sciente, irrésistible, qui est l'inspiration ; l'autre réfléchie, consciente, libre, qui, par le travail, soumet l'inspiration à des règles apprises. La nature n'est belle qu'incomplétement, qu'accidentellement, parce qu'elle ne possède que la seule activité inconsciente. D'où il suit que l'art, loin de subir la loi de la nature, donne, tout au contraire, le principe et la règle pour juger de la beauté de celle-ci. Ainsi, l'art est indépendant; il n'a aucune fin étrangère; il est pur, il est saint; il repousse toute alliance avec ce qui n'est que le plaisir, ou avec ce qui n'est que l'utile. Il lui répugne de s'allier à ce qui n'appartient qu'à la morale; il laisse même la science bien loin de lui. L'art est donc ce qu'il y a de plus élevé pour le philosophe, parce qu'il lui ouvre le sanctuaire où brûlent en une flamme unique, dans une union originelle et éternelle, le particulier dans la nature et dans l'histoire, et ce qui doit se chercher et se fuir éternellement dans la vie, dans l'action et dans la pensée.

— XI. Le beau et l'art selon Hégel. V. ci-après le compte rendu consacré à l'*Esthétique* de ce grand philosophe.

— Bibliogr. Les traités sur l'art, le beau, le sublime, sont extrêmement nombreux, et, si nous entreprenions de les indiquer tous, la liste serait interminable; nous nous contenterons de donner celle des traités d'*esthétique* proprement dits : Baumgarten, *Esthetica* (Francfort-sur-l'Oder, 1750-1758, in-8°) ; Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique* (Weimar, 1794, in-8°) ; J.-P. Richter, *Leçons d'esthétique* (Hambourg, 1804, 3 vol. in-8°) ; Ast, *Manuel d'esthétique* (Leipzig, 1805, in-8°); Bouterwek, *Esthétique* (Gœttingue, 1825, in-8°, 3e édit.); Burger, *Précis d'esthétique* (Berlin, 1825, 2 vol. in-8°) ; Talia, *Principi di estetica* (Venezia, 1827, 2 vol. in-8°) ; Solger, *Leçons sur l'esthétique*, publiées par Heyse (Leipzig, 1829, in-8°) ; Weisze, *Système d'esthétique* (Leipzig, 1830, in-8°) ; Bobrik, *Cours libre d'esthétique*, professé à Zurich (1834-1838, in-8°) ; W.-E. Weber, *Die Æsthetik aus dem Gesichtspunkte gebildeter Freunde des Schœnen* (Darmstadt, 1834, in-8°, 1re partie) ; Jouffroy, *Cours d'esthétique*, publié par Ph. Damiron (Paris, 1842, in-8°); F.-T. Fischer, *Æsthetik, oder Wissenschaft des Schœnen* (Reutlingen, 1846-1857, 4 vol. in-8°) ; Th. Haufmann, *Développement de l'idée de Dieu*, précédé de *Réflexions sur l'art et l'esthétique* (Dusseldorf, 1850, in-fol. obl., avec planches); V. Gioberti, *Essai sur le beau*, ou *Eléments de philosophie esthétique*, traduit de l'italien par J. Bertinatti (Bruxelles, 1853, in-8°); Carrière, *Æsthetik. Die Idee des Schœnen und ihre Verwirklichung durch Natur, Geist und Kunst* (Leipzig, 1859, 2 vol. in-8°) ; Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tecktonischen Kunsten, oder praktische Æsthetik* (Francfort, 1860, in-8°, fig., v. I) ; Viollet-le-Duc, *Onze conférences sur l'esthétique* (*Revue des cours littéraires*, année 1863-1864) ; Berville, *Littérature esthétique* (Paris, 1869, in-18).

Esthétique (L'), ouvrage posthume de Hégel, divisé en trois parties. La première traite du beau dans l'art en général ; la seconde, des formes générales de l'art dans son développement historique; la troisième contient le système des arts, la théorie de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, de la musique et de la poésie.

Dans une introduction étendue, Hégel pose d'abord les bases de la science du beau ; il en définit l'objet, en démontre la légitimité, et en indique la méthode. L'esthétique est la science du beau; cette science a pour objet l'art et ses œuvres; elle est la philosophie des beaux-arts. Quant à la méthode à suivre, deux procédés se présentent, exclusifs et opposés. L'un, empirique et historique, cherche à tirer de l'étude des chefs-d'œuvre de l'art des règles de critique et les principes du goût. L'autre, rationnel et *à priori*, remonte immédiatement à l'idée du beau et en déduit des règles générales. La vraie méthode consiste dans la réunion de ces deux procédés. Quelle est la nature de l'art? L'art est un produit de l'activité humaine, une création de l'esprit; il s'adresse à la sensibilité ; mais il n'a pas pour but direct d'exciter la sensation et de faire naître le plaisir. Si l'on se demande maintenant quel est le but de l'art, on rencontre plusieurs réponses. On veut d'abord que l'art ait pour objet l'imitation ; mais à quoi bon reproduire ce que la nature offre à nos regards, d'autant plus que la copie restera toujours au-dessous de l'original? Un second système substitue l'expression à l'imitation. Mais si l'art est destiné à tout exprimer, le fond est indifférent; de plus, ce nouveau système n'est qu'un nouveau procédé de l'imitation. Un troisième système est celui du perfectionnement moral. Le défaut de cette théorie est de confondre l'effet moral de l'art avec son véritable but et de lui enlever toute liberté. De ce système il ne peut naître que des œuvres froides et sans vie. Le véritable but de l'art est de représenter le beau, de réaliser l'harmonie idéale des choses; et la contemplation du beau produit en nous une jouissance calme et pure, incompatible avec les grossiers plaisirs des sens.

La première partie de la science esthétique, vraie métaphysique du beau, contient, avec l'analyse de l'idée du beau, les principes généraux communs à tous les arts. Ainsi Hégel y traite de l'idée abstraite du beau, du beau dans la nature, du beau dans l'art ou de l'idéal.

La seconde partie expose les formes principales aux diverses époques de l'histoire. L'idéal se manifeste sous trois formes essentielles : la forme symbolique, la forme classique et la forme romantique. Elles représentent les trois grandes époques de l'histoire : l'Orient, la Grèce et les temps modernes. Dans l'Orient, la pensée, encore vague et indéterminée, cherche sa véritable expression et ne peut la trouver. Dans l'art classique, au contraire, s'accomplit l'harmonieux mélange de la forme et de l'idée. Mais l'esprit ne peut se reposer dans ce juste accord où l'infini et le fini se confondent. Alors se brise cette unité qui fait le caractère de l'art classique. Les formes extérieures, les images sensibles ne suffisent plus pour exprimer l'âme et sa libre spiritualité.

Le symbole est une image qui représente une idée. Avec son caractère énigmatique et mystérieux, le symbole s'applique particulièrement à toute une époque de l'histoire, à l'art oriental et à ses créations extraordinaires. Au premier moment de l'histoire de l'art, le principe divin apparaît identifié avec la nature et l'homme. Dans le culte de Lama, par exemple, un homme réel est adoré comme Dieu. Dans la religion de Zoroastre, la lumière est Dieu lui-même. Ainsi, unité du principe invisible et des objets visibles constitue la première forme du symbole dans l'art. La séparation des deux termes indique un degré supérieur de l'art. C'est ce qui a lieu dans les monuments indiens. Mais c'est en Egypte seulement qu'on trouve le type du véritable symbole. Les Egyptiens sont, en Orient, le peuple véritablement artiste; ils montrent une activité infatigable pour satisfaire ce besoin de représentation symbolique qui les tourmente; mais leurs monuments restent mystérieux et muets. L'esprit n'a pas encore trouvé la forme qui lui est propre; il ne parle pas encore le langage clair de l'intelligence.

Le but de l'art est de représenter l'idéal, c'est-à-dire l'accord parfait des deux éléments du beau, de l'idée et de la forme sensible. Or, ce but, l'art symbolique s'efforce vainement de l'atteindre. Nous trouvons cette beauté idéale réalisée pour la première fois chez le peuple grec et dans l'art classique. L'art classique, qui représente la spiritualité libre sous une forme individuelle, est nécessairement anthropomorphique. Il ne dépasse pas le domaine de la beauté sensible ; mais il la représente d'une manière parfaite. L'idéal de la beauté classique a été réalisé par les Grecs. Les conditions les plus favorables se trouvaient réunies pour le faire éclore : la position géographique, le génie de ce peuple, son caractère moral, sa vie politique. L'art atteignit alors le point culminant de la beauté sensible sous la forme de l'individualité plastique ; et il ne nous apparaît pas comme une production de la nature, mais comme une création libre de l'esprit ; il ne s'arrête pas à un type immobile, traditionnel : il perfectionne le tout; car le fond et la forme sont inséparables. Il les développe l'un et l'autre dans toute la sérénité de l'inspiration. Le premier perfectionnement consiste dans une réaction contre la forme symbolique qu'il s'agit de détruire. Aussi les divinités grecques sont, avant tout, des personnes morales revêtues de la forme humaine. Le développement de l'idéal classique se révèle surtout dans la théogonie et la généalogie des dieux, dans leur naissance et leur succession, par l'abaissement des divinités des races antérieures, enfin dans l'hostilité qui éclate entre elles, dans la révolution qui leur a enlevé la souveraineté pour la mettre entre les mains des divinités nouvelles. Ce combat est celui de la nature et de l'esprit; il est la loi du monde. Maintenant, si l'on veut connaître la nature de cet idéal classique, voici ce qu'on en peut dire : Ces dieux immortels sont étrangers aux misères et aux agitations de l'existence humaine. Ils jouissent d'un calme et d'une sérénité inaltérables, qu'ils puisent dans leur repos et leur majesté. Ils ne sont pas, toutefois, des abstractions vagues, des existences universelles et purement idéales. Au caractère de généralité s'ajoute l'individualité. Chaque divinité a ses traits et sa physionomie propres, son rôle particulier, sa sphère d'activité déterminée et limitée. Une juste mesure encore ici est observée : les deux éléments, le général et l'individuel, sont dans un accord parfait.

L'art romantique, dans son plus haut développement, est l'art chrétien. Dans cet art, au lieu de divinités idéales qui n'existent que pour l'imagination et ne sont que la nature humaine idéalisée, c'est Dieu lui-même qui se fait homme et parcourt toutes les phases de la vie humaine, la naissance, la souffrance, la mort et la résurrection. Le résultat de cette conception religieuse, c'est de donner aussi à l'art, comme fond principal de ses représentations, la lutte, le combat, la douleur et la mort, la tristesse profonde qu'inspire le néant de la vie, la souffrance physique et morale. Mais, en dehors du cercle religieux, se développent des intérêts qui appartiennent à la vie mondaine et qui forment aussi l'objet des représentations de l'art : ce sont des passions, des collisions, des joies et des souffrances qui portent un caractère terrestre, mais où apparaît pourtant le principe qui distingue la pensée moderne, à savoir un sentiment plus vif, plus énergique et plus profond de la personnalité humaine, ou, comme l'appelle l'auteur, de la subjectivité.

L'art romantique ne diffère pas moins de l'art classique par la forme que par les idées qui en constituent le fond. Les objets de la nature perdent leur importance; ils cessent au moins d'être divinisés. La nature s'efface, et l'univers se condense au foyer de l'âme humaine. Mais, d'un autre côté, par suite de cette concentration, le cercle des idées se trouve infiniment agrandi. Tous les degrés, toutes les phases de la vie, l'humanité tout entière et son développement deviennent la matière inépuisable des représentations de l'art. De là résulte que, dans la représentation des formes sensibles, l'art ne craint plus d'admettre le réel avec ses imperfections et ses défauts. Le beau n'est plus chose exclusive; le laid a maintenant sa place. Quel est l'idéal dans l'art romantique? En ce qui concerne le côté religieux, la beauté grecque montre l'âme entièrement identifiée avec la forme corporelle. Dans l'art romantique, la beauté ne réside plus dans l'idéalisation de la forme sensible, mais dans l'âme elle-même. Le Dieu de l'art chrétien n'est pas un Dieu solitaire, étranger aux conditions de la vie mortelle; il se fait homme et partage les souffrances et les misères de l'humanité. L'idéal a donc ici pour forme le sentiment, l'amour. L'idéal profane se présente à nous sous deux formes différentes. L'une, quoique représentant la personnalité humaine, développe encore des sentiments nobles, élevés, et qui se combinent avec des idées morales ou religieuses ; l'autre ne nous montre que des personnages qui déploient, à la poursuite des intérêts purement humains et positifs, l'indépendance et l'énergie du caractère. Mais ce qui caractérise surtout l'art romantique, c'est que, dans la sphère religieuse, l'âme, trouvant à se satisfaire en elle-même, n'a pas besoin de se développer dans le monde extérieur.

Telles sont les formes fondamentales que l'art nous présente dans son développement historique. Si l'art de la Renaissance ne se trouve pas dans cette esquisse, c'est qu'il ne constitue pas une forme originale et fondamentale. La Renaissance est un simple retour à l'art grec.

Dans la troisième partie de son ouvrage, Hégel s'occupe de la division des arts. La méthode commune les classe d'après les sens auxquels ils s'adressent. De là la division en art du dessin et en art musical. La poésie, qui se sert de la parole et s'adresse à l'imagination, forme un domaine à part. Hégel combine ce principe de division avec un autre plus philosophique. L'art a pour objet la représentation de l'idéal : les arts doivent donc se classer d'après la manière plus ou moins parfaite dont ils l'expriment. D'après ce principe, voici comment les arts s'échelonnent : architecture, sculpture, peinture, musique, poésie, cette dernière occupant le sommet de l'échelle.

Architecture. Hégel se borne à en décrire les principales formes aux différentes époques de l'histoire. Cet art, en effet, se prête peu aux théories abstraites. Ses principes, s'il en a, sont des lois mathématiques étrangères à la science du beau. Il faut donc seulement déterminer le sens et le caractère de ses monuments.

Le but de l'architecture, abstraction faite de sa destination positive, est d'exprimer une pensée générale par des formes empruntées à la nature inorganique, par des masses disposées selon les lois de la géométrie et de la mécanique. Mais, quelles que soient d'ailleurs les impressions produites par l'aspect d'un édifice, il n'offre jamais qu'un emblème obscur et énigmatique; ces formes matérielles ne représentent que vaguement la pensée. L'architecture symbolique exprime une pensée générale sans autre but que de la représenter; l'intérêt de ses monuments réside surtout dans les conceptions religieuses des peuples qui ont déposé une pensée encore vague dans ces colossales images. L'architecture classique procède à la fois du besoin et de l'art, de l'utile et du beau, qu'elle combine de la manière la plus parfaite; c'est à la fois l'architecture commode et la belle architecture. La colonne grecque, par exemple, procède d'une forme empruntée à la nature, mais façonnée dans le sens de l'art. Dans l'architecture romantique, le monument a un sens déterminé et le montre; mais, par son calme sublime, il s'élève au-dessus de toute destination utile, à quelque chose d'infini en soi. « Si l'on examine le rapport de cette architecture avec l'esprit intime du culte chrétien, on remarque d'abord que la forme fondamentale est ici la maison fermée. De même, en effet, que l'esprit chrétien se retire dans l'intérieur de la conscience, de même l'église est l'enceinte fermée de toutes parts, le lieu du recueillement et du silence. C'est le lieu du recueillement de l'âme en elle-même, qui s'enferme ainsi matériellement dans l'espace. D'un autre côté, si, dans la méditation chrétienne, l'âme se retire en elle-même, elle s'élève en même temps au-dessus du fini, et cela détermine également le caractère de la maison de Dieu. L'architecture prend dès lors, pour sa signification indépendante, l'élévation vers l'infini, caractère qu'elle exprime par les proportions de ses formes architectoniques. Ces deux caractères, la profondeur du recueillement et l'élévation de l'âme vers l'infini, expliquent l'architecture gothique et ses formes principales. »

Sculpture. L'architecture façonne et dispose selon les lois géométriques les masses de la nature inerte, et elle ne parvient ainsi qu'à nous offrir un symbole vague et incomplet de la pensée. La sculpture représente le corps animé, vivant, et surtout le corps humain avec lequel l'âme s'identifie. Elle ressemble à l'architecture en ce qu'elle façonne la matière étendue et solide avec ses dimensions; mais elle s'en distingue en ce que cette matière cesse d'être étrangère à l'esprit. La forme corporelle se confond avec lui et devient son image vivante. Pour bien saisir le principe de la sculpture, il faut examiner d'abord ce qui fait le fond de ses représentations, puis la forme corporelle qui doit l'exprimer. Le fond essentiel des représentations de la sculpture, c'est l'esprit incarné dans une forme corporelle. La forme seule digne de représenter l'esprit, c'est la forme humaine. Cette forme, à son tour, doit être représentée non dans ce qui la rapproche de la forme animale, mais dans sa beauté idéale, c'est-à-dire libre, harmonieuse, reflétant l'esprit par les traits qui le désignent, par la pureté, par la régularité des lignes, par la noblesse du maintien et des poses. A cause de cette parfaite appropriation de la forme à l'idée, la sculpture est plus que les autres arts affectée à l'idéal; en second lieu, elle constitue le centre de l'art classique, qui représente cet accord parfait des deux éléments du beau. Mais, remarquons-le en passant, la beauté des lignes n'a rien d'arbitraire; elles indiquent la supériorité de l'esprit et la prédominance des formes qui l'expriment sur celles qui sont affectées aux fonctions de la nature animale. Pour preuve, l'auteur analyse mathématiquement le profil grec. C'est un morceau achevé, que nous ne pouvons citer à cause de sa longueur, mais auquel nous renvoyons le lecteur. Dans le christianisme, le recueillement de l'âme, la souffrance morale, le martyre et la pénitence, la mort et la résurrection, ne sont nullement propres à être représentés par la sculpture, qui veut le calme, la sérénité de l'esprit, et, dans l'expression, l'harmonie des formes. Aussi la sculpture n'est là qu'un ornement de l'architecture.

Peinture. Avec la peinture commence la série que l'auteur désigne sous le nom d'arts romantiques. L'apparence visible, créée par l'esprit lui-même, et combinée avec la couleur, la perspective, le jeu de la lumière et des ombres, et arrivant ensuite à une plus haute expression, tel est l'objet de la peinture. La musique ira encore plus loin, elle supprimera l'étendue. Saisissant l'âme dans ce qu'elle a de plus intime, le sentiment, elle l'exprime par un signe immatériel et invisible. L'idée qui fait le fond des représentations de la peinture, c'est la vie intérieure, l'âme, dont les impressions, les sentiments et les actes se manifestent dans une multitude de situations et de scènes diverses. Voilà pourquoi le centre de la peinture est le monde chrétien. Dans sa forme ou dans son mode de représentation, la peinture exige également un degré supérieur de spiritualité qui n'appartient qu'à l'art chrétien. En effet, l'élément sensible dans lequel se meut cet art est la surface, l'apparence visible, c'est-à-dire quelque chose d'artificiel substitué à la réalité. Cette forme consiste dans deux moyens : la surface et la couleur; l'art ne peut plus conserver la matérialité plastique. L'élément physique propre à la peinture, et qui lui convient par son caractère idéal, c'est la lumière. La lumière ne se borne pas au clair et à l'obscur, au jeu alternatif de la lumière et des ombres : elle devient aussi le principe de la couleur, qui, pour la peinture, est le moyen par excellence. Quant à son mode d'exécution, on peut dire que la peinture, par la manière dont elle traite les sujets, est capable à la fois de concilier les deux extrêmes, de représenter les sujets les plus élevés, les plus profonds, et les sujets en apparence les plus insignifiants. Le véritable domaine de la peinture, c'est ce qu'elle est capable d'exprimer mieux que les autres arts, c'est-à-dire les sujets qui, à la profondeur et à la richesse du sentiment, joignent l'originalité fortement marquée du caractère. Sous le titre de *Matériaux de la peinture*, Hégel traite de la perspective, du dessin et du coloris. Le coloris fait le peintre. Le dessin est sans doute une condition essentielle; mais c'est seulement par l'emploi des couleurs que le peintre parvient à exprimer l'âme comme réellement vivante. Quant au mode de composition, on ne peut donner que peu de règles particulières. La condition suprême est le choix d'une situation qui convienne à la peinture.

Musique. Le but de la musique est d'exprimer l'âme elle-même, le sentiment intérieur, par un signe qui n'offre plus rien d'étendu, rapide et fugitif comme les mouvements de l'âme elle-même, et d'arriver ainsi à la dernière limite du sentiment : en un mot, c'est l'art du sentiment. La sculpture est l'art qui s'éloigne le plus de la musique. La peinture offre avec elle une plus grande affinité. Les différences et les ressemblances de la musique et de la poésie ne sont pas moins grandes. Toutes deux se servent du son ; mais, dans la poésie, le son n'est pas modulé : pour elle, le son n'est qu'un moyen ; pour la musique, il est un but. Hégel ne se borne pas à ces généralités sur la musique : il entre dans l'examen des différentes parties qui constituent la théorie de cet art. Sous le titre de *Moyens musicaux d'expression*, il cherche à donner une explication philosophique du temps, de la mesure, du rhythme, puis de l'harmonie et de la mélodie. Nous ne pouvons le suivre dans cette partie qui, quoique abstraite, ne manque pas d'intérêt au point de vue de la métaphysique de l'art.

Poésie. La poésie, que l'on considère d'ordinaire comme formant un domaine séparé, doit rentrer dans le système général des arts. Sans elle, en effet, ce système est incomplet ; car la poésie est la forme dernière de l'art, l'expression la plus parfaite et la plus générale du beau et de l'idéal. Si l'on recherche les rapports de la poésie avec les autres arts, la poésie réunit les avantages des arts du dessin et de la musique. Comme les premiers, elle retrace à l'imagination le tableau des objets extérieurs. Comme la musique, elle exprime le sentiment dans ce qu'il a de plus intime et de plus profond. Elle y ajoute la clarté et la pensée ; seule elle a le privilége d'exposer un événement dans toutes ses parties et le cours complet d'une action. Tous les objets du monde physique et du monde moral, les phénomènes de la nature, les événements de l'histoire, les scènes de la vie humaine ont le droit d'entrer dans le domaine de la poésie. Mais, qu'on ne l'oublie pas, c'est seulement par leur côté significatif, vrai, substantiel, idéal, éternel, par leur idée, non par leurs accessoires ou les accidents prosaïques. Quelle est la nature de l'œuvre poétique? Cela revient à se demander : quel est le caractère propre de la pensée poétique? quel en est le mode d'organisation? quelles sont les qualités nécessaires au poëte? Si l'on considère d'abord l'essence de la pensée poétique, et que l'on veuille trouver, pour en caractériser l'objet, une formule plus spéciale que celle qui a été donnée plus haut, on peut dire que son véritable domaine est le domaine de l'esprit. Les idées de l'intelligence, les sentiments, les passions de l'âme et ses destinées, voilà le fond de la pensée poétique conçue dans sa généralité. Pour ce qui est du mode d'organisation de l'œuvre poétique, on peut dire que tout produit de l'imagination doit, comme expression du beau, offrir l'image d'un tout organisé et vivant. L'unité en est donc la condition suprême. Si nous examinons maintenant quelles sont les qualités nécessaires au poëte pour réaliser ses œuvres, il en est de générales qu'il partage avec le peintre, le musicien et les autres artistes, telles que l'imagination, le goût, le génie, l'originalité; mais il en est d'autres qui résultent de la nature propre de la poésie et des conditions particulières à cet art. Il faut que le poëte ait observé la nature et ses phénomènes, et surtout qu'il ait acquis une connaissance approfondie du cœur humain ; qu'il ait enrichi son intelligence d'une multitude de formes et d'idées, qu'il se les soit assimilées et les ait transfigurées dans son imagination. Le talent inné, le génie, doivent s'être lentement développés par un long apprentissage de la vie et par la contemplation de la nature, contemplation calme et sereine, qui convient mieux encore à la vieillesse qu'à l'ardeur bouillante des passions du jeune âge. Aussi les œuvres les plus parfaites de la poésie, celles d'Homère, de Sophocle et de Milton, appartiennent à l'âge avancé de ces poëtes, ou même sont des productions de leur vieillesse.

L'*Esthétique* de Hégel a été traduite en français par M. Ch. Bénard, professeur de philosophie. Voici le jugement que porte sur l'*Esthétique* de Hégel le savant traducteur, dont le travail a été couronné par l'Académie française en 1852 : « Quand même on n'adopterait pas tous les principes qui y sont développés, il est impossible de ne pas admirer la puissante intelligence qui a coordonné et lié ensemble toutes les parties de cette vaste composition. Nous le dirons sans crainte qu'on nous accuse de nous laisser entraîner à l'exagération par un faux enthousiasme : nul philosophe n'a développé avec autant de profondeur et d'étendue l'idée de l'art; nul n'a déterminé et caractérisé les principales époques de son histoire avec la même précision ; nul enfin n'a présenté une classification et une théorie des arts qui soient plus capables de satisfaire l'esprit philosophique de notre siècle. D'ailleurs, le système mis à part, on trouvera en abondance dans ce livre des vues originales, des aperçus nouveaux, des appréciations justes, des jugements d'une haute portée. Enfin cette conception est celle de l'homme de génie qui a fondé la dernière école philosophique de l'Allemagne, et dont le nom, célèbre dans toute l'Europe, commence à être cité à côté de ceux de Platon, d'Aristote et de Kant. A ce titre seul, elle mérite d'être mise sous les yeux du public français. »

Esthétique (cours d'), par Jouffroy (Paris, 1843, 1 vol. in-8°). Ce cours fut professé en 1826, rue du Four, en présence de vingt ou vingt-cinq jeunes gens, amis particuliers de Jouffroy. Il a été publié par M. Damiron, sur les notes d'un élève de Jouffroy. On n'a donc pas ici tout à fait le style du maître ; on n'en a que les idées. L'éditeur a travaillé sur ces idées. « Comme, dans cette circonstance, dit-il, il n'y aura vraisemblablement ni passion ni parti en jeu, on s'inquiétera peu de ces changements et on ne me les reprochera pas. Peut-être même trouvera-t-on que, dans l'intérêt du professeur, j'aurais bien fait de les multiplier et de les étendre davantage ; mais on comprendra aisément pourquoi je me suis borné. Pour faire plus, il aurait fallu remanier et refondre des morceaux tout entiers, et cette tâche n'était plus celle de l'éditeur, mais de l'auteur ; je ne l'ai pas entreprise et je me suis renfermé dans de plus modestes attributions. »

La question du beau a été l'objet d'infiniment moins de travaux que la question de l'être et la question du bien et du mal. C'est un problème moderne dans la solution duquel il n'y a presque pas de guide à suivre. Que veut-on dire par ces mots : Cette chose est belle ? « Il y a, dit Jouffroy, dans toute perception du beau deux éléments : hors de nous un objet, au dedans un phénomène que l'objet y produit et qui fait que l'objet qui l'y produit s'appelle beau. Les faits sont donc, d'une part, les caractères de l'objet, d'autre part le phénomène que l'objet produit en nous. »

L'explication des faits consiste à savoir pourquoi tel objet produit tel phénomène. Quels sont donc les caractères de l'objet qu'on appelle beau, et quel phénomène produit-il en nous ? Voilà où la difficulté commence. Le beau change dans son objet; le sujet change également. La présence actuelle du beau se manifeste par le *plaisir ;* ce plaisir est suivi d'un jugement de l'esprit. Le jugement est-il indépendant du plaisir? De là trois théories générales du beau. Les uns disent : « L'objet qu'on appelle beau ne produit en nous que du plaisir ; » les autres : « On n'atteint le beau que par l'intelligence. Le plaisir n'est qu'une suite du jugement. » Kant affirme que le jugement fait le plaisir : il n'avait eu que des jouissances intellectuelles. Dans la troisième théorie, le plaisir est indépendant du jugement, et celui-ci du plaisir. Ce sont deux faits distincts qui se passent en nous et ne s'engendrent pas.

Autre question : le beau est invisible ou seulement à moitié visible ; le beau est-il quelque chose que l'observation ne voit pas, que l'intelligence perçoit? C'est une répétition du plaisir et du jugement.

Jouffroy conclut que le beau est une chose fort compliquée et sur laquelle il est impossible de prononcer d'une manière absolue. Comme degrés, il y a l'agréable, le beau, le sublime ; de plus, les choses agréables, belles et sublimes, sont de deux sortes : naturelles et artificielles. Le beau naturel est celui qui se présente sans qu'on en provoque l'apparition. Le beau artificiel est celui que créent les arts, l'éloquence, la poésie, la musique. Quels rapports les unissent? Les uns croient que le beau artificiel est calqué sur le beau naturel, d'où la théorie de l'imitation ; les autres, que le beau artificiel est le beau naturel perfectionné. Quelques théoriciens font du beau naturel et du beau artificiel des choses différentes. En définitive, la science du beau est la connaissance des rapports de tous les arts entre eux, de leurs règles, de leurs principes, de leurs limites, de leurs moyens, de ce que chacun d'eux peut et veut.

Esthétique générale et appliquée, *contenant les règles de la composition dans les arts plastiques*, par M. David Sutter (1 vol. gr. in-4°, avec texte et 85 planches gravées). La partie spéculative de la science esthétique, basée sur la psychologie et la métaphysique, analyse les sensations du beau sur l'âme et l'intelligence. La partie pratique traite des moyens de réaliser, dans les créations de l'art, les conditions du beau : la grandeur, l'ordre et la détermination.

Comme les arts sont une des faces des lois d'ordre et d'harmonie de la nature, et que ces lois sont connues par les sciences d'observation, il s'ensuit que c'est aux sciences d'observation qu'il faut demander les règles qui gouvernent les beaux-arts : théorie et application. C'est ce qu'a fait M. David Sutter, qui, le premier, les a formulées scientifiquement dans son *Esthétique générale et appliquée*, véritable critérium pour apprécier les ouvrages d'art : peinture, sculpture et pierres gravées des Grecs, ainsi que les tableaux les plus justement célèbres des écoles italienne, française, espagnole, flamande et hollandaise, qu'il donne en exemple.

ESTHÉTIQUEMENT adv. (è-sté-ti-ke-man — rad. *esthétique*). D'une manière esthétique, au point de vue de l'esthétique : *Les Allemands savent de l'art tout ce qu'on en peut* ESTHÉTIQUEMENT *savoir*. (Th. Gaut.)

ESTHIOMÈNE adj. (è-sti-o-mè-ne — du gr. *esthiomenos*, rongeant, venu de *esthiô*, je mange, lequel appartient à la même famille que *edô*, *esthô*, même sens). Qui ronge, qui corrode.

— s. m. Méd. Nom donné, dans l'ancienne médecine, à une affection chronique de la peau.

— Encycl. Le symptôme principal de l'*esthiomène* consiste dans la production de tubercules violacés et rougeâtres, qui ont une tendance marquée à s'ulcérer et à détruire, en profondeur et en surface, les tissus environnants. Les descriptions données par les auteurs se rapportant surtout aux maladies connues aujourd'hui sous le nom de *lupus* et de *cancroïde*, c'est à ces mots que nous renverrons le lecteur.

ESTHONIE (en allemand *Estland*, en esthonien *Wiroma*, c'est-à-dire pays de frontière, ou *Eestima*, notre terre), gouvernement de la Russie d'Europe, sur le golfe de Finlande et la mer Baltique, qui le limitent au N. et à l'O., tandis qu'il est borné au S. par la Livonie, et à l'E. par le lac Peipous et le gouvernement de Saint-Pétersbourg. Chef-lieu, Revel ; villes principales : Weissenstein, Wesenberg, Hapsal, Baltischport. Superficie, 20,700 kilom. carrés ; 310,400 hab. La population est composée d'Esthoniens, appelés autrefois *Tchouds* par les Russes ; beaucoup d'Allemands et de Russes sont répandus dans les villes ; mais, dans ces dernières et sur quelques points maritimes, la plupart des habitants sont Suédois.

C'est un pays de côtes, presque entièrement plat, parsemé seulement de quelques collines peu élevées. Les marais, les landes, les lacs et les ruisseaux y abondent. En fait de rivières, on n'y trouve guère que la Narova, qui se jette dans le golfe de Finlande et sert d'écoulement au lac Peipous. De l'Esthonie dépendent plusieurs îles, dont les plus importantes sont Dago, Warms et Nargen. Le climat est humide et froid à cause du grand nombre d'étangs, de ruisseaux, de marais et de forêts que l'on trouve en Esthonie ; mais l'air est salubre. La pluie et la neige y tombent fréquemment et avec abondance. L'hiver dure près de huit mois ; l'été lui succède presque immédiatement, le printemps n'existant pour ainsi dire pas en Esthonie ; souvent il gèle au mois d'avril et la chaleur est intense au commencement de mai. La saison d'été est magnifique. Le crépuscule du soir est tellement rapproché de celui du matin, qu'on peut lire la nuit sans lumière, au dire des voyageurs. Le phénomène des aurores boréales est très-fréquent et présente un spectacle superbe. Le froid commence généralement avec le mois de septembre, et, dès le mois d'octobre, on peut déjà aller en traîneau.

Quoique pierreux et sablonneux, le sol de l'Esthonie est généralement fertile ; il produit beaucoup de grains, notamment du seigle et de l'orge, employés à la consommation locale et à la fabrication d'eaux-de-vie, dont il se fait un commerce actif. La culture du chanvre et du lin et l'exploitation des forêts de sapins et de bouleaux offrent de grands avantages aux Esthoniens. L'élève du bétail est importante en Esthonie, particulièrement celle des moutons de diverses races, y compris les moutons saxons et mérinos. On pêche dans le lac Kolk des moules à perles estimées. La pêche dans les îles et sur le long des côtes est assez productive. L'Esthonie n'est pas riche en produits minéraux ; on en tire de la chaux, du gypse, de l'ardoise et de la craie noire. L'industrie manufacturière se borne à la fabrication de toiles grossières et de lainages, et à la distillation des eaux-de-vie de grains ; le commerce a pour objet l'exportation des eaux-de-vie, du chanvre, du lin, de l'orge, et l'importation d'étoffes de soie, de laine et de coton, de bois étrangers, de fruits et de sel.

Au point de vue administratif, l'Esthonie est divisée en quatre cercles ; au point de vue militaire, elle est subordonnée, avec la Livonie et la Courlande, à un gouverneur général résidant à Riga.

« Les Esthoniens, dit M. Schoen, sont généralement d'une taille moyenne, mais bien prise ; leur visage est aplati, leurs yeux d'un bleu gris, leur regard sombre, leurs cheveux d'un blond roux. Ils sont de bonne heure accoutumés à supporter les fatigues et les privations. Quant aux qualités morales, les Esthoniens ont de bonnes mœurs et mènent une vie régulière dans leur ménage. Leur costume est une grande redingote en étoffe de laine, de couleur brune ou gris foncé, qu'ils confectionnent eux-mêmes. Ils passent sur ce vêtement une ceinture qui est de rigueur. Les femmes portent le même vêtement, et en été tout leur habillement consiste en une chemise sur laquelle elles passent une ceinture. Les hommes et les femmes aiment le chant et la danse. Comme les Russes, les Esthoniens usent beaucoup des bains de vapeur. Le procédé qu'ils emploient pour produire la vapeur est fort simple : ils chauffent des pierres dans un four, les retirent et versent dessus de l'eau bouillante. »

Les Esthoniens sont d'origine finnoise. Leur apparition historique commence au XIIe siècle, époque à laquelle l'Esthonie fut conquise par Canut, roi de Danemark, fils de Waldemar Ier. Cette conquête fut achevée par le fils de Canut, Waldemar II, qui prenait le titre de roi de tous les Slaves. En 1347, le roi de Danemark, Waldemar III, vendit l'Esthonie aux chevaliers porte-glaive, annexe de l'ordre Teutonique, qui la conservèrent jusqu'au milieu du XVIe siècle. A cette époque, elle fut enlevée par Eric XIV, roi de Suède. Elle demeura attachée à ce dernier pays jusqu'au moment des revers de Charles XII, et fut définitivement cédée à la Russie par le traité de Nystadt, en 1721. Depuis lors, elle n'a cessé de faire partie de cet empire.

ESTHONIEN, IENNE s. et adj. (è-sto-niain, iè-ne). Géogr. Habitant de l'Esthonie, qui appartient à l'Esthonie ou à ses habitants : *Les* ESTHONIENS. *La langue* ESTHONIENNE.

— s. m. Linguist. Langue parlée par les Esthoniens ; idiome appartenant à la souche des langues finnoises proprement dites.

— Encycl. Linguist. La langue *esthonienne*, comprise dans le rameau finno-hongrien de la famille hongro-japonaise, est parlée par les Esthoniens ou Esthiens, c'est-à-dire habitants de l'Est, qui forment la partie la plus nombreuse de la population du gouvernement de Revel, et des cercles de Pernov et de Dorpat dans celui de Riga, en Livonie. On distingue dans cette langue deux dialectes principaux très-différents : 1° celui de Revel, qui comprend le sous-dialecte de la Harrie, usité dans tout le gouvernement de Revel et dans un tiers du cercle de Dorpat ; c'est l'esthonien proprement dit ; celui d'Oësel, parlé dans l'île de ce nom ; celui de Pernov, parlé dans le cercle de Pernov ; 2° le dialecte de Dorpat, parlé dans environ dix-sept paroisses du cercle de ce nom, et dans quelques endroits voisins. L'Esthonie compose, avec la Livonie et la Courlande, les trois provinces de la Russie sur la Baltique. La population des îles du golfe de Finlande est en grande partie *esthonienne* et parle sa langue originaire ; mais les hautes classes comprennent à peine l'*esthonien* et ne le parlent jamais.

Si l'on en excepte quelques chants populaires, on peut dire que l'*esthonien* n'a pas de littérature nationale. La plupart des ouvrages qui ont été composés en cette langue sont dus à des Allemands. A part la traduction de la Bible dans les deux dialectes de Revel et de Dorpat, et plusieurs livres ascétiques, la littérature *esthonienne* ne peut guère offrir que quelques grammaires, deux dictionnaires, des fables, de petites histoires, des livres d'instruction élémentaire et la traduction d'un choix des poésies de Schiller. Depuis ces derniers temps, on publie une feuille hebdomadaire en *esthonien*, parsemée de tournures plus ou moins étrangères, et surtout de germanismes, dus aux Allemands qui cultivent cette langue.

ESTIBADE s. f. (è-sti-ba-de). Econ. rur. Portion de la récolte qui revient à celui qui aide à la faire.

ESTIBEAU ou **ESTIBOT** s. m. (è-sti-bo). V. ÉTIBEAU.

ESTIBÈRE-MÂLE, montagne de France (Hautes-Pyrénées), nommée aussi *Pic-Vierge* ou *Caplongue*. Elle fait partie du massif de Néouvelle et donne naissance au torrent de Brada.

ESTIBOIS s. m. (è-sti-boi). V. ÉTIBEAU.

ESTICEUX s. m. (è-sti-seu). Techn. Machine à l'usage des tireurs d'or. ‖ Nom donné aux tringles qui tiennent les bobines dites roquetins.

ESTIENNE, famille d'imprimeurs et d'érudits français, originaire de Provence. Suivant un arbre généalogique que possède M. Ambroise-Firmin Didot, et qui remonte au XIIIe siècle, cette illustre dynastie de typographes serait issue en droite ligne de Pierre Estienne, seigneur de Lambesc. Mais c'est au travail et non à la noblesse de ses aïeux qu'elle a demandé la gloire, et elle a régné avec un éclat incomparable sur les sciences, les lettres et l'industrie pendant le XVIe siècle tout entier et une partie du XVIIe. Ses membres ont eu le privilége des rois : ils sont connus par leurs noms de baptême et sont distingués par des nombres. Nous en donnons ci-dessous le tableau généalogique. Le nombre des éditions sorties des presses des Estienne dans l'espace de cent soixante-deux ans (1502 à 1664) s'élève à 1,590, que Renouard a classées ainsi : théologie, 239 ; jurisprudence, 79 ; sciences et arts, 152 ; belles-lettres, 823 ; histoire, 297. « Quelques volumes seulement des éditions stéphaniennes, dit l'auteur des *Annales* de cette famille, sont hors de ligne : les *Poetæ græci* (1566, in-fol.) sont encore chers, et les exemplaires en grand papier sont d'un prix excessif. L'admirable *Thesaurus græcæ linguæ* avait acquis une valeur que les deux réimpressions de Londres et de Paris ont beaucoup fait déchoir. On paye aussi assez cher le *Nouveau Testament* grec (1549, in-16), quand il est bien conservé. Les bons exemplaires de l'*Hérodote*, du *Thucydide* et des autres volumes de cette catégorie grecque trouvent de bienveillants acquéreurs ; mais la poursuite n'est pas ardente. Il semble que ce soit un succès d'estime, trop grave pour devoir être l'occasion de folies, et l'on reconnaît que, dans leurs mutations de domiciles, ces vénérables volumes vont bien plus souvent aider le savant dans ses études que chez les curieux parer les tablettes, dont ils seraient certes un des ornements les plus recommandables. » Cet abandon s'explique : c'est que les bibliomanes modernes sont plus à même de comprendre les petits bouquins à gravelures que les travaux philologiques des plus célèbres imprimeurs du XVIe siècle. Ils ne connaissent des Estienne que deux ou trois opuscules.

GÉNÉALOGIE DE LA FAMILLE DES ESTIENNE.

HENRI ESTIENNE,
Né à Paris vers 1470, mort à Paris en 1520. Sa veuve épouse, en 1521, Simon *de Colines*.

- FRANÇOIS, fut libraire de 1537 à 1548.
- ROBERT, né à Paris en 1503, mort à Genève en 1559; marié à Perrette *Bade*, dont il eut 9 enfants; remarié, en 1550, à Marguerite *Duchemin*.
  - HENRI II, né à Paris en 1528, mort à Lyon en 1598, marié trois fois : 1° le 1er décembre 1555, à Marguerite *Pillot*, 4 enfants : Henri, Esther, Isaac, morts jeunes; Judith, née le 1er janvier 1560, mariée en 1580 à Fr. *Lepreux*; 2° le 19 mars 1565, à Barbe *de Wille*, 8 enfants, dont 5 morts jeunes : Denis, Eunice, Marie, Anna et 1 fille non nommée; 3° le 9 mai 1587, à Abigail *Pouppart*, 2 enfants : David et Jacques, morts jeunes.
    - PAUL, né à Genève en 1566, mort après 1627; marié à Marie *Rouy*; 8 enfants, dont 6 morts jeunes.
      - ANTOINE, né à Genève en 1592, mort en 1674; libraire en 1613, imprimeur du roi en 1615; marié à Jeanne *Le Clerc*; 6 enfants, dont 5 morts jeunes.
        - JEAN-JACQUES, né en 1622, libraire et imprimeur en 1647.
        - FRANÇOIS, né en 1627, reçu imprimeur-libraire. Mort sans avoir exercé.
        - HENRI V, né en 1631, mort en 1661, reçu imprimeur-libraire en 1646 et en 1652, imprimeur du roi en survivance de son père; marié à Anne *Papillon*.
          - HENRI, né en 1658, mort en 1660.
          - ANGÉLIQUE, née en 1659, vivait en 1689.
          - ANNE, née en 1660, morte en 1661.
      - JOSEPH, né à Genève en 1603, mort à La Rochelle en 1629.
      - FRANÇOIS, libraire et imprimeur en 1647.
      - JEAN, filleul de J.-A. de Thou, capucin sous le nom d'Augustin; mort à Calais.
      - MÉRIC, né à Genève en 1599, mort à Londres en 1671.
      - JEANNE, mariée à Henri IV *Estienne*.
      - N., mariée à J. *de Gravelle-Dupin*.
    - FLORENCE, née à Genève en 1568, mariée en 1586 à Isaac *Casaubon*, dont elle eut 20 enfants, 16 morts jeunes. Elle vivait encore en 1620.
    - DENISE, née à Genève en 1574, morte fille en 1614.

    La descendance de Henri II est ici terminée.
  - ROBERT II, né à Paris vers 1530, mort en 1570; marié à Denise *Barbé*, qui, vers 1575, épousa Mamert *Patisson*.
    - ROBERT III, imprimeur du roi en 1606, mort vers 1630.
      - ROBERT IV, imprimeur de 1630 à 1633, avocat, bailli de Saint-Marcel, puis de Saint-Denis, mort en 1672. En 1622, marié à Madeleine Limosin; plusieurs enfants, dont MARIE, née en 1629, morte religieuse; JEAN-FRANÇOIS, né en 1631. Le même Robert IV, marié en 1632 à *Antoinette de Saluces*, dont il eut :
        - ROBERT V, sieur des Fossés, mort en 1709; marié à Geneviève *Hérault*.
          - ANNE, née en 1638, mariée à Armand *Charpentier*, marquis de Saint-Marc, morte sans enfants en 1710.
          - GENEVIÈVE, morte fille en 1761.
          - ROBERT VI, sieur des Fossés, mort en 1735, marié à Marianne-Laurence Dupont; 14 enfants, dont les suivants ont vécu.
            - JEAN-ANTOINE-ROBERT, prêtre, prieur de Pons, mort à Paris en 1738.
            - ANNE-CATHERINE, née en 1715, épousa, en 1738, Claude-Louis de Liancourt, marquis d'Escaguel, vivante en 1763. Point d'enfant.
          - ESMOND, sieur de La Malmaison, mort en 1750; marié en 1718 à Charlotte-Philippe de Lestocq, encore vivante en 1763 à Paris. Un seul enfant.
            - CHARLES-PHILIPPE, tué en 1744, au siège de Fribourg.
        - LOUIS-FRANÇOIS, sieur de La Malmaison, tué en 1664, au siège de Gigeri.
      - HENRI IV, sieur des Fossés, mort en 1647; marié à Jeanne *Casaubon*, sa cousine, fille d'Isaac et de Florence; 3 filles mariées et mortes sans enfants.
      - RENÉE, mariée au sieur *de Fougerolles*, notaire.
    - HENRI III, trésorier des bâtiments du roi.
    - FRANÇOIS III, mort sans enfants et peut-être non marié.
  - CHARLES, né en 1535, mort jeune. Vivait en 1552.
  - CATHERINE, née à Paris en 1541, mariée à Genève en 1559, à Estienne *Anastase*, puis à L. *Jacquelin*, notaire à Paris. Encore vivante en 1585.
  - JEANNE, mariée en 1559 à Jean *Anastase*.
  - JEAN, né en 1543, eut un fils nommé Jean.
  - FRANÇOIS II, imprimeur à Genève de 1562 à 1582, marié à Genève en 1563, à Blanche *de Corguilleray*; 2 enfants.
    - SAMUEL, né en 1563.
    - DANIEL, né en 1567.

    Le même FRANÇOIS II, remarié, dit-on, à Marguerite *Cave*, en eut 3 enfants.
    - GERVAIS, libraire en 1612, marié en 1618 à Denise *Pailleau*. Vivant en 1627.
      - MARIE, née en 1619.
      - PIERRE, né en 1618, libraire et imprimeur en 1638.
      - ADRIENNE, née en 1626.
      - JÉRÔME, né en 1630, libraire et imprimeur en 1657.
    - ADRIEN, libraire en 1614, imprimeur en 1616; marié en 1617 à Marie *Chastellain*.
    - ADRIENNE, mariée en 1635 à Jacques *Palfart*, libraire en 1636.
  - MARIE, née en 1544. Morte jeune.
  - SIMON, né en 1546. Mort jeune.
- CHARLES, imprimeur du roi en 1551, mort en 1564.
  - OLYMPE-NICOLE, née vers 1545, mariée vers 1564 à J. *Liébault*. Vivait encore en 1584.

ESTIENNE (Henri Ier), imprimeur français, le premier de ce nom, né vers 1470, mort dans le courant de l'été de l'année 1520. Il était fils de Geoffroy, frère cadet de Béranger, seigneur de Lambesc, et de Laure de Montelives, dont les armoiries portaient un *olivier*. Admirateur passionné de l'art typographique, récemment introduit en France, Henri ne crut pas déroger en l'exerçant, et il s'y adonna de bonne heure, puisque son père le déshérita pour ce fait en 1482. Il acquit une gloire durable en devenant la souche d'une illustre dynastie d'imprimeurs érudits, qui a brillé pendant plus de cent soixante ans. On a peu de détails sur la vie de Henri Ier Estienne. Vers 1500, et peut-être dès 1496, il était associé avec Wolffgang Hopil dans l'exercice de l'art d'imprimer avec des formes (*in formularia arte socios*). Le premier livre qui porte sûrement réunis les noms des deux associés est daté de 1501. Cependant, si la mention de Denis, que Panzer a répétée d'après lui, est exacte, il y aurait eu, en l'année 1496, deux éditions d'un même livre intitulé : *J. Fabri artificialis introductio in Aristotelis libros morales*, toutes deux de Paris, l'une sans nom d'imprimeur, et l'autre *in alma Parrhisiorum academia*, avec cette indication : *per Wolffgangum Hopillum et Henricum Stephanum, socios*. Leur établissement était situé rue du Clos-Bruneau, appelée plus tard rue Saint-Jean-de-Beauvais, à une petite distance du collége de Beauvais et vis-à-vis de l'école de droit canon. Il avait pour enseigne des lapins, *in officina cuniculorum*. Cette indication se trouve à la réimpression que les associés firent, en 1502, du même ouvrage de Lefèvre d'Étaples. La même année, Henri Estienne publia le premier livre qui porte son nom seul : c'est un abrégé des *Éthiques* d'Aristote, par Clichtove, avec une introduction de Lefèvre d'Étaples. En 1503 parurent trois ouvrages, dont l'un contient la *Logique* d'Aristote; l'autre est un traité d'arithmétique, de géométrie, de perspective et d'astronomie. L'année suivante, Henri Estienne donna, sous son nom seul encore, des traités sur Aristote. En 1509, il imprima pour Geoffroy Tory, de Bourges : *Cosmographia Pii papæ* (in-4°), et en 1512 il imprima, dans le format in-16, la première édition de l'*Itinéraire* d'Antonin, pour le même Geoffroy Tory, avec deux préfaces latines de ce célèbre artiste et littérateur, qui avait copié le texte de cet ouvrage sur un ancien manuscrit que lui avait communiqué Christophe Longueil. Le *Quintuplex Psalterium*, imprimé en noir et en rouge, dont Henri Estienne donna deux éditions in-folio, en 1509 et en 1513, est d'une exécution qui mérite d'être signalée avec éloges; pour la première fois, le texte des psaumes y est divisé par versets. Il fit toujours usage d'un caractère *romain*, un peu lourd, mais très-lisible, qui se rapproche beaucoup de ceux dont Ulrich Gering se servit pour ses dernières impressions. Les titres de ses livres portent le plus souvent pour emblème les armes de l'Université, entourées de festons et supportées par deux anges; en haut est une main sortant des nuages et tenant un livre fermé. Quelquefois, sur la banderole tenue par les anges, on lit cette devise : *Plus olei quam vini*, qui exprime si bien l'énergique activité qui fut la vertu héréditaire de cette famille, et quelquefois, comme aux deux éditions de la *Logique* d'Aristote de 1503 et de 1510, ces mots pleins de grandeur, que bien des imprimeurs depuis les Estienne ont tenu à honneur de justifier : *Fortuna opes auferre, non animum potest* (la fortune peut nous ravir nos richesses, mais ne nous enlèvera pas notre énergie). Sur quelques titres, il y a des arbres et sur chacun un aigle; dans un cercle est placé le titre de l'ouvrage et, au-dessous, un écu vide. Henri Estienne savait attribuer à chacun de ses collaborateurs la part de gloire qui lui était due. Il a souvent indiqué, à la fin de ses ouvrages, le nom des correcteurs qui en avaient lu les épreuves; ce sont, particulièrement, Jacques Solidus, de Cracovie, et Volgazzi de Prato; puis Beatus Ahenanus, Pierre Porta, Michel Pontanus et quelques autres savants qui l'aidaient aussi dans ce travail. Les ouvrages sortis des presses de Henri Estienne, ainsi qu'on a pu en juger par ceux que nous avons cités, sont surtout consacrés à la philosophie, aux mathématiques, à l'astronomie; il s'était attaché aux sciences, comme Josse Bade aux belles-lettres, et leurs confrères aux livres de liturgie et aux romans de chevalerie, alors fort en vogue. Sur cent vingt ouvrages, presque tous in-folio, qu'il a livrés à la publicité en dix-huit ans, un seul est en français; c'est un *Traité de géométrie*, qui vit le jour en 1514, et, sur ce nombre, il y en a cent sept qu'il fit pour son compte personnel. Henri Estienne avait le sentiment du beau; toutes ses éditions sont d'une exécution fort soignée et témoignent de sa capacité littéraire et typographique. A côté de Lefèvre d'Étaples et du docteur de Sorbonne Clichtove, dont il imprima des ouvrages, on cite encore, parmi les savants avec qui Henri Estienne était lié d'amitié, Guillaume Budé, les Briçonnet, les trois du Bellay, le premier président J. Ganay et Lascaris, qui donna des soins à l'éducation de ses enfants. Maittaire termine sa notice sur ce typographe en disant de lui : « qu'il avait trouvé l'imprimerie dans l'hiver de l'ignorance, d'où il l'avait amenée à un très-heureux printemps, laissant après lui l'espoir d'un riche automne, produisant les meilleurs fruits. »

Henri Ier Estienne eut trois fils, François, Robert et Charles, qui embrassèrent la profession de leur père et s'y distinguèrent tous trois, bien qu'à des degrés différents. Sa veuve se remaria l'année qui suivit sa mort. Elle épousa Simon de Colines, aux mains de qui passa l'établissement typographique, qu'il enrichit de ces beaux caractères italiques presque entièrement gravés par ses mains habiles et avec lesquels ils donna de nombreuses et jolies éditions.

ESTIENNE (François), libraire-éditeur français, fils du précédent, né à Paris en 1502, mort dans la même ville en 1550. A la date de 1537, époque de ses premières publications, il mettait sur ses titres : *Typis et characteribus Simonis Colinæi;* en 1538 : *Privigno imprimebat S. Colinæus*, ou *Fratri Francisco imprimebat Robertus Stephanus ;* en 1541 et 1543 : *Apud Simonem Colinæum et Franciscum Stephanum ;* cette formule semble indiquer une association commerciale. Un livre de 1546 porte en la *maison*, mais non pas en l'*imprimerie* (typis) *de François Estienne*. Ces indications prouvent suffisamment que François Estienne n'était pas imprimeur. Cependant on connaît deux livres : le *Vinetum* (1537, in-8°), et le *Térence* (1538, in-4°), qui portent sa marque : une vigne sortant d'un trépied, avec la devise de son père : *Plus olei quam vini*, Πλεῖον ἐλαίου ἢ οἴνου, et les initiales de son nom : *E. F.*; mais il pouvait très-bien avoir cette marque comme éditeur, sans pour cela imprimer lui-même. En 1542, un arrêt du parlement ordonna que les imprimeurs et libraires seraient visités pour qu'on pût saisir chez eux les livres favorisant les nouvelles opinions. Le 1er juillet de cette année, Jacques Nyverd et Jean André, libraires-jurés, se présentèrent chez François Estienne pour y faire la visite de ses livres. Celui-ci s'y étant refusé, une plainte contre lui fut portée au parlement, et il fut contraint, sous peine de prison, « de représenter, exhiber et remettre entre les mains desdits demandeurs tous et chacun des livres qui seront par eux demandés pour être visités. » Nyverd et André étaient les espions du président Lyzet, qui faisait surveiller de près François Estienne, parce qu'il le soupçonnait de partager les opinions religieuses de son frère Robert. Le président Lyzet était ce magistrat fanatique qui avait prononcé et fait exécuter la sentence de mort contre Etienne Dolet, et qui devint depuis abbé de Saint-Victor. Les deux éditions les plus remarquables de François Estienne sont un *Psalterium græcum* (1543), et un livre d'*Heures*, également en grec, imprimés l'un et l'autre en rouge et en noir.

ESTIENNE (Robert Ier), deuxième fils de Henri Ier, né à Paris en 1503, mort à Genève le 7 septembre 1559. Erudit, philologue, en même temps que typographe habile, il mit tous ses soins et le dévouement le plus infatigable à propager les livres saints et les chefs-d'œuvre de la littérature antique, et rendit les plus grands services aux lettres. Il n'en fut pas moins constamment persécuté par la Sorbonne pour ses magnifiques éditions de la Bible, qui lui coûtèrent tant de fatigues et de travaux d'érudition. Dans ces temps difficiles où le catholicisme, menacé par la Réforme, se défendait avec une violence si peu conforme à l'esprit de l'Evangile, tout imprimeur qui éditait un livre traitant de matières religieuses s'exposait au bûcher. Les recherches du texte sacré, les corrections, les sommaires, les notes d'Estienne portèrent ombrage à la Faculté de théologie, et l'imprimeur eut à se défendre contre des poursuites acharnées. Grâce à de puissantes protections, il put échapper à l'orage, quoiqu'on fût à la veille du jour (1534) où le *Père des lettres*, poussant la sévérité jusqu'à la folie, frappa d'interdiction l'imprimerie tout entière, en déclarant tout imprimeur justiciable de la potence.

Robert était âgé de dix-sept ans lors de la mort de son père. Sa mère ayant épousé Simon de Colines, à la fois graveur, fondeur en caractères et habile imprimeur, il acheva sous ce maître son apprentissage typographique, sans pour cela interrompre ses études. Il avait dix-neuf ans lorsque son beau-père lui confia la direction de l'imprimerie pour se livrer tout entier à la gravure. Le premier livre dont il eut la responsabilité est une édition latine du Nouveau Testament, qui parut en 1523, en petit format (in-16). Quelques améliorations, que le jeune éditeur crut devoir apporter au texte, d'après les meilleurs manuscrits, lui suscitèrent dès lors l'animadversion des théologiens de la Sorbonne. C'était alors une chose bien nouvelle que de trouver des exemplaires de la Bible corrects, et les sorbonnistes crièrent qu'il fallait envoyer au feu l'imprimeur de livres si corrompus; car ils prenaient pour corruption tout texte expurgé des erreurs des copistes. Loin de s'émouvoir de leurs clameurs, Robert étudia avec plus d'ardeur encore les saintes Ecritures dans les sources hébraïques, grecques et latines, et collationna entre elles les différentes versions qu'il put se procurer.

En 1526, il établit une imprimerie dans la rue Saint-Jean-de-Beauvais, en face de l'Ecole de droit, et, au mois de novembre de cette année, il fit paraître, à l'usage des enfants, un opuscule sur la grammaire, qui est le premier ouvrage imprimé sous son nom. Robert reprit en même temps pour emblème l'olivier qui figurait dans l'écusson de la branche maternelle des Estienne, et sa devise fut : *Noli altum sapere, sed time*. En 1528, il épousa Perrette ou Pétronille Bade, fille du savant Josse Bade, érudit et imprimeur célèbre. Cette femme, aimable et instruite, dirigea parfaitement la maison de son mari, sous le rapport commercial, tandis que celui-ci se livrait à ses études et à ses travaux typographiques. Bientôt Robert eut chez lui une espèce de décemvirat littéraire, qu'on pouvait appeler πανταεθνῆ (de toutes les nations), car les membres de cette docte réunion, étant de tous les pays, se servaient, par conséquent, de toutes les langues. Ces dix étrangers avaient tous beaucoup d'instruction, quelques-uns même le plus profond savoir, et plusieurs remplissaient les fonctions de correcteurs. Originaires de diverses contrées, et ne pouvant parler la même langue, ils se servaient entre eux de la langue latine comme d'un commun interprète ; en sorte que tout le monde, dans la maison de Robert Estienne, s'exprimait en latin.

Plus d'une fois François Ier et sa sœur, Marguerite de Valois, firent des visites inattendues à l'imprimerie de Robert. Sa femme, ses enfants, ses correcteurs allaient au-devant des augustes visiteurs; mais le maître, enfermé dans son cabinet, entouré de manuscrits grecs, latins, hébreux, absorbé dans la lecture d'une épreuve de la Bible ou d'un traité de son ami Guillaume Budé, faisait prier le roi d'attendre un peu qu'il eût achevé la correction qui l'occupait en ce moment. Ses ennemis eussent fait mettre le feu à ses presses qu'il ne se fût pas dérangé davantage. François Ier portait une grande affection à Robert; il le nomma son imprimeur pour les langues hébraïque et latine en 1539, puis pour la langue grecque, après la mort de Conrad Néobar en 1540, et c'est à sa demande et sous sa direction que furent gravés, par Claude Garamond, les caractères grecs dits *royaux* (*regiis typis*).

En 1528, Robert publia sa grande Bible latine, d'après la version de saint Jérôme. Pour ne rien laisser au hasard dans une œuvre aussi délicate, il avait comparé le texte des plus anciens manuscrits de la Bibliothèque du roi et des abbayes de Saint-Germain des Prés et de Saint-Denis, avec les éditions imprimées et surtout avec la *Polyglotte* d'Alcala. Ce travail cyclopéen lui coûta dix années. Il ajouta des sommaires en tête des chapitres, marqua les versets, mit à la marge des concordances et des variantes se rapportant au texte hébreu, rétablit les noms propres chaldéens, hébreux, grecs et latins défigurés dans les éditions précédentes, et termina son travail par un index donnant en ces diverses langues les noms propres des hommes, des femmes, des peuples, des villes, des idoles, des fleuves, des montagnes et autres lieux qui se trouvent dans l'Ancien et le Nouveau Testament. Le privilége du roi François Ier, donné à Paris le 4 février 1527-1528, et reproduit en français à la fin de l'ouvrage, dit que cette Bible fut imprimée *par l'avis et mûre délibération et expérience de gens de grand sçavoir;* ce qui n'empêcha pas les docteurs de Sorbonne de s'acharner de nouveau contre Robert, qui aurait inévitablement succombé sans la protection du roi. Suivant le relevé qui en a été fait, Robert Estienne a donné onze éditions de la Bible entière, tant en hébreu qu'en latin et en français, et douze éditions du Nouveau Testament en grec, en latin et en français, indépendamment des psautiers et concordances de la Bible. On peut juger par là de l'immensité de ses labeurs et des services qu'il a rendus aux études bibliques.

Voici l'indication de quelques-unes de ces éditions : *Biblia hebraica, cum punctis*, avec les commentaires de David Kimchi, revus par Vatable (Paris, 1539-1544, 24 part. en 4 vol. in-4°). Vend. 30 fr. (La Vallière); 29 flor., mar. bleu (Meerman); 40 fr. (de Sacy), en 5 vol.; 16 fr. (Quatremère), en un seul vol. *Biblia hebraica, cum punctis* (1544-1546, 17 t. qui se relient ordinairement en 8 vol. in-16), jolie édition dont les beaux exemplaires sont recherchés, et dont le prix, en librairie, était de 75 sols : vend., en 17 vol., mar. r., l. r., 60 fr. (La Vallière); en 7 vol., mar. r., 41 fr. (Brienne), en 1797; mar. vert, 130 fr. (Hebelynck), et 89 fr. (Quatremère). Ces deux éditions furent imprimées avec les caractères hébreux que Guillaume Le Bé avait gravés par ordre de François Ier. Ces types hébreux sont supérieurs à ceux que l'Italie et l'Espagne avaient employés avant nous. *Biblia latina* [1528, in-fol.; 1532, in-fol.; 1534, in-8°; prix : 15 sols, c'est-à-dire d'un bon marché excessif, même en tenant compte de la différence de la valeur actuelle de l'argent; 1538-1540, gr. in-fol.; prix : 60 sols; 1545, gr. in-8°, prix : 45 sols; vend. 14 fr., mar. n. (Caillard); 17 fr. 50, mar. r. (F. Didot), et un exempl. en 2 vol., mar. antique, à compart. de couleur, d'une conservation parfaite et provenant de J.-A. de Thou, 561 fr.; 1546, in-fol.; prix : 60 sols; 1555, in-8°, et 1556-1557, 2 vol. in-fol.]. *Novum Testamentum, græce, ex bibliotheca regia* (Paris, 1546, 2 tomes en 1 vol. in-16), *typis regiis*. C'est la première édition imprimée avec les charmants petits caractères grecs de Garamond. Cette édition est connue sous le nom de *O mirificam :* ce sont les deux premiers mots de la préface où Robert Estienne rend grâce au roi qui, dans l'intérêt des lettres, avait fait graver ces caractères grecs, dits *du roi*, lesquels permettaient de réduire en petit format les livres imprimés jusque-là dans de grandes dimensions; on ne pouvait, dit Robert, en faire un plus digne usage qu'en les consacrant à l'impression des saints Évangiles. D'après un premier catalogue, le prix de cette édition était de 8 sols et, plus tard, il fut porté à 10 sols. Vend. : 24 fr., mar. r. (Gaignat); 18 fr., mar. r., l. r. (La Vallière); 59 fr., mar. à compart. et très-beau (Mac-Carthy); autre exemplaire, à peu près semblable au précédent, 2 liv. 12 sh. (65 fr.) [Libri], en 1859. — Le même ouvrage, en grec (Paris, 1549, 2 part. en 1 vol. in-16); prix : 10 sols. C'est dans cette édition que se trouve, à l'avant-dernière ligne de la première page de la préface, la faute *pulres* pour *plures*. Cette faute, occasionnée par une transposition de lettres dans le mot *plures*, sert à distinguer cette édition de celle de 1546, même quand les titres en auraient été déplacés ou changés. Vend. : très-bel exemplaire, mar. r., l. r., aux armes du comte d'Hoym, 73 fr. (de Cotte); 60 fr. mar. bl. tr. gaufrée (Thierry); 67 fr., mar. viol. (Larcher); 25 fr. 50, mar. r. (3e vente Quatremère).

On ne saurait omettre de mentionner ici les *Concordances de la Bible*, que Robert Estienne fit paraître en 1555. Il a rangé mot par mot, phrase par phrase, toute la Bible dans un *Index* disposé dans l'ordre alphabétique, avec renvoi à chaque verset, conformément à la disposition de l'édition latine qu'il publia simultanément. Cet immense travail, auquel ses amis ne concoururent en rien, lui coûta des peines inouïes. Il ne forme pas moins de 1,100 pages, à 4 colonnes, en petits caractères, et il rivalise, par sa belle exécution typographique, avec les productions les plus parfaites des Elzévirs.

Robert Estienne a imprimé, tant à Paris qu'à Genève, dans l'espace de trente-quatre ans, environ 500 éditions, formant 550 volumes, sans compter ce qui restera toujours ignoré ou confondu. Sous le rapport du format, ce nombre total se décompose ainsi : 111 volumes in-16 ou in-32, 376 volumes in-8°, 90 volumes in-4°, et 70 volumes in-folio. Outre des éditions de la Bible, on doit à ce savant typographe les premières éditions grecques d'*Eusèbe*, de *Denys d'Halicarnasse*, de *Dion Cassius*, de *Justin* et d'*Appien*, imprimées avec les beaux caractères de Garamond; des éditions de *Cicéron*, de *Virgile* et de trente autres écrivains latins, des livres élémentaires pour l'étude du latin et du français, un *Dictionnaire latin-français*, un autre *français-latin*, et un *Thesaurus linguæ latinæ*, immense travail pour lequel il fut secondé par Jean Thierry de Beauvais, et dont l'apparition fut un événement littéraire sur lequel nous croyons utile d'entrer ici dans quelques détails. Le *Thesaurus linguæ latinæ* fut imprimé en 1531, à la fin, 1532 (in-fol.); 2e édit., augmentée (1536); 3e édit., beaucoup plus ample (1543). Dans cette édition, Robert Estienne supprima l'interprétation française des mots latins qu'il avait introduite précédemment dans cet ouvrage, ayant publié en 1538 un dictionnaire latin-français. L'édition de *Marius Nizolius* (Venise, 1551, 3 vol. in-fol.), selon Renouard, ne paraît pas avoir été achevée. Celle de Lyon (1573, 4 vol. in-fol.) renferme de nombreuses augmentations, mais elle pèche par le manque de critique. L'édition de Londres (1734-1735, 4 vol. gr. in-fol.) est très-belle. Elle a été vendue en très-grand papier, dont il n'y a que dix exemplaires, 12 liv. (300 fr.), cuir de Russie (Askew); 6 liv. 10 sh. (62 fr. 50), mar. r. (Drury). L'édition de Bâle (1740, 4 vol. in-fol.), publiée par Ant. Birrius, avec les notes autographes que Henri Estienne avait écrites sur un exemplaire de l'édition de 1573, est moins belle que celle de Londres; mais, pour l'usage, elle est préférée à celle-ci, parce qu'elle a été plus exactement corrigée. Le papier ordinaire de ce livre est bis et sans colle. Les rares exemplaires qui ont été tirés sur papier fort sont assez recherchés. On en a vendu un, relié en mar. r. dent., 158 fr. en 1813, et 70 fr. (Labey) en 1839. Enfin, l'édition de Leipzig (1749, 4 tom. qui se relient en 2 vol. in-fol.), donnée par J.-M. Gesner, est fort estimée; mais la publication de nombreuses éditions du *Lexicon* de Forcellini l'ont fait moins rechercher.

De nouvelles persécutions de la Sorbonne obligèrent plusieurs fois Robert Estienne à quitter Paris, et la protection du roi suffisait à peine à le couvrir contre les attaques injustes dont il était l'objet. Catholique modéré et tolérant, d'une orthodoxie peut-être un peu douteuse, comme Erasme, Budé et Turnèbe, Estienne fut poussé vers la Réforme par cette guerre implacable. Sous Henri II, en qui il ne trouva pas un appui aussi efficace que sous le règne précédent, il se retira à Genève avec sa famille (1550), embrassa le calvinisme, rouvrit ses ateliers et publia son virulent écrit : *Les censures des théologiens de Paris, par lesquelles ils ont faussement condamné les Bibles imprimées par Rob. Estienne* (1552). Cet ouvrage est un des morceaux les plus remarquables de notre langue. Un fait qu'il n'est pas possible de taire, c'est que cet homme illustre, qui avait tant souffert du fanatisme religieux, se laissa emporter par son ardeur de néophyte calviniste jusqu'à applaudir au supplice de l'infortuné Michel Servet, et à reprocher aux théologiens de Paris leur tolérance coupable pour Rabelais et ses écrits.

De son mariage avec Perrette Bade, Robert Estienne eut neuf enfants : Henri II, Robert II, Charles, François II, Jeanne, Catherine, Jean, Marie et Simon. Trois d'entre eux exercèrent la profession d'imprimeur, savoir : Henri II et François II à Genève, et Robert II à Paris. Il perdit sa femme avant de quitter Paris, en 1550, et il épousa en secondes noces, à Genève, Marguerite Deschamps, dite *Duchemin*. Par son testament, il ordonna à ses enfants d'embrasser la religion réformée. Il déshérita Robert et Charles « pour l'avoir, à son grand regret et contre son vouloir, fraudé de cette espérance, se retirant d'avec lui de son Eglise et s'en retournant au lieu d'où, par la grâce de Dieu, il les avoit retirés, et, qui pis est, se sont mariés sans son autorité et consentement, et ont résisté à ses prières, à ses sommations. » Il mourut à Genève, âgé de cinquante-six ans, entouré de la vénération de ses nouveaux coreligionnaires. Voici le jugement que porte sur ce savant et habile imprimeur l'historien J.-A. de Thou : « Robert Estienne laissa fort au-dessous de lui Alde Manuce et Froben pour la rectitude et la netteté du jugement, pour l'application aux travaux et pour la perfection de l'art même. Ce sont là pour lui des titres à la reconnaissance non-seulement de la France, mais du monde chrétien tout entier, titres plus solides que n'ont jamais été pour les plus célèbres capitaines leurs plus brillantes conquêtes; et ses travaux seuls ont plus fait pour l'honneur de la France que tous les hauts faits de nos guerres, que tous les arts de la paix! »

La mort de Robert ne mit pas un terme aux attaques de ses implacables ennemis, et ils ne se firent pas faute de souiller sa mémoire par les accusations les plus insensées. « Il y a des préventions fatales, dit Auguste Bernard, contre lesquelles la vie la plus noble ne saurait se défendre; il a suffi quelquefois de l'absurde assertion d'un ignorant pour perdre une réputation sans tache. Tel est particulièrement le cas de celle de Robert Estienne, qu'on a accusé d'avoir ravi à la France, disons le mot, d'avoir *volé* les types des caractères gravés par ordre et aux frais de François Ier. Vainement quelques savants ont-ils élevé la voix pour justifier d'une pareille accusation le plus illustre membre d'une famille qui a jeté tant d'éclat sur notre pays; l'accusation a prévalu. » Dans une dissertation intitulée : les *Estienne et les types grecs de François Ier* (1856, in-8°), l'auteur que nous venons de citer réduit cette accusation à néant. Robert Estienne, en quittant la France, n'a pu emporter avec lui les poinçons des caractères royaux, puisqu'ils avaient été déposés à la Chambre des comptes; mais seulement les matrices de *cicéro* et de *gros-romain*, dont il se servait habituellement pour la fonte de ces caractères et qui ne lui furent jamais réclamées ni à son fils non plus. Il en avait laissé une autre série, plus complète, connue sous le nom de *matrices royales*, dont les typographes français continuèrent à faire usage pour se procurer des fontes de ces magnifiques caractères, et qu'ils pouvaient facilement obtenir à leurs frais et à la charge d'en rappeler sur le titre du livre l'origine royale.

Ce ne fut que cinquante ans après la mort de Robert que le gouvernement de Henri IV revendiqua comme une propriété nationale ces matrices que Henri Estienne avait engagées pour sûreté d'un prêt de 400 écus d'or. Le conseil de Genève défendit que ce gage sortît des mains du dépositaire, auquel les héritiers de Henri avaient déjà versé un à-compte de 200 écus d'or. En 1613, les frères Chouet, libraires, se rendirent acquéreurs de cette créance. Le gouvernement de Louis XIII fit de nouvelles instances pour avoir ces matrices, qui furent vendues judiciairement le 16 juillet 1615, et adjugées à l'agent de la France pour le prix de 5,005 florins (2,310 fr.). L'ambassadeur d'Angleterre, qui avait reçu de sa cour l'ordre de faire acheter ces types à Genève, se mit en rapport avec Paul Estienne, qui aurait voulu vendre et régler lui-même avec ses créanciers. C'est pour sauver aux Genevois l'embarras d'un refus à l'Angleterre, que le garde des sceaux de France fit entendre à l'ambassade « que ces matrices appartenoient au roi, ayant été dérobées à François Ier, ce que lesdits ambassadeurs ont écrit à leur maître, n'espérant pas de les pouvoir plus obtenir. » Au mois de février 1620, Paul Estienne fut chargé d'aller à Genève pour reconnaître les matrices, qui lui furent délivrées après qu'il eut consenti à payer, sur les fonds qui lui avaient été remis au nom du roi, les dettes liquidées lors de l'adjudication de 1616; et la garde de ces types fut confiée à son fils Antoine, déjà imprimeur du roi à Paris. Robert avait le droit d'agir comme il l'a fait, et, s'il eût été en faute, ses ennemis n'auraient pas attendu qu'il fût mort pour lui en faire de sanglants reproches.

Tout ce qui a été écrit sur Robert Estienne à sa louange formerait une couronne poétique des plus volumineuses. Les traits de ce laborieux typographe nous ont été conservés par plusieurs portraits du temps; mais un seul, selon Renouard, paraît mériter con-