étroites et mal percées. Mais sa position entre le Rhône, le bassin du canal d'Aigues-Mortes et une chaîne de rochers que couronnent les ruines pittoresques d'un ancien château fort, est réellement délicate. Indépendamment de ces ruines, qui méritent d'être visitées, on remarque, à Beaucaire : les restes d'une voie romaine; l'hôtel de ville; l'église paroissiale; la maison dite de *Montmorency*, où l'on voit une cheminée ornée de belles sculptures; la belle et vaste esplanade qui borde le Rhône; la prise d'eau du canal et le pont suspendu qui relie la ville à Tarascon. Ce pont, ouvrage immense, sans égal en France, et qui n'est égalé en Angleterre que par le fameux pont de Menai, a une longueur de 438 m. 53. Cet espace est occupé par quatre travées, formées au moyen de trois piles de suspension établies dans la rivière, et laissant entre elles deux grandes travées à chânettes entières de 126 m. 68 chacune. Le pont se complète, sur chaque rive, par une travée de demi-chânette et de 73 m. 11 de portée, disposée de telle sorte qu'aucune construction n'obstrue la vue des quais et des abords, la demi-chânette ne s'élevant à chaque bout du pont que fort peu au-dessus du sol. A côté de ce pont suspendu s'élève sur le Rhône le remarquable viaduc du chemin de fer de Nîmes à Avignon.

L'origine de Beaucaire ne remonte pas au delà du moyen âge; ce n'était d'abord qu'un château fort, que sa forme carrée fit appeler *Belli-Quadrum*. A l'entour s'aggloméra une bourgade, dont il est fait mention pour la première fois, en 1067, dans un acte de partage entre Raymond et Bernard, fils de Bérenger, comte de Narbonne. Lors de la division du royaume d'Arles en grands fiefs, Beaucaire échut aux comtes de Provence; puis, en 1125, fut cédé aux comtes de Toulouse. L'importance de la position de cette ville lui fit jouer un assez grand rôle dans notre histoire. Ce fut à Beaucaire que se tint, en 1172, une magnifique cour plénière, dont le but était une réconciliation projetée par le roi d'Angleterre Henri II, entre Raymond, comte de Toulouse, et le roi d'Aragon.

Durant la longue et sanglante lutte des Albigeois, Beaucaire eut maintes fois à souffrir des horreurs de la guerre. Lorsque, en 1216, Raymond VII, comte de Toulouse, entreprit de reconquérir les Etats de son père sur les croisés, cette ville lui ouvrit ses portes, et le siège fut mis devant le château occupé par le sénéchal et les meilleurs chevaliers de Simon de Montfort. Ce dernier rassembla à la hâte quelques troupes, et vint bloquer dans Beaucaire les Provençaux qui assiégeaient le château. Alors se passèrent de merveilleux faits d'armes, longuement racontés dans le poème provençal de la croisade contre les Albigeois. Mais Simon ne put sauver son sénéchal et ses soldats qu'en les autorisant à capituler et à sortir du château sans harnais et sans armes. En 1274, après la clôture du concile de Lyon, le pape Grégoire X se rendit à Beaucaire, où il eut une entrevue avec Alphonse, roi de Castille, qu'il détermina à renoncer à ses prétentions sur le trône d'Allemagne. En 1390, le pape Clément VII vint s'y établir, fuyant la peste qui régnait à Avignon, et, en 1413, les Bourguignons assiégèrent Beaucaire sans pouvoir lui faire abandonner le parti du roi de France. Les désastres causés en France par les guerres de religion au XVI^e siècle n'épargnèrent pas Beaucaire. « En 1561, dit la chronique, les catholiques s'armèrent contre les religionnaires, et coururent dans toute la ville pendant quatre heures en criant : *Aux huguenots!* et ils en tuèrent et blessèrent plusieurs sans autre occasion, fors qu'ils étoient soupçonnés d'estre huguenots et de la foi. » Un an après, les protestants s'emparèrent à leur tour de la ville, que les catholiques reprirent la nuit suivante, mais dont ils furent chassés au point du jour, après un combat sanglant et meurtrier. En 1632, lors de la tentative de révolte