

Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau

Denis Diderot

[Denis Diderot](#)

Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau

[Euvres complètes de Diderot](#), X

Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau, Texte établi par [J. Assézat](#) et [M. TourneuxGarnier](#), 1876.

RECHERCHES PHILOSOPHIQUES

SUR

L'ORIGINE ET LA NATURE

DU BEAU

Avant que d'entrer dans la recherche difficile de l'origine du *beau*, je remarquai d'abord, avec tous les auteurs qui en ont écrit, que, par une sorte de fatalité, les choses dont on parle le plus parmi les hommes sont assez ordinairement celles qu'on connaît le moins ; et que telle est, entre beaucoup d'autres, la nature du *beau*. Tout le monde raisonne du *beau* : on l'admire dans les ouvrages de la nature ; on l'exige dans les productions des arts ; on accorde ou l'on refuse cette qualité à tout moment ; cependant si l'on demande aux hommes du goût le plus sûr et le plus exquis, quelle est son origine, sa nature, sa notion précise, sa véritable idée, son exacte

définition ; si c'est quelque chose d'absolu ou de relatif ; s'il y a un *beau* éternel, immuable, règle et modèle du *beau* subalterne, ou s'il en est de la *beauté* comme des modes, on voit aussitôt les sentiments partagés, et les uns avouent leur ignorance, les autres se jettent dans le scepticisme. Comment se fait-il que presque tous les hommes soient d'accord qu'il y a un *beau* ; qu'il y en ait tant entre eux qui le sentent vivement où il est, et que si peu sachent ce que c'est ?

Pour parvenir, s'il est possible, à la solution de ces difficultés, nous commencerons par exposer les différents sentiments des auteurs qui ont écrit le mieux sur le *beau* ; nous proposerons ensuite nos idées sur le même sujet, et nous finirons cet article par des observations générales sur l'entendement humain et ses opérations relatives à la question dont il s'agit.

Platon a écrit deux dialogues du *beau*, le *Phèdre* et le *Grand Hippias* : dans celui-ci il enseigne plutôt ce que le *beau* n'est pas, que ce qu'il est ; et dans l'autre, il parle moins du *beau* que de l'amour naturel qu'on a pour lui. Il ne s'agit dans le *Grand Hippias* que de confondre la vanité d'un sophiste ; et dans le *Phèdre*, que de passer quelques moments agréables avec un ami dans un lieu délicieux.

Saint Augustin avait composé un traité sur le *beau* ; mais cet ouvrage est perdu, et il ne nous reste de saint Augustin sur cet objet important, que quelques idées éparses dans ses écrits, par lesquelles on voit que ce rapport exact des parties d'un tout entre elles, qui le constitue Un, était, selon lui, le caractère distinctif de la *beauté*. Si je demande à un architecte, dit ce grand homme, pourquoi, ayant élevé une arcade à une des ailes de son bâtiment, il en fait autant à l'autre, il me répondra sans doute, que *c'est afin que les membres de son architecture symétrisent bien ensemble*. Mais pourquoi cette symétrie vous paraît-elle nécessaire ? *Par la raison qu'elle plaît*. Mais qui êtes-vous pour vous ériger en arbitre de ce qui doit plaire ou ne pas plaire aux hommes ? et d'où savez-vous que la symétrie nous plaît ? *J'en suis sûr, parce que les choses ainsi disposées ont de la décence, de la justesse, de la grâce ; en un mot, parce que cela est beau*. Fort bien ; mais, dites-moi, cela est-il *beau* parce qu'il plaît ? ou cela plaît-il parce qu'il est *beau* ? *Sans difficulté cela plaît parce qu'il est beau*. Je le crois comme vous ; mais je vous demande encore pourquoi cela est-il *beau* ? et si ma question vous embarrasse, parce qu'en effet les maîtres de votre art ne vont

guère jusque-là, vous conviendrez du moins sans peine que la similitude, l'égalité, la convenance des parties de votre bâtiment, réduit tout à une espèce d'unité qui contente la raison. *C'est ce que je voulais dire.* Oui ; mais prenez-y garde, il n'y a point de vraie unité dans les corps, puisqu'ils sont tous composés d'un nombre innombrable de parties, dont chacune est encore composée d'une infinité d'autres. Où la voyez-vous donc, cette unité qui vous dirige dans la construction de votre dessin ; cette unité que vous regardez dans votre art comme une loi inviolable ; cette unité que votre édifice doit imiter pour être *beau*, mais que rien sur la terre ne peut imiter parfaitement, puisque rien sur la terre ne peut être parfaitement Un ? Or, de là que s'ensuit-il ? ne faut-il pas reconnaître qu'il y a au-dessus de nos esprits une certaine unité originale, souveraine, éternelle, parfaite, qui est la règle essentielle du *beau*, et que vous cherchez dans la pratique de votre art ? D'où saint Augustin conclut, dans un autre ouvrage, que *c'est l'unité qui constitue, pour ainsi dire, la forme et l'essence du beau en tout genre.* *Omnis porro pulchritudinis forma, unitas est.*

M. Wolff dit, dans sa *Psychologie*^[1], qu'il y a des choses qui nous plaisent, et d'autres qui nous déplaisent, et que cette différence est ce qui constitue le *beau* et le *laid* ; que ce qui nous plaît s'appelle *beau*, et que ce qui nous déplaît est *laid*.

Il ajoute que la *beauté* consiste dans la perfection, de manière que par la force de cette perfection, la chose qui en est revêtue est propre à produire en nous du plaisir.

Il distingue ensuite deux sortes de *beautés*, la vraie et l'apparente : la *vraie* est celle qui naît d'une perfection réelle ; et l'*apparente*, celle qui naît d'une perfection apparente.

Il est évident que saint Augustin avait été beaucoup plus loin dans la recherche du *beau* que le philosophe Leibnitzien : celui-ci semble prétendre d'abord qu'une chose est *belle*, parce qu'elle est *belle*, comme Platon et saint Augustin l'ont très-bien remarqué. Il est vrai qu'il fait ensuite entrer la perfection dans l'idée de la *beauté* ; mais qu'est-ce que la perfection ? le *parfait* est-il plus clair et plus intelligible que le *beau* ?

Tous ceux qui, se piquant de ne pas parler simplement par coutume et sans réflexion, dit M. Crousaz^[2], voudront descendre dans eux-mêmes et faire attention à ce qui s'y passe, à la manière dont ils pensent, et à ce qu'ils sentent lorsqu'ils s'écrient *cela est beau*, s'apercevront qu'ils expriment par ce terme un certain rapport d'un objet, avec des sentiments agréables ou avec des idées d'approbation, et tomberont d'accord que dire *cela est beau*, c'est dire, j'aperçois quelque chose que j'approuve ou qui me fait plaisir.

On voit que cette définition de M. Crousaz n'est point prise de la nature du *beau*, mais de l'effet seulement qu'on éprouve à sa présence ; elle a le même défaut que celle de M. Wolff. C'est ce que M. Crousaz a bien senti, aussi s'occupe-t-il ensuite à fixer les caractères du *beau* : il en compte cinq, *la variété, l'unité, la régularité, l'ordre, la proportion*.

D'où il s'ensuit, ou que la définition de saint Augustin est incomplète, ou que celle de M. Crousaz est redondante. Si l'idée d'*unité* ne renferme pas les idées de *variété*, de *régularité*, d'*ordre* et de *proportion*, et si ces qualités sont essentielles au *beau*, saint Augustin n'a pas dû les omettre ; si l'idée d'*unité* les renferme, M. Crousaz n'a pas dû les ajouter.

M. Crousaz ne définit point ce qu'il entend par *variété* ; il semble entendre par *unité*, la relation de toutes les parties à un seul but ; il fait consister la *régularité* dans la position semblable des parties entre elles ; il désigne par *ordre* une certaine dégradation de parties, qu'il faut observer dans le passage des unes aux autres ; et il définit la *proportion*, l'*unité assaisonnée de variété*, de *régularité* et d'*ordre* dans chaque partie.

Je n'attaquerai point cette définition du *beau* par les choses vagues qu'elle contient ; je me contenterai seulement d'observer ici qu'elle est particulière, et qu'elle n'est applicable qu'à l'architecture, ou tout au plus à de grands tous dans les autres genres, à une pièce d'éloquence, à un drame, etc., mais non pas à *un mot*, à *une pensée*, à *une portion d'objet*.

M. Hutcheson, célèbre professeur de philosophie morale, dans l'université de Glasgow, s'est fait un système particulier : il se réduit à penser qu'il ne faut pas plus demander *qu'est-ce que le beau*, que demander *qu'est-ce que le visible*. On entend par *visible*, ce qui est fait pour être aperçu par l'œil ; et M. Hutcheson entend par *beau*, ce qui est fait pour être saisi par le sens

interne du *beau*. Son sens interne du *beau* est une faculté par laquelle nous distinguons les belles choses, comme le sens de la vue est une faculté par laquelle nous recevons la notion des couleurs et des figures. Cet auteur et ses sectateurs mettent tout en œuvre pour démontrer la réalité et la nécessité de ce *sixième sens* ; et voici comment ils s’y prennent^[3] :

1° Notre âme, disent-ils, est passive dans le plaisir et dans le déplaisir. Les objets ne nous affectent pas précisément comme nous le souhaiterions : les uns font sur notre âme une impression nécessaire de plaisir ; d’autres nous déplaisent nécessairement ; tout le pouvoir de notre volonté se réduit à rechercher la première sorte d’objets et à fuir l’autre : c’est la constitution même de notre nature, quelquefois individuelle, qui nous rend les uns agréables et les autres désagréables. (*Voy. Peine et plaisir*^[4].)

2° Il n’est peut-être aucun objet qui puisse affecter notre âme, sans lui être plus ou moins une occasion nécessaire de plaisir ou de déplaisir. Une figure, un ouvrage d’architecture ou de peinture, une composition de musique, une action, un sentiment, un caractère, une expression, un discours, toutes ces choses nous plaisent ou nous déplaisent de quelque manière. Nous sentons que le plaisir ou le déplaisir s’excite nécessairement par la contemplation de l’idée qui se présente alors à notre esprit avec toutes ses circonstances. Cette impression se fait, quoiqu’il n’y ait rien dans quelques-unes de ces idées de ce qu’on appelle ordinairement *perceptions sensibles*, et dans celles qui viennent des sens, le plaisir ou le déplaisir qui les accompagne, naît de l’ordre ou du désordre, de l’arrangement ou défaut de symétrie, de l’imitation ou de la bizarrerie qu’on remarque dans les objets, et non des idées simples de la couleur, du son et de l’étendue, considérées solidement.

3° Cela posé, j’appelle, dit M. Hutcheson, du nom de *sens internes*, ces déterminations de l’âme à se plaire ou à se déplaire à certaines formes ou à certaines idées, quand elle les considère ; et pour distinguer les *sens internes* des facultés corporelles connues sous ce nom, j’appelle *sens interne du beau*, la faculté qui discerne le *beau* dans la régularité, l’ordre et l’harmonie ; et *sens interne du bon*, celle qui approuve les affections, les actions, les caractères des agents raisonnables et vertueux.

4° Comme les déterminations de l'âme à se plaire ou à se déplaire à certaines formes ou à certaines idées, quand elle les considère, s'observent dans tous les hommes, à moins qu'ils ne soient stupides ; sans rechercher encore ce que c'est que le *beau*, il est constant qu'il y a dans tous les hommes un *sens naturel* et propre pour cet objet ; qu'ils s'accordent à trouver de la beauté dans les figures, aussi généralement qu'à éprouver de la douleur à l'approche d'un trop grand feu, ou du plaisir à manger quand ils sont pressés par l'appétit, quoiqu'il y ait entre eux une diversité de goûts infinie.

5° Aussitôt que nous naissons, nos *sens externes* commencent à s'exercer et à nous transmettre des perceptions des objets sensibles ; et c'est là sans doute ce qui nous persuade qu'ils sont naturels. Mais les objets de ce que j'appelle les *sens internes*, ou les *sens du beau et du bon*, ne se présentent pas si tôt à notre esprit. Il se passe du temps avant que les enfants réfléchissent, ou du moins qu'ils donnent des indices de réflexion sur les proportions, ressemblances et symétries, sur les affections et les caractères ; ils ne connaissent qu'un peu tard les choses qui excitent le goût ou la répugnance intérieure ; et c'est là ce qui fait imaginer que ces facultés, que j'appelle les *sens internes du beau et du bon*, viennent uniquement de l'instruction et de l'éducation. Mais quelque notion qu'on ait de la *vertu* et de la *beauté*, un objet *vertueux* ou *bon* est une occasion d'approbation et de plaisir, aussi naturellement que des mets sont des objets de notre appétit. Et qu'importe que les premiers objets se soient présentés tôt ou tard ? Si les sens ne se développaient en nous que peu à peu et les uns après les autres, en seraient-ils moins des sens et des facultés ? et serions-nous bien venus à prétendre qu'il n'y a vraiment dans les objets visibles, ni couleur ni figure, parce que nous aurions eu besoin de temps et d'instruction pour les y apercevoir, et qu'il n'y aurait pas entre nous tous deux personnes qui les y apercevraient de la même manière ?

6° On appelle *sensations* les perceptions qui s'excitent dans notre âme à la présence des objets extérieurs, et par l'impression qu'ils font sur nos organes. (Voyez *Sensations*.) Et lorsque deux perceptions diffèrent entièrement l'une de l'autre, et qu'elles n'ont de commun que le nom générique de *sensation*, les facultés par lesquelles nous recevons ces différentes perceptions s'appellent des *sens différents*. La vue et l'ouïe, par

exemple, désignent des facultés différentes dont l'une nous donne les idées de couleur, et l'autre les idées de son ; mais quelque différence que les sons aient entre eux et les couleurs entre elles, on rapporte à un même sens toutes les couleurs, et à un autre sens tous les sons ; et il paraît que nos sens ont chacun leur organe. Or, si vous appliquez l'observation précédente au *bon* et au *beau*, vous verrez qu'ils sont exactement dans ce cas.

7° Les défenseurs du *sens interne* entendent, par *beau*, l'idée que certains objets excitent dans notre âme, et par le *sens interne du beau*, la faculté que nous avons de recevoir cette idée ; et ils observent que les animaux ont des facultés semblables à nos sens extérieurs, et qu'ils les ont même quelquefois dans un degré supérieur à nous ; mais qu'il n'y en a pas un qui donne un signe de ce qu'on entend ici par *sens interne*. Un être, continuent-ils, peut donc avoir en entier la même sensation extérieure que nous éprouvons, sans observer entre les objets les ressemblances et les rapports ; il peut même discerner ces ressemblances et ces rapports sans en ressentir beaucoup de plaisir ; d'ailleurs les idées seules de la figure et des formes, etc., sont quelque chose de distinct du plaisir. Le plaisir peut se trouver où les proportions ne sont ni considérées ni connues ; il peut manquer, malgré toute l'attention qu'on donne à l'ordre et aux proportions. Comment nommerons-nous donc cette faculté qui agit en nous sans que nous sachions bien pourquoi ? *Sens interne*.

8° Cette dénomination est fondée sur le rapport de la faculté qu'elle désigne avec les autres facultés. Ce rapport consiste principalement en ce que le plaisir que le *sens interne* nous fait éprouver est différent de la connaissance des principes. La connaissance des principes peut l'accroître ou le diminuer ; mais cette connaissance n'est pas lui ni sa cause. Ce sens a des plaisirs nécessaires ; car la *beauté* et la *laideur* d'un objet est toujours la même pour nous, quelque dessein que nous puissions former d'en juger autrement. Un objet désagréable, pour être utile, ne nous en paraît pas plus *beau* ; un bel objet, pour être nuisible, ne nous paraît pas plus *laid*. Proposez-nous le monde entier pour nous contraindre par la récompense à trouver belle la laideur, et laide la beauté ; ajoutez à ce prix les plus terribles menaces, vous n'apporterez aucun changement à nos perceptions et au jugement du *sens interne* : notre bouche louera ou blâmera à votre gré ; mais le *sens interne* restera incorruptible.

9° Il paraît de là, continuent les mêmes systématiques, que certains objets sont immédiatement et par eux-mêmes, les occasions du plaisir que donne la *beauté* ; que nous avons un sens propre à le goûter ; que ce plaisir est individuel, et qu'il n'a rien de commun avec l'intérêt. En effet n'arrive-t-il pas en cent occasions qu'on abandonne l'utile pour le *beau* ? Cette généreuse préférence ne se remarque-t-elle pas quelquefois dans les conditions les plus méprisées ? Un honnête artisan se livrera à la satisfaction de faire un chef-d'œuvre qui le ruine, plutôt qu'à l'avantage de faire un mauvais ouvrage qui l'enrichirait.

10° Si on ne joignait pas à la considération de l'utile quelque sentiment particulier, quelque effet subtil d'une faculté différente de l'entendement et de la volonté, on n'estimerait une maison que pour son utilité, un jardin que pour sa fertilité, un habillement que pour sa commodité. Or cette estimation étroite des choses n'existe pas même dans les enfants et dans les sauvages. Abandonnez la nature à elle-même, et le sens interne exercera son empire : peut-être se trompera-t-il dans son objet ; mais la sensation de plaisir n'en sera pas moins réelle. Une philosophie austère, ennemie du luxe, brisera les statues, renversera les obélisques, transformera nos palais en cabanes, et nos jardins en forêts ; mais elle n'en sentira pas moins la *beauté* réelle de ces objets ; le sens interne se révoltera contre elle ; et elle sera réduite à se faire un mérite de son courage.

C'est ainsi, dis-je, que Hutcheson et ses sectateurs s'efforcent d'établir la nécessité *du sens interne du beau* ; mais ils ne parviennent qu'à démontrer qu'il y a quelque chose d'obscur et d'impénétrable dans le plaisir que le *beau* nous cause ; que ce plaisir semble indépendant de la connaissance des rapports et des perceptions ; que la vue de l'utile n'y entre pour rien, et qu'il fait des enthousiastes que ni les récompenses ni les menaces ne peuvent ébranler.

Du reste, ces philosophes distinguent dans les êtres corporels un *beau absolu* et un *beau relatif*. Ils n'entendent point par un *beau absolu*, une qualité tellement inhérente dans l'objet, qu'elle le rende *beau* par lui-même, sans aucun rapport à l'âme qui le voit et qui en juge. Le terme *beau*, semblable aux autres noms des idées sensibles, désigne proprement, selon eux, la perception d'un esprit ; comme le froid et le chaud, le doux et l'amer, sont des sensations de notre âme, quoique sans doute il n'y ait rien

qui ressemble à ces sensations dans les objets qui les excitent, malgré la prévention populaire qui en juge autrement. On ne voit pas, disent-ils, comment les objets pourraient être appelés *beaux*, s'il n'y avait pas un esprit doué du *sens de la beauté* pour leur rendre hommage. Ainsi, par le *beau absolu*, ils n'entendent que celui qu'on reconnaît en quelques objets, sans les comparer à aucune chose extérieure dont ces objets soient l'imitation et la peinture. Telle est, disent-ils, la *beauté* que nous apercevons dans les ouvrages de la nature, dans certaines formes artificielles, et dans les figures, les solides, les surfaces ; et par *beau relatif*, ils entendent celui qu'on aperçoit dans des objets considérés communément comme des imitations et des images de quelques autres. Ainsi leur division a plutôt son fondement dans les différentes sources du plaisir que le *beau* nous cause, que dans les objets ; car il est constant que le *beau absolu* a, pour ainsi dire, un *beau relatif*, et le *beau relatif*, un *beau absolu*.

DU BEAU ABSOLU, SELON HUTCHESON ET SES SECTATEURS.

Nous avons fait sentir, disent-ils, la nécessité d'un *sens propre* qui nous avertit, par le plaisir, de la présence du *beau* ; voyons maintenant quelles doivent être les qualités d'un objet pour émouvoir ce sens. Il ne faut pas oublier, ajoutent-ils, qu'il ne s'agit ici de ces qualités que relativement à l'homme ; car il y a certainement bien des objets qui font sur lui l'impression de *beauté*, et qui déplaisent à d'autres animaux. Ceux-ci ayant des sens et des organes autrement conformés que les nôtres, s'ils étaient juges du *beau*, en attacheraient des idées à des formes toutes différentes. L'ours peut trouver sa caverne commode ; mais il ne la trouve ni belle ni laide ; peut-être s'il avait le *sens interne du beau* la regarderait-il comme une retraite délicieuse. Remarquez en passant qu'un être bien malheureux ce serait celui qui aurait le sens interne du *beau*, et qui ne reconnaîtrait jamais le *beau* que dans les objets qui lui seraient nuisibles ; la Providence y a pourvu par rapport à nous ; et une chose vraiment *belle* est assez ordinairement une chose bonne.

Pour découvrir l'occasion générale des idées du *beau* parmi les hommes, les sectateurs d'Hutcheson examinent les êtres les plus simples, par exemple, les figures ; et ils trouvent qu'entre les figures, celles que nous nommons *belles* offrent à nos sens l'uniformité dans la variété. Ils assurent qu'un triangle équilatéral est moins *beau* qu'un carré ; un pentagone moins *beau* qu'un hexagone, et ainsi de suite, parce que les objets également uniformes sont d'autant plus *beaux*, qu'ils sont plus variés ; et ils sont d'autant plus variés, qu'ils ont plus de côtés comparables. Il est vrai, disent-ils, qu'en augmentant beaucoup le nombre des côtés, on perd de vue les rapports qu'ils ont entre eux et avec le rayon ; d'où il s'ensuit que la *beauté* de ces figures n'augmente pas toujours comme le nombre des côtés. Ils se font cette objection ; mais ils ne se soucient guère d'y répondre. Ils remarquent seulement que le défaut de parallélisme dans les côtés des heptagones et des autres polygones impairs en diminue la *beauté* ; mais ils soutiennent toujours que, tout étant égal d'ailleurs, une figure régulière à vingt côtés surpasse en *beauté* celle qui n'en a que douze ; que celle-ci l'emporte sur celle qui n'en a que huit, et cette dernière sur le carré. Ils font le même raisonnement sur les surfaces et sur les solides. De tous les solides réguliers, celui qui a le plus grand nombre de surfaces est pour eux le plus *beau*, et ils pensent que la *beauté* de ces corps va toujours en décroissant jusqu'à la pyramide régulière.

Mais si entre les objets également uniformes les plus variés sont les plus *beaux*, selon eux, réciproquement entre les objets également variés, les plus *beaux* seront les plus uniformes : ainsi le triangle équilatéral ou même isocèle est plus *beau* que le scalène ; le carré plus *beau* que le rhombe ou losange. C'est le même raisonnement pour les corps solides réguliers, et en général pour tous ceux qui ont quelque uniformité, comme les cylindres, les prismes, les obélisques, etc. ; et il faut convenir avec eux que ces corps plaisent certainement plus à la vue, que des figures grossières où l'on n'aperçoit ni uniformité, ni symétrie, ni unité.

Pour avoir des raisons composées du rapport de l'uniformité et de la variété, ils comparent les cercles et les sphères avec les ellipses et les sphéroïdes peu excentriques ; et ils prétendent que la parfaite uniformité des uns est compensée par la variété des autres, et que leur *beauté* est à peu près égale.

Le *beau*, dans les ouvrages de la nature, a le même fondement selon eux. Soit que vous envisagiez, disent-ils, les formes des corps célestes, leurs révolutions, leurs aspects ; soit que vous descendiez des cieux sur la terre, et que vous considériez les plantes qui la couvrent, les couleurs dont les fleurs sont peintes, la structure des animaux, leurs espèces, leurs mouvements, la proportion de leurs parties, le rapport de leur mécanisme à leur bien-être ; soit que vous vous élançiez dans les airs et que vous examiniez les oiseaux et les météores ; ou que vous vous plongiez dans les eaux, et que vous compariez entre eux les poissons, vous rencontrerez partout l'uniformité dans la variété ; partout vous verrez ces qualités compensées dans les êtres également *beaux*, et la raison composée des deux, inégale dans les êtres de *beauté* inégale ; en un mot, s'il est permis de parler encore la langue des géomètres, vous verrez dans les entrailles de la terre, au fond des mers, au haut de l'atmosphère, dans la nature entière et dans chacune de ses parties, l'uniformité dans la variété, et la *beauté* toujours en raison composée de ces deux qualités.

Ils traitent ensuite de la *beauté* des arts, dont on ne peut regarder les productions comme une véritable imitation, tels que l'architecture, les arts mécaniques et l'harmonie naturelle ; ils font tous leurs efforts pour les assujettir à leur loi de l'uniformité dans la variété ; et si leur preuve pèche, ce n'est pas par le défaut de l'énumération ; ils descendent depuis le palais le plus magnifique jusqu'au plus petit édifice, depuis l'ouvrage le plus précieux jusqu'aux bagatelles, montrant le caprice partout où manque l'uniformité, et l'insipidité où manque la variété.

Mais il est une classe d'êtres fort différents des précédents, dont les sectateurs de Hutcheson sont fort embarrassés ; car on y reconnaît de la *beauté*, et cependant la règle de l'uniformité dans la variété ne leur est pas applicable : ce sont les démonstrations des vérités abstraites et universelles. Si un théorème contient une infinité de vérités particulières qui n'en sont que le développement, ce théorème n'est proprement que le corollaire d'un axiome d'où découle une infinité d'autres théorèmes ; cependant on dit voilà un *beau théorème* et l'on ne dit pas voilà un *bel axiome*.

Nous donnerons plus bas la solution de cette difficulté dans d'autres principes. Passons à l'examen du *beau relatif*, de ce *beau* qu'on aperçoit

dans un objet considéré comme l'imitation d'un original, selon ceux de Hutcheson et de ses sectateurs.

Cette partie de son système n'a rien de particulier. Selon cet auteur, et selon tout le monde, ce *beau* ne peut consister que dans la conformité qui se trouve entre le modèle et la copie.

D'où il s'ensuit que pour le *beau relatif*, il n'est pas nécessaire qu'il y ait aucune *beauté* dans l'original. Les forêts, les montagnes, les précipices, le chaos, les rides de la vieillesse, la pâleur de la mort, les effets de la maladie, plaisent en peinture ; ils plaisent aussi en poésie ; ce qu'Aristote appelle un caractère moral, n'est point celui d'un homme vertueux ; et ce qu'on entend par *fabula bene morata*, n'est autre chose qu'un poème épique ou dramatique, où les actions, les sentiments et les discours sont d'accord avec les caractères bons ou mauvais.

Cependant on ne peut nier que la peinture d'un objet qui aura quelque *beauté* absolue, ne plaise ordinairement davantage que celle d'un objet qui n'aura point ce *beau*. La seule exception qu'il y ait peut-être à cette règle, c'est le cas où la conformité de la peinture avec l'état du spectateur gagnant tout ce qu'on ôte à la *beauté absolue* du modèle, la peinture en devient d'autant plus intéressante ; cet intérêt, qui naît de l'imperfection, est la raison pour laquelle on a voulu que le héros d'un poème épique ou héroïque ne fût point sans défaut.

La plupart des autres *beautés* de la poésie et de l'éloquence suivent la loi du *beau relatif*. La conformité avec le vrai rend les comparaisons, les métaphores et les allégories *belles*, lors même qu'il n'y a aucune *beauté absolue* dans les objets qu'elles représentent.

Hutcheson insiste sur le penchant que nous avons à la comparaison. Voici, selon lui, quelle en est l'origine. Les passions produisent presque toujours dans les animaux les mêmes mouvements qu'en nous ; et les objets inanimés de la nature ont souvent des positions qui ressemblent aux attitudes du corps humain, et dans certains états de l'âme ; il n'en a pas fallu davantage, ajoute l'auteur que nous analysons, pour rendre le lion symbole de la fureur ; le tigre, celui de la cruauté ; un chêne droit, et dont la cime orgueilleuse s'élève jusque dans la nue, l'emblème de l'audace ; les

mouvements d'une mer agitée, la peinture des agitations de la colère ; et la mollesse de la tige d'un pavot, dont quelques gouttes de pluie ont fait pencher la tête, l'image d'un moribond.

Tel est le système de Hutcheson, qui paraîtra sans doute plus singulier que vrai. Nous ne pouvons cependant trop recommander la lecture de son ouvrage, surtout dans l'original ; on y trouvera un grand nombre d'observations délicates sur la manière d'atteindre la perfection dans la pratique des beaux-arts. Nous allons maintenant exposer les idées du P. André, jésuite. Son *Essai sur le beau*^[5] est le système le plus suivi, le plus étendu et le mieux lié que je connaisse. J'oserais assurer qu'il est dans son genre, ce que le *Traité des Beaux-Arts réduits à un seul principe*^[6] est dans le sien. Ce sont deux bons ouvrages auxquels il n'a manqué qu'un chapitre pour être excellents ; et il en faut savoir d'autant plus mauvais gré à ces deux auteurs de l'avoir omis. M. l'abbé Batteux rappelle tous les principes des beaux-arts à l'imitation de la belle nature ; mais il ne nous apprend point ce que c'est que la *belle nature*. Le P. André distribue avec beaucoup de sagacité et de philosophie le *beau* en général dans ses différentes espèces ; il les définit toutes avec précision ; mais on ne trouve la définition du genre, celle du *beau* en général, dans aucun endroit de son livre, à moins qu'il ne le fasse consister dans l'unité comme saint Augustin. Il parle sans cesse d'ordre, de proportion, d'harmonie, etc. ; mais il ne dit pas un mot de l'origine de ces idées.

Le P. André distingue les notions générales de l'esprit pur, qui nous donnent les règles éternelles du beau ; les jugements naturels de l'âme où le sentiment se mêle avec les idées purement spirituelles, mais sans les détruire ; et les préjugés de l'éducation et de la coutume, qui semblent quelquefois les renverser les uns et les autres. Il distribue son ouvrage en quatre chapitres. Le premier est du *beau visible* ; le second, du *beau dans les mœurs* ; le troisième, du *beau dans les ouvrages d'esprit* ; et le quatrième, du *beau musical*.

Il agite trois questions sur chacun de ces objets : il prétend qu'on y découvre un *beau essentiel*, absolu, indépendant de toute institution, même divine ; un *beau naturel* dépendant de l'institution du créateur, mais indépendant de nos

opinions et de nos goûts ; un *beau artificiel* et en quelque sorte arbitraire, mais avec quelque dépendance des lois éternelles.

Il fait consister le *beau essentiel* dans la régularité, l'ordre, la proportion, la symétrie en général ; le *beau naturel*, dans la régularité, l'ordre, les proportions, la symétrie, observés dans les êtres de la nature ; le *beau artificiel*, dans la régularité, l'ordre, la symétrie, les proportions observées dans nos productions mécaniques, nos parures, nos bâtiments, nos jardins. Il remarque que ce dernier *beau* est mêlé d'arbitraire et d'absolu. En architecture, par exemple, il aperçoit deux sortes de règles, les unes qui découlent de la notion indépendante de nous, du *beau original et essentiel*, et qui exigent indispensablement la perpendicularité des colonnes, le parallélisme des étages, la symétrie des membres, le dégagement et l'élégance du dessin, et l'unité dans le tout. Les autres, qui sont fondées sur des observations particulières, que les maîtres ont faites en divers temps, et par lesquelles ils ont déterminé les proportions des parties dans les cinq ordres d'architecture : c'est en conséquence de ces règles que dans le toscan la hauteur de la colonne contient sept fois le diamètre de sa base, dans le dorique huit fois, neuf dans l'ionique, dix dans le corinthien, et dans le composite autant ; que les colonnes ont un renflement, depuis leur naissance jusqu'au tiers du fût ; que dans les deux autres tiers, elles diminuent peu à peu en fuyant le chapiteau ; que les entre-colonnements sont au plus de huit modules, et au moins de trois ; que la hauteur des portiques, des arcades, des portes et des fenêtres est double de leur largeur. Ces règles n'étant fondées que sur des observations à l'œil et sur des exemples équivoques, sont toujours un peu incertaines et ne sont pas tout à fait indispensables. Aussi voyons-nous quelquefois que les grands architectes se mettent au-dessus d'elles, y ajoutent, en rabattent, et en imaginent de nouvelles selon les circonstances.

Voilà donc dans les productions des arts, un *beau essentiel*, un *beau de création humaine*, et un *beau de système* : un *beau essentiel*, qui consiste dans l'ordre ; un *beau de création humaine*, qui consiste dans l'application libre et dépendante de l'artiste des lois de l'ordre, ou, pour parler plus clairement, dans le choix de tel ordre ; et un *beau de système*, qui naît des observations, et qui donne des variétés même entre les plus savants artistes : mais jamais au préjudice du *beau essentiel*, qui est une barrière qu'on ne

doit jamais franchir. *Hic murus aheneus esto*. S'il est arrivé quelquefois aux grands maîtres de se laisser emporter par leur génie au delà de cette barrière, c'est dans les occasions rares où ils ont prévu que cet écart ajouterait plus à la *beauté* qu'il ne lui ôterait ; mais ils n'en ont pas moins fait une faute qu'on peut leur reprocher.

Le *beau arbitraire* se sous-divise, selon le même auteur, en un *beau de génie*, un *beau de goût*, et un *beau de pur caprice* : un *beau de génie*, fondé sur la connaissance du *beau essentiel*, qui donne des règles inviolables ; un *beau de goût*, fondé sur la connaissance des ouvrages de la nature et des productions des grands maîtres, qui dirige dans l'application et l'emploi du *beau essentiel* ; un *beau de caprice*, qui n'étant fondé sur rien, ne doit être admis nulle part.

Que devient le système de Lucrèce et des Pyrrhoniens, dans le système du P. André ? que reste-t-il d'abandonné à l'arbitraire ? Presque rien ; aussi pour toute réponse à l'objection de ceux qui prétendent que la *beauté* est d'éducation et de préjugé, il se contente de développer la source de leur erreur. Voici, dit-il, comment ils ont raisonné : ils ont cherché dans les meilleurs ouvrages des exemples de *beau de caprice*, et ils n'ont pas eu de peine à y en rencontrer, et à démontrer que le *beau* qu'on y reconnaissait était de caprice ; ils ont pris des exemples du *beau de goût*, et ils ont très-bien démontré qu'il y avait aussi de l'arbitraire dans ce *beau* ; et sans aller plus loin, ni s'apercevoir que leur énumération était incomplète, ils ont conclu que tout ce qu'on appelle *beau*, était arbitraire et de caprice ; mais on conçoit aisément que leur conclusion n'était juste que par rapport à la troisième branche du *beau artificiel*, et que leur raisonnement n'attaquait ni les deux autres branches de ce *beau*, ni le *beau naturel*, ni le *beau essentiel*.

Le P. André passe ensuite à l'application de ses principes aux mœurs, aux ouvrages d'esprit et à la musique ; et il démontre qu'il y a dans ces trois objets du *beau*, un *beau essentiel*, absolu et indépendant de toute institution, même divine, qui fait qu'une chose est une ; un *beau naturel* dépendant de l'institution du créateur, mais indépendant de nous ; un *beau arbitraire*, dépendant de nous, mais sans préjudice du *beau essentiel*.

Un *beau essentiel* dans les mœurs, dans les ouvrages d'esprit et dans la musique, fondé sur l'ordonnance, la régularité, la proportion, la justesse, la

décence, l'accord, qui se remarquent dans une *belle action*, une *bonne pièce*, un *beau concert*, et qui font que les productions morales, intellectuelles et harmoniques sont unes.

Un *beau naturel*, qui n'est autre chose dans les mœurs, que l'observation du *beau essentiel* dans notre conduite, relative à ce que nous sommes entre les êtres de la nature ; dans les ouvrages d'esprit, que l'imitation et la peinture fidèle des productions de la nature en tout genre ; dans l'harmonie, qu'une soumission aux lois que la nature a introduites dans les corps sonores, leur résonnance et la conformation de l'oreille.

Un *beau artificiel*, qui consiste dans les mœurs à se conformer aux usages de sa nation, au génie de ses concitoyens, à leurs lois ; dans les ouvrages d'esprit, à respecter les règles du discours, à connaître la langue, et à suivre le goût dominant ; dans la musique, à insérer à propos la dissonance, à conformer ses productions aux mouvements et aux intervalles reçus.

D'où il s'ensuit que, selon le P. André, le *beau essentiel* et la vérité ne se montrent nulle part avec tant de profusion que dans l'univers ; le *beau moral*, que dans le philosophe chrétien ; et le *beau intellectuel*, que dans une tragédie accompagnée de musique et de décoration.

L'auteur qui nous a donné l'*Essai sur le mérite et la vertu*, rejette toutes ces distinctions du *beau*, et prétend avec beaucoup d'autres, qu'il n'y a qu'un *beau*, dont l'utile est le fondement : ainsi tout ce qui est ordonné de manière à produire le plus parfaitement l'effet qu'on se propose, est suprêmement *beau*. Si vous lui demandez qu'est-ce qu'un *bel homme*, il vous répondra que c'est celui dont les membres bien proportionnés conspirent de la façon la plus avantageuse à l'accomplissement des fonctions animales de l'homme^[7]. L'homme, la femme, le cheval et les autres animaux, continuera-t-il, occupent un rang dans la nature : or, dans la nature, ce rang détermine les devoirs à remplir ; les devoirs déterminent l'organisation, et l'organisation est plus ou moins parfaite ou *belle*, selon le plus ou le moins de facilité que l'animal en reçoit pour vaquer à ses fonctions. Mais cette fatalité n'est pas arbitraire, ni par conséquent les formes qui la constituent, ni la *beauté* qui dépend de ces formes. Puis descendant de là aux objets les plus communs, aux chaises, aux tables, aux portes, etc., il tâchera de vous prouver que la forme de ces objets ne nous plaît qu'à proportion de ce

qu'elle convient mieux à l'usage auquel on les destine ; et si nous changeons si souvent de mode, c'est-à-dire si nous sommes si peu constants dans le goût pour les formes que nous leur donnons, c'est, dira-t-il, que cette conformation, la plus parfaite relativement à l'usage, est très-difficile à rencontrer ; c'est qu'il y a là une espèce de *maximum* qui échappe à toutes les finesses de la géométrie naturelle et artificielle, et autour duquel nous tournons sans cesse : nous nous apercevons à merveille quand nous en approchons et quand nous l'avons passé, mais nous ne sommes jamais sûrs de l'avoir atteint. De là cette révolution perpétuelle dans les formes : ou nous les abandonnons pour d'autres, ou nous disputons sans fin sur celles que nous conservons. D'ailleurs ce point n'est pas partout au même endroit ; ce *maximum* a dans mille occasions des limites plus étendues ou plus étroites : quelques exemples suffiront pour éclaircir sa pensée. Tous les hommes, ajoutera-t-il, ne sont pas capables de la même attention, et n'ont pas la même force d'esprit ; ils sont tous plus ou moins patients, plus ou moins instruits, etc. Que produira cette diversité ? c'est qu'un spectacle composé d'académiciens trouvera l'intrigue d'Héraclius admirable, et que le peuple la traitera d'embrouillée ; c'est que les uns restreindront l'étendue d'une comédie à trois actes, et les autres prétendront qu'on peut l'étendre à sept ; et ainsi du reste. Avec quelque vraisemblance que ce système soit exposé, il ne m'est pas possible de l'admettre.

Je conviens avec l'auteur qu'il se mêle dans tous nos jugements un coup d'œil délicat sur ce que nous sommes, un retour imperceptible vers nous-mêmes, et qu'il y a mille occasions où nous croyons n'être enchantés que par les belles formes, et où elles sont en effet la cause principale, mais non la seule, de notre admiration ; je conviens que cette admiration n'est pas toujours aussi pure que nous l'imaginons : mais comme il ne faut qu'un fait pour renverser un système, nous sommes contraints d'abandonner celui de l'auteur que nous venons de citer, quelque attachement que nous ayons eu jadis pour ses idées ; et voici nos raisons :

Il n'est personne qui n'ait éprouvé que notre attention se porte principalement sur la similitude des parties, dans les choses même où cette similitude ne contribue point à l'utilité : pourvu que les pieds d'une chaise soient égaux et solides, qu'importe qu'ils aient la même figure ? ils peuvent différer en ce point, sans en être moins utiles. L'un pourra donc être droit, et

l'autre en pied de biche ; l'un courbe en dehors, et l'autre en dedans. Si l'on fait une porte en forme de bière, sa forme paraîtra peut-être mieux assortie à la figure de l'homme qu'aucune des formes qu'on suit. De quelle utilité sont en architecture les imitations de la nature et de ses productions ? à quelle fin placer une colonne et des guirlandes où il ne faudrait qu'un poteau de bois, ou qu'un massif de pierre ? À quoi bon ces cariatides ? Une colonne est-elle destinée à faire la fonction d'un homme, ou un homme a-t-il jamais été destiné à faire l'office d'une colonne dans l'angle d'un vestibule ? Pourquoi imite-t-on dans les entablements des objets naturels ? Qu'importe que dans cette imitation les proportions soient bien ou mal observées ? Si l'utilité est le seul fondement de la *beauté*, les bas-reliefs, les cannelures, les vases, et en général tous les ornements, deviennent ridicules et superflus.

Mais le goût de l'imitation se fait sentir dans les choses dont le but unique est de plaire, et nous admirons souvent des formes, sans que la notion de l'utile nous y porte. Quand le propriétaire d'un cheval ne le trouverait jamais *beau* que quand il compare la forme de cet animal au service qu'il prétend en tirer, il n'en est pas de même du passant à qui il n'appartient pas. Enfin on discerne tous les jours de la *beauté* dans des fleurs, des plantes et mille ouvrages de la nature dont l'usage nous est inconnu.

Je sais qu'il n'y a aucune des difficultés que je viens de proposer contre le système que je combats, à laquelle on ne puisse répondre : mais je pense que ces réponses seraient plus subtiles que solides.

Il suit de ce qui précède, que Platon s'étant moins proposé d'enseigner la vérité à ses disciples, que de désabuser ses concitoyens sur le compte des sophistes, nous offre dans ses ouvrages, à chaque ligne, des exemples du *beau*, nous montre très-bien ce que ce n'est point, mais ne nous dit rien de ce que c'est.

Que saint Augustin a réduit toute *beauté* à l'unité ou au rapport exact des parties d'un tout entre elles, et au rapport exact des parties d'une partie considérée comme tout, et ainsi à l'infini ; ce qui me semble constituer plutôt l'essence du parfait que du *beau*.

Que M. Wolff a confondu le *beau* avec le plaisir qu'il occasionne, et avec la perfection, quoiqu'il y ait des êtres qui plaisent sans être *beaux*, d'autres qui

sont *beaux* sans plaire ; que tout être soit susceptible de la dernière perfection, et qu'il y en ait qui ne sont pas susceptibles de la moindre *beauté* : tels sont tous les objets de l'odorat et du goût, considérés relativement à ces sens.

Que M. Crousaz, en chargeant sa définition du *beau*, ne s'est pas aperçu que plus il multipliait les caractères du *beau*, plus il le particularisait ; et que s'étant proposé de traiter du *beau* en général, il a commencé par en donner une notion, qui n'est applicable qu'à quelques espèces de *beaux* particuliers.

Que Hutcheson qui s'est proposé deux objets, le premier, d'expliquer l'origine du plaisir que nous éprouvons à la présence du *beau* ; et le second, de rechercher les qualités que doit avoir un être pour occasionner en nous ce plaisir individuel, et par conséquent nous paraître *beau*, a moins prouvé *la réalité de son sixième sens*, que fait sentir la difficulté de développer sans ce secours la source du plaisir que nous donne le *beau* ; et que son principe de *l'uniformité dans la variété* n'est pas général ; qu'il en fait aux figures de la géométrie, une application plus subtile que vraie, et que ce principe ne s'applique point du tout à une autre sorte de *beau*, celui des démonstrations des vérités abstraites et universelles.

Que le système proposé dans l'*Essai sur le mérite et sur la vertu*, où l'on prend l'utile pour le seul et unique fondement du *beau*, est plus défectueux encore qu'aucun des précédents.

Enfin que le P. André, jésuite, ou l'auteur de l'*Essai sur le beau*, est celui qui jusqu'à présent a le mieux approfondi cette matière, en a le mieux connu l'étendue et la difficulté, en a posé les principes les plus vrais et les plus solides, et mérite le plus d'être lu.

La seule chose qu'on pût désirer peut-être dans son ouvrage, c'était de développer l'origine des notions qui se trouvent en nous, de rapport, d'ordre, de symétrie ; car du ton sublime dont il parle de ces notions, on ne sait s'il les croit acquises et factices, ou s'il les croit innées ; mais il faut ajouter en sa faveur que la manière de son ouvrage, plus oratoire encore que philosophique, l'éloignait de cette discussion, dans laquelle nous allons entrer.

Nous naissons avec la faculté de sentir et de penser ; le premier pas de la faculté de penser, c'est d'examiner ses perceptions, de les unir, de les comparer, de les combiner, d'apercevoir entre elles des rapports de convenance et de disconvenance, etc. Nous naissons avec des besoins qui nous contraignent de recourir à différents expédients, entre lesquels nous avons souvent été convaincus par l'effet que nous en attendions, et par celui qu'ils produisaient, qu'il y en a de bons, de mauvais, de prompts, de courts, de complets, d'incomplets, etc. La plupart de ces expédients étaient un outil, une machine, ou quelque autre invention de ce genre ; mais toute machine suppose combinaison, arrangement de parties tendantes à un même but, etc. Voilà donc nos besoins, et l'exercice le plus immédiat de nos facultés qui conspirent aussitôt que nous naissons à nous donner des idées d'ordre, d'arrangement, de symétrie, de mécanisme, de proportion, d'unité ; toutes ces idées viennent des sens et sont factices ; et nous avons passé de la notion d'une multitude d'êtres artificiels et naturels, arrangés, proportionnés, combinés, symétrisés, à la notion abstraite et négative de disproportion, de désordre et de chaos.

Ces notions sont expérimentales comme toutes les autres ; elles nous sont aussi venues par les sens ; il n'y aurait point de Dieu, que nous ne les aurions pas moins : elles ont précédé de longtemps en nous celle de son existence ; elles sont aussi positives, aussi distinctes, aussi nettes, aussi réelles, que celles de longueur, largeur, profondeur, quantité, nombre ; comme elles ont leur origine dans nos besoins et l'exercice de nos facultés, y eût-il sur la surface de la terre quelque peuple dans la langue duquel ces idées n'auraient point de nom, elles n'en existeraient pas moins dans les esprits d'une manière plus ou moins étendue, plus ou moins développée, fondée sur un plus ou moins grand nombre d'expériences, appliquée à un plus ou moins grand nombre d'êtres ; car voilà toute la différence qu'il peut y avoir entre un peuple et un autre peuple, entre un homme et un autre homme, chez le même peuple ; et quelles que soient les expressions sublimes dont on se serve pour désigner les notions abstraites d'ordre, de proportion, de rapports, d'harmonie, qu'on les appelle, si l'on veut, *éternelles, originales, souveraines, règles essentielles du beau*, elles ont

passé par nos sens pour arriver dans notre entendement, de même que les notions les plus viles, et ce ne sont que des abstractions de notre esprit.

Mais à peine l'exercice de nos facultés intellectuelles, et la nécessité de pourvoir à nos besoins par des inventions, des machines, etc., eurent-ils ébauché, dans notre entendement, les notions d'ordre, de rapports, de proportion, de liaison, d'arrangement, de symétrie, que nous nous trouvâmes environnés d'êtres où les mêmes notions étaient, pour ainsi dire, répétées à l'infini ; nous ne pûmes faire un pas dans l'univers sans que quelque production ne les réveillât ; elles entrèrent dans notre âme à tout instant et de tous côtés ; tout ce qui se passait en nous, tout ce qui existait hors de nous, tout ce qui subsistait des siècles écoulés, tout ce que l'industrie, la réflexion, les découvertes de nos contemporains produisaient sous nos yeux, continuait de nous inculquer les notions d'ordre, de rapports, d'arrangement, de symétrie, de convenance, de disconvenance, etc., et il n'y a pas une notion, si ce n'est peut-être celle d'existence, qui ait pu devenir aussi familière aux hommes, que celle dont il s'agit.

S'il n'entre donc dans la notion du *beau* soit *absolu*, soit *relatif*, soit *général*, soit *particulier*, que les notions d'ordre, de rapports, de proportion, d'arrangement, de symétrie, de convenance, de disconvenance ; ces notions ne découlant pas d'une autre source que celles d'existence, de nombre, de longueur, largeur, profondeur, et une infinité d'autres sur lesquelles on ne conteste point, on peut, ce me semble, employer les premières dans une définition du *beau*, sans être accusé de substituer un terme à la place d'un autre, et de tourner dans un cercle vicieux.

Beau est un terme que nous appliquons à une infinité d'êtres ; mais quelque différence qu'il y ait entre ces êtres, il faut ou que nous fassions une fausse application du terme *beau*, ou qu'il y ait dans tous ces êtres une qualité dont le terme *beau* soit le signe.

Cette qualité ne peut être du nombre de celles qui constituent leur différence spécifique ; car ou il n'y aurait qu'un seul être *beau*, ou tout au plus qu'une seule belle espèce d'êtres.

Mais entre les qualités communes à tous les êtres que nous appelons *beaux*, laquelle choisirons-nous pour la chose dont le terme *beau* est le signe ?

Laquelle ? il est évident, ce me semble, que ce ne peut être que celle dont la présence les rend tous *beaux* ; dont la fréquence ou la rareté, si elle est susceptible de fréquence et de rareté, les rend plus ou moins *beaux* ; dont l'absence les fait cesser d'être *beaux* ; qui ne peut changer de nature, sans faire changer le *beau* d'espèce, et dont la qualité contraire rendrait les plus *beaux* désagréables et laids ; celle en un mot par qui la *beauté* commence, augmente, varie à l'infini, décline et disparaît. Or, il n'y a que la notion de *rapports* capable de ces effets.

J'appelle donc *beau* hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports ; et *beau* par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée.

Quand je dis *tout*, j'en excepte pourtant les qualités relatives au goût et à l'odorat ; quoique ces qualités pussent réveiller en nous l'idée de rapports, on n'appelle point *beaux* les objets en qui elles résident, quand on ne les considère que relativement à ces qualités. On dit *un mets excellent, une odeur délicieuse*, mais non *un beau mets, une belle odeur*. Lors donc qu'on dit, *voilà un beau turbot, voilà une belle rose*, on considère d'autres qualités dans la rose et dans le turbot que celles qui sont relatives aux sens du goût et de l'odorat.

Quand je dis *tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports, ou tout ce qui réveille cette idée*, c'est qu'il faut bien distinguer les formes qui sont dans les objets, et la notion que j'en ai. Mon entendement ne met rien dans les choses et n'en ôte rien. Que je pense ou ne pense point à la façade du Louvre, toutes les parties qui la composent n'en ont pas moins telle ou telle forme, et tel et tel arrangement entre elles : qu'il y eût des hommes ou qu'il n'y en eût point, elle n'en serait pas moins *belle*, mais seulement pour des êtres possibles constitués de corps et d'esprit comme nous ; car, pour d'autres, elle pourrait n'être ni *belle* ni *laide*, ou même être *laide*. D'où il s'ensuit que, quoiqu'il n'y ait point de *beau absolu*, il y a deux sortes de *beau* par rapport à nous, un *beau réel*, et un *beau aperçu*.

Quand je dis, *tout ce qui réveille en nous l'idée de rapports*, je n'entends pas que, pour appeler un être *beau*, il faille apprécier quelle est la sorte de rapports qui y règne ; je n'exige pas que celui qui voit un morceau

d'architecture soit en état d'assurer ce que l'architecte même peut ignorer, que cette partie est à celle-là comme tel nombre est à tel nombre, ou que celui qui entend un concert sache plus quelquefois que ne sait le musicien, que tel son est à tel son dans le rapport de deux à quatre, ou de quatre à cinq. Il suffit qu'il aperçoive et sente que les membres de cette architecture, et que les sons de cette pièce de musique ont des rapports, soit entre eux, soit avec d'autres objets. C'est l'indétermination de ces rapports, la facilité de les saisir et le plaisir qui accompagne leur perception, qui ont fait imaginer que le *beau* était plutôt une affaire de sentiment que de raison. J'ose assurer que toutes les fois qu'un principe nous sera connu dès la plus tendre enfance, et que nous en ferons par habitude une application facile et subite aux objets placés hors de nous, nous croirons en juger par sentiment ; mais nous serons contraints d'avouer notre erreur dans toutes les occasions où la complication des rapports et la nouveauté de l'objet suspendront l'application du principe : alors le plaisir attendra, pour se faire sentir, que l'entendement ait prononcé que l'objet est *beau*. D'ailleurs le jugement, en pareil cas, est presque toujours du *beau relatif*, et non du *beau réel*.

Ou l'on considère les rapports dans les mœurs, et l'on a le *beau moral* ; ou on les considère dans les ouvrages de littérature, et l'on a le *beau littéraire* ; ou on les considère dans les pièces de musique, et l'on a le *beau musical* ; ou on les considère dans les ouvrages de la nature, et l'on a le *beau naturel* ; ou on les considère dans les ouvrages mécaniques des hommes, et l'on a le *beau artificiel* ; ou on les considère dans les représentations des ouvrages de l'art ou de la nature, et l'on a le *beau d'imitation* : dans quelque objet, et sous quelque aspect que vous considériez les rapports dans un même objet, le *beau* prendra différents noms.

Mais un même objet, quel qu'il soit, peut être considéré solitairement et en lui-même, ou relativement à d'autres. Quand je prononce d'une fleur qu'elle est *belle*, ou d'un poisson qu'il est *beau*, qu'entends-je ? Si je considère cette fleur ou ce poisson solitairement, je n'entends pas autre chose, sinon que j'aperçois entre les parties dont ils sont composés, de l'ordre, de l'arrangement, de la symétrie, des rapports (car tous ces mots ne désignent que différentes manières d'envisager les rapports mêmes) : en ce sens toute fleur est *belle*, tout poisson est *beau* ; mais de quel *beau* ? de celui que j'appelle *beau réel*.

Si je considère la fleur et le poisson relativement à d'autres fleurs et d'autres poissons ; quand je dis qu'ils sont *beaux*, cela signifie qu'entre les êtres de leur genre, qu'entre les fleurs celle-ci, qu'entre les poissons celui-là, réveillent en moi le plus d'idées de rapports, et le plus de certains rapports ; car je ne tarderai pas à faire voir que tous les rapports n'étant pas de la même nature, ils contribuent plus ou moins les uns que les autres à la *beauté*. Mais je puis assurer que sous cette nouvelle façon de considérer les objets, il y a *beau* et *laid* ; mais quel *beau*, quel *laid* ? celui qu'on appelle *relatif*.

Si au lieu de prendre une fleur ou un poisson, on généralise, et qu'on prenne une plante ou un animal ; si on particularise et qu'on prenne une rose et un turbot, on en tirera toujours la distinction du *beau relatif* et du *beau réel*.

D'où l'on voit qu'il y a plusieurs *beaux relatifs*, et qu'une tulipe peut être *belle* ou *laide* entre les tulipes, *belle* ou *laide* entre les fleurs, *belle* ou *laide* entre les plantes, *belle* ou *laide* entre les productions de la nature.

Mais on conçoit qu'il faut avoir vu bien des roses et bien des turbots, pour prononcer que ceux-ci sont *beaux* ou *laid*s entre les roses et les turbots ; bien des plantes et bien des poissons, pour prononcer que la rose et le turbot sont *beaux* ou *laid*s entre les plantes et les poissons, et qu'il faut avoir une grande connaissance de la nature, pour prononcer qu'ils sont *beaux* ou *laid*s entre les productions de la nature.

Qu'est-ce donc qu'on entend, quand on dit à un artiste : *Imitez la belle nature* ? Ou l'on ne sait ce qu'on commande, ou on lui dit : Si vous avez à peindre une fleur, et qu'il vous soit d'ailleurs indifférent laquelle peindre, prenez la plus *belle* d'entre les fleurs ; si vous avez à peindre une plante, et que votre sujet ne demande point que ce soit un chêne ou un ormeau sec, rompu, brisé, ébranché, prenez la plus *belle* d'entre les plantes ; si vous avez à peindre un objet de la nature, et qu'il vous soit indifférent lequel choisir, prenez le plus *beau*.

D'où il s'ensuit : 1° que le principe de l'imitation de la belle nature demande l'étude la plus profonde et la plus étendue de ses productions en tout genre ;

2° Que quand on aurait la connaissance la plus parfaite de la nature, et des limites qu'elle s'est prescrites dans la production de chaque être, il n'en serait pas moins vrai que le nombre des occasions où le plus *beau* pourrait être employé dans les arts d'imitation, serait à celui où il faut préférer le moins *beau*, comme l'unité est à l'infini ;

3° Que quoiqu'il y ait en effet un *maximum* de *beauté* dans chaque ouvrage de la nature, considéré en lui-même ; ou, pour me servir d'un exemple, que, quoique la plus belle rose qu'elle produise n'ait jamais ni la hauteur ni l'étendue d'un chêne, cependant il n'y a ni *beau* ni *laid* dans ses productions, considérées relativement à l'emploi qu'on en peut faire dans les arts d'imitation.

Selon la nature d'un être, selon qu'il excite en nous la perception d'un plus grand nombre de rapports, et selon la nature des rapports qu'il excite, il est *joli, beau, plus beau, très-beau* ou *laid ; bas, petit, grand, élevé, sublime, outré, burlesque* ou *plaisant* ; et ce serait faire un très-grand ouvrage, et non pas un article de dictionnaire, que d'entrer dans tous ces détails : il nous suffit d'avoir montré les principes ; nous abandonnons au lecteur le soin des conséquences et des applications. Mais nous pouvons lui assurer que, soit qu'il prenne ses exemples dans la nature, ou qu'il les emprunte de la peinture, de la morale, de l'architecture, de la musique, il trouvera toujours qu'il donne le nom de *beau réel* à tout ce qui contient en soi de quoi réveiller l'idée de rapport ; et le nom de *beau relatif*, à tout ce qui réveille des rapports convenables avec les choses auxquelles il en faut faire la comparaison.

Je me contenterai d'en apporter un exemple, pris de la littérature. Tout le monde sait le mot sublime de la tragédie des *Horaces* : Qu'il mourût. Je demande à quelqu'un qui ne connaît point la pièce de Corneille, et qui n'a aucune idée de la réponse du vieil Horace, ce qu'il pense de ce trait : *Qu'il mourût*. Il est évident que celui que j'interroge ne sachant ce que c'est que ce *qu'il mourût*, ne pouvant deviner si c'est une phrase complète ou un fragment, et apercevant à peine entre ces trois termes quelque rapport grammatical, me répondra que cela ne lui paraît ni *beau* ni *laid*. Mais si je lui dis que c'est la réponse d'un homme consulté sur ce qu'un autre doit faire dans un combat, il commence à apercevoir dans le répondant une sorte de courage qui ne lui permet pas de croire qu'il soit toujours meilleur de

vivre que de mourir ; et le *qu'il mourût* commence à l'intéresser. Si j'ajoute qu'il s'agit dans ce combat de l'honneur de la patrie ; que le combattant est fils de celui qu'on interroge ; que c'est le seul qui lui reste ; que le jeune homme avait affaire à trois ennemis, qui avaient déjà ôté la vie à deux de ses frères ; que le vieillard parle à sa fille ; que c'est un Romain : alors la réponse *qu'il mourût*, qui n'était ni *belle*, ni *laide*, s'embellit à mesure que je développe ses rapports avec les circonstances, et finit par être sublime.

Changez les circonstances et les rapports, et faites passer le *qu'il mourût* du théâtre français sur la scène italienne, et de la bouche du vieil Horace dans celle de Scapin, le *qu'il mourût* deviendra *burlesque*.

Changez encore les circonstances, et supposez que Scapin soit au service d'un maître dur, avare et bourru, et qu'ils soient attaqués sur un grand chemin par trois ou quatre brigands. Scapin s'enfuit ; son maître se défend : mais pressé par le nombre, il est obligé de s'enfuir aussi ; et l'on vient apprendre à Scapin que son maître a échappé au danger. Comment, dira Scapin trompé dans son attente, il s'est donc enfui ? ah, le lâche ! — Mais, lui répondra-t-on, *seul contre trois, que voulais-tu qu'il fît ?* — *Qu'il mourût*, répondra-t-il ; et ce *qu'il mourût* deviendra *plaisant*. Il est donc constant que la *beauté* commence, s'accroît, varie, décline et disparaît avec les rapports, ainsi que nous l'avons dit plus haut.

Mais qu'entendez-vous par un *rapport* ? me demandera-t-on ; n'est-ce pas changer l'acception des termes, que de donner le nom de *beau* à ce qu'on n'a jamais regardé comme tel ? Il semble que dans notre langue l'idée de *beau* soit toujours jointe à celle de grandeur, et que ce ne soit pas définir le *beau* que de placer sa différence spécifique dans une qualité qui convient à une infinité d'êtres, qui n'ont ni grandeur ni sublimité. M. Crousaz a péché, sans doute, lorsqu'il a chargé sa définition du *beau* d'un si grand nombre de caractères, qu'elle s'est trouvée restreinte à un très-petit nombre d'êtres ; mais n'est-ce pas tomber dans le défaut contraire, que de la rendre si générale, qu'elle semble les embrasser tous, sans en excepter un amas de pierres informes, jetées au hasard sur le bord d'une carrière ? Tous les objets, ajoutera-t-on, sont susceptibles de rapports entre eux, entre leurs parties, et avec d'autres êtres ; il n'y en a point qui ne puissent être arrangés, ordonnés, symétrisés. La perfection est une qualité qui peut convenir à

tous ; mais il n'en est pas de même de la *beauté* ; elle est d'un petit nombre d'objets.

Voilà, ce me semble, sinon la seule, du moins la plus forte objection qu'on puisse me faire, et je vais tâcher d'y répondre.

Le rapport en général est une opération de l'entendement, qui considère soit un être, soit une qualité, en tant que cet être ou cette qualité suppose l'existence d'un autre être ou d'une autre qualité. Exemple : Quand je dis que Pierre est un *bon père*, je considère en lui une qualité qui suppose l'existence d'une autre, celle de fils ; et ainsi des autres rapports, tels qu'ils puissent être. D'où il s'ensuit que, quoique le rapport ne soit que dans notre entendement, quant à la perception, il n'en a pas moins son fondement dans les choses ; et je dirai qu'une chose contient en elle des rapports réels, toutes les fois qu'elle sera revêtue de qualités qu'un être constitué de corps et d'esprit comme moi ne pourrait considérer sans supposer l'existence ou d'autres êtres, ou d'autres qualités, soit dans la chose même, soit hors d'elle ; et je distribuerai les rapports en *réels* et en *aperçus*. Mais il y a une troisième sorte de rapports ; ce sont les rapports *intellectuels* ou *fictifs* ; ceux que l'entendement humain semble mettre dans les choses. Un statuaire jette l'œil sur un bloc de marbre ; son imagination plus prompte que son ciseau, en enlève toutes les parties superflues, et y discerne une figure : mais cette figure est proprement imaginaire et fictive ; il pourrait faire, sur une portion d'espace terminée par des lignes intellectuelles, ce qu'il vient d'exécuter d'imagination dans un bloc informe de marbre. Un philosophe jette l'œil sur un amas de pierres jetées au hasard ; il anéantit par la pensée toutes les parties de cet amas qui produisent l'irrégularité, et il parvient à en faire sortir un globe, un cube, une figure régulière. Qu'est-ce que cela signifie ? Que, quoique la main de l'artiste ne puisse tracer un dessin que sur des surfaces résistantes, il en peut transporter l'image par la pensée sur tout corps ; que dis-je, sur tout corps ! dans l'espace et le vide. L'image, ou transportée par la pensée dans les airs, ou extraite par imagination des corps les plus informes, peut être *belle* ou *laide*, mais non la toile idéale à laquelle on l'a attachée, ou le corps informe dont on l'a fait sortir.

Quand je dis donc qu'un être est *beau* par les rapports qu'on y remarque, je ne parle point des rapports intellectuels ou fictifs que notre imagination y

transporte, mais des rapports réels qui y sont, et que notre entendement y remarque par le secours de nos sens.

En revanche, je prétends que, quels que soient les rapports, ce sont eux qui constitueront la *beauté*, non dans ce sens étroit où le *joli* est l'opposé du *beau*, mais dans un sens, j'ose le dire, plus philosophique et plus conforme à la notion du *beau* en général, et à la nature des langues et des choses.

Si quelqu'un a la patience de rassembler tous les êtres auxquels nous donnons le nom de *beau*, il s'apercevra bientôt que dans cette foule il y en a une infinité où l'on n'a nul égard à la petitesse ou la grandeur ; la petitesse et la grandeur sont comptées pour rien toutes les fois que l'être est solitaire, ou qu'étant individu d'une espèce nombreuse, on le considère solitairement. Quand on prononça de la première horloge ou de la première montre qu'elle était *belle*, faisait-on attention à autre chose qu'à son mécanisme, ou au rapport de ses parties entre elles ? Quand on prononce aujourd'hui que la montre est *belle*, fait-on attention à autre chose qu'à son usage et à son mécanisme ? Si donc la définition générale du *beau* doit convenir à tous les êtres auxquels on donne cette épithète, l'idée de grandeur en est exclue. Je me suis attaché à écarter de la notion du *beau* la notion de grandeur, parce qu'il m'a semblé que c'était celle qu'on lui attachait plus ordinairement. En mathématique, on entend par un *beau problème*, un problème difficile à résoudre ; par une *belle solution*, la solution simple et facile d'un problème difficile et compliqué. La notion de *grand*, de *sublime*, d'*élevé*, n'a aucun lieu dans ces occasions où on ne laisse pas d'employer le nom de *beau*. Qu'on parcoure de cette manière tous les êtres qu'on nomme *beaux* : l'un exclura la grandeur, l'autre exclura l'utilité ; un troisième la symétrie ; quelques-uns même l'apparence marquée d'ordre et de symétrie : telle serait la peinture d'un orage, d'une tempête, d'un chaos ; et l'on sera forcé de convenir que la seule qualité commune, selon laquelle ces êtres conviennent tous, est la notion de rapports.

Mais quand on demande que la notion générale de *beau* convienne à tous les êtres qu'on nomme tels, ne parle-t-on que de sa langue, ou parle-t-on de toutes les langues ? Faut-il que cette définition convienne seulement aux êtres que nous appelons *beaux* en français, ou à tous les êtres qu'on appellerait *beaux* en hébreu, en syriaque, en arabe, en chaldéen, en grec, en latin, en anglais, en italien, et dans toutes les langues qui ont existé, qui

existent ou qui existeront ? et pour prouver que la notion de rapports est la seule qui resterait après l'emploi d'une règle d'exclusion aussi étendue, le philosophe sera-t-il forcé de les apprendre toutes ? Ne lui suffit-il pas d'avoir examiné que l'acception du terme *beau* varie dans toutes les langues ; qu'on le trouve appliqué là à une sorte d'êtres, à laquelle il ne s'applique point ici, mais qu'en quelque idiome qu'on en fasse usage, il suppose perception de rapports ? Les Anglais disent *a fine flavour, a fine woman*, une belle femme, une belle odeur. Où en serait un philosophe anglais, si, ayant à traiter du *beau*, il voulait avoir égard à cette bizarrerie de sa langue ? C'est le peuple qui a fait les langues ; c'est au philosophe à découvrir l'origine des choses ; et il serait assez surprenant que les principes de l'un ne se trouvassent pas souvent en contradiction avec les usages de l'autre. Mais le principe de la perception des rapports, appliqué à la nature du *beau*, n'a pas même ici ce désavantage ; et il est si général, qu'il est difficile que quelque chose lui échappe.

Chez tous les peuples, dans tous les lieux de la terre, et dans tous les temps, on a eu un nom pour la *couleur* en général, et d'autres noms pour les *couleurs* en particulier, et pour leurs nuances. Qu'aurait à faire un philosophe à qui l'on proposerait d'expliquer ce que c'est qu'une *belle couleur*, sinon d'indiquer l'origine de l'application du terme *beau* à une couleur en général, quelle qu'elle soit, et ensuite d'indiquer les causes qui ont pu faire préférer telle nuance à telle autre ? De même c'est la perception des rapports qui a donné lieu à l'invention du terme *beau* ; et selon que les rapports et l'esprit des hommes ont varié, on a fait les noms *joli, beau, charmant, grand, sublime, divin*, et une infinité d'autres, tant relatifs au physique qu'au moral. Voilà les nuances du *beau* : mais j'étends cette pensée, et je dis :

Quand on exige que la notion générale de *beau* convienne à tous les êtres *beaux*, parle-t-on seulement de ceux qui portent cette épithète ici et aujourd'hui, ou de ceux qu'on a nommés *beaux* à la naissance du monde, qu'on appelait *beaux* il y a cinq mille ans, à trois mille lieues, et qu'on appellera tels dans les siècles à venir ; de ceux que nous avons regardés comme tels dans l'enfance, dans l'âge mur, et dans la vieillesse ; de ceux qui font l'admiration des peuples policés, et de ceux qui charment les sauvages ? La vérité de cette définition sera-t-elle locale, particulière, et

momentanée ? ou s'étendra-t-elle à tous les êtres, à tous les temps, à tous les hommes et à tous les lieux ? Si l'on prend le dernier parti, on se rapprochera beaucoup de mon principe, et l'on ne trouvera guère d'autre moyen de concilier entre eux les jugements de l'enfant et de l'homme fait : de l'enfant, à qui il ne faut qu'un vestige de symétrie et d'imitation pour admirer et pour être récréé ; de l'homme fait, à qui il faut des palais et des ouvrages d'une étendue immense pour être frappé : du sauvage et de l'homme policé ; du sauvage, qui est enchanté, à la vue d'une pendeloque de verre, d'une bague de laiton, ou d'un bracelet de quincaillerie ; et de l'homme policé, qui n'accorde son attention qu'aux ouvrages les plus parfaits : des premiers hommes, qui prodiguaient les noms de *beaux*, de *magnifiques*, etc., à des cabanes, des chaumières et des granges ; et des hommes d'aujourd'hui, qui ont restreint ces dénominations aux derniers efforts de la capacité de l'homme.

Placez la *beauté* dans la perception des rapports, et vous aurez l'histoire de ses progrès depuis la naissance du monde jusqu'aujourd'hui ; choisissez pour caractère différentiel du *beau* en général, telle autre qualité qu'il vous plaira, et votre notion se trouvera tout à coup concentrée dans un point de l'espace et du temps.

La perception des rapports est donc le fondement du *beau* ; c'est donc la perception des rapports qu'on a désignée dans les langues sous une infinité de noms différents, qui tous n'indiquent que différentes sortes de *beau*.

Mais dans la nôtre, et dans presque toutes les autres, le terme *beau* se prend souvent par opposition à *joli* ; et sous ce nouvel aspect, il semble que la question du *beau* ne soit plus qu'une affaire de grammaire, et qu'il ne s'agisse plus que de spécifier exactement les idées qu'on attache à ce terme. (*Voyez à l'article suivant Beau opposé à Joli.*)

Après avoir tenté d'exposer en quoi consiste l'origine du *beau*, il ne nous reste plus qu'à rechercher celle des opinions différentes que les hommes ont de la *beauté* : cette recherche achèvera de donner de la certitude à nos principes ; car nous démontrerons que toutes ces différences résultent de la diversité des rapports aperçus ou introduits, tant dans les productions de la nature que dans celles des arts.

Le *beau* qui résulte de la perception d'un seul rapport, est moindre ordinairement que celui qui résulte de la perception de plusieurs rapports. La vue d'un *beau* visage ou d'un *beau* tableau affecte plus que celle d'une seule couleur ; un ciel étoilé, qu'un rideau d'azur ; un paysage, qu'une campagne ouverte ; un édifice, qu'un terrain uni ; une pièce de musique, qu'un son. Cependant il ne faut pas multiplier le nombre des rapports à l'infini ; et la *beauté* ne suit pas cette progression : nous n'admettons de rapports dans les *belles* choses que ce qu'un bon esprit en peut saisir nettement et facilement. Mais qu'est-ce qu'un bon esprit ? où est ce point dans les ouvrages en deçà duquel, faute de rapports, ils sont trop unis, et au delà duquel ils en sont chargés par excès ? Première source de diversité dans les jugements. Ici commencent les contestations. Tous conviennent qu'il y a un *beau*, qu'il est le résultat des rapports aperçus : mais selon qu'on a plus ou moins de connaissance, d'expérience, d'habitude de juger, de méditer, de voir, plus d'étendue naturelle dans l'esprit, on dit qu'un objet est pauvre ou riche, confus ou rempli, mesquin ou chargé.

Mais combien de compositions où l'artiste est contraint d'employer plus de rapports que le grand nombre n'en peut saisir, et où il n'y a guère que ceux de son art, c'est-à-dire les hommes les moins disposés à lui rendre justice, qui connaissent tout le mérite de ses productions ? Que devient alors le *beau* ? Ou il est présenté à une troupe d'ignorants qui ne sont pas en état de le sentir, ou il est senti par quelques envieux qui se taisent ; c'est là souvent tout l'effet d'un grand morceau de musique. M. d'Alembert a dit dans le *Discours préliminaire du Dictionnaire encyclopédique*, discours qui mérite bien d'être cité dans cet article, qu'après avoir fait un art d'apprendre la musique, on en devrait bien faire un de l'écouter : et j'ajoute qu'après avoir fait un art de la poésie et de la peinture, c'est en vain qu'on en a fait un de lire et de voir ; et qu'il régnera toujours dans les jugements de certains ouvrages une uniformité apparente, moins injurieuse, à la vérité, pour l'artiste que le partage des sentiments, mais toujours fort affligeante.

Entre les rapports on en peut distinguer une infinité de sortes : il y en a qui se fortifient, s'affaiblissent et se tempèrent mutuellement. Quelle différence dans ce qu'on pensera de la *beauté* d'un objet, si on les saisit tous, ou si l'on n'en saisit qu'une partie ! Seconde source de diversité dans les jugements. Il y en a d'indéterminés et de déterminés : nous nous contentons des premiers

pour accorder le nom de *beau*, toutes les fois qu'il n'est pas de l'objet immédiat et unique de la science ou de l'art de les déterminer. Mais si cette détermination est l'objet immédiat et unique d'une science ou d'un art, nous exigeons non-seulement les rapports, mais encore leur valeur : voilà la raison pour laquelle nous disons un *beau* théorème, et que nous ne disons pas un *bel* axiome ; quoiqu'on ne puisse pas nier que l'axiome exprimant un rapport n'ait aussi sa *beauté réelle*. Quand je dis, en mathématiques, que le tout est plus grand que sa partie, j'énonce assurément une infinité de propositions particulières sur la quantité partagée : mais je ne détermine rien sur l'excès juste du tout sur ses portions ; c'est presque comme si je disais : « Le cylindre est plus grand que la sphère inscrite, et la sphère plus grande que le cône inscrit. » Mais l'objet propre et immédiat des mathématiques est de déterminer de combien l'un de ces corps est plus grand ou plus petit que l'autre ; et celui qui démontrera qu'ils sont toujours entre eux comme les nombres 3, 2, 1, aura fait un théorème admirable. La *beauté* qui consiste toujours dans les rapports, sera dans cette occasion en raison composée du nombre des rapports et de la difficulté qu'il y avait à les apercevoir ; et le théorème qui énoncera que toute ligne qui tombe du sommet d'un triangle isocèle sur le milieu de sa base, partage l'angle en deux angles égaux, ne sera pas merveilleux : mais celui qui dira que les asymptotes d'une courbe s'en approchent sans cesse sans jamais la rencontrer, et que les espaces formés par une portion de l'axe, une portion de la courbe, l'asymptote et le prolongement de l'ordonnée, sont entre eux comme tel nombre à tel nombre, sera *beau*. Une circonstance qui n'est pas indifférente à la *beauté*, dans cette occasion et dans beaucoup d'autres, c'est l'action combinée de la surprise et des rapports, qui a lieu toutes les fois que le théorème dont on a démontré la vérité passait auparavant pour une proposition fausse.

Il y a des rapports que nous jugeons plus ou moins essentiels ; tel est celui de la grandeur relativement à l'homme, à la femme et à l'enfant ; nous disons d'un enfant qu'il est *beau*, quoiqu'il soit petit ; il faut absolument qu'un *bel* homme soit grand ; nous exigeons moins cette qualité dans une femme ; et il est plus permis à une petite femme d'être *belle* qu'à un petit homme d'être *beau*. Il me semble que nous considérons alors les êtres, non-seulement en eux-mêmes, mais encore relativement aux lieux qu'ils occupent dans la nature, dans le grand tout ; et selon que ce grand tout est plus ou moins connu, l'échelle qu'on se forme de la grandeur des êtres est

plus ou moins exacte : mais nous ne savons jamais bien quand elle est juste. Troisième source de diversité de goûts et de jugements dans les arts d'imitation. Les grands maîtres ont mieux aimé que leur échelle fût un peu trop grande que trop petite : mais aucun d'eux n'a la même échelle, ni peut-être celle de la nature.

L'intérêt, les passions, l'ignorance, les préjugés, les usages, les mœurs, les climats, les coutumes, les gouvernements, les cultes, les événements, empêchent les êtres qui nous environnent, ou les rendent capables de réveiller ou de ne point réveiller en nous plusieurs idées, anéantissent en eux des rapports très-naturels, et y en établissent de capricieux et d'accidentels. Quatrième source de diversité dans les jugements.

On rapporte tout à son art et à ses connaissances : nous faisons tous plus ou moins le rôle du critique d'Apelle, et quoique nous ne connaissions que la chaussure, nous jugeons aussi de la jambe ; ou, quoique nous ne connaissions que la jambe, nous descendons aussi à la chaussure : mais nous ne portons pas seulement ou cette témérité ou cette ostentation de détail dans le jugement des productions de l'art ; celles de la nature n'en sont pas exemptes. Entre les tulipes d'un jardin, la plus *belle* pour un curieux sera celle où il remarquera une étendue, des couleurs, une feuille, des variétés peu communes : mais le peintre occupé d'effets de lumière, de teintes, de clair-obscur, de formes relatives à son art, négligera tous les caractères que le fleuriste admire, et prendra pour modèle la fleur même méprisée par le curieux. Diversité de talents et de connaissances, cinquième source de diversité dans les jugements.

L'âme a le pouvoir d'unir ensemble les idées qu'elle a reçues séparément, de comparer les objets par le moyen des idées qu'elle en a, d'observer les rapports qu'elles ont entre elles, d'étendre ou de resserrer ses idées à son gré, de considérer séparément chacune des idées simples qui peuvent s'être trouvées réunies dans la sensation qu'elle en a reçue. Cette dernière opération de l'âme s'appelle *abstraction*. Les idées des substances corporelles sont composées de diverses idées simples, qui ont fait ensemble leurs impressions lorsque les substances corporelles se sont présentées à nos sens : ce n'est qu'en spécifiant en détail ces idées sensibles qu'on peut définir les substances. Ces sortes de définitions peuvent exciter une idée assez claire d'une substance dans un homme qui ne l'a jamais

immédiatement aperçue, pourvu qu'il ait autrefois reçu séparément, par le moyen des sens, toutes les idées simples qui entrent dans la composition de l'idée complexe de la substance définie : mais s'il lui manque la notion de quelqu'une des idées simples dont cette substance est composée, et s'il est privé du sens nécessaire pour les apercevoir, ou si ce sens est dépravé sans retour, il n'est aucune définition qui puisse exciter en lui l'idée dont il n'aurait pas eu précédemment une perception sensible. Sixième source de diversité dans les jugements que les hommes porteront de la *beauté* d'une description ; car combien entre eux de notions fausses, combien de demi-notions du même objet !

Mais ils ne doivent pas s'accorder davantage sur les êtres intellectuels : ils sont tous représentés par des signes ; et il n'y a presque aucun de ces signes qui soit assez exactement défini, pour que l'acception n'en soit pas plus étendue ou plus resserrée dans un homme que dans un autre. La logique et la métaphysique seraient bien voisines de la perfection, si le Dictionnaire de la langue était bien fait : mais c'est encore un ouvrage à désirer ; et comme les mots sont les couleurs dont la poésie et l'éloquence se servent, quelle conformité peut-on attendre dans les jugements du tableau, tant qu'on ne saura seulement pas à quoi s'en tenir sur les couleurs et sur les nuances ? Septième source de diversité dans les jugements.

Quel que soit l'être dont nous jugeons, les goûts et les dégoûts excités par l'instruction, par l'éducation, par le préjugé ou par un certain ordre factice dans nos idées, sont tous fondés sur l'opinion où nous sommes que ces objets ont quelque perfection ou quelque défaut dans des qualités, pour la perception desquelles nous avons des sens ou des facultés convenables. Huitième source de diversité.

On peut assurer que les idées simples qu'un même objet excite en différentes personnes, sont aussi différentes que les goûts et les dégoûts qu'on leur remarque. C'est même une vérité de sentiment ; et il n'est pas plus difficile que plusieurs personnes diffèrent entre elles dans un même instant, relativement aux idées simples, que le même homme ne diffère de lui-même dans des instants différents. Nos sens sont dans un état de vicissitude continuel : un jour on n'a point d'yeux, un autre jour on entend mal ; et d'un jour à l'autre, on voit, on sent, on entend diversement.

Neuvième source de diversité dans les jugements des hommes d'un même âge, et d'un même homme en différents âges.

Il se joint par accident à l'objet le plus *beau* des idées désagréables : si l'on aime le vin d'Espagne, il ne faut qu'en prendre avec de l'émétique pour le détester ; il ne nous est pas libre d'éprouver ou non des nausées à son aspect : le vin d'Espagne est toujours bon, mais notre condition n'est pas la même par rapport à lui. De même, ce vestibule est toujours magnifique, mais mon ami y a perdu la vie. Ce théâtre n'a pas cessé d'être *beau*, depuis qu'on m'y a sifflé : mais je ne peux plus le voir, sans que mes oreilles ne soient encore frappées du bruit des sifflets. Je ne vois sous ce vestibule que mon ami expirant ; je ne sens plus sa *beauté*. Dixième source d'une diversité dans les jugements, occasionnée par ce cortège d'idées accidentelles, qu'il ne nous est pas libre d'écarter de l'idée principale.

Post equitem sedet atra cura.

Horat. *Lyricor.* lib. III, ode i, v. 40.

Lorsqu'il s'agit d'objets composés, et qui présentent en même temps des formes naturelles et des formes artificielles, comme dans l'architecture, les jardins, les ajustements, etc., notre goût est fondé sur une autre association d'idées moitié raisonnables, moitié capricieuses : quelque faible analogie avec la démarche, le cri, la forme, la couleur d'un objet malfaisant, l'opinion de notre pays, les conventions de nos compatriotes, etc., tout influe dans nos jugements. Ces causes tendent-elles à nous faire regarder les couleurs éclatantes et vives comme une marque de vanité ou de quelque autre mauvaise disposition de cœur ou d'esprit ? certaines formes sont-elles en usage parmi les paysans, ou des gens dont la profession, les emplois, le caractère nous sont odieux ou méprisables ? ces idées accessoires reviendront malgré nous, avec celles de la couleur et de la forme, et nous prononcerons contre cette couleur et ces formes, quoiqu'elles n'aient rien en elles-mêmes de désagréable. Onzième source de diversité.

Quel sera donc l'objet dans la nature sur la *beauté* duquel les hommes seront parfaitement d'accord ? La structure des végétaux ? le mécanisme des animaux ? le monde ? mais ceux qui sont le plus frappés des rapports, de l'ordre, des symétries, des liaisons, qui règnent entre les parties de ce grand tout, ignorant le but que le Créateur s'est proposé en le formant, ne sont-ils pas entraînés à prononcer qu'il est parfaitement *beau*, par les idées qu'ils ont de la Divinité ? Et ne regardent-ils pas cet ouvrage comme un chef-d'œuvre, principalement parce qu'il n'a manqué à l'auteur ni la puissance ni la volonté pour le former tel ? Mais combien d'occasions où nous n'avons pas le même droit d'inférer la perfection de l'ouvrage, du nom seul de l'ouvrier, et où nous ne laissons pas que d'admirer ? Ce tableau est de Raphaël, cela suffit. Douzième source, sinon de diversité, du moins d'erreur dans les jugements.

Les êtres purement imaginaires, tels que le sphinx, la sirène, le faune, le minotaure, l'homme idéal, etc., sont ceux sur la *beauté* desquels on semble moins partagé, et cela n'est pas surprenant : ces êtres imaginaires sont, à la vérité, formés d'après les rapports que nous voyons observés dans les êtres réels ; mais le modèle auquel ils doivent ressembler, épars entre toutes les productions de la nature, est proprement partout et nulle part.

Quoi qu'il en soit de toutes ces causes de diversité dans nos jugements, ce n'est point une raison de penser que le *beau* réel, celui qui consiste dans la perception des rapports, soit une chimère ; l'application de ce principe peut varier à l'infini, et ses modifications accidentelles occasionner des dissertations et des guerres littéraires : mais le principe n'en est pas moins constant. Il n'y a peut-être pas deux hommes sur la terre qui aperçoivent exactement les mêmes rapports dans un même objet, et qui le jugent *beau* au même degré : mais s'il y en avait un seul qui ne fût affecté des rapports dans aucun genre, ce serait un stupide parfait ; et s'il y était insensible seulement dans quelques genres, ce phénomène décèlerait en lui un défaut d'économie animale ; et nous serions toujours éloignés du scepticisme, par la condition générale du reste de l'espèce.

Le *beau* n'est pas toujours l'ouvrage d'une cause intelligente : le mouvement établit souvent, soit dans un être considéré solitairement, soit entre plusieurs êtres comparés entre eux, une multitude prodigieuse de rapports surprenants. Les cabinets d'histoire naturelle en offrent un grand

nombre d'exemples. Les rapports sont alors des résultats de combinaisons fortuites, du moins par rapport à nous. La nature imite, en se jouant, dans cent occasions les productions de l'art : et l'on pourrait demander, je ne dis pas si ce philosophe qui fut jeté par une tempête sur les bords d'une île inconnue avait raison de s'écrier, à la vue de quelques figures de géométrie : *Courage, mes amis, voici des pas d'hommes* ; mais combien il faudrait remarquer de rapports dans un être pour avoir une certitude complète qu'il est l'ouvrage d'un artiste ; en quelle occasion un seul défaut de symétrie prouverait plus que toute somme donnée de rapports ; comment sont entre eux le temps de l'action de la cause fortuite, et les rapports observés dans les effets produits ; et si, à l'exception des œuvres du Tout-Puissant, il y a des cas où le nombre des rapports ne puisse jamais être compensé par celui des jets^[8].

-
1. ↑ *Psychologie, ou Traité de l'âme* ; Amsterdam, 1745, in-12.
 2. ↑ *Traité du Beau*, où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi. Amsterdam, 1715, 2 vol. in-12.
 3. ↑ L'ouvrage d'Hutcheson, *Recherches sur l'origine des idées que nous avons de la Beauté et de la Vertu*, a été traduit en français par Eidous, Amsterdam (Paris, Durand), 1749, 2 vol. in-8°.
 4. ↑ Ces notes renvoient à l'*Encyclopédie*.
 5. ↑ La première édition parut en 1741. Il y en a eu plusieurs autres.
 6. ↑ Par l'abbé Batteux. (Voir la *Lettre sur les Sourds et Muets*, t. I.)
 7. ↑ Voyez l'*Essai sur le mérite et la vertu*, t. I, 2^e partie, iii^e section.
 8. ↑ Voyez dans l'*Encyclopédie méthodique*, Dictionnaire de la *Philosophie ancienne et moderne*, l'article *Ordre de l'univers*. (N.) — Cet article est de Naigeon lui-même. Il le termine en disant qu'il n'aurait point entrepris ce travail pénible, s'il avait relu auparavant ce que Diderot a dit sur ce sujet important.