

***Giorgio Battistelli. Per moto contrario. Autobiografia in forma di conversazione***  
**Une traduction libre d'extraits de cette autobiographie, par son éditeur**

Le texte qui suit est constitué d'extraits, traduits librement en français, du volume *Giorgio Battistelli. Per moto contrario. Autobiografia in forma di conversazione*, a cura di Salvatore Sclafani, LIM, Lucca 2023.

Il s'agit d'un texte autobiographique sous forme d'entretien, de « conversation » en fait, que j'ai écrit avec le compositeur Giorgio Battistelli (Albano Laziale, 1953).

***Giorgio Battistelli. Per moto contrario. Autobiography in conversation form***  
**A free translation of extracts from this autobiography, by its publisher**

The following text consists of extracts, freely translated into French, from the Giorgio Battistelli volume. *Per moto contrario. Autobiografia in form of conversation*, a cura di Salvatore Sclafani, LIM, Lucca 2023.

It is an autobiographical text in the form of an interview, a “conversation” in fact, that I wrote with the composer Giorgio Battistelli (Albano Laziale, 1953).

---

La musique de Battistelli défie les conventions et s'ouvre à différentes formes narratives. Ses œuvres ont été jouées dans le monde entier ; parmi les plus récentes, *Julius Caesar* au Teatro dell'Opera de Rome en 2021, *Le Baruffe* au Teatro La Fenice de Venise en 2022 et *Il Teorema di Pasolini* en 2023 au Deutsche Oper Berlin. Accadémique de Santa Cecilia depuis 2004, Battistelli a dirigé au cours de sa carrière d'importantes institutions telles que la Biennale Musica de Venise et le Teatro dell'Opera de Rome. Actuellement directeur artistique de l'Orchestra Haydn di Bolzano e Trento, il sera le directeur artistique des éditions 2024 et 2025 de MITO SettembreMusica. Pour sa contribution à la musique contemporaine, il a été nommé Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres par le ministère français de la Culture (2013) et a reçu le Lion d'or de la Biennale Musica de Venise (2022).

Dans cette autobiographie, Battistelli se confie et ouvre une fenêtre sur sa vie, révélant des aspects de sa trajectoire artistique et personnelle avec un flux irrésistible. Ce livre représente le premier ouvrage dans lequel le compositeur s'exprime en termes définitifs sur sa production et de manière prismatique sur les différentes facettes de son existence : sa production musicale, sa direction artistique, mais aussi ses études, sa formation et ses contacts privilégiés avec d'importants compositeurs, artistes et intellectuels qui ont marqué son parcours.



Los textos publicados en esta revista están bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

*ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*  
Nº 10, 2024 e-ISSN: 2386-8260, ISSN: 1889-1713  
Universitat de València (España)

De la réflexion sur le récent Lion d'or pour l'ensemble de sa carrière, à l'évocation des rencontres avec des figures décisives du monde musical de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle et contemporaines, le récit autobiographique de Battistelli, qui se déroule dans le livre, dans la forme d'un dialogue cadencé et rythmé, invite le lecteur à connaître de près l'atelier du compositeur et à vivre, en même temps, un contact privilégié avec l'histoire de la musique contemporaine.

Comme je le précise dans mon introduction au début du livre, les questions que j'ai posées à Giorgio Battistelli reflètent mon intention sincère de connaître la personne et le musicien, de saisir son point de vue sur son expérience : il s'agit presque d'un voyage dans son esprit.

J'ai voulu traduire ces quelques passages en français non seulement parce qu'a mené une partie de ses études en France entre 1978 et 1979, au Conservatoire de Pantin, en région parisienne, mais aussi en considération du lien qu'il a établi avec ce pays tout au long de sa vie professionnelle.

Les pages incluses dans cette traduction sont tirées du chapitre I (portant sur ses succès récents et sur l'attribution du Lion d'or pour l'ensemble de sa carrière), du chapitre II (concernant la formation du compositeur), et du chapitre IV (où Battistelli évoque ses rencontres avec de grands compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle). Le reste du livre traite, entre autres, de l'une de ses œuvres les plus célèbres, *Experimentum Mundi* (chapitre III), et d'une large partie de sa production (chapitre V). Mais il se penche aussi sur ses orientations artistiques et sur ses réflexions sur l'actualité de la musique, spécialement en Italie (chapitre VII).

**Parmi les motivations du Lion d'or pour l'ensemble de votre carrière – qui vous a été décerné en septembre 2022 – publiées sur le site de la Biennale de Venise, section Musique, on peut lire que vos projets de théâtre expérimental sont devenus « emblématiques et fondateurs de la recherche musicale dans le domaine de la théâtralisation du son et de la théâtralité du geste performant »<sup>1</sup>**

La nouvelle du Lion d'or m'est parvenue de manière inattendue. J'ai reçu le prix à Venise le 15 septembre 2022, à Ca' Giustinian, mais son attribution m'avait été annoncée quelques temps plus tôt. C'était en octobre 2021, les répétitions de mon *Jules César* au Teatro dell'Opera de Rome étaient en cours : j'étais extrêmement occupé, ce travail était très important pour moi.

Face à une récompense aussi prestigieuse, ma première réaction a été de revenir au passé de ma vie professionnelle : j'ai pensé aux succès, mais aussi aux nombreux échecs et à la nécessité d'avoir le courage de faire des erreurs. Surtout, j'ai eu l'occasion de réfléchir à ma production artistique, et j'ai pris davantage conscience que chaque œuvre que j'écris est le résultat inévitable d'acquis et de pertes.

---

<sup>1</sup> Cf. <<https://www.labiennale.org/it/musica/2022/leone-d%E2%80%99oro-alla-carriera>> (dernier accès 13.05.2024)

### **Qu'entendez-vous par « pertes » ?**

L'écriture est un plaisir qui absorbe la tête et le corps. Quand on écrit, on est constamment confrontés à une grande fatigue ; on se sent épuisés à la fin du processus : un peu comme si on était saisi par un sentiment de vide. De plus, il ne fait aucun doute que la musique joue un rôle dans le système du marché et qu'il existe le risque que l'œuvre devienne une marchandise. Cette prise de conscience m'effraie, mais elle m'aide aussi à apprécier ce que j'ai pourtant réussi à transmettre jusqu'à présent, de mon esprit au papier.

Si je réfléchis à mes œuvres, je me rends compte que chacune a impliqué un choix : le processus de composition implique toujours, à mon avis, un écart entre l'idée et son application. Lorsque je travaille, j'accepte de perdre inévitablement une partie de la création potentielle ; c'est une forme de nostalgie qui découle précisément de ce sentiment de perte : il m'arrive parfois de ne retrouver qu'après un long moment les pâles échos de ces matériaux, presque comme des spectres insaisissables, posthumes de leur manifestation théorique.

### **Vous considérez que votre production est liée par un seul fil conducteur : il est donc possible que certains de ces matériaux perdus convergent vers de nouvelles productions**

Je suis d'accord. Dans des circonstances heureuses, une redécouverte sereine des matériaux abandonnés peut aussi se produire, grâce à une plus grande distance psychique par rapport à la forme dans laquelle l'idée s'est manifestée à l'origine. Mon processus de composition se fait également à partir des choses auxquelles je renonce, capables d'exercer, souvent, un nouveau rôle d'*ex-forma*. C'est un chemin long et laborieux, qui démarre de la récupération d'éléments du passé ; mais c'est précisément à partir de cela que j'entrevois la continuité de ma production. Lorsque j'arrive à la dernière page d'une œuvre, je la sens déjà plus lointaine, même étrangère. Dans un premier temps, j'ai presque du mal à la retrouver, à reconstituer les étapes de son écriture et de son développement ; mais ensuite, c'est un sentiment de continuité qui prévaut, de conséquence temporelle par rapport au reste de ma trajectoire créative. Je pense qu'il est possible d'être surpris et de redécouvrir, des années plus tard et de manière imprévisible, des idées musicales apparemment perdues à jamais. Je trouve fascinante cette manifestation cyclique de l'élément créatif entre les ombres et la lumière, la naissance et la mort.

### **Vos œuvres sont en dialogue permanent et réciproque**

Je dirais que, dans ma production, chaque œuvre est contenue dans les autres ; une pensée que j'ai clairement élaborée ces dernières années, au cours desquelles j'ai réfléchi à l'intégralité de mes compositions. Elles ne sont pas des créations séparées et indépendantes, mais des parties qui forment une unité. Je reprends, de temps en temps, des gestes d'écriture qui se ressemblent et qui font partie de ma famille de sons : ce sont les « personnages » de mon écriture. Il ne s'agit pas de répétitions, mais de réinterprétations. Cependant, si je n'en ai pris conscience que récemment, j'ai longtemps perpétué cette démarche de manière intuitive, inconsciente.

J'ai commencé à m'en rendre compte lors d'une conversation avec Karlheinz Stockhausen, il y a plusieurs années : il me parlait de l'autonomie des parties du chœur et de l'orchestre dans son cycle *Licht* (1977-2003) et, à un niveau macroscopique, de l'autonomie des œuvres individuelles qui composent ce cycle énorme. Il les considérait comme des entités séparées et, en même temps, unies à l'intérieur d'une grande architecture. Pendant la conversation, j'ai pensé que j'avais probablement déjà suivi un chemin similaire, depuis un certain temps, où chacune de mes compositions autonomes fusionnerait en un corpus plus grand, cohérent et articulé. De toute façon, j'ai muri progressivement, tout au long de mon activité, le concept d'une esthétique « de l'enracinement », fondée sur un terrain commun, imaginant mes œuvres comme des racines qui descendent à différentes profondeurs du sol, où elles, ensuite, s'étendent.

**L'attribution du Lion d'or a donc été le prétexte pour une profonde introspection, presque une anamnèse de vos idiosyncrasies**

Oui. Le Lion d'or a représenté la conclusion d'un cycle et a coïncidé avec une nouvelle impulsion à insuffler à mon écriture une volonté de redécouvrir mon langage, d'explorer de nouveaux espaces, de nouvelles narrations. Il m'a encouragé à composer avec une audace renouvelée. Franco Donatoni m'a dit un jour qu'il trouvait mon style « insaisissable » : je considère que c'est un adjectif qui peut me définir fidèlement, un caractère que je souhaite continuer à instiller dans mes œuvres futures. Insaisissable, c'est tout ce qui est vital, tout ce qui parvient à étonner. Au-delà des conventions.

**Vous avez rencontré des artistes et des personnalités importantes qui ont fortement innové la production musicale de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Quel a été l'impact de ces rencontres sur votre formation ?**  
Il a été important, sans doute.

Ma formation musicale et ma pensée plongent leurs racines dans la diversité esthétique à laquelle j'ai eu accès pendant - mais aussi après - mes études académiques. Je crains que la considérer comme un éclectisme ne soit qu'une simplification ; il s'agit plutôt d'une pensée hétérogène, nourrie par un contact constant avec des compositeurs tels que Luciano Berio et Hans Werner Henze, par exemple, ainsi que Sylvano Bussotti, Mauricio Kagel et Stockhausen. Mais aussi par l'exploration du travail d'autres personnalités actives dans d'autres domaines artistiques : les peintres Gianfranco Baruchello et Jannis Kounellis, l'écrivaine Jenny Erpenbeck et les écrivains Erri De Luca, Ernst Jünger (avec qui j'ai entretenu une longue correspondance d'environ dix ans entre les années 1980 et 1990), Giorgio Manganelli, Franco Marcoaldi, Stefano Massini, Sten Nadolny et Vittorio Sermoni.

Les rencontres avec ces artistes et intellectuels ont toujours été capables de me secouer et de m'insuffler de l'énergie. De plus, grâce au contact avec des compositeurs qui ne se ressemblaient certainement pas, mais qui étaient unis par la volonté commune de renouveler le système musical occidental, j'ai eu la nette impression de vivre pleinement la grande évolution de la musique du XX<sup>e</sup> siècle et de suivre le chemin de la Neue Musik.

C'était crucial, pour ma formation, de retrouver cette unité sous-jacente, des liens profonds entre les compositeurs. Et cette expérience fondamentale se reflète également dans mon écriture, même de façon involontaire, sans en avoir conscience. Berio, surtout, a su réunir des positions apparemment éloignées : il possédait une solide formation traditionnelle, mais il était extrêmement ouvert à l'expérimentation dans le domaine de l'interprétation. Il considérait l'expérimentation capable de renouveler les gestes créatifs, il l'estimait apte à produire dans la musique contemporaine un saut vers la modernité. A ce propos, je crois que ce n'est pas par hasard que Berio nous ait invités, Kagel et moi, à l'occasion de son soixantième anniversaire, en 1985, à jouer notre musique au Teatro Comunale de Florence ; il nous l'a proposé précisément parce que notre musique exprimait, à ses yeux, une dimension éminemment performative de l'interprétation musicale. À cette occasion, mon œuvre *Il libro celibe*, « movimento di fogli sonori e non per un esecutore » (1976) a été représentée.

De manière générale, j'ai toujours été frappé par le fait que, de manière presque intuitive, je me tournais vers des figures musicales de référence provenant de contextes culturels très différents les uns des autres. J'ai surtout essayé d'interagir aussi bien avec les artistes liés à la tradition qu'avec les innovateurs issus de milieux plus hybrides. J'étais très curieux et ces rencontres ont nourri mon imagination créative : elles ont été pratiquement le moteur principal de mon parcours d'apprentissage. Je n'ai jamais eu l'impression d'être confronté à des mondes opposés ; malgré la variété des pensées auxquelles je me confrontais, j'ai pu reconstruire un équilibre au sein de cette hétérogénéité. Je veux dire par là que si ces personnalités m'ont paru parfois éloignées – entre elles – dans leurs idées et leur approche de la musique, je n'ai pas perçu de conflit entre leurs visions fondamentales. En revanche, il me semble que le radicalisme de certaines conceptions musicales et esthétiques est un phénomène plus récent. Et je le déplore.

Pour revenir spécifiquement aux années de mon parcours académique, parallèlement à mes études avec les professeurs du Conservatoire de L'Aquila et Giancarlo Bizzi en particulier, personnalité polyvalente de musicien et de psychanalyste hors pair, j'aimais étendre mes rencontres à des milieux périphériques, moins canoniques et institutionnels : j'étais en contact, par exemple, avec Giuseppe Chiari, musicien-performer proche du mouvement Fluxus, mais aussi avec le groupe Zaj, formé par Esther Ferrer, Juan Hidalgo et Walter Marchetti, dont la poétique se rapprochait également de Fluxus. J'ai participé à plusieurs de leurs performances, des expériences qui se déplaçaient dans le *no man's land*, monde hybride à la frontière entre la scène et la musique, des formes de théâtre surréaliste dans lesquelles les actions produisaient des sons. J'ai également rencontré d'autres artistes actifs dans le domaine de l'expérimentation, tels que Giancarlo Cardini et Davide Mosconi. Ces expériences m'ont aussi permis de connaître Sylvano Bussotti : nous sommes rapidement devenus amis et notre amitié ressemblait beaucoup à celle qui m'aurait lié plus tard à Hans Werner Henze, même si leur pensée musicale était très différente.

### **Les pratiques performatives du théâtre d'avant-garde ont toujours nourri votre expérimentation, en tant que compositeur**

Pendant les années 1970, j'avais l'impression que mon besoin de relier les différents domaines du savoir et de mettre en communication les idées incarnait, en réalité, un besoin de transversalité artistique commun à toute la société. J'ai constamment perpétué cette dynamique non seulement dans le processus de création, mais aussi comme une sorte de pacemaker de mon apprentissage. J'ai toujours été particulièrement attiré par la composante physique de la musique et, dès mes études, j'imaginai, lorsque j'écrivais, des corps en mouvement désireux de raconter un espace.

Les expériences théâtrales de l'époque, avec lesquelles j'ai été constamment en contact, ont représenté une source d'inspiration. Entre 1974 et 1975, j'ai assisté à la naissance du Teatro Potlach à Fara in Sabina, dans le Latium : une réalité issue des recherches d'Eugenio Barba et du *teatro povero* de Jerzy Grotowsky, fondée essentiellement sur la présence corporelle sur scène. Le théâtre a été fondé en 1976 par Daniela Regnoli et Pino Di Buduo, qui en est toujours le directeur artistique. Cette expérience m'a permis de donner forme et matière à ma propre vision de la dramaturgie et de jeter les bases d'un théâtre musical orienté vers la performance, loin de l'opéra plus traditionnel.

### **Quand vous parlez de votre passé, de votre vie, vous évoquez fréquemment avec émotion, souvent avec gratitude, les personnalités importantes du monde de la musique que vous avez connues. Il s'agit de rencontres qui ont exercé un grand impact au niveaux humain et professionnel**

Toutes ces rencontres ont nourri mes réflexions en tant que compositeur et mon écriture. J'ai appris quelque chose de chacune d'entre elles et aujourd'hui, après des années, m'en souvenir m'apporte du bonheur : le contact avec ces personnalités a été un privilège. Beaucoup de ces rencontres ont été fugaces ou occasionnelles, mais capables néanmoins de laisser des traces : je pense par exemple à celles avec Pierre Boulez, Earle Brown, John Cage, Cornelius Cardew, Franco Donatoni, Henri Pousseur, Giacinto Scelsi, Dieter Schnebel, Iannis Xenakis.

### **Où avez-vous rencontré Pousseur, par exemple ?**

C'était à Florence, à la fin des années 1990 : je lui ai proposé un projet avec l'Orchestra della Toscana (ORT), à ce moment-là j'en étais le directeur artistique. Nous devions travailler en collaboration avec le centre de musique électronique Tempo Reale, fondé par Luciano Berio ; malheureusement, pour des raisons financières, nous n'avons pas pu réaliser ce projet. De plus, ses voyages étaient extrêmement planifiés, presque comme des partitions complexes, et il n'a pas été possible de trouver un compromis. J'ai été frappé par sa profondeur intellectuelle ; je me souviens de nos conversations sur musique et société, et sur « l'agir politique » du musicien.

### **Quel souvenir gardez-vous de votre rencontre avec John Cage ?**

Je l'ai rencontré deux fois : d'abord, à Milan au début des années 1980, chez Gianni Sassi, producteur et organisateur culturel - entre autres - particulièrement actif ; puis à Pérouse, en 1992, où il était justement l'invité du festival John Cage e l'Europa. Il montrait une joie de vivre et de créer comme peu d'autres compositeurs à cette époque-là. J'ai surtout été frappé par son attitude extrêmement ironique, ainsi que par sa légèreté, au sens où Italo Calvino entendait ce mot. Parler et échanger avec lui m'a poussé à avancer dans mon travail avec joie et confiance.

### **Et de Brown ?**

J'ai rencontré Brown entre 1985 et 1986 : je vivais à Berlin, c'était pendant une résidence de compositeur auprès de la Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD). Je le voyais souvent, nous parlions longuement de musique : en particulier de la musique américaine liée à l'expérimentation cagienne. Une fois, alors qu'il me montrait une de ses partitions, je lui fis remarquer, de manière un peu insolente peut-être, une erreur rythmique dans l'écriture d'un quintolet en deux mouvements.

Il me répondit en souriant : « Ce n'est pas aussi important que tu le penses ».

### **Votre expérience berlinoise a été porteuse de rencontres prestigieuses**

C'est vrai. A Berlin, j'ai aussi connu le compositeur américain Christian Wolff. Et surtout Schnebel : j'appréciais depuis longtemps son œuvre et, pendant mon séjour à Berlin, je suis devenu son ami et aussi de son épouse, traductrice d'œuvres littéraires de l'italien à l'allemand. Nos rencontres étaient très cordiales. Schnebel était un expérimentateur : jamais influencés par le système académique et les circuits des concerts, il cherchait avec acharnement de s'exprimer d'une manière personnelle dans le théâtre musical, une manière différente de Mauricio Kagel, qui a été un modèle pour le genre. Je crois qu'il y est parvenu. Dans nos échanges, nous abordions des sujets nombreux et variés concernant la musique ; j'aimais son ouverture d'esprit, sa conception de l'esthétique musicale : des aspects que j'aurais retrouvé plus tard chez Sylvano Bussotti.

### **Et Xenakis ? L'avez-vous vu encore après votre séjour à Paris à la fin des années 1970 ?**

Brièvement, à Cesena, en Italie, dans les années 1980, à l'occasion d'un festival. Bien que sporadiques, nos conversations ont été intenses et fructueuses.

### **Vous avez rencontré Boulez également en Italie. À quelle occasion ?**

C'était lors d'une représentation à Rome de son *Marteau sans maître* (1954). J'ai pu parler quelques minutes avec lui. Je connaissais bien cette composition, elle avait été l'une des sources d'inspiration de mon *Experimentum Mundi*, « opera di musica immaginistica » (1981) ! Il m'a été présenté à une répétition et j'ai su qu'il me connaissait déjà, même si de manière indirecte : il n'avait pas vraiment écouté mes travaux, mais on lui en avait parlé. Je me souviens des mots qu'il m'a adressés, avec un sourire : « On m'a dit que vous êtes le Boulez des ouvriers... ».

Il faisait probablement allusion à un article paru dans le journal français *Libération*, publié en novembre 1982 après la création d'*Experimentum Mundi* en France, au Centre Pompidou. L'article repérait, dans l'œuvre, une possible référence à certains aspects de la conception du rythme chez Boulez : en particulier, la soi-disant « atonalité » du rythme.

### **La rencontre avec Cardew, par contre, remonte à la période de votre formation**

C'était à Rome, au début des années 1970 : une très agréable conversation sur la relation entre musique et engagement politique.

### **Vous avez aussi connu Scelsi peu après**

Oui ; j'étais très jeune. Je le rencontrais fréquemment lors des lundis consacrés à la musique contemporaine, au théâtre Beat '72 à Rome, où je jouais avec le groupe d'improvisation homonyme. C'était un espace d'avant-garde artistique qui représentait pour moi une sorte de laboratoire de théâtre musical.

Je voyais souvent dans ce lieu un monsieur élégant, habillé de façon excentrique. A mes yeux, il avait déjà l'air très vieux. C'était Scelsi, et un soir, je lui ai été présenté. Peu après, j'ai voulu étudier son *Ko-Tha* (1968) pour guitare, une pièce qui implique l'utilisation de techniques percussives non seulement sur les cordes, mais aussi sur le corps de l'instrument. Je lui ai donc téléphoné pour lui demander un rendez-vous. Il m'a donné cette partition complexe et j'ai commencé à l'étudier. Ensuite, il m'a proposé de la jouer chez lui ; quand je suis arrivé à son domicile, deux de ses collaborateurs étaient également présents. Après mon interprétation, Scelsi me donna juste quelques conseils. Sur le moment, je les avais considérés assez superflus ; toutefois, j'ai essayé de les appliquer pendant mon travail ultérieur du morceau et j'ai reconnu leur importance, surtout en termes de poétique et d'intentionnalité. Il avait tout à fait raison.

### **L'avez-vous rencontré, par la suite ?**

Quelques mois plus tard, il me téléphone pour me proposer d'écouter ensemble un enregistrement d'une de ses compositions ; il semblait curieux de connaître mon avis sur l'interprétation de l'œuvre par un ensemble français. J'étais surpris de voir un compositeur aussi connu comme Scelsi s'intéresser au point de vue d'un jeune étudiant.

Je lui ai sincèrement avoué que c'était une bonne interprétation, mais Scelsi n'était pas d'accord : il insistait sur l'absence de certains aspects interprétatifs, ce qui ne rendait pas justice à son œuvre ; il pensait que l'interprétation n'était pas animée par le bon esprit, tout simplement. Je n'ai jamais bien compris pourquoi il m'avait invité à écouter un enregistrement sur lequel il avait déjà un jugement aussi clair et précis. En demandant mon avis, il espérait peut-être qu'il ressemblerait au sien, que j'irais corroborer son point de vue.

Après l'écoute, il m'a aussi montré un vieux clavier sur lequel il improvisait et m'a raconté à quel point il s'immergeait dans la musique : il lui arrivait parfois



d'atteindre presque un état de transe en jouant. Il enregistrait ses improvisations, avant de les transcrire : une pratique qui, des années plus tard, aurait été élaborée et développée par d'autres nombreux compositeurs européens.

**Vous avez eu l'occasion de rencontrer Donatoni : il était professeur de composition à l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia pendant longtemps. Avez-vous suivi ses cours ?**

Je me souviens de deux épisodes en particulier, concernant Donatoni.

Dans les années 1980, j'ai effectivement pensé m'inscrire au cours de composition qu'il donnait à l'Accademia. Avant de proposer ma candidature, j'ai voulu le rencontrer : il m'a reçu dans son bureau et nous avons longuement discuté. J'ai eu l'impression d'un homme particulièrement rigoureux, d'un musicien renfermé dans ses propres certitudes. Donatoni se montrait critique à l'égard des compositeurs italiens de l'époque ; de plus, il affirmait que les bonnes écoles de composition du pays ne s'étendaient pas, géographiquement, au sud de Bologne. Je me suis senti assez frustré. Je n'étais pas d'accord, je trouvais ce point de vue pessimiste et réductif, voire dénigrant : il y avait tant de compositeurs compétents dans toute l'Italie ! Après cette conversation, j'ai renoncé à m'inscrire aux cours de l'Accademia. J'étais perplexe.

J'ai retrouvé Donatoni quelques années plus tard, à Strasbourg, au Centre Culturel Le Maillou, pour la création de mon *Jules Verne* « immaginazione da camera in forma di spettacolo ». C'était en 1987, lors du Festival Musica. Il est venu me voir à la fin de la représentation : j'avais devant moi une personne totalement différente. J'ai eu l'impression de saisir une existence marquée par une profonde souffrance, ce qui l'avait peut-être rendu plus empathique, plus humain, plus réel, entretemps. Plus ironique, aussi. Après avoir assisté au *Jules Verne*, il m'a dit qu'il ressentait un vertige à l'écoute de ma musique ; surtout, qu'il avait du mal à la définir. Il lui semblait qu'elle avait un pouvoir allusif, mais qui ne se laissait pas facilement saisir, comme si mon écriture présentait des traits surprenants et ineffables : en écoutant *Jules Verne*, il avait constamment l'impression de pouvoir arriver au centre de l'œuvre, avant d'être surpris de voir ses contours se régénérer, sous des formes nouvelles et inattendues.

À l'époque, j'avais interprété cette pensée de manière plutôt négative, presque comme une attaque contre une sorte de manque d'identité dans ma musique. C'était sans doute une lecture influencée par le sentiment d'autocritique qui m'a toujours caractérisé et par mon tempérament, parfois susceptible. Cependant, maintenant, je considère et reconnais la valeur profonde de cette phrase : en effet, Donatoni avait identifié un aspect fondamental de ma production, cohérente mais multiforme en même temps. Et je suis heureux de cette insaisissabilité esthétique, qui donne à mes compositions un sens de vitalité et de dynamisme !

**Malgré le temps dédié aux études et au travail intense, vous avez donc pu cultiver des contacts forts et fructueux avec des personnalités qui sont aujourd'hui des références fondamentales pour l'histoire récente de la musique occidentale**

J'y tenais beaucoup. Et si, au fil des années, certaines de ces rencontres se sont parfois étiolées, j'ai continué à en entretenir d'autres qui étaient extrêmement significatives pour moi.

Au cours de ma vie, le lien avec cinq compositeurs en particulier s'est avéré d'une grande valeur : Luciano Berio, Sylvano Bussotti, Hans Werner Henze, Mauricio Kagel, et Karlheinz Stockhausen ; des personnalités complexes qui ont été déterminantes pour ma formation et même mon existence. Chacune à leur manière. C'est surtout avec Berio et Henze que j'ai cultivé une forte amitié jusqu'à leur mort, mais je me sentais également lié par une affection et une estime particulière à Bussotti, Kagel et Stockhausen.

Le reste de ce chapitre se concentre justement sur le lien entre Battistelli et ces cinq compositeurs, fondamentaux pour sa trajectoire professionnelle et humaine.

Je termine pour l'instant la traduction d'extraits de ce volume. J'espère que cette lecture a pu éveiller la curiosité des lectrices et des lecteurs, dans l'attente, peut-être, de découvrir le livre en italien ou... dans une future traduction.

**Salvatore Sclafani**

Assistant de piano  
Conservatoire royal de Bruxelles (Belgique)  
Professeur de piano  
Conservatoire de Maubeuge (France)  
salvatore.sclafani@ulb.be  
ORCID ID 0009-0000-2622-5986

**Recibido** 17-05-2024 / **Aceptado** 23-05-2024