speare. Parmi les huit tableaux qu'il peignit pour cette œuvre considérable, la *Tempête*, le *Songe d'une Nuit d'été*, le *Roi Lear* et le *Fantôme d'Hamlet* sont vraiment remarquables. Ces morceaux furent suivis de sujets divers : une *Francesca e Paolo;* une *Didon;* un *Œdipe*, etc., qui obtinrent également beaucoup de succès, quoiqu'ils excitassent plutôt de la surprise que de l'admiration. Fuessli était alors à l'apogée de sa réputation ; l'Académie lui ouvrit ses portes en 1790. En 1791, il commença les illustrations des œuvres de Milton, éditées par Johnson, avec le concours de Cowper. Achevé vers 1800, cet ouvrage renferme quarante-six gravures d'après Fuessli. La plupart sont des compositions extravagantes. Savant helléniste, Homère l'occupait aussi à cette époque. C'est lui qui est l'auteur des excellents commentaires de la traduction anglaise que Cowper préparait alors. On lui doit aussi de nombreux écrits sur l'histoire naturelle, les beaux-arts et les auteurs classiques. En 1799, il fut nommé à l'unanimité professeur à l'Académie de peinture. Il fit un cours d'esthétique qui servit de prétexte à des lectures nombreuses, où l'on trouve du bon et du mauvais, des bouffonneries ridicules alliées à des observations judicieuses et profondes. Fuessli reçut, en 1817, « le diplôme de première classe de l'Académie de Saint-Luc. » Dès ce moment, il ne cessa d'exposer jusqu'en 1825. *Persée*, *Théodore et Honorio*, de Boccace, *Thésée*, *Ariane et le Minotaure*, etc., furent les morceaux les plus goûtés.

Fuessli avait plus de quatre-vingts ans qu'il travaillait encore tout le jour joyeusement, sans fatigue. La mort le surprit en pleine santé à Putney Hill, où il était en visite. Ses tableaux se comptent par centaines. Il a laissé plus de huit cents esquisses.

Supérieurs à ses peintures, ses dessins ne s'élèvent pas cependant à la hauteur où on les a placés. Là, comme ailleurs, l'artiste a tout imité : ses groupes, ses figures, ses mises en scène, ses mouvements, il a tout pris à Michel-Ange.

FUESSLI (Jean-Gaspard), naturaliste et libraire, frère du précédent, né à Zurich en 1745, mort en 1786. Il s'adonna particulièrement à l'entomologie et publia plusieurs ouvrages sur cette branche de l'histoire naturelle. Nous citerons : *Catalogue des insectes suisses* (1775, in-4°); *Magasin des amateurs d'entomologie* (1781); *Archives de l'histoire des insectes* (1781-1786).

FUESSLI (Jean-Rodolphe), peintre, né à Zurich en 1709, mort en 1793. Il eut pour maîtres Jean-Melchior Fuessli, puis Lauterbourg, à Paris. Cet artiste s'adonna au genre de la miniature et s'occupa beaucoup de l'histoire littéraire des arts. Il a publié le *Dictionnaire des artistes*, important ouvrage successivement agrandi et réimprimé à Zurich, de 1763 à 1824 (2 vol. in-fol.), par Jean-Rodolphe et son fils.

FUESSLI (Jean-Henri), écrivain suisse, fils du précédent, né à Zurich en 1744, mort en 1832. Il voyagea en Italie, se lia avec les hommes les plus éminents, Jean de Muller, Bonstetten, et devint professeur d'histoire suisse. Nommé membre du grand conseil de Zurich, il se signala par son talent oratoire, puis fit partie du pouvoir exécutif, où il montra autant de libéralisme que de modération, fut nommé sénateur en 1802, et fit partie, l'année suivante, des sept notables chargés d'introduire dans le canton le nouveau régime résultant de l'acte de médiation. Il passa le reste de sa vie à s'occuper de travaux littéraires. Outre beaucoup de morceaux et d'articles, on a de lui la continuation du *Dictionnaire des artistes*, de son père (1806-1821); la continuation des *Scènes remarquables de l'histoire de Suisse;* la *Vie et les œuvres de Raphaël Sanzio* (1815), etc.

FUESSLI (Guillaume), homme politique suisse, né en 1803, mort en 1846. Il devint, après 1830, grand juge à Zurich, et s'occupa activement de mettre en vigueur, dans cette ville, la nouvelle constitution libérale de 1831; mais la révolution de 1839 lui fit perdre sa place de grand juge. Comme tous les autres membres de sa famille, il possédait des connaissances remarquables dans les beaux-arts ; il a publié : *Zurich et les villes les plus importantes du Rhin par rapport aux œuvres anciennes et modernes de l'architecture, de la sculpture et de la peinture* (Zurich, 1842-1843, 2 vol.; Leipzig, 1846, 2e édit.), et les *Trésors artistiques les plus remarquables de Munich* (Munich, 1841).

FUESSLIN (Jules-Auguste), médecin allemand, né en 1815 à Fribourg-en-Brisgau, mort en 1866. Il fit ses études musicales aux universités de Heidelberg et de Carlsruhe, exerça quelque temps son art dans cette dernière ville, entra ensuite dans la médecine militaire, et parvint rapidement au grade de médecin en chef. En 1847 il fut nommé médecin de la nouvelle maison de correction pour hommes établie à Bruchsal, et, en 1850, directeur de cette même maison. On lui doit un grand nombre de brochures : les *Rapports de la nouvelle loi pénale du grand-duché de Bade avec le système pénitentiaire* (Carlsruhe, 1853); la *Maison de correction de Bruchsal d'après le système de l'emprisonnement cellulaire* (Carlsruhe, 1854); l'*Emprisonnement cellulaire, apprécié d'après ses résultats à l'étranger et d'après une épreuve de six ans dans la nouvelle maison de correction de Bruchsal* (Heidelberg, 1855), opuscule qui souleva une polémique des plus vives. En réponse à ses adversaires, Fuesslin publia : les *Nouvelles attaques contre le système cellulaire, expliquées par l'exagération des résultats obtenus dans la maison de correction de Bruchsal* (Heidelberg, 1861). Son dernier ouvrage, qui parut à Leipzig en 1865, est intitulé : *Conditions fondamentales de toute réforme des prisons dans le sens du système cellulaire.* Depuis 1859, des raisons de santé l'avaient forcé de quitter la direction du pénitencier de Bruchsal; il avait alors été nommé conseiller médical et médecin du gouvernement à Baden-Baden, où les services qu'il rendit lui valurent le droit de bourgeoisie.

FUGA (Ferdinand), architecte italien, né à Florence en 1699, mort en 1780. Il étudia d'abord sous Foggini, puis se rendit à Rome pour se perfectionner. Appelé à Naples par le cardinal Giudice, il construisit une chapelle dans le palais Cellamare, puis se rendit à Palerme (1728), où il donna le plan d'un pont sur la Milcia. De retour à Rome, Fuga fut nommé par Clément XII, en 1730, architecte des palais pontificaux. Il exécuta dans cette ville de nombreux édifices, dont les plus remarquables sont : le palais de la *Consulta*, sur la place de Monte-Cavallo, l'église *della Morte*, l'église Saint-Apollinaire, l'hôpital *delle Zitelle bastarde*, le tombeau d'Innocent XII, le palais *Petroni*, l'élégant palais *Corsini*, etc. On lui doit aussi la restauration de Sainte-Marie-Majeure, dont il éleva la nouvelle façade et où il reconstruisit l'autel papal, soutenu par quatre colonnes antiques de porphyre. La grande réputation que ces divers travaux acquirent à Fuga le fit appeler à Naples par le roi Charles de Bourbon, qui le nomma son architecte et le chargea d'exécuter d'importants travaux dans sa capitale. C'est en 1751 que Fuga commença dans cette ville le *Gran reclusorio* ou *Albergo reale dei poveri*, immense hospice renfermant des logements pour 8,000 pauvres. En même temps, l'infatigable architecte donna les plans du palais des archives, fit construire un arsenal pour la marine, les greniers publics dits les *Granili*, etc. Les constructions de Fuga se font remarquer par la solidité et par la bonne distribution; mais ils laissent à désirer pour la beauté des profils et se ressentent du mauvais goût qui régnait alors.

FUGACE adj. (fu-ga-se — lat. *fugax;* de *fugere*, fuir). Qui disparaît immédiatement après s'être manifesté ou montré : *Des pensées* FUGACES. *Un désir* FUGACE. *Des émotions* FUGACES. *La jeunesse est ingrate naturellement, d'humeur* FUGACE *et passagère.* (Sainte-Beuve.) *Tout est étroit*, FUGACE *et périssable.* (A. Fée.) ‖ Qui a peu de tenue, de persévérance; qui change fréquemment ou disparaît rapidement : *On fait acte d'ignorance toutes les fois qu'on sert la caille autrement que rôtie ou en papillote, parce que son parfum est très-*FUGACE, *et que, toutes les fois que l'animal est en contact avec un liquide, il se dissout, s'évapore et se perd.* (Brill.-Sav.) *L'organisation de M. Thiers ressemble à celle de Voltaire : frêle, délicate*, FUGACE, *impressionnable.* (Cormen.)

— Méd. Se dit des symptômes qui paraissent et disparaissent en un instant : *Des frissons* FUGACES.

— Bot. Se dit des parties qui, dans le développement d'une plante, n'adhèrent pas longtemps, tombent rapidement : *Corolle* FUGACE.

FUGACITÉ s. f. (fu-ga-si-té — rad. *fugace*). Caractère de ce qui est fugace : *La* FUGACITÉ *de ses idées.*

FUGALIES s. f. pl. (fu-ga-lî — du lat. *fugare*, mettre en fuite). Antiq. rom. Fête qu'on célébrait à Rome en mémoire de l'expulsion des rois.

FUGATO s. m. (fou-ga-to — mot ital. formé de *fuga*, fugue). Mus. Morceau dans le genre de la fugue : *Un beau* FUGATO.

FUGE s. f. (fu-je). Forme ancienne du mot FUITE.

FUGEN, bourg de l'empire d'Autriche, dans le Tyrol, régence d'Inspruck, sur le Ziller: 2,000 hab. Mines de fer; usines et forges.

FUGER (Frédéric-Henri), peintre allemand, né à Heilbronn (Souabe) en 1751, mort à Vienne en 1818. Il montra pour la peinture un talent précoce, étudia quelque temps la jurisprudence à Halle, puis reprit ses pinceaux, continua ses études artistiques à Dresde et à Vienne (1774), et reçut de l'impératrice Marie-Thérèse une pension qui lui permit d'aller se perfectionner en Italie. Après un séjour de sept ans à Rome, Fuger se rendit à Naples (1782), et peignit à la fresque huit tableaux dans le château que possédait à Caserte la reine Caroline. Deux ans plus tard, il retournait à Vienne, était nommé vice-directeur de l'école de peinture et de sculpture, puis professeur et enfin directeur de cet établissement. En 1806, il reçut le titre de conservateur des tableaux du Belvédère. Fuger a laissé, outre d'excellents portraits de Joseph II et de la comtesse Bzewuska, de grandes compositions historiques qui se recommandent par le dessin et la fraîcheur du coloris. Les principales sont : *Prométhée dérobant le feu du ciel; Orphée demandant à Pluton de lui rendre Eurydice; Didon sur son bûcher; Adam et Eve en présence du cadavre d'Abel;* la *Mort de Virginie; Sémiramis apprenant la révolte de Babylone; Madeleine et saint Jean dans le désert*, etc. On doit aussi à Fuger d'excellents dessins, notamment ceux qu'il composa pour illustrer la *Messiade* de Klopstock.

FUGGER. Cette famille, une des plus riches de l'Allemagne et dont les membres portent les titres de princes et de comtes du saint-empire, a pour auteur Jean FUGGER, maître tisserand à Graben, près d'Augsbourg, qui vivait en 1350. Le fils aîné de celui-ci, Jean, également maître tisserand, fit le commerce des toiles et prospéra; ses fils et petits-fils suivirent les errements du père et de l'aïeul, et à la fin du XVe siècle la famille possédait de quoi prêter à l'empereur Maximilien 70,000 florins d'or, plus, dans la suite, 170,000 ducats pour faire la guerre à la république de Venise. L'empereur, en revanche, les anoblit et leur engagea le comté de Kirchberg et la seigneurie de Weissenhorn, qui restèrent dans la famille, l'empereur et ses successeurs ayant négligé de restituer la somme prêtée. La maison, arrivée à l'apogée de sa grandeur sous l'empereur Charles-Quint, par le monopole commercial qu'elle exerçait, se divisa à cette époque en deux lignes principales qui subsistent encore aujourd'hui, et qui eurent pour auteurs Raimond et Antoine Fugger, fils de George Fugger, auxquels l'empereur conféra le titre de comte et le droit de frapper monnaie, en récompense de l'aide qu'ils lui avaient prêtée lors de son expédition contre Alger. Une des branches de la famille Fugger, celle de Babenhausen, a été élevée à la dignité de prince de l'empire par l'empereur François Ier en 1803. Les principaux membres de cette famille sont les suivants : Ulrich FUGGER, né en 1441, mort en 1510. Il étendit ses relations commerciales en Allemagne, dans les Pays-Bas, la Hongrie, l'Italie, etc., prêta des sommes considérables aux princes de l'empire, et se chargea de faire passer en Italie les tableaux d'Albert Dürer. C'est lui qui prêta, avec ses frères Jacques et George, des sommes considérables à l'empereur Maximilien. — Jacques FUGGER, frère du précédent, né en 1459, mort en 1525, fut chargé de l'exploitation des mines, ce qui devint pour lui la source d'une immense fortune. Il fit construire dans le Tyrol le château de Fuggerau, prêta à l'empereur 170,000 ducats, reçut les titres de comte palatin et de conseiller de l'empire, obtint, en 1507, au prix de 70,000 florins, le comté de Kirchberg, mais à titre de gage seulement. Il fit bâtir, de concert avec ses frères, de beaux édifices à Augsbourg et élever cent six maisons qui furent louées à très-bas prix à des familles pauvres. Jacques et Ulrich ne laissèrent pas d'enfants, de sorte qu'à leur mort toute la fortune de la maison passa aux deux fils de leur frère George, Raimond et Antoine Fugger. — Raimond FUGGER, neveu du précédent, né en 1489, mort en 1535, acquit définitivement, au prix de 525,000 florins, le comté de Kirchberg, s'associa avec son frère Antoine, et protégea les sciences et les lettres. — Son fils, Ulrich FUGGER, né en 1528, mort en 1584, fut camérier du pape Paul III, embrassa ensuite la Réforme, aida Henri Estienne de ses deniers pour l'impression de ses beaux livres et se composa une magnifique bibliothèque, qu'il légua à l'université de Heidelberg. — Antoine FUGGER, oncle du précédent et frère de Raimond, né en 1493, mort en 1560, prit avec ce dernier la direction des affaires de leur maison. Les deux frères fournirent une partie des fonds de l'expédition de Charles-Quint contre Alger (1535), obtinrent le droit de faire battre monnaie, dotèrent la ville d'Augsbourg d'un musée d'antiquités et de tableaux, d'un jardin botanique, de deux hôpitaux, et y firent construire l'église de Saint-Maurice, qui reçut le jeu d'orgue le plus remarquable que l'on connût alors en Allemagne. On cite d'Antoine le trait suivant : recevant un jour Charles-Quint, il brûla en sa présence les titres de toutes les sommes qu'il avait avancées à ce prince. Il laissa en mourant 6 millions de couronnes d'or, en monnaie sonnante, sans compter ses bijoux et ses propriétés. On prétend que l'empereur Charles-Quint, ayant visité à Paris le Trésor royal, dit : « J'ai là-bas à Augsbourg un tisserand qui payerait tout cela argent comptant. » — Marcus FUGGER, né en 1529, mort en 1597, se livra à la culture des sciences et à la recherche de la pierre philosophale. Il fut nommé, en 1576, banquier de la ville d'Augsbourg. On a de lui, outre quelques traductions, un ouvrage intitulé : *Comment et où l'on peut former, élever et entretenir un haras avec des chevaux de guerre et de race* (1578). — François FUGGER, fils du précédent, mort en 1664, suivit la carrière des armes, devint gouverneur d'Augsbourg et d'Ingolstadt, et périt à la bataille de Saint-Gothard, où il fit des prodiges de valeur. — Othon-Henri FUGGER, comte de Kirchberg et de Weissenhorn, né en 1592, mort en 1644, appartenait à une branche collatérale. Il prit du service en Espagne, se conduisit brillamment à la bataille de Verceil, au siége de Bréda (1624), ne se fit pas moins remarquer sous les ordres de Wallenstein, prit part, à la tête des Bavarois, au siége de Ratisbonne et à la bataille de Nordlingen, et devint gouverneur de la ville d'Augsbourg, où il traita les protestants avec rigueur. — Dominique Custos, graveur d'Anvers, a publié une suite de cent vingt-sept portraits des principaux membres de cette famille sous le titre de : *Fuggerorum et Fuggerarum... ære expressæ imagines* (1593-1754, in-fol.).

FUGILE s. m. (fu-ji-le). Méd. Cérumen de l'oreille. ‖ Abcès qui se forme dans l'oreille. ‖ Abcès en général. ‖ Dépôt qui se forme dans l'urine.

FUGITIF, IVE adj. (fu-ji-tiff, i-ve — du lat. *fugitivus;* de *fugere*, fuir). Qui a pris la fuite; qui est en fuite : *Un esclave* FUGITIF.

> La valeur, arrêtant les troupes *fugitives*,
> Rallia d'un regard leurs colonnes craintives.
> BOILEAU.

— Qui passe rapidement : *Une ombre* FUGITIVE. *L'onde* FUGITIVE.

> Depuis ce jour fatal, écho n'a répété
> Que le son *fugitif* par les airs apporté.
> MALFILATRE.

— Poétiq. Qui disparaît, qui s'évanouit :

> Quelle voix salutaire ordonne que je vive,
> Et rappelle en mon sein mon âme *fugitive?*
> RACINE.

— Fig. Peu durable, sans consistance, sans solidité : *Un bonheur* FUGITIF. *Un espoir* FUGITIF. *Jeter un éclat* FUGITIF. *Le plaisir est* FUGITIF *comme la pensée.* (La Rochef.-Doud.) *Rapides et* FUGITIFS, *les plaisirs des sens ne laissent derrière eux que du vide.* (La Romiguière.) ‖ Inconstant, variable : *Les femmes ont l'esprit léger, prompt*, FUGITIF, *et peut-être tout autre leur siérait-il moins.* (Sanial-Dubay.) *L'amour est trompé*, FUGITIF *ou coupable.* (Chateaub.)

— Littér. *Poésie fugitive*, Genre poétique comprenant des pièces simples et courtes, comme l'épigramme, la chanson, etc.; pièce de ce genre : *Exceller dans la* POÉSIE FUGITIVE. *Écrire un recueil de* POÉSIES FUGITIVES. ‖ On dit aussi PIÈCES FUGITIVES dans le dernier sens.

— Alchim. *Esclave fugitif*, Mercure.

— Substantiv. Personne qui est en fuite : *Un* FUGITIF. *Une pauvre* FUGITIVE. *On éventrait les* FUGITIFS *pour fouiller dans leurs entrailles l'or qu'ils avaient avalé.* (Chateaub.)

— **Syn. Fugitif, fuyard.** *Fugitif*, au propre, marque plutôt l'état de celui qui a fui que l'action réellement présente de fuir; un esclave *fugitif* a quitté la maison de son maître, et il s'est retiré dans les bois ou dans des lieux éloignés. *Fuyard*, au contraire, désigne celui qui fuit actuellement, ou bien, dans un autre sens, il sert à qualifier les animaux qui ont l'habitude de fuir dès qu'ils croient voir quelque apparence de danger : *Le petit nombre des castors échappés aux chasseurs se disperse; ils deviennent* FUYARDS. (Buff.)

— **Antonymes.** Durable, fixe, immanent, permanent, stable, tenace.

— **Encycl.** *Poésie fugitive.* V. POÉSIE.

FUGIT IRREPARABILE TEMPUS (*Le temps s'enfuit, perdu pour toujours*), pensée de Virgile (*Géorgiques*, liv. III, v. 284). Dans la fable qui a pour titre : le *Lièvre et la Tortue*, La Fontaine a mis en action le vers de Virgile. Le lièvre compte sur sa vitesse, il s'amuse ; mais le temps perdu ne se répare pas... et la tortue arrive au but avant lui.

La pensée de Virgile se retrouve dans ce vers de Perse :

> . . . . . *Hoc quod loquor inde est,*

traduit ainsi par Boileau :

> Le moment où je parle est déjà loin de moi.

L'imitation de Boileau frappa vivement, si l'on en croit Brossette, le grand Arnauld, à qui l'épître est adressée. Voici ce qu'il raconte : « Boileau, qui se levait ordinairement fort tard, était encore au lit la première fois qu'il récita cette épître à M. Arnauld, qui était venu le visiter. Quand le poëte en fut à ce vers, il le prononça d'un ton léger; tout à coup Arnauld se leva de son siége et se mit à marcher fort vite par la chambre, répétant à plusieurs reprises : « *Le moment où* » *je parle est déjà loin de moi.* »

« *Ménagez le temps, c'est l'étoffe dont la vie est faite*, » disait le bonhomme Richard.

On raconte que le chancelier d'Aguesseau, habitué à se rendre dans la salle à manger aussitôt qu'on l'avertissait, et ayant remarqué que sa femme le faisait attendre régulièrement quelques minutes, fit disposer dans un coin, sur un pupitre, de petits carrés de papier qu'il remplissait pendant cet intervalle. Au bout d'un certain temps, les petits carrés de papier formaient un livre.

« S'il était contre les règles de voir en ce moment la prisonnière, j'aimerais mieux revenir plus tard, car j'ai beaucoup d'affaires aujourd'hui, et *fugit irreparabile tempus*, se dit Butler en lui-même. »

WALTER SCOTT.

« Le travail du bain dure au moins une demi-heure, et les Turcs, qui ne se tourmentent point comme nous de l'*irreparabile tempus*, passent encore une ou deux heures à fumer, à sommeiller, dans une placide indolence, dans une douce torpeur, qui est pour eux une sorte de béatitude. »

X. MARMIER.

« Dans les livres de tous les temps et de tous les peuples, on trouve répété à chaque instant le *fugit irreparabile tempus;* on l'a écrit sur le marbre, sur le papyrus, sur la cire, sur le papier; ce qui n'a jamais empêché ceux qui écrivaient, lisaient et répétaient ces lieux communs, de passer leur vie à se plaindre des heures qui durent un siècle. »

A. KARR.

FUGITIVAIRE s. m. (fu-ji-ti-vè-re — lat. *fugitivarius;* de *fugitivus*, fugitif). Hist. rom. Bas officier de justice chargé de la poursuite des esclaves fugitifs.

FUGITIVEMENT adv. (fu-ji-ti-ve-man — rad. *fugitif*). D'une manière fugitive, passagère.

FUGLOE, île de Norvége, dans le groupe des îles Tromsen, au N. de l'île d'Arenoe, par 70° 22' de lat. N. et 17° 55' de longit. E. Elle est formée par des rocs élevés à 600 mètres au-dessus du niveau de la mer; les navires qui se rendent à Arkangel la redoutent comme un écueil dangereux. Sur les côtes, pêche de la baleine.

FUGOSIE s. f. (fu-go-zî — de *Cienfugos*, botan. espagn.). Bot. Genre d'arbrisseaux, de la famille des malvacées, tribu des hibiscées, comprenant cinq ou six espèces qui croissent dans l'Afrique et l'Amérique tropicales.

FUGUE s. f. (fu-ghe — ital. *fuga*, mot emprunté au latin, et qui se rapporte à *fugere*, fuir. L'italien *fuga* a signifié d'abord fuite. Les morceaux de musique qu'il désigne aujourd'hui sont donc ainsi dits, parce que des phrases semblables, se présentant successivement dans toutes les parties, semblent se fuir et se poursuivre tour à tour). Mus. Morceau ou passage d'une partition dans lequel différentes parties se succèdent en répétant le même motif avec des variations adaptées à la nature de chaque instrument ou de chaque voix : *Les* FUGUES *de Beethoven sont pleines d'inspiration. Lulli fut le premier, en France, qui fit des basses, des milieux et des* FUGUES. (Volt.) *La* FUGUE *est l'ingrat chef-d'œuvre d'un bon harmoniste.* (J.-J. Rouss.)

> Une *fugue*, en musique, est un morceau bien fort.
> REGNARD.

‖ *Fugue tonale*, Celle où le sujet et la réponse sont compris entre un ton et son octave. ‖ *Fugue réelle*, Celle où la réponse est à la quinte du sujet. ‖ *Fugue régulière*, Celle où le sujet est seul traité. ‖ *Fugue régulière modulée*, Celle qui passe d'un ton à l'autre. ‖ *Fugue d'imitation*, Celle où la réponse imite le sujet à un intervalle quelconque. ‖ *Fugue libre*, Celle qui a plusieurs sujets.

— Fam. Fuite; escapade : *Après une* FUGUE *d'une quinzaine de jours, elle est revenue à la maison paternelle. J'avais un de mes amis, un Russe, qui m'invitait à passer les vacances dans ses terres, à une douzaine de lieues de Crémieux, et j'y faisais alors une petite* FUGUE *dans l'intervalle.* (L. Laya.)

— **Antonyme.** Contre-fugue.

— **Encycl.** Mus. La *fugue* est un morceau de musique construit et développé d'après des règles rigoureuses, et dont la marche entière repose sur le principe de l'imitation périodique. Ce mot tient de son étymologie un parfait caractère; en effet, dans la *fugue*, chacune des parties semble constamment fuir les autres, et toutes semblent se fuir et se poursuivre sans cesse et tour à tour.

C'est à la dissonance naturelle, dont l'invention, ou plutôt la découverte, ne remonte pas au delà du XVIe siècle, qu'on doit la *fugue* tonale, qui est la *fugue* rigoureuse et scolastique, par conséquent, le type de ce genre de musique. Ce que nos pères appelaient jadis *fuga* n'était, en réalité, qu'un canon rigoureux, c'est-à-dire une imitation contrainte d'un bout à l'autre, et n'avait ni la variété, ni la grandeur, ni la prestesse du morceau qu'aujourd'hui nous nommons *fugue.* Il est facile de comprendre que lorsque la musique reposait entièrement sur la tonalité grégorienne, et que, par conséquent, l'élément de transition était encore à trouver, il ne pouvait être question de modulation de la tonique à la dominante, non plus que de celle-ci à la tonique; il arrivait alors que la réponse de la *fugue* (c'est-à-dire la reprise du sujet par une autre partie à la quarte ou la quinte) rendait identiquement, intervalle par intervalle, le dessin établi dès l'abord. L'art de la *fugue* s'est donc perfectionné, mais perfectionné très-lentement, depuis l'époque de sa naissance, comme toutes les autres parties de la musique, et sa forme s'est considérablement modifiée. Il nous faut dire ce qu'elle est aujourd'hui.

Plusieurs objets essentiels entrent dans la formation de la *fugue :*

1° Le *sujet*, qu'on appelle aussi *thème, antécédent* ou *motif principal* (en latin, *dux*); c'est le motif premièrement entendu, qui sert de pivot à tout le morceau, qui devient le générateur de la *fugue*, la phrase maîtresse et dominante, qui doit être imitée, et sur laquelle repose l'économie de la composition tout entière.

2° La *réponse*, nommée aussi *conséquent* (en latin, *comes*), qui est l'imitation du sujet dans une partie autre que celle où ce dernier a été établi, mais non sa reproduction exacte; la réponse, en effet, doit tenir compte des lois de la tonalité moderne, et ne peut, par conséquent, être absolument semblable au sujet, car, si celui-ci module d'un ton quelconque à un ton analogue, il faut que la réponse ramène l'oreille de ce ton nouveau dans le ton primitif; l'intérêt de la *fugue* réside précisément dans cette promenade perpétuelle d'un ton vers un autre. La marche inverse que le compositeur doit suivre dans la réponse à l'égard du sujet oblige à un léger changement d'intervalle qui a reçu le nom de *mutation.* « Ce qu'il y a de remarquable, dit très-justement M. Fétis, c'est qu'on juge de l'habileté d'un musicien sur l'adresse avec laquelle il saisit le point de la réponse où il faut faire mutation dans un sujet donné; sur cent musiciens instruits à bonne école, il n'en est pas un qui ne fasse cette mutation au même endroit, tandis que ceux dont les études ont été mal dirigées ne sont jamais certains de réussir à la faire comme il faut. » C'est comme une espèce de pierre de touche de leur savoir; aussi quand on dit de l'auteur d'une *fugue :* « Il a manqué de réponse, » on ne peut rien ajouter de plus méprisant.

3° L'*exposition*, qui reçoit aussi le nom de *répercussion* (en latin, *repercussio*); elle offre le retour périodique du sujet et de la réponse, selon l'ordre de leur succession, dans des tons différents et dans différentes parties.

4° Le *contre-sujet*, motif secondaire qui, ordinairement, accompagne le sujet et qui doit se marier aussi avec ses diverses répercussions. La phrase qui sert de sujet est d'ordinaire accompagnée par d'autres qui forment avec elle un *contre-point double*, c'est-à-dire une harmonie susceptible d'être renversée, de façon à échanger la position des notes en passant alternativement des voix inférieures aux supérieures, et *vice versa;* ce sont ces phrases d'accompagnement qui prennent le nom de *contre-sujets.* Quand la *fugue* est écrite pour quatre parties, elle renferme d'ordinaire un contre-sujet, et elle peut alors tout à la fois être riche d'harmonie et libre dans ses mouvements et dans sa marche. Il arrive parfois que le compositeur emploie deux contre-sujets, et l'on dit alors que la *fugue* est à trois sujets; une *fugue* de ce genre est plus difficile à faire; mais c'est là sa seule qualité, si c'en est une, car elle est en revanche beaucoup plus sèche, plus scolastique et moins variée.

5° Les *épisodes* ou *divertissements*, que l'on qualifie aussi d'*harmonie intermédiaire* ou de *remplissage.* Ce sont des phrases peu développées, offrant de courtes imitations, tantôt empruntées au sujet ou au contre-sujet, tantôt indépendantes de ceux-ci, qui continuent le chant en l'absence du thème et de la réponse, et lient entre elles les répercussions. Ces épisodes ou divertissements servent à moduler, tout en jetant de la variété dans la *fugue.*

6° La *strette*, dernière reproduction du thème et de la réponse, combinée de façon que l'un et l'autre soient étroitement resserrés et se donnent vivement la réplique. C'est lorsque le compositeur juge qu'il s'est suffisamment étendu sur les divers développements du sujet qu'il rentre dans le ton primitif pour entamer la *strette*, dans laquelle les deux phrases importantes se suivent de si près qu'elles semblent incessamment prêtes à se rejoindre et à marcher de front; aussi un motif qui ne se prêterait pas à cet artifice ne saurait servir de sujet de *fugue*, car la *strette* est le résumé naturel de ce genre de composition, dont elle augmente tout à la fois et l'intérêt et la difficulté. Cette partie de la *fugue* est, en effet, la plus brillante, la plus vive, celle où le compositeur peut déployer les plus grands effets; parfois, et quand le sujet est favorable, il y a plusieurs *strettes* de plus en plus serrées, de plus en plus vives.

7° La *pédale*, où toutes les richesses harmoniques sont réunies, et qui est le prolongement des deux sons de l'harmonie tonale appelés *tonique* et *dominante*, prolongement pendant lequel le compositeur ramène habituellement la strette, ainsi que quelques-uns des épisodes précédemment entendus, comme pour récapituler les principaux éléments de la *fugue* et en donner une forte et dernière impression à l'oreille. C'est là une magnifique et splendide péroraison. Cependant, on ne peut pas dire absolument que la pédale soit une des parties essentielles de la *fugue*, car il arrive qu'on se dispense d'en faire usage.

En réalité, comme l'a dit Castil-Blaze, « l'objet essentiel de la *fugue* est d'enseigner, au moyen d'imitations de divers genres, artistement combinées, à déduire une composition tout entière d'une seule idée principale, et par là d'y établir en même temps l'unité et la variété... Un élève se destine à la carrière du théâtre, pourquoi le retenir pendant plusieurs années au travail fastidieux de la *fugue*, puisqu'il n'aura jamais l'occasion d'en placer dans ses opéras? Ce travail purement mécanique, ces *difficiles nugæ*, dont le résultat est quelquefois déplaisant et bizarre, donnent les moyens de franchir aisément des obstacles insurmontables pour celui qui ne s'y est point exercé. C'est en se créant des difficultés que l'on apprend à connaître ses forces et à dérober, sous un maintien libre et gracieux, la contrainte du labeur : tel ce danseur, qui répétait son rôle avec une chaussure armée de fer et de plomb. »

On distingue quatre espèces principales de *fugue*, qui, en dehors de la *fugue du ton*, sont caractérisées par une modification particulière relative à la réponse ou à la mutation. Ces quatre espèces sont :

1° La *fugue tonale* ou *fugue du ton*, qui repose sur la modulation, et, par conséquent, nécessite un changement dans la réponse. L'important dans cette *fugue* est que la mutation s'opère de façon que les cordes du ton soient conservées, car c'est là ce qui la caractérise. « Mais, comme le dit très-exactement d'Ortigue, dans son *Dictionnaire du plain-chant*, pour se faire une juste idée de la mutation, qui est l'élément caractéristique de la *fugue* tonale et de ses espèces, il faut faire une observation importante. En montant de la tonique à la dominante, on parcourt un intervalle de cinq degrés; en montant de la dominante à la tonique, on ne parcourt qu'un intervalle de quatre degrés. Cela tient à la constitution même de notre gamme. Or, si nous supposons que le sujet monte de la tonique à la dominante, cette dominante, devenue tonique à son tour au moment où le sujet y arrive, détermine le ton de la réponse. Celle-ci doit moduler pour rentrer dans le ton primitif; mais elle ne peut y rentrer qu'en se resserrant, pour ainsi dire, c'est-à-dire en limitant son mouvement dans l'espace des quatre intervalles, au lieu des cinq qu'a parcourus le sujet, ce qu'elle ne peut faire sans subir une altération. C'est cette altération à laquelle on a donné le nom de mutation. Ce qui distingue donc la *fugue* tonale de la *fugue* réelle, c'est que dans celle-ci la réponse se fait sans mutation et qu'elle représente réellement le sujet. »

2° La *fugue réelle*, qui est caractérisée dans les lignes précédentes, et dans laquelle la réponse se fait toujours à la quinte supérieure, note pour note, intervalle pour intervalle, et dans les mêmes temps de la mesure.

3° La *fugue d'imitation*, dans laquelle la réponse ne contient qu'une partie de la forme du sujet.

4° La *fugue irrégulière*, variété de la *fugue tonale.* Dans cette dernière, la mutation doit avoir lieu au début de la réponse, tandis que cette mutation s'effectue à la fin de la réponse dans la *fugue* irrégulière.

Il y a encore les *fugues* mixtes, serrées, etc., mais elles ne sont que des variétés des précédentes.

En ce qui concerne les différentes espèces d'imitations, on peut diviser celles de la *fugue* en trois classes. La première contient les imitations à l'unisson, à la seconde, à la tierce, à la quarte, à la quinte, à la sixte, à la septième et à l'octave. La plus généralement employée, parce qu'elle est la plus parfaite de ces imitations, est l'imitation à la quinte (qui peut devenir une quarte par le fait du renversement), par la raison qu'elle fait entendre les principales cordes du ton, c'est-à-dire les octaves de la tonique et de la dominante; on ne se sert des imitations à la seconde, à la tierce, à la sixte et à la septième que dans le cours de la précédente, et pour rapprocher les sujets. La seconde classe comprend les imitations par mouvement semblable, contraire, rétrograde, et rétrograde par mouvement contraire; mais ces deux dernières ne s'emploient que dans le cours des deux premières. Enfin, la troisième classe contient les imitations par augmentation et par diminution; on ne les emploie qu'au milieu d'une *fugue* ordinaire. Les anciens se servaient des termes suivants : *fuga composita* ou *fuga recta*, quand les notes du sujet marchaient par degrés conjoints; *fuga incomposita*, quand elles marchaient par degrés disjoints; *fuga authentica*, si elles allaient en montant jusqu'à la quinte du ton; *fuga plagalis*, lorsqu'elles allaient en descendant jusqu'à la quarte.

Nous avons dit plus haut que la *fugue* véritable n'était née qu'à la suite de la découverte de la dissonance naturelle, laquelle a détrôné le *cantus planus* ou plain-chant, en créant la tonalité moderne. Ce n'est qu'à partir du XVIIIe siècle, et après bien des tâtonnements successifs, qu'on a fait des *fugues* d'après les lois que nous venons de développer. « Jusque-là, dit M. Fétis, on n'avait eu que du *contre-point fugué*, c'est-à-dire du contre-point à quatre, cinq, six ou sept parties, dont le sujet était pris dans les antiennes et les hymnes du plain-chant, avec des imitations et des canons. Ce genre de compositions fuguées est appelé contre-point *alla Palestrina*, parce que le célèbre compositeur de ce nom, qui vivait dans le XVIe siècle, en a porté le style au plus haut point de perfection. Dans ce genre de musique, en apparence si sec et si peu favorable aux inspirations, Palestrina a su mettre tant de majesté, un sentiment religieux si calme et si pur, qu'il semble avoir écrit toutes ces difficultés scientifiques sans peine, uniquement occupé de rendre dignement le sens des textes sacrés. Lorsque ses motets sont exécutés conformément à la tradition parfaite toujours suivie à la chapelle Sixtine, l'impression qu'ils laissent ne peut être égalée par aucune autre, sous le rapport de la grandeur des proportions. A l'époque où ce maître écrivait, on n'avait point encore imaginé de considérer la musique sous le rapport dramatique. De nos jours, ce besoin de dramatique se porte dans tous les styles, même dans celui de la musique d'église; il en est résulté de grandes beautés d'un genre particulier; mais il me semble que, sous le rapport de la convenance et de l'élévation des sentiments religieux, le contre-point fugué de Palestrina est beaucoup plus convenable. » Quant à l'application de la *fugue* et à son effet sur les auditeurs, le même écrivain dit encore : « La *fugue*, lorsqu'elle est bien faite et écrite par un homme de génie, comme Jean-Sébastien Bach, Haendel ou Cherubini, est la plus majestueuse, la plus énergique et la plus harmonieuse de toutes les formes musicales. On ne peut l'employer avec succès dans la musique dramatique, parce que sa marche très-développée nuirait à l'intérêt de la scène; mais dans la musique instrumentale, et surtout dans la musique d'église, elle produit des effets admirables, d'un ordre tout particulier. Le magnifique *Alleluia* du *Messie*, de Haendel, et les *fugues* des messes de Cherubini, que chacun a pu entendre à Paris, sont des modèles de ce genre de beautés. Toutefois, il faut l'avouer, ces beautés sont de celles qu'on ne peut goûter qu'après s'y être accoutumé, parce que la complication de leurs éléments demande une oreille attentive et exercée. On peut leur appliquer ce vers de Boileau :

> C'est avoir profité que de savoir s'y plaire. »

M. Fétis dit fort justement que la forme de la *fugue* est inapplicable au théâtre, où la musique doit aider, soutenir, fortifier l'action, mais non distraire l'auditeur à son profit exclusif. Aussi, quand par hasard la *fugue* a essayé de se glisser au théâtre, elle a eu soin de le faire avant que le rideau fût levé, et de se présenter dans la préface qui annonce l'ouvrage; nous en avons un exemple dans l'ouverture de la *Flûte enchantée*, de Mozart, qui est une véritable *fugue*, irrégulière à la vérité, mais riche de science, pleine de mélodie et d'un effet incomparable. M. Ambroise Thomas a fait une *fugue* aussi de l'ouverture de son joli opéra-comique la *Tonelli.* On trouve, non des *fugues*, mais des formes fuguées dans l'ouverture d'*Euryanthe*, dans certains chœurs de la *Juive*, des *Huguenots*, etc., etc.

Le vrai domaine de la *fugue*, c'est l'église. C'est là, sous les voûtes sacrées que l'orgue fait retentir de ses magnifiques accents, c'est dans l'enceinte vaste et silencieuse du temple qu'elle acquiert toute sa puissance, toute sa grandeur, tout son éclat, toute sa majesté. Nous avons vu, tout à l'heure, que les artistes qui se sont le plus distingués dans le genre de la *fugue* sont : Jean-Sébastien Bach, Haendel et Cherubini. On peut citer aussi Mozart, dont la messe de *Requiem* contient une *fugue* si admirable et si imposante. Mais nous ne saurions mieux terminer cet article que par une anecdote curieuse et intéressante, dont le héros est le premier des quatre compositeurs que nous venons de nommer.

Il faut dire d'abord que Jean-Sébastien Bach improvisait une *fugue*, comme un organiste ordinaire improvise un prélude. Jean-Sébastien était un bon homme : il avait les goûts simples, il aimait la nature; il faisait des excursions à travers champs; les concerts des oiseaux le réjouissaient et ne l'empêchaient nullement de se livrer, tout en cheminant, à ses inspirations qu'il écrivait au retour. Un jour, c'était un dimanche, il arrive dans un village d'Allemagne. La cloche appelait les paysans à l'office, il se rend à l'église. On commençait la messe; il monte à l'orgue, et lie conversation avec l'organiste qui ne tarda pas à s'apercevoir que l'inconnu à qui il parlait en savait plus que lui. L'organiste lui offrit de tenir l'orgue, ce que Jean-Sébastien accepta. Il avait joué le *Kyrie*, le *Gloria*, que déjà le chœur était en rumeur. « Quel peut être, se demandait-on, l'organiste qui joue aujourd'hui? Ce n'est pas notre organiste habituel; il lui aurait fallu faire de trop notables progrès depuis dimanche dernier. » A la fin, le prévôt du chœur, intrigué au dernier point, députe à l'orgue un enfant de chœur, avec l'ordre de lui rapporter le nom de l'inconnu qui manie si bien l'instrument. L'enfant de chœur se présente à Jean-Sébastien et s'acquitte de sa commission : « Va, dit le grand artiste, va dire au maître de chœur que je lui dirai mon nom aux premières mesures de l'offertoire. » Le moment venu, Jean-Sébastien commence un motif qui débutait par les notes suivantes : *si* bémol, *la*, *ut*, et *si* naturel. Pour se rendre compte de l'énigme que Jean-Sébastien proposait à celui qui voulait le connaître, il faut savoir que les Allemands n'ont jamais désigné les notes de la gamme par les mêmes noms que les Français et les Italiens, mais qu'ils se servent des lettres de l'alphabet; chez eux, le *si* bémol répond au *b*, le *la* répond à l'*a*, l'*ut* au *c*, et le *si* naturel à l'*h*. Il en résultait que les quatre notes formant le début de la *fugue* improvisée par Jean-Sébastien Bach figuraient précisément les quatre lettres de son nom :

Si bémol,	*la*,	*ut*,	*si* naturel.
B	A	C	H

Le prévôt du chœur était tout oreilles, et comme il était, d'ailleurs, excellent musicien, il n'eut point de peine à déchiffrer l'énigme musicale qu'on lui présentait. On devine la joie, l'admiration, la surprise dont il fut saisi, et quelle belle fête le prévôt et les choristes firent, à l'issue de la messe, au grand organiste qui les avait charmés.

En terminant, n'oublions pas de mentionner que Regnard a commis, en vers, une sorte de calembour, un mot à double entente, dont la *fugue* est le sujet. Il emploie le mot tout à