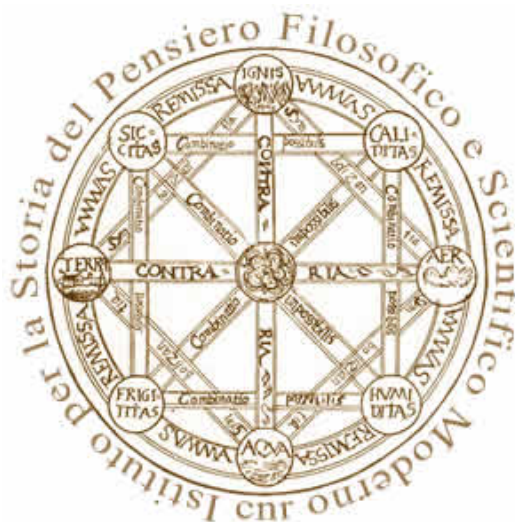


Alessandro Stile

**Mesmer et Mozart:
un rapport (apparemment) simple***



citare come: Alessandro Stile, *Mesmer et Mozart: un rapport (apparemment) simple*,
in «Laboratorio dell'ISPF», VIII, 2011, 1/2, pp. 1-12.
http://www.ispf-lab.cnr.it/2011_1-2_201.pdf.

Laboratorio dell'ISPF
ISSN 1824-9817
© VIII – 2011, 1/2

Lorsque Massimo Mila, dans son essai sur *La geometria amorosa di Così fan tutte*, en commentant la fameuse scène où, une “pierre mesmerique” est utilisée par plaisanterie pour sauver les deux personnages d’un prétendu empoisonnement, se demande: «Peut-être Mozart se souvient-il avoir écrit quand il était enfant à Vienne, un petit opéra pour le théâtre privé du Dr. Mesmer»¹, il nous en dit trop peu sur une relation que l’on peut en revanche reconstituer au fil du temps en se basant sur certains documents.

La famille Mozart connaissait Mesmer et fréquentait la propriété où le jeune médecin (né en Souabe en 1734) s’était installé après son mariage (vers 1760) avec l’importante veuve von Bosch. C’était une demeure située dans un quartier luxueux de Vienne, qui donnait d’un côté sur la Landstrasse et de l’autre sur le Danube, entourée d’un grand parc, où, avant de fonder sa propre “clinique”, Mesmer s’était adonné au mécénat, en particulier concernant les musiciens, convaincu que l’influence de la musique sur l’âme humaine permettait d’en explorer et d’en réguler les passions (on comptait parmi les amis qui fréquentaient la maison, Haydn et Gluck, qui y avaient exécuté certaines de leurs œuvres).

Dans ce contexte, il était impensable que les très doués Wolfgang et Nannerl Mozart ne soient pas impliqués. Probablement, quand son père Léopold se plaint (dans presque toutes les lettres qu’il écrit durant 1768) parce que la première pièce écrite par Wolfgang, *La finta semplice*, avait été boycottée par le directeur de l’Opéra de Vienne, il pense que la suivante aurait pu être représentée dans le parc de Mesmer.

Et c’est ce qui se passa avec le Singspiel *Bastien und Bastienne*, disons du moins, très probablement, car la seule source confirmant cet événement est Georg Nikolaus von Nissen, le diplomate danois qui, en 1808, épousa Constance, la veuve de Mozart, et travailla avec elle à la première biographie de Wolfgang, publiée en 1828, deux ans après la mort de Nissen²; ce texte montre que la représentation du Singspiel remonterait à 1768 (mais d’autres sources excluent que le théâtre ait déjà été construit à ce moment-là³), tandis que la première représentation documentée officiellement aura lieu à Berlin en 1790. Il est cependant certain que Wolfgang et Léopold seront les invités de Mesmer en 1773, où le génie de dix-sept ans se produira avec grand succès.

A cette occasion, nous avons également les premiers retours de Léopold sur l’activité thérapeutique de son hôte. Dans une série de lettres à sa femme, entre

* Cet essai reprend et développe certains points particuliers de l’exposé présenté au 13 Internationaler Kongress zur Erforschung des 18 Jahrhunderts, Graz, 25-29.7.2011, dans la session sur «La diffusion du mesmérisme: Vienne, Paris, le monde» le organisé par David Armando e Bruno Belhoste.

¹ M. Mila, *La geometria amorosa di “Così fan tutte”*, ID., *Mozart. Saggi 1941-1987*, Torino, Einaudi, 2006, p. 222.

² G. N. Nissen, *Biographie W. A. Mozarts*. Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Facsimile (Vierter Nachdruck der Ausgabe Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1828, Neuherausgabe: Hildesheim, Olms, 2010).

³ Voir O. E. Deutsch, *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel, Bärenreiter, 1961.

Juillet et Août, Léopold concentre son attention sur Franziska von Oesterlin, une patiente de Mesmer âgée de vingt-neuf ans souffrant de toutes sortes de troubles physiques et psychologiques, de très forts maux de tête, d'oreilles, de dents, accompagnés de convulsions.

Quand le médecin le prend en cure, il est au début de l'expérimentation de ses méthodes, encore fortement imprégnées de son admiration pour le magnétisme minéral, pratiqué entre autres par une de ses connaissances, le père jésuite Helle, qui utilisait des machines rudimentaires censées capter les forces magnétiques. De fait, c'est précisément entre 1773 et 1774 que Mesmer met sur pied dans son parc une sorte de laboratoire en plein air, ayant pour épigone la vasque de marbre du jardin. Les patients qui seront accueillis au fur et à mesure au domaine, plongent les pieds dans l'eau où sont placés des morceaux de métal et des aimants, et ces mêmes patients sont reliés entre eux par une corde attachée aux arbres qui bordent la vasque.

Lorsque Léopold écrit à sa femme, la thérapie de Franziska von Oesterlin est à ses débuts et il a même constaté une aggravation des symptômes. En juillet, Léopold observe: «Nous avons trouvé Fraulein Franzl au lit. Elle est vraiment très maigre et si elle a une autre crise de ce genre, sera la fin»⁴. Après une amélioration, que Léopold rapporte plus tard à son épouse, il écrit dans une lettre datée du 21 août 1773:

Fraulein Franzl a fait une seconde rechute dont elle s'est à nouveau remise. Il est étonnant de voir combien de sang elle a perdu, combien de boutons, de convulsions, d'évanouissements et ainsi de suite, elle a subi, au point qu'elle n'a plus que la peau sur les os⁵.

Pas étonnant que même le jeune Wolfgang ait été bouleversé par ces expériences nouvelles et douloureuses. Ce ne sera qu'un an plus tard que l'état de la patiente s'améliorera considérablement jusqu'à devenir stable.

En ce sens, le changement de la méthode thérapeutique de Mesmer qui abandonne l'aimant et le magnétisme minéral pour adopter le magnétisme animal marquera un tournant dans ses expériences⁶. Ce revirement consiste essentiellement à soutenir que les corps vivants, et plus particulièrement les corps humains, exercent une attraction les uns sur les autres. Le rôle du thérapeute devient ainsi essentiel puisque l'échange de sa force avec celle du patient,

⁴ Léopold Mozart à sa femme à Salzbourg, Vienne, le 21 Juillet 1773, en *Tutte le lettere di Mozart. L'epistolario completo della famiglia Mozart. 1755-1791*, a cura di M. Murara, 3 voll., Varese, Zecchini, 2011, vol. I, p. 470 (dorénavant LM).

⁵ Léopold Mozart à sa femme à Salzbourg, Vienne, le 21 août 1773, *ivi*, p. 477.

⁶ «Les écrits réitérés du père Hell sur cette matière transmirent au public, toujours avide d'un spécifique contre les maladies nerveuses, l'opinion mal fondée, savoir que la découverte en question consistait dans le seul emploi de l'aimant. J'écrivis à mon tour pour détruire cette erreur, en publiant l'existence du Magnétisme animal, essentiellement distinct de l'aimant; mais le public prévenu par un homme en réputation resta dans son erreur» (F.-A. Mesmer, *Mémoire sur la découverte du Magnétisme animale*, dans *Id., Le magnétisme animale*, œuvres publiées par R. Amadou, Paris, Payot, 1971, p. 64).

favorisée par les interactions psychologiques, débloque chez ce-dernier le fluide vital qui l'imprègne.

Mais nous ne savons pas à quel moment le jeune Mozart aura connaissance de la guérison de F. von Oesterlin. Entre temps, toutefois, le plus grand et le plus retentissant échec du thérapeute avait eu lieu et Mozart en avait probablement été témoin. En 1777, une jeune fille de dix-huit ans (la fille du secrétaire particulier de l'empereur) est accueillie dans la clinique de la Landstrasse; Maria Theresa Paradis était aveugle depuis l'âge de quatre ans, d'après ce que l'on racontait suite à une grande peur, et depuis lors, son état l'avait prostrée dans son corps et son âme; ainsi que ses parents. Elle avait en effet les yeux exorbités, et était sujette à de violentes crises émotionnelles.

La relation qui s'établit avec Mesmer est représentative de sa façon de travailler, tendant toujours plus à traiter le patient grâce à de longues discussions et à l'écoute de musique, venant s'ajouter au traitement magnétique. Malgré son handicap, la jeune fille était musicienne et avait même du succès, s'exhibant probablement comme un cas de talent pur. Elle avait pour cela reçu de l'impératrice une sorte de rente et son affectueuse protection.

Après un premier traitement, la jeune fille recouvre partiellement ses facultés visuelles, suscitant l'enthousiasme de ses parents et de l'opinion publique; même son apparence physique ne présente plus les signes inquiétants qui la caractérisaient. On crie au miracle après l'intervention de Mesmer, mais très vite l'horizon s'assombrit: la jeune fille, qui ne distingue pas parfaitement les objets, n'a plus la même aisance au piano que lorsqu'elle était aveugle, ce qui conduit à des crises personnelles et sociales: l'impératrice pense lui retirer sa rente et ses parents, d'abord enthousiastes, commencent à nourrir des doutes sur le parcours thérapeutique de leur fille.

Suivent une série de demandes de retrait de la patiente de la clinique, avec des tensions croissantes contre Mesmer qui aboutissent à une "scène capitale" où, s'ajoutant outre les insultes et les menaces, on en vient même aux armes. On a également un ordre écrit du médecin de Cour du 2 mai 1777 enjoignant à Mesmer de rendre la jeune fille à ses parents. Mais il y a aussi des phases d'amélioration qui atténuent les conflits familiaux, puis d'autres rechutes encore. Finalement Maria Theresa Paradis rentre chez ses parents en juin 1777, laissant la réputation de Mesmer (que l'on soupçonnait également d'avoir une relation avec elle) très entachée⁷. Certes, l'incident eut un impact significatif sur

⁷ «Mes adversaires s'empressèrent de répandre, à mon arrivée en France, des préventions sur mon compte. Entre autres inculpations malhonnêtes, l'autorité, disaient-ils, m'avait enjoint de quitter Vienne; cette inutile calomnie était maladroite, puisque j'étais recommandé à M. le comte de Mercy, ambassadeur de l'Empire en France, par le ministre des affaires étrangères de Vienne et que Son Excellence ne m'a désavoué en aucun temps. Je n'ai fait aucune démarche pour combattre cette méchanceté. Je me suis contenté de la démentir dans l'occasion, sans m'en occuper davantage. Mais à quoi bon les calomnies contre ma personne ? Ce n'est pas de moi, c'est de ma découverte qu'il s'agit» (ivi, p. 100). Pendant la période parisienne de Mesmer un grand nombre de pièces satiriques sur son travail parurent: il suffit de penser à *Les docteurs modernes* et *Baquet de santé* de Jean-Baptiste Radet ou à deux autres compositions, *La Physicienne* et *Le Médecin malgré tout le monde* parues en 1786, lorsque le médecin avait désormais quitté Paris.

la décision du médecin de quitter définitivement Vienne pour Paris, en 1778. Les derniers patients restants seront traités par son épouse et même la correspondance qu'il entretenait avec elle s'atténuera jusqu'à disparaître complètement, tandis que l'ordonnance du doyen de la Faculté de Médecine ordonnera le départ des derniers patients et la fermeture officielle de la clinique.

Que Mozart ait rencontré la jeune Paradis entre 1777 et 1778 à Vienne ne fait aucun doute, même si les preuves écrites manquent; en ce sens, on peut supposer que, au-delà des rapports amicaux qu'il entretenait avec les Mesmer, Wolfgang était devenu sceptique concernant les méthodes d'intervention thérapeutique, qui, entre autres, dans le cas présent, avaient porté atteinte à la musique elle-même. Il faut plutôt exclure une rencontre entre Mozart et Mesmer à Paris en 1778, même si tous deux y étaient. Enfin, Leopold écrit à sa fille dans une lettre du 16 février 1785, que Wolfgang a composé un concerto pour Maria Theresa Paradis, qui sera joué lors de sa tournée à Paris en 1784 (probablement le concerto en si bémol K.456, bien que cette attribution a été contestée par certains musicologues). Notez que l'année de la tournée de la jeune Paradis, Mozart avait séjourné à Paris⁸.

Nous avons en revanche des comptes-rendus significatifs de Mozart concernant la vie au domaine des Mesmer après le départ du médecin: dans une première lettre à son père, Wolfgang, qui a effectué une visite au domaine, annonce avec emphase et une pointe d'ironie sa rencontre avec Franziska von Oesterlin; la patiente historique de Mesmer, enfin guérie, fait maintenant partie de la maison puisqu'elle a épousé le fils d'un premier lit de Mme von Bosch, femme de Mesmer, dont elle a eu trois enfants. C'est ainsi qu'il écrit à son père le 17 Mars 1781:

Je vous écris, vous savez d'où? Du jardin des Mesmer, dans la Landstrasse. La vieille Madame Mesmer n'est pas chez elle, mais il y a l'ancienne Mademoiselle Franzl, maintenant Mme von Bosch, qui m'a chargé de vous transmettre mille compliments ainsi qu'à ma sœur. Je vous jure sur mon honneur que j'ai failli ne pas la reconnaître, tant elle a grossi et épaissi; elle a trois enfants, deux demoiselles et un jeune garçon; la demoiselle appelée Nannerl a quatre ans et on jurerait qu'elle en a six, le garçon trois et on jurerait qu'il en a sept, et une enfant de neuf mois à qui l'on donnerait certainement deux ans, tant ils sont forts et robustes⁹.

Pourtant, ce tableau joyeux s'atténue dans une lettre écrite peu de temps après, qui sera le dernier témoignage épistolaire de Mozart sur la famille Mesmer, où il constate avec tristesse: «Quant à nos vieux amis je dois vous dire que

Voir A. Steptoe, *Mozart, Mesmer and "Così fan tutte"*, dans «Music and Letters», LXVII, 1986, 3, pp. 248-255.

⁸ Cfr. H. Ullrich, *Maria Theresia Paradis and Mozart*, dans «Music and Letters», XXVII, 1946, 4, pp. 224-233.

⁹ Mozart à son père à Salzburg, Vienne, le 17 mars 1780, dans *LM*, vol. II (1778-1783), p. 1142.

je n'ai été rendre visite à Frau von Mesmer qu'une fois. La maison n'est plus ce qu'elle était»¹⁰.

Ce qui nous amène au dernier effet du rapport, non épistolaire cette fois, qui existait entre Mozart et Mesmer: la scène dont nous sommes partis, de *Così fan tutte*. L'opéra a été écrit par Mozart en 1789 et joué pour la première fois à Vienne en 1790. On raconte que l'empereur Joseph II aurait commandé le livret s'inspirant d'une histoire vraie dont il avait eu connaissance et qui avait eu lieu à Trieste. Mozart et le librettiste Da Ponte ont situés l'action à Naples: les protagonistes sont deux sœurs, Fiordiligi (soprano) et Dorabella (mezzo-soprano) et leurs fiancés Guglielmo (baryton) et Ferrando (ténor), poussés par un vieil homme du monde (Don Alfonso, basse) à parier sur la fidélité de leurs femmes. L'idée est de simuler le départ soudain des hommes pour le front et, peu de temps après, de réapparaître déguisés chez les deux jeunes-filles (encore) inconsolables, pour tenter de les séduire. Le faux empoisonnement est l'un des moyens d'y parvenir, et le but est finalement atteint; Dorabella cède d'abord puis, après bien des résistances, Fiordiligi se rend à son tour.

Un faux mariage sera même concocté, orchestré encore une fois par Don Alfonso et la femme de chambre Despina (soprano). Leur projet atteint son apogée lorsque les deux amoureux trahis redeviennent eux-mêmes, provoquant la peur puis le repentir des deux femmes.

Pour en revenir à la scène du faux empoisonnement, on note tout d'abord que c'est précisément dans cet épisode que ressort l'intervention opportune de Mozart sur le livret de Da Ponte, qui n'aurait probablement jamais pensé à utiliser le magnétisme dans une de ses scènes. Au moment où les deux faux nobles albanais se roulent par terre en simulant une fin proche et déchirante et où les dames bouleversées demandent de l'aide, Despina apparaît, déguisée en médecin, et leur propose l'antidote à l'effet mortel de l'arsenic: «Questo è quel pezzo di calamita, pietra mesmerica, ch'ebbe l'origine nell'Allemagna, che poi si celebre là in Francia fu», et quand elle touche avec un morceau d'aimant la tête des faux malades et «striscia dolcemente i loro corpi per lungo», cela produit un effet que les deux sœurs remarquent rapidement: «Come si muovono, torcono, scuotono! In terra il cranio presto percuotono», et à la demande de Despina «Ah, lor la fronte tenete su», les deux soeurs «metton la mano alla fronte dei due amanti» (ainsi que le dit le livret)¹¹.

Il faut ici noter la séquence d'application de l'aimant qui, si elle est d'une part, pour des raisons théâtrales, axée sur le magnétisme minéral à un moment rejeté par Mesmer (on ne peut en effet pas guérir d'un empoisonnement par la simple imposition d'un aimant), elle atteste d'autre part clairement de la connaissance de Mozart (que Da Ponte n'avait probablement pas) des phases du magnétisme minéral, dont il avait observé avec horreur dans la clinique de Mesmer, les effets sur Mlle Oesterlin ou peut-être même sur Teresa Paradis, les deux célèbres patientes dont nous avons parlé.

¹⁰ Mozart à sa sœur à Salzburg, Vienne, le 15 décembre 1780, *ivi*, p. 1142.

¹¹ *Così fan tutte* K588, Opera buffa in 2 atti. Libretto di Lorenzo da Ponte, atto I, scena XVI.

Ainsi que Mesmer le décrit dans les *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal* (1779) et le *Discours sur le magnétisme* (1782), l'aimant reçoit et retransmet cette «force générale», ce fluide qui est en chaque individu et qui le relie aux étoiles et à la nature, en en déterminant les «flux» et «reflux» semblables à ceux de la mer; et cette force, en renouvelant les symptômes de la maladie par l'intermédiaire de l'opérateur, la traite et la guérit (en un sens de façon homéopathique)¹².

Jusqu'ici, on a donc les témoignages écrits d'une relation qui peut dans l'ensemble se résumer à la connaissance qu'avait Mozart de l'existence de la méthode de Mesmer, s'appuyant sur des expériences directes, connaissance qui donne lieu à un grand scepticisme, voire même à une moquerie polie, dus probablement à toutes les expériences des cas dont on avait eu connaissance et à la mauvaise réputation de Mesmer après son départ de Vienne.

Mais revenons à l'intrigue de *Così fan tutte*, en prenant comme point de départ l'utilisation de la «pierre mesmerique» et ce qui s'ensuit, qui crée un revirement de situation dans l'opéra: Ferrando et Guglielmo, qui font semblant de se remettre des effets de l'arsenic, se lancent immédiatement dans d'ardentes avances:

Sei tu Palla o Citerea ? No... tu sei l'alma mia Dea; ti ravviso al dolce viso e alla man ch'or ben conosco e che sola è il mio tesor¹³

Devant la réaction étonnée et choquée de Fiordiligi et Dorabella, Despina et Don Alfonso les rassurent d'abord en leur disant: «sono effetti ancor del toscò: non abbiate alcun timor», puis, évoquant une fois de plus la puissance mesmerique:

In poch'ore, lo vedrete, per virtù del magnetismo finirà quel parossismo, torneranno al primo umor¹⁴

On peut observer ici, même ce n'en est qu'une parodie, la reconstruction du protocole appliqué par Mesmer à Frau Oesterlin, lorsqu'il utilisait encore principalement des pierres aimantées:

¹² «Depuis longtemps j'ai présumé qu'il existait dans la nature un fluide universel qui pénètre tous les corps animés ou inanimés [...]. Un jour, me trouvant près d'une personne que l'on saignait, je m'aperçus qu'en m'approchant et en m'éloignant, le cours du sang variait d'une façon remarquable; et ayant répété cette manœuvre dans d'autres circonstances, avec les mêmes phénomènes, je conclus que je possédais une qualité magnétique qui n'était peut-être point si frappante chez d'autres, mais qu'ils pouvaient posséder à quelques degrés de plus ou de moins, tels que l'on voit certains fers ou aciers différer dans les propriétés magnétiques, quoique formés du même lingot et trempés de la même manière» (F.-A. Mesmer, *Discours sur le magnétisme*, dans Id., *Le magnétisme animale*, cit., p. 53).

¹³ *Così fan tutte*, atto I, scena XVI.

¹⁴ *Ibidem*.

La malade ayant éprouvé, le 28 Juillet 1774, un renouvellement de ses accès ordinaires, je lui fis l'application sur l'estomac et aux deux jambes de trois pièces aimantées. Il en résultait, peu de temps après, des sensations extraordinaires; elle éprouvait intérieurement des courants douloureux d'une matière subtile, qui, après différents efforts pour prendre leur direction, se déterminèrent vers la partie inférieure et firent cesser pendant six heures tous les symptômes de l'accès¹⁵.

Le bien-être est-il celui qu'éprouvent les deux soit-disant nobles Albanais qui jouent la comédie? Bien sûr, en face, la réaction des dames est si excessive («Disperati, atossicati, ite al diavol quanti siete!») que le doute s'instille en eux («Ma non so se finta o vera sia quell'ira e quel furor. Né vorrei che tanto foco terminasse in quel d'amor»)¹⁶.

Une transformation est en train de s'opérer et ressemble pour Don Alfonso, à une expérience. Le premier effet, qui accompagne l'ouverture prudente des dames à un flirt possible même si il est sans engagement, est le choix. Bien sûr, pour rendre l'histoire plus excitante, mais aussi, en ce qui nous concerne, pour nous faire rentrer dans un schéma d'attirances incontrôlables, chaque sœur déclare "choisir" pour compagnon celui qui dans la réalité n'est pas son fiancé, mais celui de sa sœur. Et de ce fait, incitées par les deux chaperons, les dames acceptent timidement qu'ils leur fassent la cour.

Ici, leurs chemins s'articulent différemment, car, alors que l'approche de Dorabella et Guglielmo se transforme vite en un consentement mutuel, en faisant avec légèreté table rase des liens passés («Oh, cambio felice di cori e d'affetti! Che nuovi diletta, che dolce pena»¹⁷), celle de Fiordiligi et Ferrando est plus compliquée. D'autre part, si le chemin est plus sinueux, la conclusion n'en est pas moins claire: Fiordiligi tente de résister à la passion croissante qu'elle éprouve («Io ardo; e l'ardor moi non è più effetto d'un amor virtuoso; è mania, affanno, rimorso, pentimento, leggerezza, perfidia e tradimento!»¹⁸), et sa dernière tentative pour y résister est bien maladroite: celle, à peine esquissée, de se déguiser en militaire avec un vieux costume (comme par hasard) de Guglielmo pour rejoindre son fiancé au front (évidemment Ferrando). Mais, face à un Guglielmo désespéré d'amour («Volgi a me pietoso il ciglio: in me sol trovar tu puoi sposo, amante... e più, se vuoi»), Fiordiligi cède à son tour, de façon théâtrale («Giusto ciel! Crudel, hai vinto... fa di me quel che ti par»)¹⁹.

¹⁵ A. Mesmer, *Mémoire sur la découverte du Magnétisme animale*, dans Id., *Le magnétisme animale*, cit., pp. 63-64.

¹⁶ *Così fan tutte*, atto I, scena XVI.

¹⁷ Ivi, atto II, scena VI.

¹⁸ Ivi, atto II, scena VII.

¹⁹ Ivi, atto II, scena XII. Massimo Mila souligne, à partir des "faiblesses" des personnages de Mozart, «la comprensiva indulgenza da cui anche l'uomo moderno si sente maternamente tutelato in seno all'ondulata musica mozartiana. Essa non conosce la rettilinea inesorabilità dell'eroismo [...]. Una specie di chiaroveggente lassismo ne ingentilisce i tratti e ne arrotonda le conclusioni, smussando gli spigoli troppo pronunciati: lassismo che non è esca d'immoralismo, ma al contrario si fonda sopra un sicuro valore morale, che è la pietà delle creature, l'amore per il genere umano, accettato così com'è, con tutti i suoi difetti e le sue limitazioni» (M. Mila, *Mo-*

L'issue de l'opéra a déjà été mentionnée: la recomposition des couples d'origine se fait dans un désenchantement unanime et conciliant sur la validité des conventions lorsqu'elles sont confrontées à de plus forts instincts.

Il faut plutôt réfléchir au fait que l'œuvre de Mozart s'inscrit non seulement dans un jeu galant dont *Così fan tutte* a été considéré (à juste titre) comme l'œuvre emblématique²⁰, mais aussi dans un contexte – auquel Mesmer n'était pas étranger – qui aborde, derrière les conventions, les grands débats de l'époque. En effet, l'autorité des facultés de médecine de toute l'Europe distinguait ce qui pouvait être qualifié de *maladie*, c'est-à-dire «un empêchement du corps [...] qui cause une lésion plus ou moins sensible, dans l'exercice d'une ou de plusieurs fonctions de la vie saine»²¹, et ce qui ne rentrait pas dans cette définition, appartenant aux «maladies de l'âme» et aux «aliénations de l'esprit»²².

Ces dernières sont difficilement conciliables avec le concept mécanique de maladie, et regroupent pourtant des phénomènes anciens tels que la mélancolie, l'hystérie et bien sûr, la folie. La fin du XVIII^e siècle pré-révolutionnaire mise sur une raison qui balaye toute forme de superstition, et donc toute alternative à la médecine soignant les maladies «matérielles»: un contraste se crée de ce fait entre le «Parti de la réforme médicale» (Voltaire, Diderot, d'Alembert, La Mettrie, d'Holbach, Helvétius) et un «Parti anti-médical radical» (Rousseau, Court de Gébelin, Nicolas Bergasse, le père Charles Hervier). Dans ce contexte, on retrouve le même débat que celui formulé par les philosophes sur le rôle de l'imagination dans la maladie. Le XVIII^e siècle qui tend à une clarification rationnelle globale ne peut qu'être confus et sceptique concernant des questions dont la discussion porte inévitablement sur des aspects dérangementants ne correspondant pas à l'idéologie des Lumières²³.

Ainsi, ceux qui travaillent dans ce domaine sensible, ou même qui abordent des problèmes de médecine dans un cadre plus large, sont les *guérisseurs* qui, contrairement aux *empiriques*, qui sont des techniciens de la pratique médicale, ne sont pas disposés à observer la méthode dans chacun des actes de la Science, mais s'inspirent souvent de savoirs archaïques à la limite de l'occulte, où

zart e Freud, o la ricerca della felicità, dans Id., *Wolfgang Amadeus Mozart*, Pordenone, Studio Tesi, 1980, p. 163).

²⁰ Paumgarten observe que le “douce cantabile” du dernier Mozart révèle le déclin du “rococo” (voir B. Paumgartner, *Mozart*, Zürich - Freiburg im Br., Atlantis, 1955, cap. XL, “*Così fan tutte*”).

²¹ *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, mis en ordre & publié par M. Diderot; & quant à la Partie mathématique, par M. D'Alembert*, à Neufchâtel, chez Samuel Faulche & Compagnie, Libraires & Imprimeurs, t. IX, 1765, p. 930.

²² Au XVIII^e siècle la “Faculté” enseignait, transmettait des connaissances, formait les médecins de l'avenir dans le sillage d'un savoir positif et varié; dans ce genre d'Eglise médicale des Lumières, toutes les conceptions sont légitimes, à condition de ne pas dévier de l'orthodoxie (voir F. Rausky, *Mesmer ou la révolution thérapeutique*, Paris, Payot, 1977, ch. I).

²³ Il faut observer comme à l'âge de la Raison la médecine qui se présente comme rationnelle trébuche sur une série de phénomènes qui s'opposent à la raison, sans pour autant être complètement irrationnels, et vis-à-vis desquels les médecins éprouvent un sentiment de malaise. Pour faire face à ce danger, la médecine rationnelle fait usage des rationalisations destinées à nier le phénomène ou à le dépouiller de ses aspects inquiétants (ivi).

même la relation médecin-patient est inversée par rapport à la médecine officielle, qui considère le patient comme un simple réceptacle de la maladie, avec lequel il est impossible d'entrer en relation, si ce n'est de façon aseptique. Donc, le magnétisme animal sur lequel Mesmer se concentrera après la phase plus "minérale", se tourne, en rejetant lui aussi ouvertement toute forme de superstition, vers les attractions qui ont lieu principalement entre les corps célestes et la terre, et surtout vers «toutes les parties constitutives des corps animés, particulièrement sur le système nerveux, moyennant un fluide qui pénètre tout»²⁴. Agir sur ces éléments, même en utilisant des objets magnétiques (mais pas uniquement), est par conséquent un moyen d'activer le fluide qui est en toute chose, à la manière de les marées; car, «de même que les effets alternatifs à l'égard de la gravité produisent dans la mer le phénomène sensible que nous appelons flux et reflux, l'intention et la rémission des dites propriétés, étant sujettes à l'action du même principe, occasionnent, dans les corps animés, des effets alternatifs analogues à ceux qu'éprouve la mer »²⁵.

Par ces considérations – poursuit Mesmer – j'établissais que le corps animal, étant soumis à la même action, éprouvait aussi une sorte de *flux* et *reflux*. [...] Je nommais la propriété du corps animal qui le rend susceptible de l'action des corps célestes et de la terre, "magnétisme animal"; j'expliquais par ce magnétisme les révolutions périodiques que nous remarquons dans le sexe, et généralement celles que les médecins de tous les temps et de tous les pays ont observées dans les maladies²⁶.

Ainsi, le magnétisme mesmerique occupe une vaste zone, non seulement dans ce qu'on pourrait appeler un contexte de maladie, mais aussi dans le domaine des phénomènes liés à la psyché (je veux parler ici de la sphère émotive et imaginative de l'homme). En ce sens, même les troubles érotiques et les «affinités électives» (le roman de Goethe, est publié en 1809, soit dix ans après l'opéra de Mozart) sont observés attentivement par la médecine non-officielle. C'est dans cette zone que se place *Così fan tutte*: où la mise en scène d'une fiction (l'empoisonnement et l'intervention salvatrice de la "pierre mesmerique") s'accompagne d'un "traitement" (pour reprendre la terminologie du magnétisme) fait de mots et de contacts, effectué sur les deux dames, qui réagissent différemment à la stimulation à laquelle leur équilibre interne est soumis. Le résultat est saisissant: à différents stades, toutes deux se détournent de leurs affects "officiels" pour faire place à un nouvel ordre fondé sur la passion. En effet, ce n'est pas un hasard si le "contrat nuptial", qui joue également un rôle important dans le "dévoilement" de la tromperie, est la marque de ce nouvel ordre; au point que rétablir la situation antérieure semble forcé et contre nature. En plein siècle des lumières, il faut prendre en compte un concept de nature qui ne s'assimile pas aux instincts originels d'empreinte de Rousseauienne,

²⁴ F.-A. Mesmer, *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal*, cit., p. 61.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

qui pourrait aussi coïncider avec la passion suscitée qui éclate en Fiordiligi et Dorabella. Ce qui, chez Mozart, nous fait pencher pour une interprétation différente, c'est la transformation des sentiments qui, en émergeant de façon inattendue, répond à un cheminement intérieur dont la nécessité est inhérente à une dynamique, non seulement instinctive, mais aussi et surtout historique. C'est ce que nous voyons aussi bien dans l'importance du concept de "rôle" du personnage, que dans les aspects plus étroitement liés aux croisements des registres vocaux utilisés par Mozart.

D'un côté, donc, émerge un nouveau modèle d'individualité, où le chanteur est aussi acteur parce qu'il doit modeler son personnage et ne peut se limiter à une vocalité abstraite et purement sonore²⁷; de l'autre, ce changement ne peut que se refléter sur la relation entre les voix des personnages²⁸. De fait, les couples originaires de *Così fan tutte* étaient Ferrando (ténor) et Dorabella (mezzo-soprano) d'un côté, et Guglielmo (baryton) et Fiordiligi (soprano) de l'autre. Les rôles vocaux étaient encore mal définis dans leur relation de réciprocité, par rapport au mélodrame du XIX^e siècle.

À partir de la fin du XVIII^e siècle, le ténor remplace progressivement le castrat, désormais abandonné, et le passage des voix entièrement féminines (qui, dans l'opéra du XVII^e et XVIII^e siècle couvraient même les rôles masculins) à celles ayant trait aux rôles de leur sexe, se perfectionne; à son tour, le baryton abandonne le rôle de "comique" commun à la basse pour interpréter également des rôles dramatiques. En d'autres termes, ce n'est que dans les "nouveaux" couples des personnages de *Così fan tutte* (ceux qui émergent de la grande "fiction") que prend forme cette caractérisation des personnages, qui marquera toute la saison d'opéra du XIX^e siècle, au cours de laquelle, d'ailleurs, les voix de ténor et de soprano donneront lieu une vaste palette de registres et de couleurs vocales²⁹. Avec de plus grandes difficultés que le couple au timbre sombre (baryton et mezzo-soprano), celui qui se compose du ténor et de la

²⁷ «L'identità voce-carattere raggiunta da Mozart avvia una profonda modificazione nella funzione del cantante. Se da un lato si ridurranno poco a poco le libertà che la tradizione italiana gli ha lungamente garantito, dall'altro si comincerà a chiedergli di prestare alla realizzazione del personaggio l'appello fisico e irrazionale di una voce segnata da proprietà strettamente individuali. Così la voce umana, che nell'opera seria tendeva all'impersonalità di uno strumento musicale, ora assume la stessa funzione che nel teatro drammatico ha la presenza fisica dell'attore, con le sue peculiarità individuali; per questo, già in Mozart, un carattere può designarsi anche nelle battute più generiche di un recitativo secco» (F. d'Amico, *Breve storia del canto operistico*, dans Id., *Il teatro di Rossini*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 240).

²⁸ Il faut souligner la composante psychologique, «la quale, come nell'opera buffa, riposa sulla definizione delle voci in rapporto a un punto di riferimento di carattere fondamentalmente erotico; ma in Mozart ciò avviene secondo una gamma di sfumature assai più ricca, che si precisa soprattutto attraverso il confronto simultaneo delle varie voci fra loro nei pezzi d'insieme, che Mozart sviluppa al massimo» (ivi, p. 239).

²⁹ Parmi les six duos de l'opéra, deux sont confiés aux deux femmes, deux aux deux hommes et deux aux nouvelles couples formées. Paumgartner écrit que les quatre personnages principaux des changements, d'abord sans caractérisation, deviennent progressivement les hérauts de la nouvelle révolution qui a touché aux valeurs patrimoniales de l'ancien théâtre (Paumgartner, *Mozart*, cit., ch. XL).

soprano s'impose dans l'opéra de Mozart au delà des conventions narratives et, on peut l'ajouter, dans le parcours de l'œuvre en musique, pour assumer le rôle central qui marquera celle-ci pendant plus d'un siècle. Les nouveaux couples assument donc aussi bien pour le rôle du personnage que pour le rôle délicieusement vocal, une valeur "réelle" et déterminée historiquement. Ces changements sont clairs si l'on observe, dans le premier acte du *Così fan tutte*, la prévalence des ensembles vocaux, tandis que dans le second, on est confronté à des arias et des duos³⁰. On peut pour cela soutenir que les couples *réels*, ceux qui échappent à une sorte d'"automatisme" social et psychologique, sont ceux qui ont eu l'occasion de se rencontrer, fût-ce pendant un court moment, et qui, bien qu'absorbés par la consolidation d'un l'ordre établi, ont révélé un processus caché qui, bien que frustré dans un contexte épisodique, ne peut que revendiquer son affirmation historique³¹.

Ainsi, même la mise en scène de *Così fan tutte* ne peut qu'exprimer les lumières et les ombres de la texture mozartienne.

Je voudrais conclure avec un passage du «Journal de travail» que Giorgio Strehler avait soigneusement établi entre le 12 et le 23 décembre 1997 au cours des répétitions de l'opéra dont il ne verra jamais la représentation (puisqu'il mourra le matin du 25 décembre):

Mais, jeunes gens, je vous le répète encore: ou on réussit à mettre en lumière la face méconnue de cette œuvre absolument ambiguë où l'incertain, le vrai, le faux, la passion, de jeu peuvent devenir réalité ou inversement, ou il vaut mieux abandonner³².

³⁰ «Les ensembles vocaux, dont le premier acte était plein, vont, jusqu'au dénuement exclusivement, céder la place à des arias; en fait d'ensembles il n'y aura plus que les deux duos qui nous font assister à la reddition de jeunes filles. Du même coup le style change: la farce disparaît au profit d'une comédie de caractères, puisque chaque personnage va prendre une autonomie individuelle. Le ton va devenir sérieux et même [...] il virera au tragique » (J.-V. Hocquard, *L'opéra des équivoques*, dans «L'Avant-Scène», 1978, 16-17, p. 11).

³¹ Paumgartner observe que lorsqu'à la fin de la pièce les "anges blancs" Fiordiligi et Dorabella cèdent à la passion et quand enfin les couples d'origine se réconcilient, les esprits ont ramenés à l'ordre initial, les quatre personnages "normalisées" acquièrent par inadvertance "une âme immortelle" (Paumgartner, *Mozart*, cit., ch. XI).

³² *Diario di lavoro. Appunti dalle prove di Giorgio Strehler. 12-23 dicembre 1997*, a cura di M. G. Gregori, W. A. Mozart, *Così fan tutte*, programma di sala, Napoli, Teatro di San Carlo, stagione 2010-2011, p. 17.