

PRIX CULTUREL / KULTURPREIS

Erika Stucky ¹¹

Musikerin, Sängerin, Performerin

PRIX D'ENCOURAGEMENT / FÖRDERPREISE

Stéphane Chapuis ⁵⁵

musicien

Rafaële Giovanola ⁸³

danseuse, chorégraphe

Nicolas Steiner ¹⁰⁹

Filmmacher

LA VOIE DES ARTISTES

Après une longue période de refoulement, les sociétés occidentales sont à nouveau confrontées au thème de l'identité. Les questions « Qui suis-je ? Qui sommes-nous ? » sont anciennes, mais elles se caractérisent aujourd'hui tout à la fois par le doute et le raidissement des positions. Dans ce contexte, la parole des « intellectuels éclairés » peine à se faire entendre, comme si la raison n'apportait qu'une réponse incomplète. C'est alors que le travail d'exploration des artistes devient plus nécessaire que jamais. Ils ne sauraient répondre par des affirmations définitives à nos questionnements, mais ils nous accompagnent dans la conquête de notre stature de femmes et d'hommes debout, en mouvement, avec nos hésitations et nos convictions du moment, avec notre quête personnelle et celle que nous partageons avec d'autres, semblables ou différents. Ils sont désormais nombreux à se saisir des traditions culturelles non dans un hommage figé, mais dans un dialogue d'où la confrontation n'est pas absente, mais où elle est assumée par une posture d'ouverture entre passé et présent, entre ici et ailleurs.

Dans cette perspective, les lauréats du Prix culturel et des Prix d'encouragement de l'Etat du Valais sont des défricheurs particulièrement actifs et bienvenus. Dans un art consommé de la trans-humance entre le Valais et le reste du monde, entre des styles musicaux différents, Erika Stucki nous plonge dans une énergie à la fois marquée par ses origines et libre de tout attache. Chacun à sa manière, Stéphane Chapuis, Rafaële Giovanola et Nicolas Steiner nous parlent d'identité et de liberté. Ils accomplissent avec talent une démarche artistique et professionnelle qui puise son inspiration à des sources diverses.

J'invite les quatre lauréats à accueillir les prix de l'Etat du Valais comme le signe d'une reconnaissance et d'une fierté collective pour leur contribution à un pays enraciné et ouvert.

*Claude Roch, Conseiller d'Etat,
Chef du Département de l'éducation, de la culture et du sport*

DER WEG DER KÜNSTLER

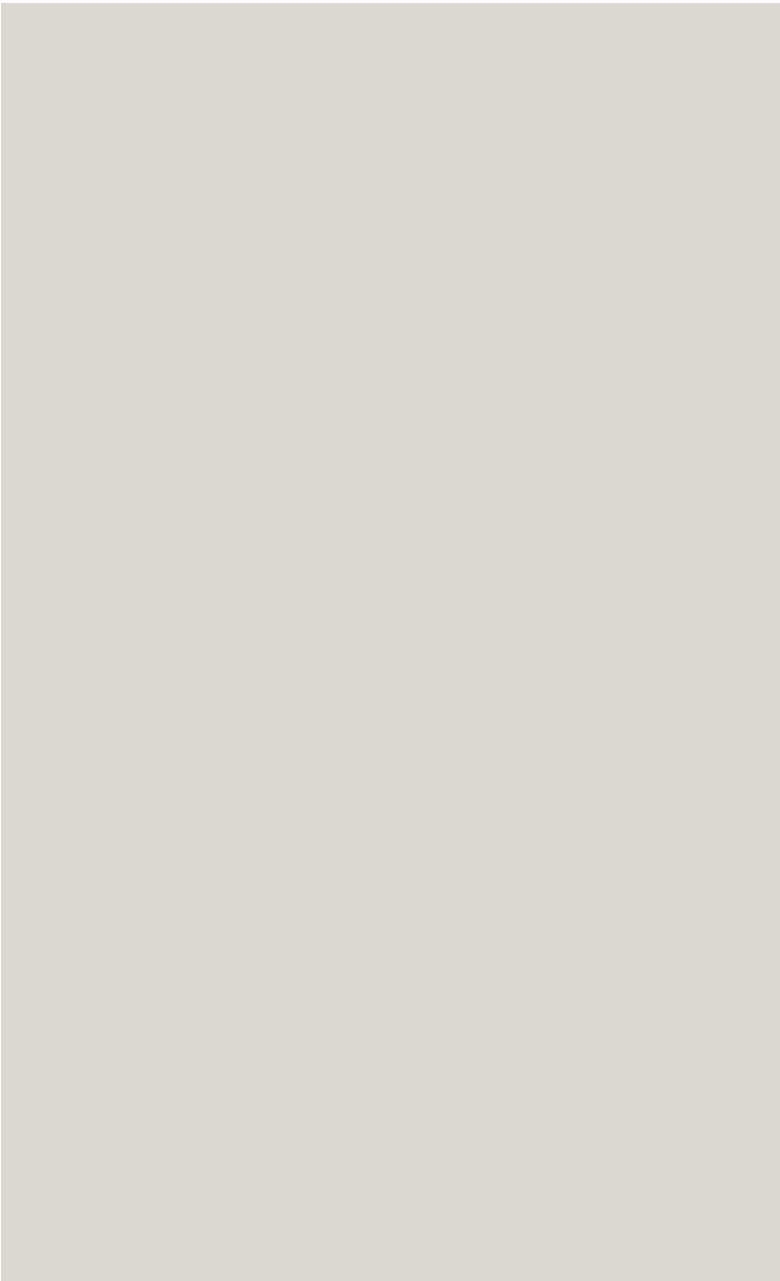
Nach einer langen Zeit der Verdrängung sind die westlichen Gesellschaften wiederum mit dem Thema der Identität konfrontiert. Die Fragen « Wer bin ich ? Wer sind wir ? » stammen nicht von gestern, doch sind sie heute geprägt von Zweifel und einer Versteifung der Haltungen. In diesem Zusammenhang ist es für « aufklärende Intellektuelle » schwierig, sich Gehör zu verschaffen, als ob der Verstand nur unvollständige Antworten bringen würde. Deshalb wird die Forschungsarbeit der Künstler wichtiger denn je. Sie können unsere Fragen nicht endgültig beantworten, doch sie begleiten uns in unserem Bestreben, aufrecht gehende Frauen und Männer zu werden, mit all unseren Unschlüssigkeiten und Überzeugungen, auf unserer persönlichen Suche und jener, die wir mit gleichartigen oder verschiedenartigen Menschen teilen. Zahlreich sind jene Künstler, die sich heutzutage kultureller Traditionen bemächtigen, nicht in Form einer steifen Hommage, sondern eines Dialogs, der Gegenüberstellungen akzeptiert statt verwirft, in aller Offenheit zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen hier und anderswo.

In diesem Sinne sind die Kultur- und Förderpreisträger des Kantons Wallis besonders aktive und willkommene Wegbereiter. Mit Erika Stucky, deren Kunst von Transhumanz geprägt ist – Transhumanz zwischen dem Wallis und dem Rest der Welt, zwischen verschiedenartigen Musikstilen –, tauchen wir in ein Universum ein, das sowohl durch ihre Herkunft als auch durch ihre Unabhängigkeit gekennzeichnet ist. Stéphane Chapuis, Rafaële Giovanola und Nicolas Steiner sprechen ebenfalls, auf ihre ganz eigene Art, von Identität und Freiheit. Mit viel Talent verfolgen sie ihre künstlerische und professionelle Laufbahn indem sie ihre Inspiration aus zahlreichen Quellen schöpfen.

Für ihren Beitrag zur Kultur eines bodenständigen und zugleich offenen Landes bitte ich unsere vier Preisträger, die Auszeichnung des Kantons Wallis als Zeichen der Anerkennung und des kollektiven Stolzes anzunehmen.

Claude Roch, Staatsrat

Vorsteher des Departements für Erziehung, Kultur und Sport



PRIX CULTUREL / KULTURPREIS

Erika Stucky



BIOGRAPHIE

Née en 1962 à San Francisco (Californie) de parents suisses, Erika Stucky les suit en 1971 pour s'établir avec toute la famille à Mörel dans le Haut-Valais. Entre 1980 et 1985, elle effectue des études de jazz et de théâtre à Paris et de cinéma à San Francisco. En 1985, elle crée son premier groupe à capella, les Sophisticrats, avec trois autres chanteuses et un bassiste. Le groupe rencontre un succès immédiat, donne quelques 500 concerts en Europe et en Afrique, produit deux albums, participe à des shows télévisés et remporte plusieurs prix.

En 1991, elle fonde le groupe Bubble Town avec Marco Raoult, avec qui elle donne des centaines de concerts dans toute l'Europe. En 1994, elle se produit en tant que soliste dans le George Gruntz Concert Jazz Band et part en tournée en Suisse, en Allemagne et en Russie. A Leningrad en 1997, elle crée son trio Mrs. Bubble & Bones, avec Art Baron et Ray Anderson. Elle se fait remarquer notamment au festival de jazz de Willisau avec le *Internationales Alphornprojekt* (avec entre autres Hans Kennel, Ray Anderson et Bob Stewart). En 2002, elle se produit en Suisse lors du concert d'ouverture officielle de l'Exposition nationale Expo.02 avec Roots. En 2007, elle tourne dans le film de Stefan Schwieter, *Heimatklänge* (Sonnettes de la patrie), avec Christian Zehnder et Noldi Alder. En 2007 encore, elle joue Ginger dans l'opéra-jazz de Carla Bley, *Escalator Over The Hill*. En 2008/2009, elle tourne avec son *Hendrix Project* et *Bubbles & Bangs*.

Chanteuse, musicienne, «performeuse», Erika Stucky incarne la rencontre entre la culture traditionnelle suisse et le monde du jazz, du show et du cinéma américain. Elle est la créatrice d'un monde sonore bien à elle. Domiciliée à Zurich, mère d'une adolescente de 17 ans, elle donne quelques 150 concerts par an un peu partout dans le monde et a déjà enregistré quatre albums sous son nom.

> Die 1962 in San Francisco (Kalifornien) mit Schweizer Abstammung geborene Erika Stucky kommt 1971 mit ihren Eltern und zwei Geschwistern nach Mörel. Zwischen 1980 und 1985 absolviert sie in Paris eine Gesangsausbildung an einer Jazzschule und eine Schauspielausbildung an einer Theaterschule. Es folgt eine Film-Actor-Ausbildung in San Francisco. 1985 gründet sie zusammen mit drei Sängerinnen und einem Bassisten ihre erste a cappella-Band, die Sophisticrats. Die Band ist sofort erfolgreich – davon zeugen rund 800 Konzerte in Europa und Afrika, zwei Alben und verschiedene Auszeichnungen.

1991 gründet Erika Stucky zusammen mit Marco Raoult das Quartett Bubble Town. Die Band gibt mehrere hundert Konzerte in ganz Europa. 1994 ist Stucky mit der George Gruntz Concert Jazz Band als Vokalsolistin in der Schweiz, in Deutschland und in Russland auf Tournee. 1997 gründet sie in Leningrad zusammen mit Art Baron und Ray Anderson das Trio Mrs. Bubble & Bones. Stucky fällt insbesondere am Jazzfest in Willisau mit dem *Internationalen Alphornprojekt* auf (unter anderem mit Hans Kennel, Ray Anderson und Bob Stewart).

2002 steht sie am offiziellen Eröffnungskonzert der Schweizer Landesausstellung Expo 02 mit Roots auf der Bühne. 2007 dreht sie zusammen mit Christian Zehnder und Noldi Alder den Film *Heimatklänge* von Stefan Schwietert. Im selben Jahr spielt sie die Rolle der Ginger in der Jazz-Oper *Escalator Over The Hill* von Carla Bley. 2008/2009 ist Erika Stucky mit ihrem *Hendrix Project* und *Bubbles & Bangs* auf Tournee.

Als Sängerin, Musikerin und Performerin verkörpert Erika Stucky die Verschmelzung von traditioneller Schweizer Kultur und Amerikanischer Jazz-, Show- und Kinowelt. Sie schafft ihre ganz eigene Tonwelt. Die in Thalwil wohnhafte Mutter einer 17-jährigen Tochter gibt weltweit zirka 150 Konzerte pro Jahr und hat unter ihrem Namen bereits vier Alben aufgenommen.

www.erikastucky.com

**ERIKA STUCKY,
CHANTEUSE ET MUSICIENNE –
« ICH BIN EIN BUBBLINER »**

PAR ARNAUD ROBERT

Elle n'est pas née en pente. C'est une rue large dont le ciel est saturé de fils électriques – on pourrait y étendre le linge. Toutes les maisonnettes donnent l'impression d'avoir été dessinées par le même architecte paresseux. « Little boxes on the hillside / Little boxes all the same. / There's a green one and a pink one / And a blue one and a yellow one, / And they're all made out of ticky tacky / And they all look just the same. »¹ En 1962, peu de temps avant qu'Erika Stucky ne naisse à quelques encablures de là, Malvina Reynolds chantait ainsi le conformisme paisible des banlieues de la baie de San Francisco. Des cortèges de petites boîtes identiques.

La rue est large, elle ne descend pas. La maison des Stucky, comme toutes les autres, possède un garage qui annexe le rez-de-chaussée. Un escalier extérieur mène à l'appartement. Il y a un balcon où l'on pourrait enfiler des géraniums. Et une fenêtre hexagonale sur la façade

¹ Malvina Reynolds, « Des petites boîtes sur la collines / Des petites boîtes toutes semblables. / Il y en a une verte et une rose / Et une bleue et une jaune, / Et elles sont toutes faites de bric et de broc / Et elles ont l'air toutes pareilles. », 1962.

crème ; elle fait bateau. Tout a commencé là. Pas seulement la vie d'Erika. Mais son chant. Dans un foyer miniature où un père boucher du Haut-Valais, exilé dans le Flower Power californien, exigeait de son aînée qu'elle imite Dean Martin au milieu du salon, pour les amis de passage. Dean Martin, et puis les cow-boys yodlers. A l'époque, il y avait sur le balcon un drapeau suisse pour que les exilés en promenade se sentent les bienvenus.

Erika Stucky est née à San Francisco, dans la mémoire magnifiée de la Suisse. C'est une constante pour les migrants : regretter immédiatement ce qu'ils avaient tout fait pour quitter. Chez les Stucky de Mörel – un village étendu sur la Furkastrasse à sept kilomètres de Brig – la tradition de foutre le camp remonte à loin. Le grand-père Theodor achète en 1909 un billet transatlantique pour l'Amérique. Il a 20 ans. Il devient successivement bûcheron, traite les vaches canadiennes, puis gère en Californie un bar à liqueur où les ouvriers jouent au bowling. Il finit par retourner chez lui. Entre la Riederalp et l'Italie. Il reste cet exilé, passé de l'autre côté, qui fatigue le village entier avec ses grands espaces, ses Canyons et sa mer lunaire.

Les enfants de Theodor entendent. Trois d'entre eux finissent par reprendre la route. Bruno, le futur père d'Erika, est l'un d'entre eux. Il est un artiste de la découpe de viande à San Francisco. Et se marie, comme tous les émigrés, avec une fille du pays ; une étrangère, néanmoins, puisqu'elle vient du Toggenburg. Elle s'appelle Ruthli. Ils ne sont pas loin du Golden Gate. On écoute Fredy Burri, du yodel en peau de cuir. A la cave, on s'arrête parfois pour admirer une reproduction du Cervin. En anglais, Erika n'a pas d'accent suisse. C'est la fierté du jeune couple. Elle peut se mettre en bouche les crooners de Las Vegas sans qu'on ait l'impression qu'elle leur refile l'odeur de la raclette. Erika est une petite Américaine.

Quand les époux Stucky sortent, ce sont des baby-sitters locales, tout juste revenues de Katmandou, qui pren-

nent en charge la marmaille Stucky. Elles ont un goût de patchouli. Elles ramènent dans ce foyer propre sur lui les grands vents hippies. Il est difficile d'imaginer le San Francisco des années 70. Aujourd'hui, Haight Ashbury, l'épicentre de la contre-culture californienne, est un musée à la gloire des cheveux longs et des herbes fumantes. Dans le Buena Vista Park, des tambourineurs rameutent leurs djembés et leurs couvertures, devant un magasin de disques gigantesque qui vend en seconde main les originaux psychédéliques du Grateful Dead. A l'époque, c'était pire encore. On pouvait croiser le poète Allen Ginsberg. Des vendeurs d'acide. Avec un peu de chance, un serial killer sectaire en route vers l'apocalypse.

Les parents Stucky n'étaient pas tout à fait du genre à désertir vers l'extrême-orient ni se jeter sur le premier concert venu de Jimi Hendrix. Mais ils ont « bouffé, presque malgré eux, cette nourriture baba cool », dit Erika. Et pourtant, ils sont retournés. Sans étape. Par avion. On ne sait très bien pourquoi. L'appel de la montagne, peut-être. La nécessité profonde de poursuivre la légende familiale du va-et-vient. De San Francisco à Mörel. Erika Stucky a 9 ou 10 ans. Ils débarquent dans un chalet de la Furkastrasse. Trois niveaux, des géraniums sur le balcon, des volets verts. Un grand verger avec neuf cerisiers. Les enfants Stucky vendent des barquettes de fruits mûrs aux touristes qui échouent là. Au fond du jardin, il y a l'entrepôt de meubles. Bruno Stucky, quand il ne découpe pas la viande, recèle des buffets et des chaises. Il est antiquaire. Aujourd'hui encore, dans cette maison où vit la mère d'Erika, il existe une chambre qui lui est réservée. Une photo de Catherine Deneuve, dans le film de Polanski *Repulsion*, est accrochée au-dessus du lavabo. L'actrice en nuisette y lave justement ses pieds dans un bidet. Sur la porte du chalet, il est inscrit « Welcome to Stucky's Mini-Ranch ».

Difficile d'imaginer ce que cette odyssée précoce a représenté pour Erika, le passage d'une ville américaine

qui se prenait pour le centre du monde à un village du Haut-Valais où les Suisse-Allemands de passage étaient considérés comme des « Üsserschwitzer ». Des métèques. A l'école américaine, la maîtresse trouvait tout à fait délicieux qu'Erika veuille devenir danseuse professionnelle de hula-hoop. A Mörel, l'enseignante préférerait qu'elle soit elle-même institutrice ou infirmière. Sur les bancs du café, des hommes en noir ne désaxent leur mâchoire que lorsqu'il s'agit de commander du blanc. Ou alors d'entonner, avec un sérieux de mort, des « Jützli » patibulaires. Ce n'est pas un hasard si on appelle les yodels des « Jützli ». Même les choses les plus importantes y sont décrites avec modestie, les petites youtzes, alors que les Stucky viennent d'un pays où la qualité se juge à la mesure. Tout là-bas était grand, tout ici est confiné. Encasté entre deux cols. Assiégé par l'Alpe. Dans cette vallée, même le soleil hésite à trop se montrer.

Et pourtant, il faut chercher longtemps chez Erika Stucky la moindre trace de traumatisme, la plus faible critique vis-à-vis de ce Valais qu'on lui a décrit comme Heidiland. « On nous disait qu'il suffisait de nous baisser pour ramasser du chocolat. Qu'est-ce qu'un enfant peut exiger d'autre de la vie ? Le Valais est le pire endroit quand tu es gringo. Mais honnêtement, je n'ai jamais souffert de complexe identitaire. » La mère d'Erika, Ruthli, dont il faudra reparler, est scrutée par les autres mères de Mörel pour que le cancer hippie ne contamine pas les bambins du village. A 13 ans, Erika pose en costume de campagnarde. On l'inscrit sans la forcer au Trachtenverein local. Elle lance dans le bol la pièce de monnaie, pratique le manche à balais, le yodel tellurique. Elle continue d'écouter Bob Dylan, Janis Joplin et Frank Zappa.

Dans l'esprit de cette petite fille, il s'est bâti un Golden Gate géant qui relie le Haut-Valais à la Californie. Toute la vie d'Erika, sa carrière artistique, est fondée sur ce pont intérieur qu'elle traverse à sa guise pour échapper à l'une ou l'autre réalité. Ce n'est pas qu'elle se sente

partout chez elle. Mais au contraire que tous les terroirs dont elle est constituée lui semblent exotiques. A 9 ans, elle annonçait déjà la couleur. « Je serai chanteuse. » Pas un doute. Elle aimait le regard posé sur elle. Le décalage nécessaire, l'outrance exigée, pour devenir diva. A 18 ans, son haut-fait consiste à avoir enseigné le ski à la Riederalp. Avec une amie, Uschi, une fille de Zermatt, elle décide alors de repartir. Destination : l'Amérique du Sud. Elles traversent la Bolivie, le Pérou, l'Argentine, le Brésil. Etrangement, elles enfilent dans leur sac de montagne des Trachten, des costumes traditionnels.

Quand on demande à Erika de s'expliquer sur ce point, elle réalise soudain l'incongruité de l'acte. Une jeunesse de 18 ans, en pleine période punk, qui décide de prendre la route avec une guitare : c'est l'ordre des choses. Mais qu'elle plie une robe folklorique dans son packaging, cela surprend. « Je crois qu'on se disait qu'il serait plus facile de nouer des contacts avec les Amérindiens. » Erika se retrouve donc dans les rues de Lima à chanter Dean Martin, les Beatles et Connie Francis, dans son costume haut-valaisan. Uschi s'occupe du chapeau. Stucky fait des claquettes, aussi. Il existe une photographie de ce périple. Erika et Uschi, tout sourire, posent en robe pourpre et tablier à dentelles au milieu des Indiens en poncho et haut-de-forme. C'est une idée de génie. Elles ne sont pas des touristes blanches venues reluquer le grand zoo tropical des traditions lointaines. Elles partagent leurs origines. Elles viennent de quelque part.

Erika est presque adulte, à son retour. Elle s'est même mariée quelques instants avec un Brésilien. Elle l'a annoncé au téléphone à ses parents. Ruthli s'est effondrée en larmes. Bruno a sabré le champagne. De ces épousailles de vacances, il ne reste pas grand-chose. Une ou deux photographies et le sentiment d'avoir fomenté un sacré coup. Erika s'inscrit à l'école de Dimitri, au Tessin. Ce ne sont que des enfants d'avocats, de médecins, qui fréquentent ces classes. Elle est fille de boucher. Ils

ont une culture, des références, qu'elle n'a pas. « Ils parlaient de littérature. Moi, je répondais : *steaks* et *cable cars*. » Erika, face à cette élite helvétique qui apprend à jouer au clown, ne se sent curieusement pas déplacée. Elle a du sang de pionnier. Un grand-père parti au début du siècle pour réinventer sa vie. Elle n'a pas honte, elle est fière.

Quatre mois à faire la serveuse, trois mois dans l'école de Dimitri. Elle est virée. On lui suggère d'aller apprendre le métier de comédienne, plutôt que celui de clown. « Je me sentais insultée. Ils avaient profondément raison. Mais j'aurais préféré m'en rendre compte moi-même. » Chez Dimitri, on lui a appris une chose : ne jamais jouer ni des vieillards, ni des alcooliques, ni des enfants. Jamais, enseignent-ils, ces compositions ne sont crédibles. Débarquée dans une école d'acteur à Paris, Erika est sommée d'improviser dès le premier jour un fossoyeur italien, saoul et de grand âge. Elle s'applique tellement qu'elle sidère le professeur. « C'est le meilleur vieil ivrogne que j'aie vu », s'exclame-t-il. L'Etat du Valais a accordé 3'000 francs de bourse annuelle à Erika. C'est un prêt, elle a tout rendu. Elle vit à Paris en communauté, fait la serveuse pour joindre les deux bouts. Le matin, elle apprend la comédie. Le soir, le chant jazz. Elle avait déjà l'instinct. Elle apprend le métier. La nuit, elle se rend parfois au concert : New Morning ou Théâtre de la Ville. Elle va voir Miles Davis qui joue de dos ; le chanteur Bobby McFerrin, en première partie, ne la déçoit pas. Betty Carter, qui chante comme si elle se balançait sur un rocking chair.

Ce sont les années où tout prend forme. Elle voit le film de Jim Jarmusch, *Stranger than Paradise*. Elle étudie justement la commedia dell'arte, des gestes amples et de la pantalonnade. Sur grand écran, elle apprend soudain l'effet miniature, un lever de sourcil pour dire l'effroi, un doigt levé pour faire taire son monde. Un artiste doit pouvoir agiter l'air sans presque rien faire. Peu à peu - on le sait maintenant - Erika Stucky devient experte en ce domaine. Ce n'est pas l'emphase ou l'extravagance qui

la caractérise. Mais cette aura magnétique dont elle dispose pour tourner une salle bruyante en confessionnal. Chaque fois qu'on voit Stucky, qu'elle fait intrusion à grands cris et vacarme de pelle métallique dans les salles qu'elle traverse, on croit avoir tout compris en un instant. La chemise à fleur rouge, sur pantalon à fleur verte. Les noeuds dans les cheveux. Le maquillage. Le yodel en pâte à modeler. On croit que c'est du théâtre.

Et puis, elle harnache son petit accordéon. Elle reprend une chanson du poète californien Randy Newman - c'est un bluesman à grosses lunettes et cheveux sel qui entonne les pires horreurs sans que personne ne s'en formalise. Dans le texte original, Randy raconte un meurtre d'enfant juste avant-guerre, en Allemagne. Erika a modifié les paroles. « There was a girl in 69 (...) And here I lie / I see no sky / My beautiful pearl shells / And I lie very still. »² Elle raconte la noyade d'une fille qui rêve de la mer. La plupart du temps, les spectateurs qui viennent de voir débarquer Erika en animatrice foraine et accoutrement kitsch ont la mâchoire qui tombe. Ils se demandent quelle est cette femme qui parvient en un mouvement à passer de l'excès comique à la plus poignante des ballades funestes. C'est que l'humour, chez Stucky, sert à faire glisser le drame. Un concert d'Erika est une déambulation dans un manoir dont chaque porte ouvre sur ailleurs. Un chansonnier américain embué dans son verre de scotch, une enfant valaisanne immergée dans les blues alpins, un clown qui pleure au moindre mélo.

Erika Stucky revient de Paris avec une galerie de personnages qu'elle ne sépare pas. Ils sont soigneusement pliés dans sa valise. Elle peut les extraire en boules, en revêtir les habits disparates, dans un cadavre exquis de cultures et de caractères. Début des années 80, Zurich

2 « C'était une fille en 69 (...) Je suis immobile / Je ne vois pas le ciel / Mon magnifique collier de perles / Et je repose toute tranquille. »

brûle. Stucky rejoint un gang de filles, les Sophisticrats. Elle y joue l'Américaine. Ce n'est pas encore le temps du yodel. Elles sont quatre, frappées, a capella. Elles mélangent le cirque et l'audace, vont et viennent dans toute l'Europe, avec la constance d'une armée ubuesque. Elles donnent un concert par jour ou presque, pendant des années. C'est une coterie d'acrobates et de parachutistes ; elles se connaissent si bien qu'elles peuvent improviser la moitié du spectacle sans que personne ne s'en aperçoive. Erika comprend à ce moment qu'on mange avec les yeux. Et qu'un concert est aussi une image.

Quand Erika était enfant, son père Bruno sortait à tout bout de champ sa caméra Super 8. Il existe encore – on en voit certains dans le magnifique documentaire *Heimatlänge*³ – des courts-métrages de cette époque. Erika imposait à son frère et sa soeur d'interpréter des scènes policières. C'était Columbo dans les Alpes, avec du ketchup pour faire vrai. La couleur saturée, le silence de la pellicule, tout cela participe de l'univers visuel d'Erika Stucky. Avec les Sophisticrats, elles se mettent à monter des autoportraits filmés qui durent quinze minutes à la fin des spectacles. Aujourd'hui, on ne pourrait imaginer Stucky sans écran géant dans son dos. Sans ces saynètes en Super 8 où elle pose encombrée d'un masque de bête dans sa cuisine, où elle s'amuse à projeter un bébé dans l'air sur un champ de coquelicots.

Avec son amie Sina, Stucky se filme dans une chapelle mortuaire où l'orage gronde ou dans des décapotables sur des routes interminables, *Thelma & Louise* en quête de mauvais coup. Erika Stucky est une maîtresse-femme. Elle dirige tout. Des phalanges de mecs qui attendent la moindre faiblesse pour reprendre la main. Des musiciens qui ont tout vu, tout connu, et se disent qu'un leader femme, cela

se dresse en un coup d'œil. Ils se repentent la plupart du temps. Stucky n'a pas son pareil pour asseoir les mutineries et mener son monde sans baguette. Mais elle continue d'adorer les filles et de ne jamais se sentir menacée par le féminin. Avec les Sophisticrats, pendant sept ans jusqu'en 1992, et aujourd'hui avec Sina, Erika Stucky fabrique un univers où les questions de genre se jouent dans un feu d'artifice permanent, de transgression et de rôles interchangeables. Erika met du fard sur ses paupières. Cela ne l'empêche pas d'être un sacré bluesman.

Le premier bassiste des Sophisticrats était un Noir du Zimbabwe. Le second est le père de l'enfant d'Erika. Sa fille s'appelle Maxine, comme Ava Gardner dans *La nuit de l'iguane*. Quand Erika Stucky entre les étals de la Migros, commence à entonner un Zäuerli de fin de bal, Maxine rentre la plupart du temps ses épaules. Elle a un peu honte. C'est une histoire de famille. Quand aujourd'hui sa mère Ruthli décide de venir l'écouter et de saisir d'autorité le microphone, Erika fait le gros dos. « Ruthli est une *wild chick* », précise Erika. Les soirs où elle est assise au premier rang de ses concerts, Erika annonce à ses musiciens que les choses peuvent devenir incontrôlables. Ruthli monte sur scène, raconte des blagues osées. « Quand ma fille aura un Oscar », assène-t-elle devant un public médusé, « je veux qu'elle dise qu'elle est fière de ses parents qui l'ont conçue en cachette. » Ce n'est pas Bruno le boucher, le cow-boy de la famille, mais Ruthli.

La mère d'Erika a été abandonnée par sa propre mère, élevée dans un orphelinat saint-gallois, adoptée par un bourgeois de la région. Elle fuit en Amérique pour peaufiner son anglais. A 50 ans, elle retrouve sa mère pour ne pas la voir longtemps. Cet immense sentiment de liberté qui nous saisit quand on se trouve face à Erika vient peut-être de là. De Ruthli, « une femme effrontée, une solitaire qui m'a toujours fait l'impression d'une Tzigane, un être sans racines. » Dans le chalet de Mörel, on utilisait l'argenterie léguée par le père adoptif de Ruthli pour

3 Un film documentaire de 2007, réalisé par Stefan Schwietert. Il associe trois chanteurs qui utilisent le yodel : Erika Stucky, Noldi Alder et Christian Zehnder.

planter des clous. On tapait le plus fort possible pour filer des bosses à ce seul indice d'une origine possible. « Je me suis toujours sentie chez moi partout où j'allais parce que j'ai dû apprendre à appeler *home* des lieux étrangers. » Quand le groupe Sophisticrats se sépare, Erika Stucky fonde alors Bubble Town avec son ami Marco Raoult.

Bubbles, les bulles, apparaissent un peu partout dans la vie de Stucky. Elle donne ce nom à des projets, des albums, un monde imaginaire comme suspendu qui définit assez bien son ancrage paradoxal au monde. Elle invente un langage, le bubblinisch, qu'elle a rassemblé sur les routes sud-africaines : dialecte à « clic », comme le xhosa, zoulou, haut-valaisan, spanglish, tout est bon à prendre pourvu que cela dise beaucoup sans rien définir. A cette époque, dans la caravane de Bubble Town qui comprend des musiciens d'origines diverses, le territoire commun est cette ville fictive dont les rêves sont faits. C'est drôle quand on y pense. C'est un monsieur aux cheveux blancs, Bâlois de naissance qui se prend pour un Américain et ressemble à Gunter Sachs, qui met Erika Stucky sur la voie de l'identité profonde qu'elle creuse encore. Il s'appelle George Gruntz et pourrait bien être le plus impressionnant chef d'orchestre que la Suisse ait porté.

En 1994, Gruntz entend une youtze de Erika qui porte toutes les saudades des paysans valaisans. Elle enseigne le chant à l'école de jazz de Bâle. Elle joue avec son Talerschwingen, dont la pièce de monnaie roule et chante sur les bords du plat – ce n'est pas loin des chorales pygmées de Centrafrique où le murmure de la forêt sert de décor aux yodels noirs. Erika détourne l'*Alpsegen*, l'hymne montagnard, en blues du delta. Gruntz est subjugué. Il n'arrête pas d'appeler Erika pour la convaincre de rejoindre son jazz band. Elle se retrouve quelques semaines plus tard au Festival de Jazz de Berlin dont Gruntz est le directeur artistique. Elle apparaît sur la scène avec des jazzmen dont la légende appartient aujourd'hui aux dictionnaires : Joe Henderson, Elvin Jones. Le batteur de John Coltrane

la voit s'avancer en Schwingerhosen, culottes de lutteur, et collier d'ail autour du cou pour repousser les mauvais esprits. Il est enchanté par le personnage. Mais se demande dans quel cabaret teuton il est tombé.

Erika apprend beaucoup de ce moment où tout pourrait basculer vers la comédie et le ridicule. Elle s'accroche. « J'ai dû faire mon truc avec tous ces héros du jazz américain. Tout ce que j'avais construit jusqu'alors devenait clair comme de l'eau de roche. Ce mélange, c'était moi. » Dans l'orchestre de Gruntz, elle rencontre Art Baron et Ray Anderson, deux trombonistes américains. Ils ont joué avec Duke Ellington, Aretha Franklin ou Henry Threadgill. Ils passent leur temps à attendre le reste du big band de Gruntz lors d'une tournée européenne qui les conduit à Saint-Petersbourg. Ils boivent de la vodka et imaginent un trio : une chanteuse et deux souffleurs à coulisse. C'est une gageure. Elle n'hésite pas. « Dans les premières répétitions, à tour de rôle, ils me demandaient s'il ne fallait pas ajouter une guitare, ou une batterie. Et puis non. On devait oser. Nous nous sommes habitués à la nudité. Parfois, je suis effrayée par mon propre courage. » Le trio est baptisé Bubbles & Bones, il déchire. C'est le premier album qui sort sous le nom d'Erika Stucky, en 2001. Elle y chante *Roxanne* de Police, *There was a girl in 69* de Randy Newman, *Squeeze me* de Duke Ellington, *I want you* des Beatles, un Zäuerli bien dévissé et *Walk this way* d'Aerosmith. La Stucky est là. Tout entière. Chansons américaines reprises en acrobate, sur lit d'Alpes fleuries.

Avant cela, Erika Stucky était déjà connue. Avec les Sophisticrats, la Schweizer Illustrierte voulait en faire ses pages intérieures, elles étaient invitées en prime time sur la Rai péninsulaire. Elles étaient choux, talentueuses et légèrement réfractaires à la célébrité (période punk oblige). Stucky n'a jamais voulu faire de concession à la joliesse. Lorsqu'elle est invitée par les institutions suisses pour chanter des yodels qui disent à la fois l'enracinement et la modernité, elle n'hésite pas à faire son truc

sans se soucier de diplomatie. Récemment à Shanghai, elle a ajouté des chinoiserries dans son spectacle devant un parterre de politiciens suisses dont certains ont trouvé insupportable que Stucky ne fasse pas son Zäuerli antique et discipliné. La demie polémique qui en a suivi ne l'a pas ravie. Elle en aurait souffert même, si le scandale n'avait pas été si fabriqué. Erika Stucky n'est pas une provocatrice. Elle désire seulement suivre le fil insécable de son art.

En Chine, justement, elle a vécu des tournées où on lui tendait avant une émission télévisée une liste de thèmes à ne pas aborder. Ni les mouvements libéraux, ni la politique, ni les camps de travail, ni les Tibétains. Elle a songé à affûter un yodel sur les syllabes « Dalai-ai-ai-lama ». Depuis toujours, Stucky développe une stratégie de capoeira, feindre de donner les coups et de les recevoir, attaquer de biais, jamais frontalement. Quand on invite Stucky pour être la « Suisse de service » ou qu'elle devient Lilith à Expo.02, elle joue à Don Quichotte face aux moulins à vent. « S'il m'arrive de choquer, j'essaie d'imaginer ce que Bob Dylan aurait fait dans pareille situation. Je ne cherche jamais à provoquer la haine ou à me moquer du drapeau. Je me dis que Dylan a reçu tellement de menaces de mort sans jamais modifier son expression. Mes petits problèmes, en comparaison, sont futiles. Je chante des choses qui ont parfois à voir avec le patrimoine suisse. Je peux m'attendre à ce que certains se sentent mis en danger. »

Elle est une ambassade malgré elle, une ambassade flottante. Elle pleure autant quand elle entend le timbre grinçant de Randy Newman que des Valaisans du haut à l'assaut de leur voix de tête. Ce sont les lézardes qu'elle traque. Le moment précis où une forme ancienne dérape, où un chant maîtrisé chute. Elle aime le doute, chez les autres. En 2006, quand elle est engagée par l'immense compositrice américaine Carla Bley pour reprendre son opéra *Escalator over the hill*, elle est stupéfaite de voir cette femme au carré raide tergiverser, tâtonner, se demander

si elle sera à la hauteur d'elle-même. « Carla s'habille en doutes. En général, les hommes ne montrent pas leurs faiblesses. Elle les acceptait, les revendiquait même. » Cela fait peur. A 8 ans, Erika savait qu'elle serait chanteuse. Elle ne s'est jamais plus posée de questions. « Artistiquement, c'est à pleurer quand tu n'as pas de doutes. Mais qu'est-ce que vous voulez ? Je n'ai jamais voulu faire autre chose que de monter sur scène. »

Erika Stucky raffole de ces êtres musicaux dont le chant n'est qu'une disposition naturelle. Elle se rend parfois dans le Muotathal pour voir les soeurs Schönbächler. Elles sont quatre. Et semblent avoir appris la youtze dans les pierres qui entourent leurs maisons de bois, les prairies d'un vert fluorescent, le paysage sans découpe dont leur âme est faite. Elles se mettent autour d'une table. Parce qu'on ne chante bien qu'assis en rond. Elles entonnent de vieux morceaux sans parole qui rappellent à une Suisse terrienne, presque vaudou dirait Erika. Leur yodel a des dépressions, des trous d'air, il s'arrime dans la tempête, il n'est pas taillé pour les same-dis soirs de la télévision alémanique.⁴

Erika Stucky chante avec les Schönbächler ce yodel proche de la moiteur du Mississippi, du cri nonchalant des prisonniers qui cassent des cailloux. Si une identité suisse existe, c'est celle-là que Stucky a choisie. Une poésie très ancienne qui nous rapproche de l'universel plutôt que du réduit national. Ensuite, certaines nuits, Stucky et les Schönbächler saisissent des balais et des pelles qu'elles frappent à tout rompre en tournant autour d'un pilier. C'est un sabbat de sorcières douces, de vouivres mélodiques. « Ce n'est pas un chant, c'est un cri de guerre », aurait écrit Corinna Bille.

4 Erika Stucky intitule son album de 2007 *Suicidal Yodels*. En allusion à la fois au très haut taux de suicide enregistré en Suisse, mais aussi à la tristesse bluesy qui caractérise les Zäuerli.

Vingt-cinq ans qu'Erika Stucky part en tournée. Elle ne vit pas vraiment chez elle – son foyer est un ordinateur portable. Si vous la connaissez, vous l'aurez sans doute entendue dire plusieurs fois qu'elle songe à ralentir légèrement. Moins de concerts. Plus de temps pour aller se baigner au crépuscule dans le Lac de Zurich, sur le quai de sa ville, Thalwil. Longtemps, elle a vécu avec sa fille dans des maisons programmées à la destruction. Elles restaient deux ou trois ans, puis déménageaient. C'était une façon de ne pas dépenser trop, mais aussi de ne jamais se cadennasser à un lieu. Elle a enregistré quatre albums sous son nom, plus une somme de captations de concerts et puis le prochain qu'elle prépare en ce moment à Amsterdam, dans un appartement avec vue sur l'appartement d'en face et sur sa bicyclette rouge. Stucky a atteint ce moment rare dans la vie d'un artiste, en particulier d'un artiste suisse, où il ne s'agit plus de convaincre en permanence. Mais d'étayer.

Et pourtant, elle se bat. Auprès de ses compagnons de route, les artisans de ses différents projets, Jon Sass, Lucas Niggli, mais aussi The Young Gods avec lesquels elle a monté un Woodstock de tambours battus, Erika Stucky n'ignore pas qu'une réputation n'ouvre que la moitié du chemin. Chaque nuit de récital, elle doit se confronter à ce qu'on attend d'elle. La diva du punk yodel. L'anti-Heidi. Toutes ces formules qui n'expliquent rien mais emballent volontiers. A l'étranger, Stucky est mieux décrite. Comme ces femmes cosmiques, comme Meredith Monk ou Nina Hagen, dont la démarche n'a nul besoin d'être comparée. Erika appartient à cette race. Elle a tricoté son univers insulaire. Elle sait qu'il faut toujours quelques minutes pour que les publics qui ne la connaissent pas acceptent de se laisser guider par elle. Elle ne sera ni madame yodel, ni madame rock, mais quelque chose d'autre, de moins attendu, plus subversif, cascadeur. On apprend aux jeunes filles à être jolies, à assortir leurs vêtements. Erika Stucky n'essaie pas à tout prix de s'enlaidir

– elle est d'ailleurs très belle quand elle explore des zones d'ombres. Elle est comme Billie Holiday, dépourvue de vanité. Juste occupée à faire de sa voix le meilleur outil pour vous transpercer.

On attend avec impatience les années à venir, dans l'oeuvre de Stucky. « Quand je vois des musiciens qui ont 60 ou 70 ans, je les envie. Je sais qu'ils ont eu plus de temps pour mijoter leur sauce. » Stucky mijote. Elle taille sa route. Elle fourbit ses armes. Quelque chose dit que son funambulisme congénital trouvera des formes insoupçonnées. Elle ne se fait pas de souci. Même quand, en Suisse, on ne se rend pas tout à fait compte que cette musicienne a réalisé quelque chose que personne avant elle n'avait même frôlé. Son ami, le batteur Lucas Niggli, lui donne parfois cette image qui résume la Suisse : « Quand on met des crabes dans un bocal, il y en a certains qui, au lieu d'essayer de sortir, font tout pour que les plus agiles n'y arrivent pas. Les Suisses n'aiment pas beaucoup que l'on dépasse. » Stucky a grandi dans un village du Haut-Valais où l'on appelait les Suisses exotiques des « Grüzini ». Elle a vite compris qu'on ne se résumait jamais ni à un pays, ni à un canton, ni même à une vallée.

Demandez-lui d'où elle vient, elle répondra « du Valais ». Mais la dernière fois qu'elle roulait avec sa fille Maxine dans les rues de San Francisco, elle s'est surprise à voir ses yeux rougir. « C'est le drame de mon grand-père. Cela fait plus de 100 ans qu'on fait ce va-et-vient. C'est un héritage certain que de se sentir chez soi au moins en deux endroits. » Un jour de 1er août, j'avais demandé à Erika Stucky ce qu'elle souhaitait pour l'avenir de la Suisse. Elle avait répondu sans réfléchir : « Je souhaite aux Suisses des youtzes et des Zäuerli, des yodels qui les fassent pleurer. » Dans l'anthologie du yodel où elle figure, Stucky est placée dans la section « avant-garde ». Mais on se rend bien compte qu'elle cherche moins à révolutionner les terroirs qu'à en retrouver, cris après chuchotements, l'essence utopique.

ERIKA STUCKY,
SÄNGERIN UND MUSIKERIN –
« ICH BIN EIN BUBBLINER »

VON ARNAUD ROBERT

Sie wurde nicht an einem Hang geboren. Die Strasse ist breit und der Himmel voll behangen mit Stromleitungen – man könnte daran die Wäsche aufhängen. Alle Häuser scheinen vom gleichen, etwas faulen Architekten gezeichnet worden zu sein. « Little boxes on the hillside / Little boxes all the same. / There's a green one and a pink one / And a blue one and a yellow one, / And they're all made out of ticky tacky / And they all look just the same. »⁵ Es war 1962, nur wenige Monate bevor Erika Stucky einige Häuserblocks weiter entfernt das Licht der Welt erblickte, als Malvina Reynolds den friedlichen Konformismus der Vororte San Franciscos besang. Ein Tross von kleinen identischen Häuschen.

Die Strasse ist breit und flach. Das Haus der Stuckys verfügt, wie alle anderen auch, über eine Garage, die ans Erdgeschoss angebaut ist. Über eine Aussentreppe gelangt man in die Wohnung. Es hat einen Balkon, wo man Geranien wuchern lassen könnte. Und ein sechseckiges Fenster,

5 Malvina Reynolds, « Kleine Schachteln auf dem Hügel / Kleine Schachteln alle einander so ähnlich / Eines in grün und eines in pink / Und eines in blau und eines in gelb / Und alle sind schäbig gebaut / Und alle sehen genau gleich aus. », 1962.

wie das Bullauge eines Schiffes, ziert die cremefarbige Fassade. Dort fand alles seinen Anfang. Nicht nur Erikas Existenz. Aber ihr Gesang. In einem kleinen Haushalt, wo der Vater, ein im kalifornischen Flower Power ausgewandelter Oberwalliser Metzger, von seiner ältesten Tochter verlangte, sie möge doch in der Stube für die durchreisenden Freunde Dean Martin imitieren. Dean Martin und dann die jodelnden Cowboys. Damals wehte auf dem Balkon eine Schweizer Fahne, damit sich die vorbeigehenden Exilschweizer willkommen fühlten.

Erika Stucky wurde in San Francisco geboren, inmitten nostalgischer Erinnerungen an eine verherrlichte Schweiz. Ein bekanntes Bild der Auswanderer: Man vermisst unmittelbar, was man um jeden Preis verlassen wollte. Bei den Stuckys aus Mörel – einem lang gezogenen Dorf an der Furkastrasse, sieben Kilometer weit von Brig – war Abhauen geläufig. Grossvater Theodor erwarb 1909 ein Billet nach Amerika. Er war 20 Jahre alt und arbeitete mal als Holzfäller, melkte dann in Kanada Kühe und führte schliesslich in Kalifornien eine Liquor Bar, wo sich die Arbeiter zum Bowling trafen. Er landete wieder zu Hause. Zwischen der Riederalp und Italien. Er blieb auch dort ein Auswanderer und strapazierte das ganze Dorf mit seinen Weiten, seinen Canyons und seinem Erdmond.

Die Kinder von Theodor hören zu. Drei von ihnen machen sich auf den Weg. Bruno, der künftige Vater von Erika, ist einer von ihnen. Er ist der Kreative unter den Fleischhauern in San Francisco. Und heiratet, wie alle Auswanderer, ein Mädchen aus der Heimat; eine Fremde, dennoch, da sie aus dem Toggenburg kommt. Sie heisst Ruthli. Man wohnt nicht weit vom Golden Gate. Man hört Fredy Burri, Jodel in Lederhosen. Manchmal findet man sich im Keller ein, um eine Matterhorn-Nachbildung zu bestaunen. Erika spricht Amerikanisch ohne Schweizer Akzent – der Stolz des jungen Paares. Sie kann ohne weiteres mit den Crooners aus Las Vegas verkehren, ohne dass ihnen ein Raclette-Geschmack entgegenweht. Erika ist eine kleine Amerikanerin.

Wenn das Ehepaar Stucky ausgeht, kümmern sich einheimische, gerade erst aus Katmandu zurückgekehrte Baby-Sitter um ihre Kinder. Sie riechen nach Patschuli. Im Haus weht ein starker Hippie-Wind. Es ist schwierig, sich das San Francisco der 70er-Jahre vorzustellen. Heute wurde aus Haight Ashbury, das Epizentrum der kalifornischen Gegenbewegung, eine Gedenkstätte zu Ehren der langen Haare und der Rauchkräuter. Vor einem riesigen Schallplattenladen im Buena Vista Park, in dem die psychedelischen Originalscheiben der Grateful Dead secondhand über die Theke gehen, versammeln sich Trommler mit ihren Djembes und Decken. Damals war es noch schlimmer. Man konnte dem Poeten Allen Ginsberg über den Weg laufen. Trips-Verkäufer. Und mit ein wenig Glück, einem Serienkiller und Sektenanhänger unterwegs zur Apokalypse.

Die Stucky-Eltern gehörten nicht gerade zu denjenigen, die in den Fernen Osten durchbrannten oder sich am Konzert von Jimi Hendrix in die erste Reihe drängten. Aber sie haben diese « Hippie-Nahrung aufgesogen, beinah gegen ihren Willen », so Erika. Und trotzdem, kehrten sie zurück. Ohne Zwischenstopp. Per Flugzeug. Niemand weiss genau warum. Vielleicht war es der Ruf der Berge. Das tiefe Bedürfnis die Familien-Legende des Kommens-und-Gehens aufrecht zu erhalten. Von San Francisco nach Mörel. Erika Stucky war damals 9 oder 10 Jahre alt. Man zog in ein Chalet an der Furkastrasse ein. Drei Stöcke, Geranien auf dem Balkon, grüne Fensterläden. Ein grosser Garten mit neun Kirschbäumen. Die Stucky-Kinder verkaufen den im Goms gestrandeten Touristen Körbe mit den reifen Früchten. Im hinteren Teil des Gartens stapeln sich Möbel. Wenn er nicht gerade Fleisch verarbeitet sammelt Bruno Stucky Kommoden und Stühle. Er ist Antiquitätenhändler. Heute noch ist in diesem Haus, in dem Erikas Mutter lebt, ein Zimmer für sie reserviert. Über dem Waschbecken hängt ein Foto von Catherine Deneuve aus Polanskis Film *Ekel* – die Schauspielerin im Nachthemd, die sich in einem Bidet die Füsse wäscht. An der Türe des Chalets hängt die Inschrift « Welcome to Stucky's Mini-Ranch ».

Es ist schwierig sich vorzustellen, was diese frühe Odyssee für Erika Stucky bedeutete, der Wechsel von einer amerikanischen Stadt, die sich als Mittelpunkt der Welt verstand, in ein Dörfchen im Oberwallis, wo vorbeireisende Deutschschweizer als « Üsserschwizer » galten. Als Fremdlinge. Die Lehrerin an der amerikanischen Schule fand es hinreissend, dass Erika professionelle Hula-Hoop-Tänzerin werden wollte. In Mörel meinte die Erzieherin, sie solle wohl besser Lehrerin oder Krankenschwester werden. An den Tischen des Cafés verzogen schwarzgekleidete Männer ihren Mund höchstens um einen Ballon Weisswein zu bestellen. Oder um mit einer Sterbensmiene ein düsteres Jützli von sich zu geben. Dass man das Jodeln auch als Jützli bezeichnet, ist kein Zufall. Sogar die wichtigsten Dinge der Welt werden hier mit Bescheidenheit beschrieben – ein kleiner Jutz –, wo die Stuckys gerade aus einem Land zurückkommen, wo Überfluss als Qualität gewertet wird. Da drüben war alles riesig, hier ist alles beschränkt. Eingezwängt zwischen zwei Pässen. Eingebettet in den Alpen. In diesem Tal zögert sogar die Sonne, sich zu lange zu zeigen.

Trotzdem, vergeblich sucht man bei Erika Stucky nach einer Spur Trauma, nach der leisesten Kritik an diesem Wallis, das man ihr wie ein Heidiland beschrieben hatte. « Man hat uns gesagt, dass wir uns hier nur zu bücken bräuchten um Schokolade vom Boden aufzulesen. Was könnte sich ein Kind denn mehr vom Leben erträumen? Das Wallis ist die Hölle auf Erden wenn du ein Gringo bist. Aber ehrlich gesagt, habe ich nie unter einem Identitätskomplex gelitten. » Erikas Mutter, Ruthli, auf die wir später nochmals zurückkommen, muss sich dem prüfenden Blick der anderen Mütter aus Mörel fügen – auf keinen Fall darf das Krebsgeschwür der Hippiebewegung die Kinder des Dorfes anstecken. Mit 13 posiert Erika in der Walliser Tracht. Man überredet sie ohne grosse Mühe, dem lokalen Trachtenverein beizutreten. Sie schwingt Taler, übt sich im Besentanz und im Naturjodel. Und hört weiterhin Bob Dylan, Janis Joplin und Frank Zappa.

In der Vorstellung des Mädchens entsteht eine gigantische Golden Gate Bridge, die das Oberwallis mit Kalifornien verbindet. Erikas Leben, ihre künstlerische Laufbahn ruhen auf dieser imaginären Brücke, die sie nach Belieben überquert, um der einen oder anderen Realität zu entfliehen. Nicht, dass sie sich überall zu Hause fühlt. Im Gegenteil. Alle Orte, die Teil von ihr sind, scheinen ihr exotisch. Mit 9 Jahren gab sie bereits den Ton an. «Ich werde Sängerin.» Nicht der geringste Zweifel. Sie liebte es, im Mittelpunkt zu stehen. Sie besass schon die nötige Andersartigkeit und den Exzess, um zur Diva zu werden. Mit 18 unterrichtete sie an der Skischule auf der Riederalp. Mit Uschi, einer Freundin aus Zermatt, beschloss sie, wieder loszuziehen. Reiseziel: Südamerika. Die beiden durchqueren Bolivien, Peru, Argentinien, Brasilien. Komischerweise tragen sie in ihren Rucksäcken die Trachten von zu Hause mit sich.

Fragt man Erika nach einer Erklärung dafür, realisiert sie plötzlich wie unangebracht diese Aktion war. Ein junges Mädchen von 18 Jahren, mitten in ihrer Punk-Phase, beschliesst mit einer Gitarre in der Hand loszuziehen: das wäre normal. Aber dass sie sorgfältig eine Oberwalliser Tracht in ihr Gepäck verstaut, das überrascht. «Ich glaube, wir hatten das Gefühl, dass wir so leichter mit den Einheimischen Kontakt knüpfen würden.» Erika findet sich in den Strassen Limas wieder. In ihrem Folklorekleid singt sie Lieder von Dean Martin, den Beatles und Connie Francis. Uschi kümmert sich um den Hut, Stucky steppt dazu. Von dieser Reise existiert ein Photo. Erika und Uschi, das Lachen über beide Ohren, posieren mit ihren purpurroten Kleidern und der Spitzenschürze zwischen Indianern im Poncho und Zylinderhut. Eine geniale Idee. Die beiden sind keine weissen Touristen, die sich den exotischen Zirkus fremder Traditionen «reinziehen» wollen. Sie teilen ihre Wurzeln.

Erika kommt fast als Erwachsene von ihrer Reise zurück. Sie war sogar für einen Moment mit einem Brasilianer verheiratet. Davon erzählt sie den Eltern am Telefon, woraufhin Ruthli in Tränen ausbricht und Bruno den Champa-

gner knallen lässt. Von dieser Urlaubshochzeit bleibt nicht viel übrig. Ein oder zwei Photographien und das Gefühl, einen unglaublichen Coup geleistet zu haben. Erika schreibt sich an der Scuola Teatro Dimitri im Tessin ein. Die Kurse werden nur von Arzt- und Anwaltszöglingen besucht, sie ist die Tochter eines Metzgers. Die Mitstudenten besitzen eine Kultur, Referenzen, die sie nicht teilt. «Sie sprachen über Literatur. Ich antwortete *steaks* und *cable cars*». Komischerweise fühlt sich Erika in Gegenwart dieser helvetischen Elite, die das Clownhandwerk erlernen will, nicht fehl am Platz. In ihr fliesst Pionier-Blut. Ein Grossvater, der sich zu Beginn des Jahrhunderts aufmachte, um sein Leben neu zu gestalten. Sie empfindet keine Scham, sondern Stolz.

Sie arbeitet vier Monate als Kellnerin und geht drei Monate im Teatro Dimitri zur Schule. Man entlässt sie und empfiehlt ihr, anstatt Clown Schauspielerin zu werden. «Ich war extrem beleidigt. Sie hatten vollkommen Recht. Aber ich hätte es vorgezogen, selber zu diesem Schluss zu kommen.» Bei Dimitri hat man ihr eines eingetrichtert: niemals alte Leute, Besoffene oder Kinder zu spielen. Diese Zusammensetzungen seien niemals glaubhaft. Als Erika ihre Ausbildung an einer Schauspielschule in Paris beginnt, muss sie gleich am ersten Tag einen italienischen, besoffenen Totengräber improvisieren, der auch noch uralt ist. Sie gibt sich dermassen ein und reisst ihren Professor regelrecht vom Hocker. «Der beste betrunkene Greis, den ich je gesehen habe», erheifert er sich. Der Kanton Wallis spricht Erika ein jährliches Stipendium von 3'000 Franken zu. Es handelt sich um ein Darlehen, sie bezahlt alles zurück. Sie lebt in Paris in einer Wohngemeinschaft, arbeitet als Kellnerin um mit eigenen Mitteln auszukommen. Am Morgen lernt sie die Kunst des Schauspiels. Am Abend den Jazzgesang. Die Veranlagung dazu hatte sie bereits, nun erlernt sie das Handwerk. In der Nacht besucht sie manchmal Konzerte: Im New Morning oder im Théâtre de la Ville. Sie sieht Miles Davis, der mit dem Rücken zum Publikum spielt; den Sänger Bobby McFerrin, der als Vorband auftritt, enttäuscht sie nicht;

Betty Carter, die singt, als ob sie auf einem Schaukelstuhl balancieren würde.

Es sind Jahre, in denen alles eine Form annimmt. Sie sieht Jim Jamuschs Film *Stranger than Paradise*. Sie studiert gerade die *commedia dell'arte*, weite Gesten und Farce. Im Kino entdeckt sie plötzlich den Miniatureffekt, ein Hochziehen der Augenbraue, das Entsetzen ausdrückt, ein erhobener Finger, der eine Welt zum Schweigen bringt. Ein Künstler muss die Luft zum Schwingen bringen, praktisch ohne sich zu bewegen. Nach und nach – man weiss es heute – wird Erika Stucky zu einer Expertin in diesem Bereich. Es sind nicht Emphase und Extravaganz, die sie ausmachen. Aber diese magnetisierende Aura, die sie besitzt und die einen lärmigen Saal in einen Beichtstuhl verwandelt. Jedes Mal wenn man Stucky sieht und sie unter grossem Geschrei und unter dem Getöse einer Schaufel einen Raum betritt und ihn durchquert, glaubt man augenblicklich, alles verstanden zu haben. Die Bluse mit den roten Blumen, kombiniert zu den Hosen mit den grünen Blumen. Die Haarknoten. Das Make-Up. Der Modellierknete-Jodel. Man denkt, es sei Theater.

Und dann schirrt sie ihr kleines Akkordeon an. Sie covert ein Lied des kalifornischen Poeten Randy Newman – ein Blues-Sänger mit einer riesigen Brille und weissen Haaren, der die entsetzlichsten Geschichten besingt, ohne dass sich jemand aufregen würde. Im Originaltext erzählt Randy vom Mord eines Kindes kurz vor Beginn des Kriegs in Deutschland. Erika hat den Text abgeändert. « There was a girl in 69 (...) And here I lie / I see no sky / My beautiful pearl shells / And I lie very still. »⁶ Sie erzählt vom Ertrinken eines Mädchens, das vom Meer träumt. Die meiste Zeit bleibt den Zuschauern, die Erika als Jahrmarktschreierin in kitschiger Aufmachung auftreten sehen, vor Erstaunen der Mund of-

fen. Sie fragen sich, wer diese Frau ist, die den Spagat schafft zwischen schreiender Komik und schmerzlichen, tragischen Balladen. Stuckys Humor lockert die Dramatik auf. Ein Konzert von Erika ist ein Streifzug durch ein Herrenhaus und jede Tür, die geöffnet wird, taucht den Zuschauer in eine andere Welt. Ein amerikanischer Chansonnier, der sich mit seinem Glas Scotch benebelt, ein Walliser Kind, eingetaucht in den Blues der Alpen, ein Clown, der schon beim kleinsten Melodrama in Tränen ausbricht.

Erika Stucky kommt aus Paris zurück mit einer Galerie, wo alle Figuren ineinander verschmelzen. Sie sind alle sorgfältig in ihrem Koffer verstaut. Sie kann sie eine nach der anderen herausnehmen, sie « anziehen » – all dies in einem aussergewöhnlichen Mischpot von Kulturen und Charakteren. Beginn der 80er-Jahre – Zürich brodeln. Stucky wird Mitglied in einer Mädchenband, den Sophisticrats. Sie spielt die Rolle der Amerikanerin. Noch ist die Zeit für den Jodel nicht gekommen. Sie sind zu viert, etwas verrückt, singen a capella. Sie durchmischen Zirkus und Wagemut, kommen und gehen in ganz Europa, mit der Konstanz einer grotesken Armee. Über Jahre hinweg geben sie fast täglich ein Konzert. Sie sind eine Clique von Akrobaten und Fallschirmspringern; sie kennen einander so gut, dass sie die Hälfte der Vorstellung improvisieren können, ohne dass jemand den geringsten Verdacht hegt. Erika lernt, dass das Auge mitisst. Und dass ein Konzert gleichzeitig ein Bild ist.

Als Erika ein Kind war, zog ihr Vater Bruno bei jeder Gelegenheit seine Super 8-Kamera hervor. Noch heute existieren von dieser Zeit Kurzfilme – gewisse Ausschnitte davon sind im Dokumentarfilm *Heimatklänge*⁷ zu sehen. Erika diktierte ihrem Bruder und ihrer Schwester Krimiszenen. Inspektor Columbo in den Alpen, mit Ketchup, damit es echter aussah. Satte Farben und geräuschlose Filme gehörten so zur

6 « Es war ein Mädchen im Jahr 1969 (...) Und hier liege ich / Ich sehe keinen Himmel / Mein wunderschönes Perlencollier / Und ich liege ganz ruhig da. »

7 Dokumentarfilm aus dem Jahr 2007, realisiert von Stefan Schwietert. Er porträtiert die Musiker Erika Stucky, Noldi Alder und Christian Zehnder, die alle drei im Jodel beheimatet sind.

visuellen Welt von Erika Stucky. Mit den Sophisticrats beginnen sie, am Ende der Vorstellungen 15-minütige, gefilmte Selbstportraits zu zeigen. Heute könnte man sich Erika nie und nimmer ohne eine Kinoleinwand hinter ihr vorstellen. Ohne die mit der Super 8 gefilmten burlesken Einlagen, in denen sie mit einer Larve maskiert in ihrer Küche posiert, oder sich einen Spass daraus macht, ein Baby über ein Mohnfeld fliegen zu lassen.

Zusammen mit ihrer Freundin Sina filmen sie sich in Friedhofskapellen, über ihnen ein drohendes Gewitter oder im Cabriolet auf einer unendlichen Strasse, *Thelma & Louise* auf dem Weg zu einem krummen Ding. Erika Stucky ist eine Gebieterin. Sie dirigiert alles. Eine Gefolgschaft Männer, die auf das geringste Schwächeanzeichen wartet, um die Herrschaft zu übernehmen. Musiker, die alles gesehen haben, alles kennen und sich sagen, dass man einen weiblichen Leader im Nu bezwingt. Die meiste Zeit geben sie klein bei. Stucky versteht es, Aufstände zu bändigen und sich ohne Dirigentenstab Respekt zu verschaffen. Sie arbeitet mit Vorliebe mit Frauen und fühlt sich nie durch das Weibliche bedroht. Erika schuf mit den Sophisticrats während sieben Jahren bis ins Jahr 1992 und heute mit Sina ein Universum, wo die Geschlechtsfragen feuerwerkartig in Form von Übertretungen und Rollenaustausch thematisiert werden. Erika trägt Lid-schatten. Das hindert sie aber keinesfalls daran, ein verflucht guter Bluesman zu sein.

Der erste Bassist der Sophisticrats war ein Schwarzer aus Zimbabwe. Der zweite ist der Vater von Erikas Kind. Das Mädchen heisst Maxine, wie Ava Gardner in *Die Nacht des Leguan*. Wenn Erika zwischen den Regalen der Migros ein Zäuerli anstimmt, zieht Maxine ihren Kopf ein. Sie schämt sich ein bisschen. Das ist eine Angewohnheit der Familie. Wenn Mutter Ruthli eines ihrer Konzerte besucht und sich plötzlich des Mikrophons bemächtigt, verkriecht sich Erika. « Ruthli ist ein *wild chick* », erklärt Erika. Wenn ihre Mutter in der ersten Reihe sitzt, warnt Erika die Musiker, dass die Situation möglicherweise aus dem Ruder laufen könnte. Ruthli steigt

auf die Bühne, erzählt ihre kühnen Witze. « Wenn meine Tochter ihren ersten Oscar erhält », proklamiert sie vor dem verdutzten Publikum, « möchte ich, dass sie allen sagt, wie stolz sie auf ihre Eltern ist, die sie im Geheimen geschaffen haben. » Der Cowboy der Familie ist nicht der Metzger Bruno, sondern Ruthli.

Erikas Mutter wurde von ihrer eigenen Mutter allein gelassen, wuchs in einem St. Galler Waisenhaus auf und wurde schliesslich von einem Bourgeois aus der Region adoptiert. Sie flieht nach Amerika um ihr Englisch zu verbessern. Mit 50 Jahren sieht sie ihre Mutter wieder, jedoch nicht für lange Zeit. Daher kommt vielleicht dieses unendliche Freiheitsgefühl, das man verspürt, wenn man Erika gegenüber sitzt. Von Ruthli, « dieser unverfrorenen Frau, dieser Einzelgängerin, die mir immer wie eine Zigeunerin vorkam, ein Wesen ohne Wurzeln ». Im Chalet in Mörel verwendete man das Silberbesteck, dass Ruthli von ihrem Adoptivvater geerbt hatte, um Nägel einzuschlagen. Man schlug so fest man konnte, um in diesem einzigen Indiz einer möglichen Herkunft möglichst viele Beulen zu hinterlassen. « Überall wo ich hinging fühlte ich mich zu Hause, weil ich lernen musste, fremde Orte als *home* zu bezeichnen. » Als sich die Gruppe Sophisticrats trennt, gründet Erika Stucky mit ihrem Freund Marco Raoult Bubble Town.

Bubbles, Blasen, kommen in Erikas Leben immer wieder vor. Diesen Namen gibt sie ihren Projekten, ihren Alben, einer imaginären Welt, die wie zu schweben scheint – eine ziemlich genaue Definition für ihre paradoxe Verankerung in der Welt. Sie erfindet eine eigene Sprache, Bubblinisch, die sie auf den südafrikanischen Strassen auffing: ein Dialekt aus Klicklauten, wie Xhosa, Zoulou, Oberwalliserdeutsch, Spanglish – alles scheint ihr gut genug, vorausgesetzt es sagt alles aus, ohne etwas genau festzulegen. Zu dieser Zeit liegt die Gemeinsamkeit der Bubble Town-Gruppenmitglieder, deren Musiker aus den verschiedensten Ländern stammen, diese fiktive Stadt, die alle Träume entstehen lässt. Witzig, wenn man sich das vorzustellen versucht. Auf dem Weg zu

einer tiefgründigen Identitätsfindung trifft Erika einen Herrn mit weissen Haaren, ursprünglich aus Basel, der sich aber als Amerikaner versteht und wie Gunter Sachs aussieht. Er heisst George Gruntz und könnte ohne weiteres der eindrücklichste Orchesterdirigent sein, den die Schweiz je hervorgebracht hat.

Im Jahr 1994 hört Gruntz Erikas Jutz, der die Sehnsüchte der gesamten Walliser Bauernschaft widerspiegelt. Sie unterrichtet Gesang an der Basler Jazzschule. Sie führt ihr Talerschwingen vor, lässt den Fünfliber rollen und die Münze singt auf der Kante – ähnlich der Pygmäenchoire in Zentralafrika, wo das Flüstern des Waldes die schwarzen Jodelgesänge begleitet. Erika verfremdet den *Alpsegen*, die Berglerhymne, in einen Blues des Deltas. Gruntz ist überwältigt. Unermüdlich ruft er Erika an, um sie davon zu überzeugen in seiner Jazzband mitzumachen. Wenige Wochen später taucht sie am Berliner Jazzfestival auf, wo Gruntz als künstlerischer Direktor die Leitung hat. Sie tritt gemeinsam mit legendären, heute in Enzyklopädien aufgenommene Jazzkünstler auf: Joe Henderson, Elvin Jones. Der Schlagzeuger von John Coltrane sieht sie in Schwingerhosen auftreten, mit einer Knoblauchkette um den Hals, um die bösen Geister zu vertreiben. Er ist fasziniert von ihrer Persönlichkeit. Und fragt sich, in welches teutonische Theater er geraten ist. Dieser Augenblick, in dem alles ins Komödienhafte, ins Lächerliche abgleiten konnte, bringt Erika weiter. Sie hält durch. «Ich musste mein Ding mit diesen Legenden des amerikanischen Jazz durchziehen. Alles, was ich bis anhin geschaffen hatte, wurde plötzlich klar. Diese Mischung, das war ich.» Im Orchester von Gruntz trifft sie auf Art Baron und Ray Anderson, zwei amerikanische Posaunisten. Die beiden haben bereits mit Duke Ellington, Aretha Franklin oder Henry Threadgill gespielt. Während dieser Europatournee, die sie nach St. Petersburg führt, verbringen sie ihre Zeit damit, auf den Rest von Gruntz' Big Band zu warten. Sie trinken Wodka und träumen von einem Trio: eine Sängerin und zwei Bläser im Hintergrund. Ein gewagtes Unterfangen.

Erika zögert keine Sekunde. «Während den ersten Proben fragten beide, ob man nicht doch eine Gitarre oder ein Schlagzeug hinzunehmen sollte. Nein. Man musste es wagen. Wir haben uns an dieses Gefühl der Nacktheit gewöhnt. Manchmal erschreckt mich mein eigener Mut.» Das Trio wird Bubbles and Bones getauft. Und es rockt. Es ist das erste Album, das 2001 unter dem Namen von Erika Stucky erscheint. Auf dem Album singt sie *Roxanne* von Police, *There was a girl in 69* von Randy Newman, *Squeeze me* von Duke Ellington, *I want you* von den Beatles, ein ausgeflipptes Zäuerli und *Walk this way* von Aerosmith. Das ist ganz Stucky. Amerikanische Songs, akrobatisch gecover, gebettet auf blumigen Alpen.

Erika Stucky war auch zuvor bekannt. Die Schweizer Illustrierte wollte einen Beitrag über die Sophisticrats gestalten, von der italienischen Rai wurden sie zu einem Auftritt während der Prime Time eingeladen. Sie waren süss, talentiert, ein klein wenig celebrity-resistant (ganz im Sinne der Punk-Bewegung). Stucky machte niemals Lieblichkeitskompromisse. Wenn sie von Schweizer Institutionen eingeladen wird, um ihre modernen und gleichzeitig verwurzelten Jodels vorzutragen, bringt sie ihren eigenen Stil ein, ohne sich um Diplomatie zu scheren. Kürzlich gab sie ihrem Auftritt vor einer Delegation Schweizer Politiker in Shanghai einen Chinesischen Anstrich. Und gewisse fanden es ungeheuerlich, dass Stucky ihr Zäuerli nicht diszipliniert und traditionsgetreu vortrug. Sie war über die Polemik, die daraus entstand nicht erfreut. Sie hätte auch gelitten, hätte es sich nicht um einen so offensichtlich fabrizierten Skandal gehandelt. Erika Stucky will nicht provozieren. Sie will nur dem unauflösbaren Faden ihrer Kunst folgen.

In China erlebte sie Tourneen, wo man ihr vor Fernsehsendungen eine Liste mit untersagten Themen in die Hand drückte. Kein Wort über liberale Bewegungen, Politik, Arbeitslager und Tibet. Sie hat darüber nachgedacht, einen Jodel auf die Silben «Dalaï-aï-aï-aï-lama» zu kreieren. Seit jeher entwickelt Stucky eine Art Capoeira-Strategie: so tun als ob man Schläge austeilen und einstecken würde, über

Umwege angreifen, niemals frontal. Wenn man Stucky als « Service-Schweizerin » oder als Lilith an die Expo.02 einlädt, spielt sie den Don Quichotte gegen die Windmühlen. « Wenn ich einmal provoziere, überlege ich, was Bob Dylan in einer ähnlichen Situation gemacht hätte. Ich versuche niemals Hass hervorzurufen oder mich über die Landesflagge lustig zu machen. Ich sage mir, dass Dylan ständig Morddrohungen erhielt, ohne dabei seine Ausdrucksweise zu ändern. Meine Probleme sind im Vergleich dazu belanglos. Ich singe Dinge, die teils mit der Schweizer Tradition verknüpft sind. Ich muss damit rechnen, dass sich manche bedroht fühlen. » Trotzdem ist sie eine Botschafterin, eine wandelbare Botschafterin. Wenn sie die kratzenden Töne von Randy Newman hört, weint sie – genauso wie wenn Oberwalliser einen Jodel anstimmen. Es sind Furchen nach denen sie jagt. Der Moment, an dem eine alte Form zusammenbricht, oder ein Gesang, den man beherrscht, ausser Kontrolle gerät. Sie liebt den Zweifel, bei den andern. 2006, als sie von der bedeutenden amerikanischen Komponistin Carla Bley engagiert wird, ihre Oper *Escalator over the hill* neu zu gestalten, ist sie sprachlos: Sie sieht diese Frau, mit ihren strikten Mustern, zagen und zögern, geplagt von der Frage, ob sie sich selber gewachsen sein wird. « Carla bekleidet sich mit Zweifeln. Männer zeigen ihre Schwächen generell nicht. Sie akzeptiert sie, bekennt sich sogar zu ihnen. » Das macht Eindruck. Mit 8 Jahren wusste Erika, dass sie Sängerin sein würde. Sie hat das nie in Frage gestellt. « In künstlerischer Hinsicht ist es zum Heulen wenn du keine Zweifel hast. Aber was soll's? Ich wollte nie etwas anderes, als auf einer Bühne zu stehen. »

Erika Stucky liebt Musiker, deren Gesang eine reine Gabe der Natur ist. Manchmal reist sie ins Muotathal um die vier Schönbächler Schwestern zu besuchen. Es ist, als ob sie das Juchzen von den Steinen rund ums Holzhaus gelernt hätten, von den grünen Wiesen, der harmonischen Landschaft ihrer Seelen. Sie setzen sich alle an einen Tisch. Weil man zusammen sitzend am besten singt. Sie singen alte Lieder ohne Worte, die an eine ursprüngliche Schweiz erinnern,

eine Art Voodoo, würde Erika sagen. Ihr Jodel ist geprägt von Luftlöchern, Tiefausläufer, geht durch heftige Gewitter – er ist nicht gedacht für eine Samstagsabendunterhaltung am Deutschschweizer Fernsehen.⁸

Erika Stucky singt mit den Schönbächler Schwestern diesen Jodel, der an die Feuchte des Mississippis erinnert, an den gleichgültigen Gesang der Gefangenen, die Steine zerschlagen. Wenn es eine Schweizer Identität gibt, ist es diese, die Stucky gewählt hat. Ein altes Gedicht, durch das man sich eher dem Universellen nähert als dem nationalen Reduit. Und in manchen Nächten holen Stucky und die Schönbächler ihre Besen und Schneeschaukeln hervor, machen einen Höllenkrach und drehen um einen Pfeiler. Der Sabbat der lieben Hexen, der melodischen Wyvern. « Es ist kein Gesang, es ist ein Kriegsschrei », hätte Corinna Bille geschrieben. Seit 25 Jahren geht Erika Stucky auf Tournee. Sie lebt nicht wirklich bei ihr zu Hause – ihr Heim ist ein Laptop. Diejenigen, die sie kennen, haben bestimmt mehrere Male gehört, sie wolle es allmählich ein wenig gemütlicher nehmen. Weniger Konzerte. Mehr Zeit um in der Abenddämmerung im Zürichsee baden zu gehen, am Quai ihrer Stadt Thalwil. Lange wohnte sie mit ihrer Tochter in Häusern, die abgerissen werden sollten. Sie blieben jeweils zwei, drei Jahre und zogen dann weiter. Das war ihre Art zu sparen, aber auch sich nie an einen Ort zu binden. Erika Stucky hat vier Alben unter ihrem Namen herausgegeben, unzählige Konzerte wurden aufgenommen. Momentan arbeitet sie in Amsterdam, in einem Apartment mit Sicht auf das gegenüberliegende Apartment und auf ihr rotes Fahrrad, gerade an ihrem nächsten Projekt. Stucky hat den Punkt erreicht, den ein Künstler und besonders ein Schweizer Künstler selten erreicht und in dem es nicht mehr darum geht, permanent zu überzeugen. Sondern zu festigen.

8 Erika Stucky nennt ihr Album von 2007 *Suicidal Yodels*. In Anspielung an die hohe Schweizer Suizidrate und die bluesige Traurigkeit, die so typisch ist für die Zäuerli.

Dabei kämpft sie. Gemeinsam mit ihren Weggefährten, Handwerker ihrer verschiedenen Projekte, Jon Sass, Lucas Niggli aber auch den The Young Gods, mit denen sie ein Woodstock-Filmprojekt auf die Beine gestellt hat, weiss Erika Stucky, dass ein guter Ruf nur die Hälfte des Weges bereitet. In jeder Konzernacht muss sie mit den Erwartungen, die man an sie stellt, klarkommen. Die Diva des Jodel-Punks. Das Anti-Heidi. Alle diese Formeln, die nichts erklären, aber gerne stereotypisieren. Im Ausland wird Stucky besser beschrieben. Wie diese kosmischen Frauen, wie Meredith Monk oder Nina Hagen, deren Kunst keinerlei Vergleich sucht. Erika gehört zu dieser Spezies. Sie hat ihr Universum geschaffen – ihre Insel. Sie weiss, dass es immer einige Minuten braucht, damit sich das Publikum, das sie noch nicht kennt, von ihr leiten lässt. Sie ist weder Madame Jodel noch Lady Rock, sie ist etwas Anderes, Unerwartetes, etwas Subversives, ein Stuntgirl. Den jungen Mädchen wird geheissen hübsch zu sein, sich zurecht zu machen. Erika Stucky versucht nicht, um jeden Preis hässlich zu sein – sie ist schön, wenn sie sich ihrem Schatten überlässt. Sie ist wie Billie Holiday, frei von Eitelkeit. Einzig darum besorgt, mit ihrer Stimme das Publikum zu durchdringen.

Was Stuckys Schaffen betrifft, wartet man ungeduldig auf die kommenden Jahre. «Wenn ich Musiker sehe, die 60 oder 70 Jahre alt sind, beneide ich sie. Ich weiss, dass sie länger Zeit hatten, ihren Sud köcheln zu lassen.» Stucky kocht weiter. Sie schustert ihren Weg. Sie rüstet ihre Waffen. Es deutet viel darauf hin, dass ihr angeborener Seiltanzakt ungeahnte Formen einnehmen wird. Sie kümmert sich nicht darum. Auch wenn man sich in der Schweiz oftmals nicht im Klaren darüber ist, dass diese Musikerin etwas zustande brachte, das zuvor nie jemand auch nur gestreift hat. Ihr Freund, der Schlagzeuger Lucas Niggli, erinnert sie manchmal an jenes Bild, das die Schweiz so gut zusammenfasst: «Wenn man Krabben in ein Gefäss gibt, sieht man wie einige, anstatt zu versuchen aus dem Gefäss zu kommen, alles daran setzen, die Stärksten am Ausbrechen zu hindern. Die

Schweizer mögen es nicht, wenn man an ihnen vorbeizieht.» Stucky ist in einem Oberwalliser Dorf aufgewachsen, wo man die anderen Schweizer als «Grüezini» bezeichnet. Schnell hat sie begriffen, dass einen nicht einzig ein Land, ein Kanton oder ein Tal definiert.

Fragt man sie, woher sie stammt, antwortet sie «aus dem Wallis». Aber das letzte Mal, als sie mit ihrer Tochter Maxine durch die Strassen von San Francisco fuhr, ertappte sie sich dabei, wie sich ihre Augen röteten. «Das ist das Drama meines Grossvaters. Seit mehr als 100 Jahren kommen und gehen wir ständig. Es ist ein unauslöschliches Erbe, sich mindestens an zwei Orten zu Hause zu fühlen.» Ich habe Erika Stucky einmal am 1. August gefragt, was sie der Schweiz für die Zukunft wünsche. Ihre Antwort erfolgte ohne Zögern: «Ich wünsche den Schweizern Juchzer und Zäuerli, Jodel, die sie zum Weinen bringen.» In der Anthologie des Jodels findet man Stucky unter der Kategorie «Avantgarde». Aber man versteht rasch, dass sie diese Bereiche weniger revolutionieren will, sondern einfach – ob schreiend oder flüsternd – deren utopische Essenz finden möchte.

I



II



III



IV



V



VI



I

Erika Stucky und Uschi Kunkel in La Paz,
Bolivien, 1980, Künstlersammlung

II

Bubbles & Bones : Earl McIntyre,
Erika Stucky und Art Baron, Wädenswil, 1999

III

JazzFest Berlin, 1998

IV

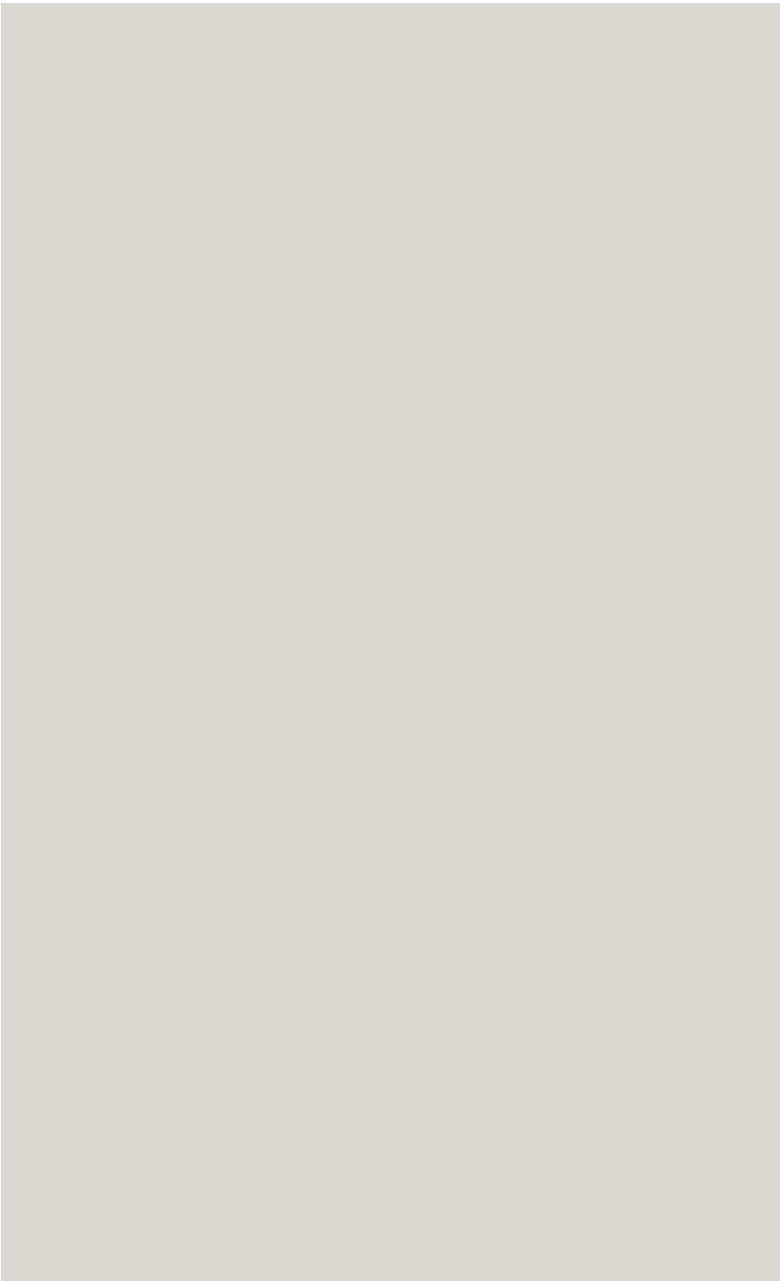
Tampere Jazz Festival, 2003, Künstlersammlung

V

Autofriedhof, 2009

VI

Suicidal Yodels, 2007



PRIX D'ENCOURAGEMENT
FÖRDERPREISE

Stéphane Chapuis



BIOGRAPHIE

Stéphane Chapuis est né en 1967 à Alle (JU). Après avoir obtenu une Virtuosité d'accordéon avec distinction et félicitations du jury et un Diplôme d'enseignement avec mention «excellent», le musicien enseigne l'accordéon à la HEMU de Lausanne, au Conservatoire cantonal de musique de Sion, à l'EJMA-VS, ainsi qu'au Conservatoire de Musique Montreux-Vevey-Riviera.

Il est membre des Nuits de Bessarabie, de Tango Sensations, de la Bandanéon et accompagne également le chanteur Michel Bühler. Il a collaboré avec l'Orchestre de l'Académie de Musique Tibor Varga, l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orchestre de Chambre de Lausanne, l'Orchestre Symphonique du Jura, l'Ensemble Symphonique de Neuchâtel, l'Orchestre de l'Opéra du Caire, ainsi qu'avec Ute Lemper, Toshio Hosokawa, IsangYun, Popol Lavanchy, Christophe Fellay et Hirsute.

Il mène une activité de concert en Suisse et à l'étranger et s'est produit dans plusieurs événements majeurs de la scène musicale suisse : à la 41^e, 43^e et 44^e édition du Montreux Jazz Festival, à la Schubertiade d'Espace 2 en 2003, 2005, 2007 et 2009 et au Festival Cullyclassique en 2010.

Il est expert au Conservatoire de Musique de Lausanne, à l'ACMV, au CSMJ, à la Musikhochschule de Berne et au Trophée Mondial de l'accordéon à Vigo (E).

De 1983 à 1992, il a été plusieurs fois lauréat de concours internationaux.

> Stéphane Chapuis wird 1967 in Alle (JU) geboren. Nach Erlangen eines Konzertdiploms mit Juryauszeichnung und eines Unterrichtsdiploms mit dem Vermerk «ausgezeichnet», unterrichtet er an der HEMU in Lausanne, am kantonalen Konservatorium in Sitten, an der EJMA-VS, sowie am Musikkonservatorium Montreux-Vevey-Riviera.

Er ist Mitglied der Ensembles Les Nuits de Bessarabie, Tango Sensations, und La Bandanéon und begleitet ebenfalls den Chansonnier Michel Bühler. Er arbeitet mit zahlreichen Musikern zusammen wie Ute Lemper, Toshio Hosokawa, IsangYun, Popol Lavanchy, Christophe Fellay und Hirsute, sowie mit dem Orchester der Musikakademie Tibor Varga, dem Orchester de la Suisse Romande, dem Orchester de Chambre de Lausanne, dem Orchestre Symphonique du Jura, dem Ensemble Symphonique de Neuchâtel und dem Opernorchester von Kairo.

Er gibt zahlreiche Konzerte, in der Schweiz sowie international, und tritt an bedeutenden Veranstaltungen der Schweizer Musikszene auf: am Montreux Jazz Festival (41., 43. und 44. Ausgabe), an der Schubertiade von Espace 2 (2003, 2005, 2007 und 2009) und am Festival Cullyclassique (2010).

Er ist Experte am Konservatorium von Lausanne, an der KMW, am SJMW, an der Berner Musikhochschule und am Trophée Mondial de l'accordéon in Vigo (E).

Zwischen 1983 und 1992 war er Preisträger verschiedener internationaler Wettbewerbe.

www.stephanechapuis.ch

**STÉPHANE CHAPUIS,
MUSICIEN**

PAR ROLAND SPRENGER

*Plazza Astor Piazzolla
Un gamin s'endort
Dans la rue sous un store
Il tient serré dans ses bras
Un astre d'or
Un accord
Piazzolla.
(Allain Leprest)*

LE BEL ARTISTE

**Il est beau. Il est ouvert. A l'écoute. Il est tout musique.
Un bel artiste.**

Il donne à l'accordéon ses rangs de noblesse. «Je ne suis pas un Winkelried. Je n'ai fait que m'engouffrer dans la brèche des pionniers, tels mes professeurs qui se sont battus pour la reconnaissance de l'accordéon », dit-il trop modestement. Car le constat est là, notre musicien et son orchestre à boutons sont présents en tous lieux, en toutes musiques, en toutes écoles, en toute amitié et en toute simplicité.

Merveilleux, fantastique, émouvant, fraternel, séduisant, vrai, généreux, doué, disponible, tels sont les qualificatifs que l'on obtient quand on demande autour

de soi de le définir en un mot, au risque de heurter sa souriante modestie.

Lui arrive-t-il de dire non ? Rarement, quand l'agenda refuse. Ce qu'il n'aime pas ? « La saucisse de veau (rires) et planifier les dates, préparer des dossiers, chercher les financements, ça c'est le calvaire par lequel il faut passer ».

Mais voyons un peu la trajectoire de cet artiste d'exception qu'est Stéphane Chapuis.

UN TRUC DE FAMILLE

Pourquoi l'accordéon ? Il ne s'est jamais posé la question. « Je suis tombé dedans quand j'étais tout petit. On ne m'a pas forcé. »

Il faut dire que Nelly, la maman, tient sa propre école d'accordéon à Alle, le village où habite la famille aux portes de Porrentruy et de l'Alsace. C'est donc tout naturellement qu'à l'âge de cinq ans, le gamin commence à tâter de l'instrument. Il se met aussi au piano. Puis à la trompette avec Robert, le papa qui dirige les fanfares.

Madame Chapuis fait les bals. Dès l'âge de douze ans, Stéphane l'accompagne, rejoint bientôt par son frère Lionel et sa sœur Marie-Line, tous deux également accordéonistes. Monsieur Chapuis, lui, tient la batterie. « Le bal est une bonne école », se rappelle Stéphane, qui baigne ainsi des années et des années dans la musique traditionnelle, jouissant de surcroît du plaisir de jouer en famille. Ce goût de jouer ensemble ne quittera jamais notre futur virtuose.

« Si tu te fais musicien, ce n'est pas pour la gymnastique, c'est pour l'écoute. La chance que j'ai eue depuis tout petit, c'est de faire de la musique avec d'autres. J'ai donné des tas de récitals seul, mais avec de moins en moins de plaisir, parce que si tu pratiques ce métier, c'est pour échanger, pour partager avec des gens que tu

apprécies. J'adore être engagé pour jouer avec d'autres. Ce n'est pas qu'une fonction : la musique est un art de vivre ensemble, et j'aimerais bien que ce soit ainsi pour tous les métiers. J'ai de la chance ! »

Quand Isaac Stern dit que « la musique, c'est ce qu'il y a entre les notes », notre artiste s'empresse d'ajouter « ... et aussi avant, et aussi après, avant de prendre l'instrument et après l'avoir posé. » C'est tout dire.

DE L'AJOIE EN VALAIS

A 19 ans, matu en poche, il décide de faire de l'accordéon sa profession. Mais où donc se former ?

Après quelques recherches, il s'avère que le seul conservatoire de Suisse à offrir des cours d'accordéon est celui de Sion. Professeur natif de St.Imier et vivant à Bex, Fritz Tschannen obtient en effet d'Oscar Lagger que s'ouvre officiellement une classe d'accordéon au sein du Conservatoire cantonal. Stéphane décide d'émigrer d'Alle à Sion, prend une chambre au Foyer St.Paul et suit avec enthousiasme les cours de ce professeur qu'il considère justement comme un des Winkelried qui ont ouvert une piste vers la reconnaissance de son instrument fétiche. Il ne ménage pas son admiration pour ce maître qui est aussi un personnage, par ailleurs ancien champion suisse et recordman du monde de vol à ski !

Lionel, le frère cadet, rejoint Stéphane cinq ans plus tard. Ensemble, ils prennent un appartement. Ce n'est que bien plus tard que Stéphane jettera l'ancre à St.Pierre-de-Clages. Sans doute, les treize années passées à diriger la fanfare de Chamoson auront-elles contribué à le fixer à demeure au pays des treize étoiles.

Les études sont rigoureuses, couvrant la musique classique et contemporaine, le grand répertoire baroque, russe et nordique. Notre lauréat achève brillamment sa formation, dont il ressort bardé du Diplôme d'accordéon

avec mention « excellent », de la Virtuosité d'accordéon avec distinction et félicitations du jury, du Diplôme de direction instrumentale.

Nul doute que la qualité de l'enseignement de Fritz Tschannen et de son successeur Yves Pointet aura développé en Stéphane Chapuis ce goût de transmettre qu'il a hérité de sa mère. Il a toujours donné des cours, notamment pour financer ses études. Aujourd'hui, il enseigne aussi bien l'instrument que la théorie musicale et l'écoute aux conservatoires de Sion et de Montreux-Vevay-Riviera, à la HEMU de Lausanne et Sion et à l'EJMA-VS.

Pendant leurs études, les frères Chapuis ne manquent pas de s'intégrer dans la vie culturelle de la capitale. Ils participent à titre de musiciens aux spectacles en plein air des Tréteaux de Malacuria : Lionel joue dans *Mère Courage*, Stéphane dans *Farinet*, *Le Creux*, *Volpone*, et les deux en alternance dans *Les Mystères de Paris*.

Au gré des rencontres, Stéphane est appelé un peu partout. Cela tombe bien : il adore jouer.

JOUER, JOUER SANS CLASSER LES GENRES

« Je n'aime pas trop classer les genres. Contemporain, classique, jazz, chanson, traditionnel, klezmer, tango, électronique ? Pour moi c'est de la musique, ce sont chaque fois des expériences. Franchement, il y a peu de musiques que je n'aime pas, si c'est bien fait ! »

Il découvre le monde de la chanson en accompagnant Hervé Lenoir, expérience qu'il poursuit actuellement en tournées avec Michel Bühler. Il participe au *Salon Ovale*, spectacle musical inspiré par Corinna Bille et créé par Pascal Rinaldi avec la complicité de chanteurs et musiciens tels que Romaine, Edmée Fleury, Xavier Moillen, Denis Alber, Vincent Zanetti. Dernièrement, il accepte sans hésiter d'accompagner les amateurs de chanson du Petithéâtre de Sion.

« Faire plusieurs choses, ça j'aime bien : du jazz, de la chanson, de la musique de chambre, de la danse, du théâtre ! C'est à chaque fois une expérience musicale et une aventure humaine ».

De beaux projets et rencontres ont lieu avec Christophe Fellay, Popol Lavanchy, Jean-Jacques Balet, Toshio Hosokawa.

A l'appel de Cornelia Venetz, Stéphane se plonge dans l'univers du tango. Ensemble, ils fondent le quintette La Bandanéon. L'accordéoniste ne résiste pas au chant du bandonéon et se met à travailler d'arrache-main la technique de jeu très différente de cet instrument cousin. Morceau après morceau, il passe de l'accordéon au bandonéon, pour en extraire les mythiques sonorités.

Et voici que les Schubertiades de Neuchâtel lui proposent d'exécuter, avec le quatuor Modigliani de Lausanne, la seule pièce qu'Astor Piazzolla ait écrite pour quatuor à cordes et bandonéon *Five Tango Sensation*. La sonorité cordes-bandonéon le touche au point de fonder un nouvel ensemble avec un quatuor à cordes d'étudiants de la HEMU. Dans un même amour pour Piazzolla, le groupe retranscrit ses œuvres et enregistre *Tango Sensations*, un album beau à pleurer, faisant écho au magnifique CD de La Bandanéon.

Il y a peu, les frères Chapuis font découvrir au public du Festival international de musique de Sion des œuvres de Semjonow, Ligeti, Ginastera, Stravinsky, pour la plupart retranscrites pour deux accordéons par leurs soins. Stéphane Chapuis goûte aussi, et avec délectation, au rôle de musicien et de soliste d'orchestre. C'est ainsi qu'il est appelé à l'occasion par l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orchestre de Chambre de Lausanne, l'Orchestre de St. Maurice, l'Orchestre de l'Opéra du Caire.

Ce n'est pas tout : il dirige et compose aussi de temps en temps, notamment des musiques de scène. Dans le cadre de la Fondation Montreux Jazz 2, il illustre une lecture en musique de Jacques Roman. Il remet cela

l'année suivante avec une composition accompagnant la lecture de *Lolita* au Palace de Montreux, où Nabokov a écrit le roman. «Je compose avec plaisir, mais je ne me réveille pas, comme certains, avec la nécessité impérieuse de composer».

Tout cela simplement pour dire, sans parvenir à tout dire, que notre artiste est à la fois un musicien ouvert à tout, un talentueux virtuose, un acteur qui s'implique dans la vie culturelle et un homme de rencontre et de partage.

LE VENT EN BANDOULIÈRE

Tandis que le violon prend de la valeur avec les années, l'accordéon, lui, s'use et se déprécie. Pourtant depuis plus de vingt ans, Stéphane Chapuis reste fidèle à son vieux Pigini, fabriqué en Italie. Il le fait réviser, change les pièces, le répare à tour de bras. «Tout le monde me dit : ton instrument ne vaut plus un clou. Mais si je change, je suis perdu. Il est plein de défauts, mais c'est bien, les défauts. J'ai essayé celui de Lionel, il est magnifique, d'une génération plus récente, mais pour moi, ce n'est pas ça ! »

Alors, il vaque de lieu en lieu, son bon compagnon en bandoulière. A la main, un autre étui, celui du second complice, son bandonéon Alfred Arnold. Ils sont son bureau, son atelier, son usine, son métier. Ce métier qui est de prendre de l'air et de rendre de l'art.

Lorsque, tel un grand oiseau, il déploie son instrument et s'envole dans la magie des sonorités et l'élégance du geste, Stéphane nous emporte vers un ailleurs de passion et de beauté.

*Bandonéon, les doigts d'un homme
Qui bouffent le vent et le redonnent
Qui s'époumonent
Ce vent qui gonfle les ballons
Qui shoote dans les portes
Ce vent qui pousse
Les voiles des caravelles
Et les emporte.
(Allain Leprest)*

Que le Prix d'encouragement que lui décerne le Canton du Valais fasse qu'il poursuive son vol magique afin d'ouvrir encore et toujours nos âmes et nos horizons.

L'ACCORDÉON

Si l'accordéon est aujourd'hui un des instruments les plus populaires et les plus joués au monde, ses adeptes sont souvent loin d'imaginer les multiples péripéties qui ont émaillé sa brève histoire d'à peine deux siècles.

Il naît à Vienne en 1829. Enfant du romantisme, il est à la fois recherche de l'expression, application du principe de l'anche libre métallique, création d'un instrument portatif à sons fixes. Il devient le «jouet» des dames dans les salons bourgeois de l'époque, où son pouvoir expressif fait fureur.

Plus tard, muni d'un second clavier pour la main gauche, il descend dans les rues. Sa popularité, dès la fin du XIX^e siècle, est immense. Dans le Paris de l'époque, il devient le roi du genre «musette», mène le bal, séduit nombre de chansonniers.

Paradoxalement, ce même dispositif pour main gauche qui fait son succès va lui interdire pendant longtemps l'accès au répertoire classique. Il aura fallu que certains précurseurs décident d'aban-

donner les accords composés de la main gauche et proposent des instruments équipés de deux claviers identiques. L'accordéon s'ouvre alors à la polyphonie, devient accordéon de concert, gagne petit à petit l'estime des amateurs de « grande » musique et l'attention des conservatoires.

L'accordéoniste dispose aujourd'hui d'un instrument où le clavier de la main gauche est une combinaison entre accords composés et basses chromatiques, grâce à quoi il peut aborder tous les genres musicaux, que ce soit pour chanter une ligne mélodique ou s'exprimer comme tout un orchestre.

LE BANDONÉON

Sa ressemblance avec l'accordéon n'est qu'apparente, tant il diffère par la technique de jeu, par la sonorité et par l'histoire de sa naissance.

Vers 1865, parmi les équipages et les immigrants qui débarquent régulièrement au port de Buenos Aires, se trouve un marin qui transporte avec lui un drôle d'instrument. L'origine du matelot demeure incertaine, mais nous savons que l'instrument vient d'Allemagne et qu'il porte le nom de bandonéon en l'honneur de son inventeur, un certain Heinrich Band.

Les historiens nous disent qu'il servait à accompagner les discours des prédicateurs des églises pauvres. Il avait des sonorités d'orgue et l'immense avantage d'être portatif : On pouvait le suspendre à son cou avec une petite corde et mener ainsi les processions.

Sitôt débarqué en Argentine, le bandonéon fait irruption dans le tango et remplace vite la flûte dans les orchestres. Avec lui, le tango change complètement de physionomie musicale, perd son aspect badin et tapageur et adopte une attitude sévère et cadencée. Il se libère de ses fioritures pour ne garder que l'essentiel du propos. Le bandonéon devient ainsi le conteur universel de la mélancolie et de l'amertume du Portègne, l'habitant de Buenos Aires.

« Dans les plis du bandonéon, le tango apporte des mélodies où coulent une énorme générosité,

une manière de vivre au jour le jour, un romanesque enrichissant. Comme les blues des Noirs américains, il exprime l'homme blessé... il dit les difficultés et les déboires de la vie, la protestation de la situation sociale, il est le chant de celui qui ne peut voir le soleil se coucher parce que la femme l'a laissé tomber. Mais il est aussi la parade du coq qui veut conquérir la femelle, l'exhibition du macho, du mâle qui s'impose, commande, écarte ses adversaires... ».¹

1 Claude Fleouter dans *Le Tango de Buenos Aires*.

STÉPHANE CHAPUIS, MUSIKER

VON ROLAND SPRENGER

*Plazza Astor Piazzolla
Un gamin s'endort
Dans la rue sous un store
Il tient serré dans ses bras
Un astre d'or
Un accord
Piazzolla.
(Allain Leprest)*

DER SCHÖNE KÜNSTLER

Er sieht gut aus. Er ist offen. Und hat ein offenes Ohr. Alles an ihm ist Musik. Ein schöner Künstler.

Er verleiht dem Akkordeon einen Hauch von Noblesse. « Ich bin kein Winkelried. Ich habe mich bloss in die Bresche geworfen, die von Pionieren geschlagen wurde. Pioniere wie meine Lehrer, die sich stark für die Anerkennung des Akkordeons eingesetzt haben. », meint er allzu bescheiden. Denn unser Musiker und sein tragbares Tastenorchester sind allgegenwärtig: an allen Orten, in jeder Musik, in allen Schulen, in aller Freundschaft und Einfachheit.

Wundervoll, fantastisch, bewegend, brüderlich, vöhrerisch, ehrlich, grosszügig, begabt, immer verfügbar: mit diesen Worten beschreibt Stéphane Chapuis'Umfeld

den Musiker – auch wenn es seine Bescheidenheit nicht erlaubt.

Kann er « Nein » sagen? Selten, nur wenn es sein Zeitplan nicht anders erlaubt. Was er nicht mag? « Bratwürste (er lacht) und Daten planen, Dossiers vorbereiten, Gelder auftreiben – doch auch unangenehme Dinge müssen erledigt werden. »

Erlauben wir uns doch einen Einblick in den Werdegang des Ausnahmekünstlers Stéphane Chapuis.

EINE FAMILIENANGELEGENHEIT

Warum das Akkordeon? Diese Frage hat er sich gar nie gestellt. « Ich bin da hineingewachsen, seit ich ganz klein war. Man hat mich nie dazu gezwungen. »

Seine Mutter Nelly hatte in Alle, einem Dorf in der Gegend von Porrentruy und dem Elsass, wo die Familie wohnt, ihre eigene Akkordeon-Schule. Es war also ganz normal, dass die Tasten des Instruments den Dreikäsehoch bereits im Alter von fünf Jahren zu faszinieren begannen. Er setzte sich auch ans Klavier. Und wagte sich alsbald mit Vater Robert, der Blaskapellen dirigierte, an die Trompete.

Frau Chapuis spielte auf Tanzabenden und als Stéphane zwölf war, begleitete er seine Mutter und bald waren auch sein Bruder Lionel und seine Schwester Marie-Line, die beide ebenfalls Akkordeon spielten, mit von der Partie. Herr Chapuis sass am Schlagzeug. « Tanzabende sind eine gute Schule », erinnert sich Stéphane, der für viele Jahre in der traditionellen Musik verwurzelt bleiben sollte und mit immer grösserem Vergnügen im Familienensemble spielte. Und die Freude am gemeinsamen Musizieren wird unseren zukünftigen Virtuosen nie loslassen.

« Musiker wird man nicht aus Lust auf Fingergymnastik, sondern aus Freude am Hören. Das grösste Glück, das ich seit klein auf erfahren durfte, ist mit anderen zusammen Musik zu spielen. Ich habe oft allein Konzerte gegeben, aber

die Freude am Musizieren verblasste allmählich. Diesen Beruf übst du aus, um auszutauschen, um mit anderen das zu teilen, was dir so wichtig ist. Ich liebe es, engagiert zu werden, um mit anderen zu spielen. Es ist nicht nur eine Aufgabe: Die Musik gehört zum gemeinsamen Zusammenleben und ich wünsche mir für alle Berufe dasselbe. Ich habe grosses Glück! »

Wenn Isaac Stern sagt: « Musik ist, was zwischen den Noten liegt », fügt unser Künstler rasch hinzu: « ...und auch jeder Moment vorher und nachher; bevor man das Instrument in die Hand nimmt und nachdem man es wieder hingelegt hat. » Dies sagt alles über Chapuis Lebenshaltung aus.

VON DER AJOIE INS WALLIS

Mit 19, die Matura in der Tasche, entscheidet er sich, Berufsakkordeonist zu werden. Aber wo erhält man eine solche Ausbildung?

Nach einigen Nachforschungen stellt sich heraus, dass Sitten das einzige Konservatorium der Schweiz ist, das Akkordeonkurse anbietet. Der in St. Imier geborene und in Bex wohnhafte Fritz Tschannen war vom damaligen Direktor des Konservatoriums Oscar Lagger eingeladen worden, eine offizielle Akkordeonklasse zu eröffnen. Stéphane entschliesst sich, von Alle nach Sitten zu ziehen, nimmt im Foyer St. Paul ein Zimmer und besucht mit viel Enthusiasmus die Kurse dieses Lehrers, den er als einen dieser Winkelriede bezeichnet, die seinem so geliebten Instrument zu mehr Anerkennung verholfen haben. Er kann seine Bewunderung für diesen Lehrer nicht verbergen, der, von seiner starken Persönlichkeit abgesehen, auch Schweizer Meister und Weltrekordhalter im Skifliegen war!

Fünf Jahre später folgt Lionel seinem älteren Bruder Stéphane. Sie nehmen gemeinsam eine Wohnung. Erst viel später lässt sich Stéphane in St. Pierre-de-Clages nieder.

Zweifellos haben die dreizehn Jahre, während denen er als Dirigent der Blaskapelle von Chamoson tätig war, grösstenteils dazu beigetragen, dass Stéphane im Land der dreizehn Sterne sesshaft wurde.

Das Studium ist streng, es deckt klassische und moderne Musik ab und die grossen barocken, russischen und nordischen Repertoires. Unser Preisträger schliesst seine Ausbildung mit Bravour ab und verlässt das Konservatorium mit einem Akkordeondiplom mit dem Vermerk « ausgezeichnet », einem Konzertdiplom mit der Empfehlung der Jury und dem Diplom für Orchesterleitung.

Es besteht kein Zweifel daran, dass der Unterricht von Fritz Tschannen und seinem Nachfolger Yves Pointet in Stéphane Chapuis die Lust geweckt haben, jene Gabe weiterzugeben, die er von seiner Mutter geerbt hat. Schon um sein Studium zu finanzieren, unterrichtete er Musik. Heute lehrt er sowohl Akkordeon als auch Musiktheorie und Gehörbildung an den Konservatorien von Sitten und Montreux-Vevy-Riviera, an den Musikhochschulen Lausanne und Sitten und an der Jazzschule EJMA-VS.

Während ihres Studiums liessen es sich die Brüder Chapuis nicht nehmen, sich stark für das kulturelle Leben der Kantonshauptstadt einzusetzen. Als Musiker nahmen sie an den Freilichtvorstellungen der Theatergruppe Tréteaux de Malacuria teil: Lionel spielte in Brecht's *Mutter Courage*, Stéphane in *Farinet*, *Le Creux*, *Volpone* und abwechselungsweise traten die beiden in *Die Geheimnisse von Paris* auf. Dank dieser Auftritte ist Stéphane in aller Munde. Das trifft sich gut: Er liebt es, zu spielen.

SPIELEN, SPIELEN, OHNE UNTERSCHIEDUNG DES MUSIKSTILS

« Ich mag es nicht, wenn ich den Musikstil einordnen muss. Modern, klassisch, Jazz, Chanson, traditionell, Klezmer, Tango, Elektro? Für mich ist es einfach nur Musik und jedes

Mal eine Erfahrung. Ehrlich gesagt, gibt es wenige Musikstile, die ich nicht mag – solange sie eine gewisse Qualität aufweisen! »

Die Welt der Chanson entdeckte er mit Hervé Lenoir. Heute noch sammelt er Erfahrungen auf seinen Tourneen mit Michel Bühler. Zudem beteiligt er sich an *Salon Ovale*, ein musikalisches Projekt inspiriert von Corinna Bille und kreiert von Pacal Rinaldi, unter der Mithilfe von zahlreichen Sängern und Musikern wie Romaine, Edmée Fleury, Xavier Moillen, Denis Alber und Vincent Zanetti. Vor kurzem sicherte er ohne Zögern den Chansonniers des Petithéâtre in Sitten seine Mitgestaltung zu.

« Ich liebe es, mich mehreren Sachen zu widmen : dem Jazz, der Chanson, der Kammermusik, dem Tanz und dem Theater! Jedes Mal bietet sich mir eine musikalische Erfahrung und ein menschliches Abenteuer. » Interessante Projekte und Begegnungen ergaben sich so mit Christophe Fellay, Popol Lavanchy, Jean-Jacques Balet und Toshio Hosokawa.

Auf Aufforderung von Cornelia Venetz hin lässt sich Stéphane in die Welt des Tangos entführen. Zusammen gründen sie das Quintett La Bandanéon. Der Akkordeonist kann sich dem Klang des Bandoneons nicht entziehen und vertieft sich in dessen, trotz der Verwandtschaft beider Instrumente, so unterschiedliche Spieltechnik. Stück für Stück konzentriert er sich auf das Bandoneon und will dem Instrument seine mythischen Klänge entlocken.

Er erhält von der Schubertiade in Neuenburg das Angebot, zusammen mit dem Quartett Modigliani aus Lausanne das einzige Stück von Astor Piazzolla zu spielen, das dieser für Streichquartett und Bandoneon komponiert hat : *Five Tango Sensation*. Der Klang der Streichinstrumente und des Bandoneons berührt ihn so sehr, dass er daraufhin mit einem Streichquartett, besetzt von Studenten der HEMU, ein neues Ensemble gründet. Die Gruppe schreibt die Werke von Piazzolla neu und nimmt mit *Tango Sensations* ein Album auf, das einen zu Tränen rührt und an die wunderbare CD der Bandanéon erinnert.

Vor kurzem präsentierten die Gebrüder Chapuis dem Publikum des Festival international de musique de Sion die Werke von Semjonow, Ligeti, Ginastera und Stravinsky, die sie für diese Gelegenheit für zwei Akkordeons umgeschrieben haben.

Stéphane Chapuis findet auch an der Rolle eines Orchestermusikers und -solisten Gefallen. So spielte er mit dem Orchestre de la Suisse Romande, dem Kammerorchester Lausanne, dem Orchester von St. Maurice und dem Cairo Opera Orchestra.

Nicht, dass dies bereits alles wäre : Von Zeit zu Zeit dirigiert und komponiert er u.a. Bühnenmusik. Im Rahmen der Stiftung Montreux Jazz 2 illustrierte er musikalische Lesungen von Jacques Roman. Im Folgejahr wiederholte er diese Erfahrung mit einer Komposition zum Werk *Lolita*. Die Vorstellung fand im Palace de Montreux statt, wo der Autor Nabokov seinen erfolgreichen Roman verfasste. « Das Komponieren bereitet mir viel Freude, aber ich erwache am Morgen nicht wie andere mit dem brennenden Bedürfnis, etwas komponieren zu müssen. »

Alles kann an dieser Stelle nicht gesagt werden, trotzdem steht eines fest : Unser Künstler ist ein offener Musiker, ein begabter Virtuose, ein Schauspieler, der sich ganz der Kultur hingibt, zur gleichen Zeit aber auch ein zugänglicher und gutherziger Mensch.

« TRAGBARER WIND »

Während eine Geige mit den Jahren immer mehr an Wert gewinnt, nutzt sich ein Akkordeon ab und wird wertlos. Aber Stéphane Chapuis ist seiner alten, in Italien hergestellten Pigini bereits seit 20 Jahren treu. Er lässt sie revidieren, ersetzt Teil für Teil und repariert sie ständig. « Alle sagen, dass mein Instrument keinen Pfifferling mehr wert ist. Aber wenn ich ein anderes Akkordeon nähme, wäre ich verloren! Es ist voller Macken, aber Macken sind gut. Ich habe versucht, mit

Lionels Akkordeon zu spielen, es ist wundervoll, eine jüngere Generation, aber für mich passt es einfach nicht. »

Und so reist er überall mit, der gute alte tragbare Freund. In der Hand des Musikers ein zweiter Koffer, jener des anderen Gefährten: das Bandoneon Alfred Arnold. Die beiden sind sein Büro, sein Atelier, seine Fabrik, sein Beruf. Ein Beruf, der Luft zu Kunst werden lässt.

Wenn er, wie ein grosser Vogel seine Flügel, sein Instrument entfaltet und sich der Magie der Klänge und der eleganten Gesten hingibt, trägt uns Stéphane in eine andere Welt voller Leidenschaft und Schönheit.

*Bandonéon, les doigts d'un homme
Qui bouffent le vent et le redonnent
Qui s'époumonent
Ce vent qui gonfle les ballons
Qui shoote dans les portes
Ce vent qui pousse
Les voiles des caravelles
Et les emporte.
(Allain Leprest)*

Der Förderpreis, der ihm vom Kanton Wallis verliehen wird, soll seinen wunderbaren Flug höher treiben, damit er unsere Seelen und unsere Horizonte auch weiterhin mit seiner Musik öffnet.

DAS AKKORDEON

Auch wenn das Akkordeon heute zu den populärsten und meist gespielten Instrumenten der Welt gehört, können sich seine Anhänger nur schwer vorstellen, wie viele Schicksalsschläge die nur kurze Geschichte des Akkordeons geprägt haben.

Geboren wurde das Instrument 1829 in Wien. Tragbares Instrument mit klaren Tönen, in dem das Prinzip des metallischen Handzugs angewendet wurde, ist es ein Kind der Romantik, das nach intensivem Ausdruck sucht. Es wird zum Spielzeug der Damen der Bourgeoisie in den Salons, wo seine Ausdruckstärke für Furore sorgt.

Später findet es sich auf der Strasse wieder und trägt eine zweite Tastatur für die linke Hand. Ab dem Ende des 19. Jahrhunderts ist seine Popularität ungebrochen. Im damaligen Paris wird es zum König der « Musette », regiert auf Bällen und verführt unzählige Chansonniers.

Paradoxerweise verhindert dasselbe Spielsystem für die linke Hand, das dem Akkordeon zum Erfolg verholfen hat, lange Zeit seinen Zugang zum klassischen Repertoire. Es brauchte den Entscheid von einigen Wegbereitern, die Akkorde der linken Hand zu beseitigen und Instrumente zu bauen, die zwei identische Tastaturen besaßen. Das Akkordeon wurde polyphon, erhob sich zum Konzertakkordeon und gewann nach und nach die Anerkennung der Liebhaber der « grossen » Musik und die Beachtung der Konservatorien.

Der Akkordeonist verfügt heute über ein Instrument dessen Tastatur der linken Hand eine Kombination aus zusammengesetzten Akkorden und chromatischen Bässen bietet und dank der alle musikalischen Genres abgedeckt werden können, sei es um eine Melodie zu singen oder wie ein ganzes Orchester aufzutreten.

DAS BANDONEON

Seine Ähnlichkeit mit dem Akkordeon täuscht, denn beide Instrumente unterscheiden sich sowohl in der Spieltechnik als auch im Klang und in ihrer Entstehungsgeschichte.

Ungefähr um 1865 befand sich unter den Besatzungen und den Immigranten, die regelmässig am Hafen von Buenos Aires von Bord gingen, ein Seemann, der ein eigenartiges Instrument mit sich führte. Die Herkunft des Matrosen bleibt unbekannt, aber wir wissen, dass das Instrument aus Deutschland kam und den Namen seines Erfinders trug, ein gewisser Heinrich Band.

Die Geschichtsschreiber berichten, dass dieses Instrument die Ansprachen der Prediger der Armenkirchen begleitete. Es klang wie eine Orgel, war aber um einiges handlicher. Man konnte es sich um den Hals hängen und so bei Prozessionen mitschreiten.

Nach seiner Ankunft in Argentinien fand es rasch seinen Platz im Tango und ersetzte allmählich die Flöte im Orchester. Durch das Bandoneon änderte sich der musikalische Ausdruck des Tangos grundlegend, verlor seine scherzhaften und lärmenden Züge und nahm einen ernsthaften und rhythmischen Charakter an. Es befreite sich von Verschnörkelungen und konzentrierte sich in seiner Aussage auf das Wesentliche. Das Bandoneon widerspiegelte nun die Melancholie und Bitterkeit der Porteños, der Bewohner von Buenos Aires.

«Aus den Falten des Bandoneons entlockt der Tango Melodien, die eine unglaubliche Grosszügigkeit und Romantik an den Tag legen, die einen aufmuntern, in den Tag hinein zu leben. Wie der Blues der Afroamerikaner verkörpert der Tango den verletzten Menschen... es spricht von den Schwierigkeiten und den Enttäuschungen des Lebens, vom Protest gegen die soziale Situation. Es ist der Gesang desjenigen, für den die Sonne untergeht, weil ihn seine Frau verlassen hat. Er ist aber auch der stolze Gang des Hahns, der das Weibchen erobern möchte – Ausdruck des Machismus, des Mannes, der sich aufdrängt, befiehlt und seine Gegner auseinander treibt...».²



I



II

2 Claude Fleouter in *Der Tango von Buenos Aires*.





IV

Concert avec Hirsute, 2009 I

Orchestre symphonique de St-Maurice, 2006, II
répétition avec le chef d'orchestre
Ernst Schelle

Concert de Tango sensations, 2007, III
Ferme-Asile, Sion

Studio Tibor Varga, 2008, IV
séance d'enregistrement avec Guy Kummer,
Grimisuat



V

Studio Tibor Varga, 2008, V
séance d'enregistrement, Grimisuat

Rafaële Giovanola



BIOGRAPHIE

Née en 1960 à Baltimore (USA), la Montheysanne Rafaële Giovanola s'initie à la danse classique avec Juana Thürler dans sa ville d'origine. Elle poursuit sa formation chez Marika Besobrasova à Monte-Carlo, avant d'être engagée en tant que soliste à Turin.

Après une saison, elle est engagée à Francfort par Egon Madsen. Elle interprète le répertoire classique, mais aussi des chorégraphies contemporaines de Jiri Kylian, Uwe Scholz, Stephen Petronio et surtout William Forsythe. Sous la direction de William Forsythe, elle danse pendant huit ans au sein du Ballet de Francfort. Entre 1990 et 2003, elle participe au Choreographisches Theater de Pavel Mikulášťik à Freiburg-en-Brisgau et danse à l'Opéra de Bonn. Elle obtient le Prix de la critique dans le journal « Ballett international/Tanz aktuell ».

En 2000, elle fonde la Compagnie Cooondance. En 2002, elle obtient le Prix de la Fondation Reflex de Groningue (NL) pour la chorégraphie de *Jigaboo*. Depuis 2004, elle est responsable avec Rainald Endrass de la programmation Danse du « theaterimballsaal » de Bonn. Depuis 2009, elle obtient pour sa compagnie la Spitzenförderung de l'Etat de la Rhénanie-du-Nord-Westphalie.

> Die 1960 in Baltimore (USA) geborene und aus Monthey stammende Rafaële Giovanola nimmt in ihrer Heimatstadt schon früh klassischen Tanzunterricht mit Juana Thürler. Später studiert sie unter anderem bei Marika Besobrasova in Monte-Carlo, bevor sie ein Engagement als Solistin in Turin erhält.

Nach einer Saison wird sie von Egon Madsen am Frankfurter Ballett engagiert. Dort tanzt sie das klassische Repertoire und arbeitet auch mit verschiedenen modernen Choreographen zusammen wie Jiri Kylian, Uwe Scholz, Stephen Petronio und vor allem mit William Forsythe. Unter der Leitung von William Forsythe bleibt sie acht Jahre beim Frankfurter Ballett und wirkt bei allen wichtigen Produktionen mit. Zwischen 1990 und 2003 tanzt sie im Ensemble von Pavel Mikulášťiks Choreographischem Theater in Freiburg im Breisgau und in der Oper Bonn. In der jährlichen Kritikerumfrage von « Ballett international/Tanz aktuell » wird sie in der Kategorie « Herausragende Tänzerpersönlichkeit » genannt.

Im Jahr 2000 gründet sie das Ensemble Cooondance. 2002 erhält sie für die Choreographie von *Jigaboo* den Förderpreis der Stiftung Reflex in Groningen (NL). Seit 2004 leitet sie zusammen mit Rainald Endrass die Abteilung Tanz im « theaterimballsaal » in Bonn. 2009 erhielt sie für ihr Ensemble die Spitzenförderung des Landes Nordrhein-Westfalen.

www.cooondance.de

**RAFAËLE GIOVANOLA,
DANSEUSE ET CHORÉGRAPHE**

PAR BASTIEN FOURNIER

Formée à Monte-Carlo dans l'Académie de danse classique de Marika Besobrasova, Rafaële Giovanola intègre en 1990 les Ballets de Francfort, où elle danse, huit années durant, sous la direction de William Forsythe, l'un des grands noms de la danse et plus largement de la scène contemporaine des arts vivants. De Forsythe elle tire son exigence technique implacable, mais aussi son attention appuyée à la dramaturgie. A ce titre, la rencontre avec Rainald Endrass, à l'Opéra de Francfort, puis à Fribourg-en-Brisgau où ils sont engagés, elle comme danseuse, lui comme dramaturge au sein de la compagnie de Pavel Mikulášik, revêt un caractère essentiel ; qui connaît les spectacles de Rafaële Giovanola sait l'importance qu'y prend le travail de réflexion et d'écriture qui sourd sous l'apparente déconstruction de la narration. De cette rencontre naît en 2000 la Compagnie Cooondance, basée dès 2004 au « theaterimballsaal » de Bonn ; à ce jour, Cooondance a créé près de vingt spectacles qui tournent en Allemagne, en Suisse, au Brésil et ailleurs. Danseuse classique de formation, Rafaële Giovanola conduit néanmoins sa compagnie sur le terrain de la danse-théâtre où se dessine, à côté de celle de Forsythe, l'influence fonda-

trice de Pina Bausch : il ne s'agit pas de danser des musiques ou de peindre des tableaux, pas plus qu'il ne s'agit, à proprement parler, de raconter des histoires ; la visée est plutôt de créer des associations d'idées par le biais des images et des sons, comme le fait un certain cinéma contemporain dont David Lynch est l'un des chefs de file. Rafaële Giovanola prétend faire des spectacles comme on fait un film : d'où l'importance du mouvement, de la composition, d'une narration qui, bien que post-dramatique, continue néanmoins d'exister sous une forme résiduelle ; importance aussi de la succession des images appelées à rester fixées pour longtemps, grâce au ciment des sons, dans l'esprit du spectateur. Davantage que des matériaux, les éléments du spectacle, théoriques, visuels ou narratifs, sont plutôt des combustibles jetés en grand nombre dans un même feu qui s'en nourrit ; les danseurs de la compagnie, tous excellents, se meuvent sur la scène comme les flammes sur une braise sans cesse ravivée par de nouveaux apports.

Dans *The Parallax view*, pour ne citer que ce spectacle, le point de départ, à savoir la théorie du complot, n'est pas à proprement parler un thème ni une thèse à défendre ; c'est au contraire la matrice du spectacle. Elle génère à la fois sa forme et son propos : c'est de là que viennent ces compositions complexes d'intérieur et d'extérieur, ces tableaux de groupe où un individu apparaît comme un étranger, victime d'une exclusion volontaire ou non. C'est de la même matrice qu'émerge la multiplicité des tableaux combinés les uns aux autres, de là encore que vient la diversité des médias. Ainsi, musique, vidéo, texte et lumières se conglomèrent dans un propos qui, en les intégrant dans un plus grand ensemble, élargit la portée des évolutions des danseurs. Les éléments ne cherchent pas une unité qu'on aurait tort de vouloir rétablir à partir de leur dispersion d'origine ; c'est la multiplicité des points de vue qui fait le spectacle, le contraire même de l'unité rassurante vers

laquelle la culture occidentale ne cesse de tendre depuis Platon. Le spectateur se perd, comme les danseurs ou leur ombre, ou comme leurs avatars, et ne comprend pas plus ce qui se raconte devant lui que quelqu'un qui, soupçonnant d'avoir été possédé, se perd dans les méandres de sa propre pensée, faussée ou pervertie par les délires paranoïaques propres à notre époque (A-t-on réellement marché sur la lune ? Qui a jeté les avions sur les tours de New York ?). A travers le prisme d'une tradition donnée (danse classique, puis danse-théâtre), et en assumant la rupture de la postmodernité, l'art de Rafaële Giovanola cherche donc à dire la complexité du monde d'aujourd'hui et à saisir, sous la forme d'un humanisme du 21^e siècle, la place que peut prendre l'individu dans des systèmes qui le dépassent, mais aussi, et peut-être surtout, la place qu'il peut y perdre.

En conférant au spectacle une couleur particulière, pas toujours perceptible du spectateur puisque coulée dans le travail d'ensemble, la dramaturgie donne un sens fort à la pièce dansée et propose un axe (ou plusieurs) à la réflexion du public. Cette recherche de sens est une construction commune ; préparée en amont par la chorégraphe et son dramaturge, elle est ensuite soumise à l'interprétation, aux improvisations et aux propositions des danseurs et des artistes de la scène, qui à leur tour proposent au public des pistes de lecture qui doivent rester multiples. Il s'agit donc, dès les premières répétitions, d'oublier le travail de préparation pour proposer des portes à ouvrir plutôt que d'opposer des culs-de-sac aux impulsions des danseurs, qui sont en définitive, comme les acteurs au théâtre, le moteur premier du spectacle. Le travail de la chorégraphe consiste avant tout à donner une forme, et par inférence un sens, à celui des danseurs ; ce travail peut se manifester par l'élaboration de situations de départ, mais il consiste le plus souvent dans un effort de structuration de leurs intuitions.

Les réflexions du dramaturge Rainald Endrass ont ceci d'allemand, si l'on peut dire, qu'elles s'appuient sur des penseurs qui, bien que français, s'avèrent plus influents dans les cultures germaniques qu'ils ne le sont de nos jours dans leur terre d'origine. Foucault, Derrida ou Lacan fournissent ainsi, pour qui en chercherait, une clef d'interprétation des spectacles de la Compagnie Cocoondance ; or, ces auteurs se sont intitulés structuralistes pour le primat qu'ils accordaient à la structure d'un phénomène par rapport au phénomène lui-même. Si l'on applique la théorie structuraliste aux spectacles de la Compagnie Cocoondance, force est de constater qu'à la lumière de cette pensée, l'apparente opacité de la dramaturgie s'éclaire tout à coup ; les structures comportementales ou intellectuelles, souvent inconscientes, sont à la fois l'origine et la finalité de la chorégraphie. Ainsi, la structuration du travail des danseurs, à laquelle se livre Rafaële Giovanola, répond aux recherches structuralistes de son dramaturge ; du point de vue de l'esprit comme de celui du corps, c'est la structure du mouvement, du groupe ou du spectacle qui est mise en avant. Cocoondance ne vise pas à décrire une histoire, un phénomène ou un comportement, mais à appréhender ce qui est sous-jacent, ce qui demeure ordinairement en deçà de la parole et de l'intelligence ; pour parler comme Nietzsche, on pourrait dire que, derrière l'aspect post-dramatique des productions de Cocoondance, se dessine en fait une recherche du dionysiaque, de l'instinctif, voire du bestial enfoui sous les couches apolliniennes de la tradition occidentale classique, qui place aux premiers rangs de ses valeurs esthétiques la clarté du discours, l'implacable logique du raisonnement et l'agencement intelligible des parties de la narration. Nombre d'artistes contemporains prétendent chercher cette part bestiale ou instinctive ; l'originalité de la Compagnie Cocoondance, cependant, c'est que la recherche de ce côté obscur et intuitif utilise la voie commune d'une rationalité extrêmement maîtrisée et d'une

confiance portée sur les éclairs d'imagination ou les élans souterrains que la pensée à elle seule, privée du côté animal de l'*homo sapiens*, est incapable d'engendrer. L'art de Rafaële Giovanola présente donc le mérite, somme toute assez rare et d'autant plus précieux, d'associer l'intellectuel à l'artiste et le critique au créateur. C'est en quoi, me semble-t-il, sa démarche constitue l'une des expressions les plus complètes que peuvent prendre les arts vivants contemporains, sans négliger aucune piste pour appréhender, par leurs contours davantage que par leur essence, la forme et la structure d'une certaine vérité humaine.

A la complexité assumée comme l'une des caractéristiques du monde contemporain répondent certains sujets, tirés de l'univers des médias mais peu courants dans les arts de la scène (les tueurs en série pour *Killer Loop*, la théorie du complot pour *The Parallax View*, etc.). Mais ce ne sont peut-être que des prétextes. Peut-être le véritable enjeu de la construction scénique se situe-t-il ailleurs : derrière les tueurs en série se trouve, exploité à fond par la Compagnie d'après les travaux préparatoires de Rainald Endrass, le concept de la sérialité, très étudié à date récente par des philosophes que les feuilletons télévisés intriguent ; derrière la théorie du complot sourd le problème, plus universel et plus général, partant plus philosophique, de la relativité des choses, des objets, des représentations et des conceptions. Les sujets des spectacles de la Compagnie Cocoondance, si l'on peut parler de sujets, sont en fait, sous le nom de concepts, des problématiques que les auteurs et les artistes de tout temps ont interrogées et que Rafaële Giovanola, en collaboration avec Rainald Endrass, pose avec un art et des moyens issus de son siècle. La relativité de la perception, exploitée dans *The Parallax View*, l'a aussi été, durant le Quattrocento italien, par un Pierro della Francesca multipliant, dans un même tableau, les points de fuite de ses étranges perspectives. Le

concept de sérialité est exploité par maints auteurs, dont le moindre n'est pas, au 18^e siècle en Irlande, le prêtre Laurence Sterne qui s'y adonne avec jubilation dans sa *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, ou, à l'intérieur d'un univers intellectuel plus proche des structuralistes, le prix Nobel de littérature Claude Simon dans ses *Géorgiques*.

Lorsque je préparais, avec Rafaële Giovanola et Rainald Endrass, le texte projeté sur un panneau lumineux dans *The Parallax View*, je me demandais quel statut pouvait avoir un texte littéraire dans une construction aussi complexe et dirigée, en premier comme en dernier lieu, autour de la performance des danseurs. Rapidement, j'ai compris qu'une narration était hors de propos ; il s'agissait de plus d'éviter un texte capable d'éclairer le spectacle, puisque nous nous éloignons dès lors du cœur même de la démarche artistique, à savoir l'exploitation d'une structure qui proscrivait, par voie de conséquence, les explications psychologiques ou les développements auxquels recourent ordinairement la littérature ou la dramaturgie pour rassurer lecteurs et spectateurs. La seule voie qui restait possible était celle de l'indice ou de quelque chose d'approchant ; j'avais à amener le public, par de courtes phrases plutôt suggestives qu'affirmatives, sur la piste d'une lecture pour ainsi dire structuraliste du monde et du spectacle. A côté des mouvements apparemment déconstruits des danseurs, la musique de Jörg Ritzenhoff amenait le public vers une vision abstraite à laquelle concourraient la vidéo de Bruno Perosa et l'éclairage de Marc Brodeur. J'avais en quelque sorte à écrire un texte qui disait que, puisque le spectacle cherchait le résultat abstrait d'une structure comportementale donnée, il fallait s'attacher à ce qui sous-tendait la progression plus qu'à la progression elle-même ; il en est sorti un corpus de quelques phrases ou vers qui visaient en fait à orienter le spectateur vers un ailleurs capable de conserver, tout de même, un rapport métonymique de voisinage, thématique, logique,

conceptuel ou chronologique, avec ce qui se passait sur la scène. La méthode de la Compagnie Cooondance et de sa chorégraphe Rafaële Giovanola demande donc aux artistes avec lesquels elle collabore d'entrer dans un univers mental précis qui, tout en demeurant toujours ouvert, obéit à des lois (ou à des structures) assez systématiques. Cela demande une grande discipline doublée d'un grand savoir-faire, et le moindre des talents de Rafaële Giovanola n'est pas celui de s'entourer d'artistes extrêmement compétents et rigoureux. Dans cette optique, la confiance qu'elle m'a accordée pour l'élaboration de *The Parallax View* m'a touché autant qu'elle m'a flatté. Aujourd'hui, l'Etat du Valais reconnaît le travail de longue et profonde haleine de la chorégraphe, et je me réjouis qu'une partie de mes impôts serve à cette reconnaissance. Pour mémoire, après que *Wait to be seated* a été joué en 2005 au Théâtre du Crochetan à Monthey et au Théâtre Interface de Sion, comme *What think eye* en 2006, Rafaële Giovanola présente, la même année, son *Fool for you* aux Halles de Sierre. *Editions of you*, en 2007, est joué au Crochetan et aux Halles ; *Killer loop* fait la même année une étape de sa tournée à Sierre, et *Real lies* « *cosifantutte* » est représenté en 2009 à Monthey. La compagnie a créé ce printemps son *Parallax View* aux Halles de Sierre avant même qu'il ne s'en aille tourner dans les villes allemandes. Tous ces spectacles sont des coproductions internationales ; outre le « theaterimballsaal », à Bonn, qui sert de point de départ aux tournées de Cooondance, de nombreuses villes allemandes ou étrangères reçoivent périodiquement la visite de la compagnie. Le fait que Rafaële Giovanola amène régulièrement son équipe jusqu'en Valais me paraît revêtir, au plan artistique, mais aussi à celui de la politique culturelle, une importance fondamentale : son niveau d'exigence, les virtuoses de tous les arts qui l'accompagnent, les influences qu'elle porte en elle, la cristallisation, dans ses spectacles, de l'héritage d'une Pina Bausch, d'un William Forsythe et des structuralistes du 21^e siècle, sa compréhension profonde et sa

lecture des travaux les plus importants des grands artistes contemporains, son talent, son bagage, son expérience et ses recherches sont éminemment profitables au développement, en Valais, d'un milieu artistique qui cherche de nouvelles perspectives pour satisfaire un public toujours plus curieux.

Il faut encore ajouter, ce qui n'est pas rien, les grandes qualités humaines de Rafaële Giovanola. Sa générosité, sa disponibilité et son enthousiasme sont rarement pris en défaut et me font dire, pour conclure, que je ne suis pas le seul à souhaiter la voir plus souvent agir dans nos théâtres, autant pour nous faire profiter de ce qu'elle a construit tout au long d'une carrière remarquable que pour nous permettre de participer, comme public, à l'édification d'une œuvre qui n'a pas dit son dernier mot, ou plutôt, pour rester dans le thème, qui n'a pas encore dansé son dernier pas.

RAFAËLE GIOVANOLA,
TÄNZERIN UND CHOREOGRAPHIN

VON BASTIEN FOURNIER

Ihre Ausbildung absolvierte Rafaële Giovanola an der *Académie de danse classique* von Marika Besobrasova in Monte Carlo. 1990 trat sie dem Frankfurter Ballett bei, wo sie acht Jahre unter der Leitung von William Forsythe tanzte, einem der wichtigsten Namen des Balletts und – etwas weiter gefasst – der zeitgenössischen Szene der darstellenden Künste. Von Forsythe lernte sie das kompromisslose Streben nach perfekter Technik, sowie die Relevanz der Dramaturgie. Diesbezüglich erscheint ihre Begegnung mit Rainald Endrass, zuerst an der Oper von Frankfurt und später in Freiburg im Breisgau, wo die beiden im Ensemble von Pavel Mikulášťik engagiert waren – sie als Tänzerin, er als Dramaturg – von grundlegender Bedeutung; wer die Produktionen von Rafaële Giovanola kennt, weiss, wie wichtig der Prozess der Reflexion und des Schreibvorganges ist, der aus der scheinbaren Zersetzung der Erzählung hervorquillt. Aus diesem Zusammentreffen entsteht im Jahr 2000 das Ensemble Cocoondance, das seit 2004 im « theaterimballsaal » in Bonn residiert; seither hat Cocoondance beinahe zwanzig Produktionen geschaffen, die in Deutschland, in der Schweiz, in Brasilien und auf zahlreichen anderen Bühnen aufgeführt werden. Trotz ihrer klassischen Tanzausbildung führt Rafaële Giovanola ihr

Ensemble unbeirrt Richtung Ballett-Theater, wo neben dem Einfluss von Forsythe auch die starke Prägung von Pina Bausch spürbar wird: Es geht ihr nicht darum, zu musikalischen Werken zu tanzen, Bilder zu malen oder Geschichten zu erzählen; ihr Ziel ist es vielmehr, mit Bildern und Klängen Ideenassoziationen zu kreieren, wie dies im modernen Kino, in erster Linie bei David Lynch, geschieht. Rafaële Giovanola realisiert Produktionen auf ähnliche Weise wie einen Film: Daher die besondere Aufmerksamkeit für die Bewegung, die Komposition, die Erzählung, die, obwohl post-dramatisch, in fragmentarischer Form weiter existiert, sowie die Aufeinanderfolge von Bildern, die sich durch die Klänge nachhaltig in die Erinnerung des Zuschauers einbrennen. Die theoretischen, visuellen oder narrativen Elemente einer Produktion sind nicht als Bausteine zu verstehen, sondern eher als Brennstoff, der in grosser Menge in eine Art kreatives Feuer gegeben wird; die äusserst begabten Tänzer des Ensembles bewegen sich auf der Bühne wie Flammen auf einer Glut, die unablässig gespeist wird.

In *The Parallax View*, um nur dieses Beispiel zu nennen, ist der Ausgangspunkt – die Verschwörungstheorie – genau genommen weder ein Thema noch eine Lehre, die man verteidigt; sie ist im Gegenteil der Kern der Produktion. Aus ihr entstehen Form und Absicht: komplexe Kompositionen zwischen Innen- und Aussenraum, Gruppenbilder in denen ein Individuum wie ein Fremder wirkt, Opfer eines willkürlichen oder unwillkürlichen Ausschlusses. Aus derselben Matrix stammt die Vielschichtigkeit der Bilder und die Vielfalt der Medien. So verschmelzen Musik, Video, Text und Licht, fügen sich zu etwas Grösserem zusammen, in der Absicht, die Reichweite der Bewegungen der Tänzer auszudehnen. Es wäre abwegig, die ursprünglich verstreuten Elemente zu einer Einheit rekonstruieren zu wollen, denn erst die Vielzahl der Standpunkte machen das Werk aus – die Umkehrung der vertrauten Einheit, nach der die westliche Kultur seit Platon strebt. Der Zuschauer verliert sich, so wie die Tänzer ihre

Schatten oder Avatare, und versteht nicht mehr, was sich vor ihm abspielt – genauso wie ein Besessener, der sich in den Mäandern seines eigenen Denkens verliert, ein Denken, das verfälscht oder verdorben wurde von paranoiden Delirien, die für unsere Zeit symptomatisch sind (War der Mensch wirklich auf dem Mond? Wer ist für die Anschläge auf die Zwillings-tower in New York verantwortlich?). Durch das Prisma einer gegebenen Tradition (klassisches Ballett und später Ballett-Theater), und indem sie den Bruch der Postmoderne akzeptiert, versucht Rafaële Giovanola durch ihr künstlerisches Schaffen die Komplexität der heutigen Welt auszudrücken und in der Form eines Humanismus des 21. Jahrhunderts den Platz zu erkennen, den das Individuum in den Systemen einnehmen kann, die es nicht beherrscht, aber auch – und vielleicht vor allem – den Platz, den es verlieren kann.

Indem die Dramaturgie einer Produktion eine besondere Farbe verleiht, die – einverleibt im Gesamtwerk – für den Zuschauer nicht immer erkennbar ist, beschert sie dem getanzten Schauspiel seinen Sinn und bietet dem Publikum eine (oder mehrere) Reflexionsachse(n). Diese Suche nach dem Sinn ist eine gemeinschaftliche Konstruktion; sie wird zuvor von der Choreographin und ihrem Dramaturgen vorbereitet und dann der Interpretation, den Improvisationen und den Vorschlägen der Tänzer und Bühnenkünstler überlassen, die ihrerseits dem Publikum verschiedenartige Lektüreansätze anbieten. Es geht also darum, schon während der ersten Proben die Vorbereitungsarbeit zu vergessen und die Tänzer, die wie Theaterschauspieler die treibende Kraft einer Produktion sind, nicht in Sackgassen zu jagen, sondern ihnen die Möglichkeit zu geben, ihren Impulsen freien Lauf zu lassen. Die Aufgabe eines Choreographen besteht vor allem darin, einer Kreation eine Form und, ausgehend von der Arbeit der Tänzer, einen Sinn zu geben; manchmal werden zu diesem Zweck bestimmte Ausgangssituationen kreiert oder, was öfters vorkommt, es findet eine Strukturierung der Intuitionen der Tänzer statt.

Die Überlegungen des Dramaturgen Rainald Endrass haben in dem Sinne etwas « Deutsches » an sich, als dass sie sich auf französische Denker stützen, die sich in den germanischen Kulturen als einflussreicher erweisen, als sie es gegenwärtig in ihrer eigenen Heimat sind. Foucault, Derrida oder Lacan bieten dem Suchenden einen Interpretationsschlüssel für die Darbietungen des Ensembles Cocoondance; diese Autoren nennen sich Strukturalisten, insofern sie der Struktur eines Phänomens den Vorrang geben und nicht dem Phänomen selber. Wendet man die strukturalistische Theorie auf die Kreationen des Ensembles Cocoondance an, stellt man fest, dass sich unter dem Gesichtspunkt dieser Denkweise die scheinbare Undurchdringlichkeit der Dramaturgie schlagartig klärt; die vielfach unbewussten intellektuellen oder verhaltensbezogenen Strukturen sind gleichzeitig Ursprung und Zweck der Choreographie. Indem sich Rafaële Giovanola der Strukturierung des Schaffens der Tänzer widmet, widerspiegelt sie das strukturalistische Denken ihres Dramaturgen; auf der physischen wie psychischen Ebene wird die Struktur der Bewegungen, der Gruppe oder der Darbietung hervorgehoben. Cocoondance will weder Geschichten, Phänomene noch Verhaltensweisen beschreiben, sondern vielmehr das Unterschwellige aufgreifen, das, was gewöhnlich hinter den Wörtern und dem Verstand verborgen bleibt; um es wie Nietzsche auszudrücken, könnte man sagen, dass sich hinter der postdramatischen Prägung der Cocoondance-Kreationen die Suche nach dem Dionysischen, dem Instinktiven, ja gar dem Tierischen versteckt, das unter den apollinischen Schichten der klassischen westlichen Tradition lauert – eine Tradition, die auf ästhetische Werte gründet wie Schärfe des Diskurses, Logik der Gedankengänge und klarer Aufbau einer Erzählung. Zahlreiche zeitgenössische Künstler behaupten, nach diesem tierischen oder instinktiven Element zu suchen; die Originalität des Ensembles Cocoondance liegt allerdings darin, dass die Suche nach dieser dunklen und intuitiven Seite geleitet wird von einer überaus beherrschten Rationalität und einer Vernunft, die

Imaginationsfunken oder unterirdische Schwingungen beansprucht, die das rationelle Denken allein, von der animalischen Seite des *Homo Sapiens* beraubt, nicht erzeugen kann. Rafaële Giovanola vollbringt mit ihrer Kunst eine seltene – und somit umso wertvollere – Leistung: Sie verbindet das Intellektuelle des Künstlers und das Kritische des Kulturschaffenden. In diesem Sinne, so scheint es mir, gehört ihr Vorgehen zu den vollkommensten Ausdrucksformen im Bereich der zeitgenössischen darstellenden Künste, ohne dabei die Frage nach der Form und Struktur des menschlichen Daseins zu vernachlässigen, obwohl sie sich mehr mit dessen Umrissen auseinandersetzt denn mit dessen Essenz.

Gewisse Themen aus der Welt der Medien, die im Bereich der Bühnenkunst weniger geläufig sind (beispielsweise der Serienkiller in *Killer Loop* oder die Verschwörungstheorie in *The Parallax View*), bieten eine Antwort auf die unbestrittene Komplexität der heutigen Zeit. Vielleicht sind dies jedoch nur Vorwände. Vielleicht liegt die wirkliche Herausforderung der szenischen Konstruktion anderswo: Hinter dem Serienkiller versteckt sich das Konzept der Serialität, das kürzlich von Philosophen im Zusammenhang mit dem Phänomen der modernen Fernsehserien eindringlich studiert wurde und mit dem sich das Ensemble Cocoondance, ausgehend von Rainald Endrass' vorbereitenden Arbeiten, intensiv auseinandersetzt; hinter der Verschwörungstheorie zeichnet sich das universellere und zugleich philosophische Problem der Relativität der Dinge, Objekte, Repräsentationen und Anschauungsweisen ab. Die Themen oder Konzepte des Ensembles Cocoondance – insofern man von Themen sprechen kann – sind in der Tat Problematiken, mit denen sich Autoren und Künstler seit jeher auseinandergesetzt haben und die Rafaële Giovanola, in Zusammenarbeit mit Rainald Endrass, mit den Mitteln der zeitgenössischen Kunst darstellt. Die Frage der Relativität der Wahrnehmung, die in *The Parallax View* aufgegriffen wird, stellte sich schon Piero della Francesca im italienischen Quattrocento: Er verein-

te mehrere Fluchtpunkte in einem einzigen Gemälde und kreierte so bizarre Perspektiven. Das Konzept der Serialität findet sich in den Werken zahlreicher Autoren wieder, beispielsweise im 18. Jahrhundert in *Leben und Ansichten von Tristram Shandy*, *Gentleman* vom irischen Priester Laurence Sterne, oder, aus einem intellektuell dem Strukturalismus nahestehenden Kreis, beim Literaturnobelpreisträger Claude Simon und seinem Werk *Georgica*.

Als ich mit Rafaële Giovanola und Rainald Endrass den Text vorbereitete, den wir in *The Parallax View* auf ein leuchtendes Schild projizieren wollten, fragte ich mich, welchen Status ein literarischer Text in einer so komplexen und gesteuerten Konstruktion, die sich an erster und an letzter Stelle abschliesslich an die Darbietung der Tänzer orientiert, haben könnte. Schnell begriff ich, dass eine Erzählung nicht in Frage kam; der Text sollte auf keinen Fall das Werk erklären, denn dadurch würden wir uns vom eigentlichen Sinn des künstlerischen Schaffens entfernen – Sinn, der gerade darin bestand, sich einer Struktur zu bedienen, welche jegliche psychologische Erklärungen oder Konstruktionen vermeidet, die gewöhnlich in Literatur und Dramaturgie verwendet werden, um Leser und Zuschauer zu beruhigen. Der einzige Ausweg bestand darin, auf Hinweise zurückzugreifen; ich musste die Zuschauer mit kurzen, eher suggestiven als affirmativen Sätzen dazu bringen, die Welt und die Choreographie auf eine quasi strukturalistische Art wahrzunehmen. Neben den scheinbar dekonstruierten Bewegungen der Tänzer verlockte die Musik von Jörg Ritzenhoff das Publikum zu einer abstrahierenden Sichtweise, die durch das Video von Bruno Perosa und die Beleuchtung von Marc Brodeur noch verstärkt wurde. Die Produktion wollte im Grunde genommen das abstrakte Ergebnis einer gegebenen Verhaltensweise zum Ausdruck bringen. In diesem Sinne sollte mein Text die Idee vermitteln, dass man eher auf das achten sollte, was den Abläufen zugrunde liegt, als auf die Abläufe selbst. Das Resultat unserer Überlegungen war ein

Korpus aus Sätzen oder Versen, der den Zuschauer auf eine andere Ebene führen und ihm gleichzeitig ermöglichen sollte, einen metonymischen Bezug zwischen Umgebung, Thematik, Logik, Konzept, Chronologie und dem Geschehen auf der Bühne auszumachen.

Die Methode des Ensembles Cooandance und seiner Choreographin Rafaële Giovanola verlangt von den Künstlern, mit denen sie zusammenarbeitet, in eine präzise Gedankenwelt einzutauchen, die von sehr systematischen Gesetzen (oder Strukturen) bestimmt wird und dabei stets offen bleibt. Das erfordert Disziplin, gekoppelt mit einem beträchtlichen Know-how – doch Rafaële Giovanola weiss, wie man die begabtesten und diszipliniertesten Künstler um sich schar. Unter diesem Aspekt hat mich das Vertrauen, das sie mir mit der Ausarbeitung von *The Parallax View* entgegen brachte, sowohl sehr berührt als auch geschmeichelt. Der Kanton Wallis anerkennt heute die jahrelange und tiefgründige Arbeit der Choreographin und es freut mich, dass ein Teil meiner Steuern, die ich jedes Jahr bezahle, diese Anerkennung mitträgt. Nach *Wait to be seated*, das 2005 im Théâtre du Crochetan in Monthey und im Théâtre Interface in Sitten aufgeführt wurde, wurden 2006 auch Rafaële Giovanolas Produktionen *What think eye* und *Fool for you* im Theater Les Halles in Siders präsentiert. *Editions of you* wurde 2007 im Crochetan und in Les Halles vorgeführt; im gleichen Jahr machte *Killer Loop* auf seiner Tournee Halt in Siders und *Real Lies* « *cosifantutte* » wurde 2008 dem Publikum in Monthey präsentiert. Die neue Produktion des Ensembles, *The Parallax View*, wurde diesen Frühling, noch bevor sie in Deutschland auf Tournee ging, im Theater Les Halles in Siders kreiert. All diese Kreationen sind internationale Co-Produktionen; neben dem « theaterimballsaal » in Bonn, das als Ausgangsort für die Tourneen von Cooandance dient, tritt das Ensemble auch regelmässig in zahlreichen anderen deutschen und ausländischen Städten auf. Die Tatsache, dass Rafaële Giovanola ihr Ensemble immer wieder ins Wallis führt, scheint mir, auf künstlerischer

scher aber auch kulturpolitischer Ebene, von grundlegender Bedeutung: das Niveau ihrer künstlerischen Ansprüche, die Virtuosen aus allen Bereichen der Kunst, die sie begleiten, die Einflüsse, die sie mit sich bringt, die Herauskristallisierung des Erbes von Pina Bausch, William Forsythes und der Strukturalisten des 20. Jahrhunderts, ihr tiefes Verständnis und ihre Interpretation wichtiger Werke zeitgenössischer Künstler, ihr Talent, ihre Kenntnisse, ihre Erfahrung und ihre Nachforschungen sind von unbestrittener Bedeutung für die Entwicklung einer Künstlerszene im Wallis, die nach neuen Perspektiven sucht, um ein immer neugierigeres Publikum zu befriedigen.

An dieser Stelle möchte ich auch Rafaële Giovanolas menschliche Qualitäten hervorheben, die nicht unwichtig sind. Ihre Grosszügigkeit, ihre Verfügbarkeit und ihr Enthusiasmus werden allgemein geschätzt und wahrscheinlich bin ich nicht der einzige, der sich wünscht, Rafaële Giovanola öfters in unseren Theatern zu sehen. So könnten auch wir von dem profitieren, was sie im Verlaufe ihrer bemerkenswerten Karriere aufgebaut hat, und an der Entstehung eines Werkes teilhaben, dessen letzter Satz noch nicht geschrieben wurde – oder vielmehr, um beim Thema zu bleiben, dessen letzte Figur noch nicht getanzt wurde.

I



II

III



V



IV



VI



VII

V

Silent Running, 2002,
Giovanola, De Melo, Omine

I

Orlando-Scrapped, 2009,
Entat, Waki, Guist, Stenzenberger,
Inthamoussù, Trottier

VI

Jigaboo « Fight for your right to White », 2000,
Giovanola, De Melo

II

Editions of You, 2006,
Guist, Inthamoussù, Si, Rudolf

VII

You're dead without a Story, 2003,
De Melo, Omine, Giovanola

III

Orlando-Scrapped/Updated, 2009,
Guist, Trottier, Simon,
Stenzenberger, Inthamoussù, Entat,
Barcelona, Morales

IV

I'll be your Mirror, 2003,
Giovanola, Stenzenberger

Nicolas Steiner



BIOGRAPHIE

Né à Sion en 1984, Nicolas Steiner a grandi à Tourtemagne et fait ses études au Collège Spiritus Sanctus de Brigue. En 2003, il joue dans le film *Achtung, fertig, Charlie!* réalisé par Mike Eschmann.

Cette expérience l'incite à passer de l'autre côté de la caméra. Il fera ses premiers pas en tant que réalisateur au European Film College à Ebeltoft (DK). Depuis 2007, il est étudiant en réalisation cinématographique à la Filmakademie Baden-Württemberg, avec une prédilection particulière pour le court métrage et le documentaire. En 2009, il décroche le Prix du meilleur film Suisse au Festival international de courts métrages de Winterthur avec son film *Ich bin's Helmut!*. Celui-ci sera primé de nombreuses fois, entre autres en 2010 avec le Prix d'encouragement de l'Etat de Saxe au 22^e festival du film de Dresden et le Deutsche Kurzfilmpreis.

Actuellement, Nicolas Steiner effectue une année d'échange en tant que boursier Fulbright au San Francisco Art Institute, avant de terminer sa formation à Ludwigsburg.

> Der 1984 in Sitten geborene und in Turtmann aufgewachsene Nicolas Steiner absolviert seine Matura am Kollegium Spiritus Sanctus in Brig. 2003 ist er als Schauspieler im Kinofilm *Achtung, fertig, Charlie!* unter der Regie von Mike Eschmann zu sehen.

Diese Erfahrung motiviert ihn dazu, sich auf die andere Seite der Kamera zu begeben, woraufhin er sich am European Film College in Ebeltoft (DK) einschreibt. Seit 2007 studiert er an der Filmakademie Baden-Württemberg Regie, wobei er sich besonders für den Kurz- und Dokumentarfilm interessiert. 2009 erhält er an den Internationalen Kurzfilmtagen Winterthur mit *Ich bin's, Helmut!* den Preis für den besten Schweizer Kurzfilm. 2010 holt er sich mit demselben Kurzfilm am 22. Filmfest Dresden den Filmförderpreis der Kunstinisterin sowie den Deutschen Kurzfilmpreis.

Zurzeit absolviert Nicolas Steiner als Fulbright-Stipendiat ein Austauschjahr am San Francisco Art Institute bevor er zurück nach Ludwigsburg kehrt um seine Ausbildung im Fachbereich Regie zu beenden.

NICOLAS STEINER,
RÉALISATEUR ET METTEUR EN SCÈNE –
SCÉNARIO POUR UNE CARRIÈRE DE CINÉASTE

PAR MURIEL CONSTANTIN

En pensée comme autour du globe, Nicolas Steiner est continuellement en voyage. Il entre en scène avec confiance, jeune, vif, alerte. Il avance dans la vie les sens en éveil, avec le sentiment de faire exactement ce qui lui importe : réaliser des films. Depuis 2007, Nicolas Steiner étudie à la Filmakademie Baden-Württemberg de Ludwigsburg, l'une des institutions les plus renommées d'Allemagne dans le domaine des films et des médias. L'objectif de Steiner – apprendre le métier de réalisateur – s'est dégagé de manière progressive et inusuelle. L'histoire pourrait presque donner matière à un scénario.

Le prologue est quelque peu baroque. Un soir de 2003, Nicolas Steiner, alors étudiant au Collège Spiritus Sanctus de Brigue, rentre chez lui comme de coutume. Sur proposition de sa sœur et sans y avoir songé auparavant, il décide de postuler pour un rôle dans le film suisse *Achtung, fertig, Charlie !*. Le délai est presque écoulé et Steiner, dans sa hâte, arrache la photographie de son permis de conduire – effrontément – et la colle sur ses documents. Cette tournure naturelle, sans contraintes, lui ouvrira souvent des

portes de manière inattendue. Quelques mois plus tard, il incarne effectivement la recrue Schlönz devant les caméras. L'aventure en vaut la peine : Steiner noue des contacts déterminants et découvre le monde fascinant du cinéma. Il ne se voit cependant pas devenir acteur. Aussi présomptueux que cela puisse paraître, il veut construire ses propres histoires, raconter ce qu'il veut et comme il le veut. Il en arrive ainsi rapidement au métier de réalisateur, qui touche à l'ensemble de la production d'un film et se trouve au centre de toutes les décisions artistiques. L'idée de réaliser un film, du début jusqu'à la fin, ne le quitte plus. De l'élaboration du script jusqu'au tournage, du montage à la sonorisation et à la présentation au public du produit final, il souhaite travailler à tout, il veut intégrer sa créativité à chaque étape.

Cette prise de conscience nous mène au second acte de ce récit : les premières expériences de Steiner comme réalisateur. Une fois sa maturité acquise, il désire voyager et part pour six mois à l'European Film College d'Ebeltoft, au Danemark. Cette petite ville du Nord sera pour lui le lieu d'une véritable révélation cinématographique : tout lui est ouvert, et son imagination peut se donner libre cours. Le Valaisan crée durant cette période son premier film d'animation, *Snatch & Kittie* (2006). Ce film d'environ 4 minutes montre des personnages réels qui, grâce à une technique à la fois simple et raffinée, semblent glisser sans jamais toucher le sol. L'histoire est celle d'un jeune couple : alors que les deux amoureux « glissent » vers le restaurant où ils comptent aller dîner, la jeune femme bute contre un arbre, et sur ce, une pomme « voltige » directement contre sa tête. Sans y prêter plus d'attention, la jeune femme jette la pomme à terre et la soirée romantique suit son cours. Cependant, une pomme fraîchement rendue à la vie ne saurait tolérer pareille impudence, et celle-ci prépare sa vengeance... Ce premier film contient déjà plusieurs éléments qui se retrouveront dans les œuvres

ultérieures de Steiner : le recours notamment à des objets symboliquement chargés – ici la pomme, comme symbole de la fécondité et du péché originel, mais aussi peut-être en lien avec le nom d'Ebeltoft, littéralement « la colline aux pommiers », ou encore en allusion à la loi de la gravitation, qui est ici rejetée avec humour. Cette touche humoristique, qui fait irrésistiblement naître le sourire, représente chez Steiner une véritable marque de fabrique.

Ces éléments ont sans doute grandement contribué à mener Nicolas Steiner au deuxième acte de son devenir cinématographique : son admission à la Filmakademie Baden-Württemberg. Au sein de ce cadre académique stimulant – les erreurs sont permises, et l'académie invite à des études relativement indépendantes, en lien avec des réalisations concrètes – Steiner se lance en toute liberté dans de nombreux nouveaux projets. Son court-métrage *Ich bin's, Helmut!* (2009) est à cet égard tout à fait représentatif. Pour ce film, Steiner a choisi – au dépit de ses professeurs peu enthousiastes – une approche tout à fait nouvelle et expérimentale, qui remettait en question tout ce qui lui avait été enseigné. Cette œuvre, et c'est là son originalité, est filmée d'une traite et n'est pas montée. Le tournage a été effectué à Brentsch, au-dessus d'Erschmatt (VS), avec la collaboration d'une petite équipe venue d'Allemagne et d'environ cinquante parents et amis du réalisateur valaisan. Le budget total suffisait tout juste pour trois bobines de 16 mm. Steiner disposait donc de trois essais, dont un au moins devait se dérouler sans accrocs : un pari risqué, si l'on considère que la grande partie de l'équipe était constituée d'amateurs. Ce goût de l'expérimentation a indéniablement été pour Steiner source de reconnaissance auprès des professionnels, même si une fois encore, comme souvent déjà dans son parcours, des circonstances inhabituelles ont bousculé le cours normal des choses. Fin 2009, Steiner décide de présenter un documentaire pour les Internationale Kurzfilmtage de Winterthur.

Il envoie par méprise deux films. Les organisateurs lui font part de son erreur, mais retiennent tout de même *Ich bin's, Helmut!*, pour lequel Nicolas Steiner reçoit au final le prix du meilleur film suisse. Cette distinction est la première d'une longue série : en une année, le film est projeté dans environ 25 pays ; il est montré au festival de Cannes dans le cadre de la plateforme Cinéfondation, dédiée aux jeunes talents, et il reçoit le prix d'encouragement de l'Etat de Saxe au 22^e festival du film de Dresden. Le film est primé aussi au festival Zoom – Zblizenia à Jelenia Góra en Pologne (meilleur film expérimental), et il gagne le « Aprile award » au festival du film de Milan. Il reçoit également de nombreux prix du public, et plusieurs jurys y font référence de manière élogieuse.

Le goût de l'expérimentation propre à Steiner ne s'exprime pas seulement par des procédés techniques, mais également dans le traitement des sujets. *Ich bin's, Helmut!* raconte l'histoire d'un homme de 57 ans, dont la vie, au propre comme au figuré, part tout à coup en morceaux. Depuis la mort de son fils, il perd de plus en plus le sens de la réalité et est continuellement confronté au passé. Ce thème grave est traité malgré tout sur un ton foncièrement humoristique. Le spectateur est emmené dans une sorte de voyage initiatique, où il prend conscience que de nombreuses choses sont superflues et s'évanouissent sous le regard, disparaissent comme un décor qui s'écroule. Peu d'éléments demeurent, mais ce qui reste prend par là même encore plus de valeur (dans le film, la beauté de la musique et de la nature). Mais attention : tout est en perpétuelle mutation, et peut toujours être remis en question ! Ainsi, à la fin de *Ich bin's, Helmut!*, un peintre apparaît subitement, et recouvre le panorama de montagne – qui paraissait cependant si réel – d'une belle couche de peinture blanche.

D'un de ses modèles, le scénariste et réalisateur suédois Roy Andersson, Nicolas Steiner a hérité d'un penchant pour l'humour absurde. Les exemples ne manquent pas : personnes suspendues dans les airs, objets inanimés, tels que pierres, poubelles, animaux empaillés, canapés ou arbres qui se mettent soudainement en mouvement, adepte du sauna « pondant » un oeuf, arrêt de bus emporté en balade... Les documentaires de Steiner portent eux aussi sa note tout à fait personnelle et quelque peu excentrique dans le choix des thèmes. Notamment *Blitz und Donner, Windgefauch* (2009) raconte le quotidien d'un homme souabe qui bénit des baguettes runiques, marche pieds nus sur des charbons ardents, garde des lieux sacrés, et, de retour chez lui, doit faire face aux problèmes familiaux comme tout un chacun. A la question d'où il tire son inspiration et choisit ses thèmes, Steiner répond tout simplement : de la vie courante, des expériences de tous les jours. La plupart du temps, on retrouve à l'origine de ses films une affaire ou une situation qui l'interpelle. Nous sommes tous les jours témoins d'incidents banals, qui à y regarder de plus près comportent une certaine profondeur. Steiner recueille ces moments et les réinvente. Pour les documentaires, il se laisse tout à fait entraîner par les protagonistes : il fixe ce qui se passe devant sa caméra et s'approprie ensuite les images. C'est parfois seulement au montage qu'il découvre où réside la profondeur d'un documentaire : dans une poignée de main, dans un regard. La sensibilité du réalisateur est ici essentielle, c'est elle qui permet au spectateur d'accéder ponctuellement à l'essence de ce qui est filmé. Nicolas Steiner ne prétend aucunement changer le monde. Il n'illustre pas de grands concepts philosophiques, mais ne fait pas que s'amuser non plus : il veut montrer la réalité, telle qu'elle est, dans toute sa diversité et aussi dans sa banalité et son absurdité. « Au cœur d'un film, et par là même à son origine, on retrouve toujours l'histoire. Les bonnes histoires ne peuvent être

remplacées par rien. L'histoire doit se tenir, elle doit convaincre et fasciner ».¹

C'est seulement dans un deuxième temps que le jeune réalisateur se préoccupe de la traduction de son idée, de la réalisation proprement dite. Il procède pour cela de différentes manières, sans préférences marquées. C'est le sujet lui-même qui dicte la marche à suivre. Pour *Ich bin's, Helmut!*, chaque étape a été soigneusement planifiée, mais pour d'autres projets, Steiner s'accorde – et accorde aux acteurs – une liberté bien plus grande. Dans l'art du réalisateur, c'est en premier lieu le travail avec la caméra qui le fascine, par lequel on peut saisir un moment unique, une ambiance particulière, un événement. Bien filmer demande de trouver un juste équilibre entre la technique et l'instinct. Dans ce domaine, comme souvent, Steiner fait confiance à son intuition. Celle-ci l'a déjà mené à des choix radicaux : au printemps 2010, il achevait la phase de préparation d'un documentaire. Le financement et les acteurs avaient été trouvés, l'équipe était prête. Cependant, il lui semblait que plusieurs aspects liés au contenu avaient été insuffisamment préparés et que quelque chose sonnait faux. Il arrêta tout et revint à un thème qui le fascinait depuis longtemps : le combat des reines. Cette « solution de fortune » s'imposa sans aucune hésitation. Si Nicolas Steiner parcourt volontiers le monde, étudie en Allemagne et passe son année académique 2010-2011 au San Francisco Art Institute, il revient toujours en Valais. C'est ici qu'il a ses racines, que vivent « ses » gens, qui s'aventurent pour lui devant la caméra, c'est ici qu'il refait ses forces.

Non vraiment, la carrière de Nicolas Steiner ne manque pas de moments de succès. Et la reconnaissance qu'il a déjà

pu goûter, sur le plan national et international, est également celle de son canton d'origine. Le Prix d'encouragement qui lui est décerné cette année l'atteste. Le Canton du Valais est heureux de distinguer ainsi un artiste jeune et dynamique, à l'aube – c'est là notre conviction profonde – d'un développement artistique prometteur. Le script de sa carrière est loin d'être à terme ! Nous espérons que Nicolas Steiner conservera toujours sa liberté intérieure et qu'il continuera à nous captiver par des images et des histoires peu communes. Nous souhaitons bon vent à sa créativité et à son exubérance.

1 Lothar Berchtold, « Hinter jedem "guten Film" steht "eine gute Geschichte" », Walliser Bote, 11 septembre 2007.

NICOLAS STEINER,
REGISSEUR UND FILMEMACHER –
DREHBUCH ZU EINER FILMEMACHERKARRIERE

VON MURIEL CONSTANTIN

Nicolas Steiner ist ständig auf Reisen – auf der Weltkugel wie auch in seinen Gedanken. Zuversichtlich ist sein Auftritt, frisch und aufgestellt. Mit wachen Sinnen wandert er durch sein junges Leben mit dem Gefühl, genau das zu tun, was ihm liegt: Filme kreieren. Seit 2007 studiert Nicolas Steiner an der Filmakademie Baden-Württemberg in Ludwigsburg, eine der renommiertesten Ausbildungsstätten Deutschlands für Film und Medien, die auch im Ausland einen guten Ruf genießt. Steiners Wunsch, das Handwerk des Regisseurs zu erlernen, kristallisierte sich erst nach und nach heraus – eine fast filmreife Erzählung.

Alles beginnt mit einem etwas barocken Vorspiel. Im Jahre 2003 kommt Nicolas Steiner, damals noch Student am Briger Kollegium Spiritus Sanctus, eines Abends spät nach Hause. Spontan und auf den Vorschlag seiner Schwester hin beschliesst er, sich auf ein Inserat für eine Rolle im Schweizer Film *Achtung, fertig, Charlie!* zu bewerben. Der Einsendeschluss steht kurz bevor und Steiner hat es besonders eilig. Er reisst

das Foto aus seinem Führerausweis heraus – ganz keck – und klebt es auf seine Unterlagen. Diese ihm eigene, ungezwungene Art wird Steiner noch des Öfteren unerwartete Türen öffnen. Einige Monate später steht er tatsächlich als Rekrut Schlönz vor der Kamera. Die Erfahrung lohnt sich: Er knüpft entscheidende und wegweisende Kontakte und entdeckt die faszinierende Welt des Films. Das Schauspiel ist jedoch nicht sein Weg. Er will eigene Geschichten erzählen, er will berichten worüber und wie er will – so selbstsicher es auch klingen mag. Seine Aufmerksamkeit fällt auf die Rolle des Regisseurs, das allumfassende Auge in der Entstehung eines Films, derjenige, der alle Entscheidungen trifft und somit auch das grösste Risiko auf sich nimmt. Die Vorstellung, eine filmische Idee in die Realität umzusetzen, vom Anfang bis zum Schluss, lässt ihn nicht mehr los. Von der Ausarbeitung des Skripts über die Organisation und Durchführung des Drehs, des Schnitts und der Vertonung bis hin zur Präsentation des Endprodukts vor dem Publikum – überall will er gegenwärtig sein und seine Kreativität mitklingen lassen.

Diese Erkenntnis führt uns zum ersten Akt dieser Erzählung: Steiners erste Erfahrungen als Regisseur. Nach Erlangen seiner Matura wünscht er sich, erstmals in die weite Welt zu ziehen und ein Zwischenjahr am European Film College in Ebeltoft (Dänemark) einzuschalten. Hier, in diesem nordisch anmutenden, historischen Städtchen erlebt der Walliser eine videokünstlerische Offenbarung: seiner Vorstellungskraft sind keine Grenzen gesetzt, alles darf ausprobiert werden. Es entsteht ein erster Animationsfilm, *Snatch & Kittie* (2006). Der nahezu 4-minütige Film zeigt echte Menschen, die dank einer einfachen wie raffinierten Pixelationstechnik über dem Boden zu schweben scheinen. Die Geschichte handelt von einem frisch verliebten Paar, das zu einem Abendessen ins Restaurant «fliegt». Auf dem Weg dorthin stösst die junge Frau in einen Baum, wobei ein Apfel geradewegs gegen ihren Kopf «saust». Sie wirft ihn beachtungslos weg und der romantische Abend nimmt seinen Lauf. Doch ein zum

Leben erweckter Apfel lässt sich eine solche Unverschämtheit nicht gefallen und sehnt sich nach Rache... Schon in diesem ersten Film lassen sich zahlreiche Merkmale ausmachen, die auch später immer wieder in Steiners Werke Einzug finden, so z.B. der Rückgriff auf symbolträchtige Objekte – hier ein Apfel als Sinnbild der Erbsünde und der Fruchtbarkeit, zugleich vielleicht eine Anspielung an den Ortsnamen Ebeltoft, der soviel bedeutet wie « Hügel mit Apfelbäumen », oder an das Newtonsche Gravitationsgesetz, das hier mit Witz verworfen wird. Diese humoristische Würze, die beim Zuschauer unweigerlich ein Schmunzeln hervorruft, gehört zu seinen Markenzeichen.

Wahrscheinlich waren es genau diese Grundzutaten, die Nicolas Steiner zum zweiten Akt seines Werdeganges als Filmmacher führten: zu seiner Aufnahme an der Filmakademie Baden-Württemberg. Im Schutze des akademischen Rahmens – Fehler sind erlaubt und zudem fördert die Ludwigsburger Filmakademie ein projektorientiertes, relativ freies Lernen – lässt Steiner sich gelassen und ungehemmt auf immer neue Projekte ein. So zum Beispiel sein 2009 entstandener Kurzfilm *Ich bin's, Helmut!*. Für diesen Film wählte er einen gänzlich neuen und experimentellen Ansatz, wobei er alles, was ihm bislang beigebracht wurde, in Frage zu stellen wagte. Kein Wunder also, dass er bei den Dozenten der noch so offenen Filmakademie auf wenig Enthusiasmus und viel Skepsis stiess. Das Unkonventionelle dieses Streifens lag darin, dass er in einem Durchgang gefilmt und nicht geschnitten wurde. Der Dreh wurde in Breitschen oberhalb von Erschmatt (VS) durchgeführt, in Zusammenarbeit mit einem kleinen, aus Deutschland eingereisten Team und zirka fünfzig Verwandten und Bekannten aus dem Umfeld des Walliser Regisseurs. Das Gesamtbudget reichte gerade für drei 16-Millimeter-Filmrollen. Man hatte also drei Versuche, davon musste einer unbedingt fehlerfrei sein – eine riskante Wette, wenn man bedenkt, dass der Grossteil des Teams aus Laien bestand. Gerade diese Experimentierfreude brachte

ihm im professionellen Filmmilieu eine unverhoffte Anerkennung – obwohl auch in diesem Fall, wie so oft in Steiners jungen Karriere, aussergewöhnliche Umstände den geplanten Verlauf der Dinge durcheinander brachten. Ende 2009 entscheidet sich Steiner, bei den Internationalen Kurzfilmtagen in Winterthur einen Dokumentarfilm einzureichen. Aus Versehen schickt er zwei Filme ein. Die Veranstalter melden ihm den Irrtum, wollen aber *Ich bin's, Helmut!* trotzdem zeigen – wofür Nicolas Steiner schliesslich den Preis für den besten Schweizer Film erhält. Diese Auszeichnung ist nur die erste einer ganzen Reihe: Im selben Jahr wurde der Kurzfilm in zirka 25 Ländern gezeigt, unter anderem auch am Filmfestival in Cannes im Rahmen der Plattform für die Nachwuchsszene « Next Generation », und wurde am 22. Filmfest in Dresden mit dem Förderpreis des Sächsischen Staatsministeriums für Wissenschaft und Kunst prämiert, ebenso am Film Festival Zoom – Zblizenia in Jelenia Góra (Polen) mit dem « Prize for Best Experimental Film » und in Mailand mit dem « Aprile Award ». Zudem erhielt er mehrere Publikumspreise und lobende Juryerwähnungen.

Die Experimentierfreude Steiners drückt sich nicht nur im technischen Verfahren aus, sondern auch in der Themenbehandlung. *Ich bin's, Helmut!* erzählt die Geschichte eines 57-Jährigen, dessen Leben urplötzlich – im bildlichen wie übertragenen Sinn – auseinander bricht. Seit dem Tod seines Sohnes verliert er je länger je mehr den Sinn für die Realität und wird dauernd mit der Vergangenheit konfrontiert. Trotz des ernsten Themas setzt der junge Regisseur auf einen humoristischen Grundton. Der Zuschauer wird auf eine Art Entdeckungsreise mitgenommen, bei der er sich bewusst wird, dass vieles im Leben überflüssig ist und bei näherem Hinschauen wie eine Pappkarton-Kulisse zusammenbricht. Übrig bleibt nur Weniges, das aber umso wertvoller ist (im Film die Erhabenheit der Musik oder der Natur). Aber aufgepasst: Alles befindet sich in stetem Wandel und kann jederzeit hinterfragt werden! So taucht am Schluss

von *Ich bin's, Helmut!* prompt ein Maler auf, der das noch so reell aussehende Bergpanorama mit weisser Farbe übermalt.

Von einem seiner Vorbilder, dem schwedischen Regisseur und Drehbuchautor Roy Andersson, hat Nicolas Steiner die Vorliebe für absurde Komik geerbt. An Beispielen fehlt es nicht: schwebende Personen, unbelebte Objekte, wie Steine, Abfallkörbe, ausgestopfte Tiere, Sofas, Bäume, die sich urplötzlich in Bewegung setzten, ein Saunabesucher, der scheinbar ein Ei legt, ein Postbote, der unter einer Warmhaltehaube hervorguckt, eine Bushaltestelle, die weggetragen wird... Auch Steiners Dokumentarfilme tragen seine ganz persönliche und etwas exzentrische Note, unter anderem in der Wahl der Themen. So zum Beispiel *Blitz und Donner, Windgefauch* (2009), der den Alltag eines älteren Schwäbischen Herrn erzählt, der Runenstäbe segnet, barfuss über glühende Kohlen läuft, heilige Orte bewacht und letztendlich doch mit den üblichen Familienproblemen zu kämpfen hat. Auf die Frage hin, wo Steiner seine Inspiration herholt und wie er seine Themen auswählt, antwortet er ganz einfach: aus dem alltäglichen Leben und Empfinden. Meistens bildet eine Situation oder eine Angelegenheit, die ihn besonders beschäftigt, den Ursprung eines Films. Alle Tage wird man Zeuge von banalen Vorfällen, die bei näherem Hinsehen eine gewisse Tiefe aufweisen. Diese schnappt er sich und erfindet sie neu. Bei Dokumentarfilmen lässt er sich ganz auf die Protagonisten ein, hält fest, was vor seiner Kamera passiert, um sich dann der Bilder zu bemächtigen. Manchmal entdeckt er erst beim Schnitt, wo die Tiefe eines Dokumentarfilms liegt: in einem Handschlag, in einem Blick. Das Gefühl des Regisseurs für solche Details verleiht dem Zuschauer erst Zugang zur Essenz des filmischen Werkes. Keinesfalls erhebt er Anspruch darauf, die Welt zu verändern. Keine abgehobenen philosophischen Konzepte bei Nicolas Steiner, aber auch kein teilnahmsloses Spiel: Er will die Welt zeigen, wie sie ist, in all ihrer Vielgestaltigkeit, Banalität und Absurdität. « Kernobjekt und damit Ursprung

eines Filmes ist einfach immer noch die Geschichte. Gute Geschichten sind also durch nichts zu ersetzen. Die Geschichte muss sitzen, überzeugen, faszinieren ».²

Erst in einem zweiten Schritt setzt sich der junge Regisseur mit der filmischen Umsetzung einer Idee auseinander, wobei Steiner keine bestimmte Arbeitsweise bevorzugt. Darüber entscheidet einzig und allein der Inhalt. Für *Ich bin's, Helmut!* wurde jeder Schritt sorgfältig geplant, während er sich selber und den Darstellern bei anderen Projekten viel mehr Freiraum gewährt. Seine Faszination für das filmische Handwerk betrifft in erster Linie die Arbeit mit der Kamera, mit welcher man einen bestimmten Augenblick, eine besondere Stimmung oder ein Ereignis festhalten kann. Eine Kamera gekonnt zu führen heisst, das Gleichgewicht zu finden zwischen Technik und Intuition. In dieser Hinsicht handelt der Walliser, wie so oft, aus dem Bauch heraus, je nachdem wie er etwas sieht und darstellen will. Dieses Vertrauen in sein Bauchgefühl kann sogar soweit führen, dass er in letzter Minute entscheidet, ein Projekt abzusagen – wie es sich im Frühling 2010 ereignete, als er für einen Dokumentarfilm schon in der Endvorbereitungszeit steckte: Finanzierung, Protagonist und Team waren schon organisiert. Plötzlich fühlte er, dass inhaltlich manches unzureichend vorbereitet war und ein gewisses Etwas falsch klang. Er stellte alles ein und griff kurzum auf ein Thema zurück, das ihn schon länger faszinierte: Le combat des reines – der Ringkuhkampf. Diese « Notlösung » beseitigt alle Zweifel: Obwohl Nicolas Steiner gerne auf der Erdkugel hin- und herreist, in Deutschland studiert und das akademische Jahr 2010–2011 am San Francisco Art Institute absolviert, zieht es ihn immer wieder zurück ins Wallis. Hier hat er seine Wurzeln, hier leben « seine » Leute, die sich für ihn sogar vor die Kamera wagen, hier findet er zur Ruhe.

2 Lothar Berchtold, « Hinter jedem "guten Film" steht "eine gute Geschichte" », Walliser Bote, 11. September 2007.

Fürwahr – das zweite Bild seiner Filmemacherkarriere ist bespickt mit zahlreichen Höhepunkten. Die Anerkennung, die er bislang national und international erfahren durfte, blieb auch in seinem Ursprungskanton nicht unbeachtet. Der Förderpreis des Kantons Wallis, der Nicolas Steiner dieses Jahr überreicht wird, bezeugt dies. Für den Kanton Wallis ist es eine besondere Ehre, einen solch jungen und aktiven Künstler auszuzeichnen – denn in diesem Preis liegt die tiefe Überzeugung, dass Nicolas Steiner am Anfang eines vielversprechenden künstlerischen Werdeganges steht. Das Drehbuch seiner Karriere ist noch lange nicht zu Ende geschrieben! Wir hoffen, dass er seine innere Freiheit nie aufgeben und uns Zuschauer weiterhin mit aussergewöhnlichen Bildern und Geschichten verwöhnen wird. Auf dass ihn seine positive Einstellung, seine Ausgelassenheit und kreative Energie auf diesem Weg stets begleiten...



I



II



III





Schwitze, 2009, I
Künstlersammlung

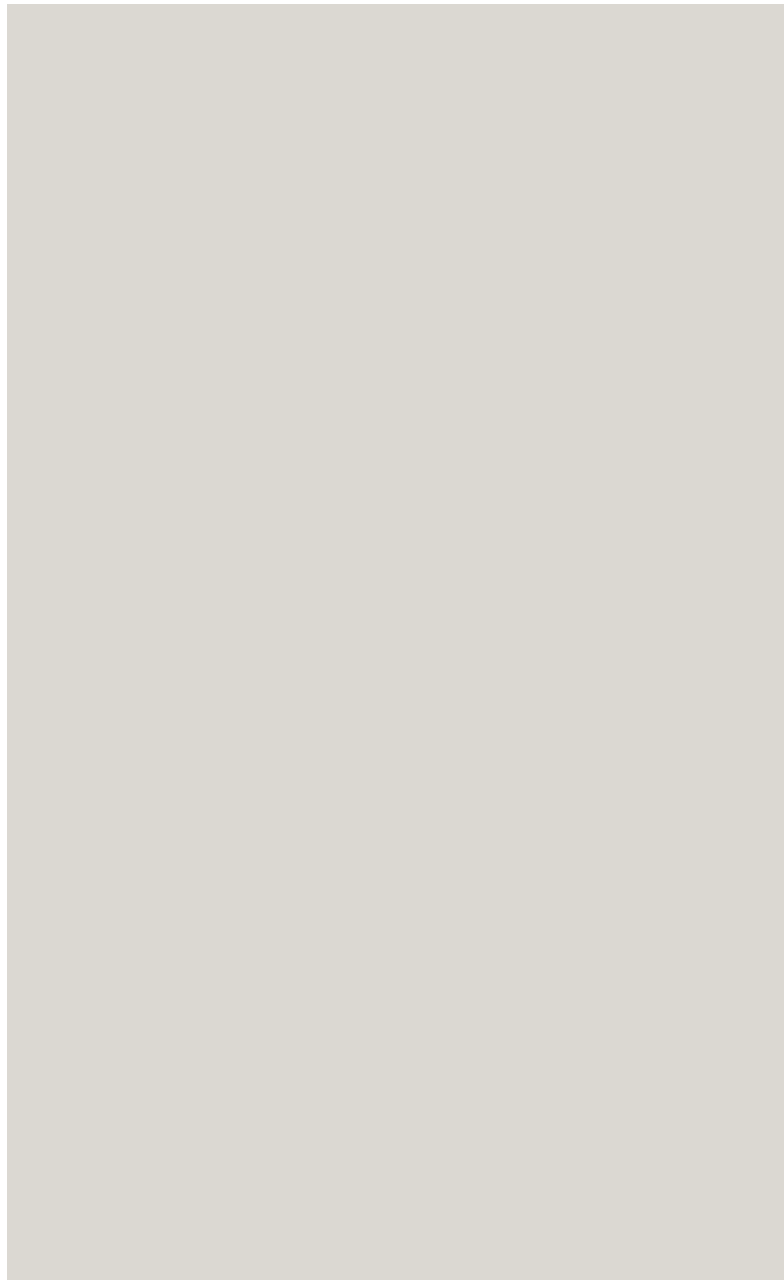


Blitz und Donner, Windgefauch, 2009, II
Künstlersammlung



Ich bin's, Helmut!, 2009, III
Künstlersammlung





ANNEXES / ANHANG

BIOGRAPHIES DES AUTEURS ET DE LA PHOTOGRAPHIE

BIOGRAFIEN DER AUTOREN UND DER FOTOGRAFIE

DELPHINE CLARET

Née en 1977 à Lutry, obtient en 1998 un CFC et un Diplôme de photographie à l'Ecole supérieure d'arts appliqués de Vevey – section photographie. Actuellement, elle travaille comme photographe indépendante et enseigne la photographie au Centre de formation professionnelle de Sion. Depuis 2006, elle est membre de l'association EQ2.

> Die 1977 in Lutry geborene Delphine Claret schliesst ihre Fotografinlehre im Jahre 1998 an der Ecole supérieure d'arts appliqués von Vevey im Bereich Fotografie ab. Zurzeit arbeitet sie als selbständige Fotografin und unterrichtet Fotografie am Centre de formation professionnelle in Sitten. Seit 2006 ist sie Mitglied des Vereins EQ2.

MURIEL CONSTANTIN

Née en 1981 à Salgesch, Muriel Constantin obtient une licence en Histoire de l'art, Philosophie et Ethnologie à l'Université de Fribourg en 2006. Depuis 2009, elle occupe la fonction de conseillère culturelle à l'Etat du Valais. Elle suit actuellement une formation complémentaire en gestion culturelle à la Haute Ecole de Lucerne.

> Muriel Constantin, geboren 1981 in Salgesch, schliesst im Jahre 2006 ihr Studium in Kunstgeschichte, Philosophie und Ethnologie an der Universität

Freiburg ab. Seit 2009 arbeitet sie als Kulturberaterin beim Kanton Wallis. Gegenwärtig absolviert sie einen Zertifikatslehrgang in Kulturmanagement an der Hochschule in Luzern.

BASTIEN FOURNIER

Né en 1982 à Sion, Bastien Fournier est titulaire d'une maîtrise en Lettres classiques de la Sorbonne (2004). Outre ses activités littéraires (écriture et organisation d'événements culturels), il enseigne le latin et le français et donne régulièrement des lectures de ses textes.

> Bastien Fournier, geboren 1982 in Sitten, ist im Besitz eines Master-Abschlusses in klassischer Literatur (Sorbonne, 2004). Neben seiner Schriftstelleraktivität und der Organisation kultureller Veranstaltungen, unterrichtet er Latein und Französisch und liest regelmässig aus seinen Büchern.

ARNAUD ROBERT

Arnaud Robert, né en 1976 à Vevey, est journaliste. Il collabore au journal Le Temps, à la Radio Suisse Romande et réalise des films documentaires (*Bamako is a Miracle*, 2001; *Bon Dye Bon*, 2010). Il a participé à la conception de l'exposition *Voudou, un art de vivre* (2007) au Musée d'Ethnographie de Genève.

> Arnaud Robert, geboren 1976 in Vevey, ist Journalist bei der Zeitung

«Le Temps» sowie beim Radio Suisse Romande. Zusätzlich realisiert er Dokumentarfilme (*Bamako is a Miracle*, 2001; *Bon Dye Bon*, 2010). Er wirkte bei der Organisation der Ausstellung *Voudou, un art de vivre* (2007) am Ethnographischen Museum in Genf mit.

ROLAND SPRENGER

Ancien responsable du Pour-cent culturel Migros Valais et ex-président du Conseil de la culture du Canton du Valais, Roland Sprenger cultive en amateur sa passion de la musique et, au sein d'associations, s'engage en faveur de la culture, de la formation et de la rencontre.

> Roland Sprenger ist der ehemalige Verantwortliche des Kulturprozents der Migros Wallis und ehemalige Präsident des Kulturrates des Kantons Wallis. Heute pflegt er seine Leidenschaft für Musik und engagiert sich aktiv in verschiedenen Vereinen zugunsten der kulturellen Ausbildung und des Austausches.

MEMBRES DU CONSEIL DE LA CULTURE
MITGLIEDER DES KULTURRATES
2010

MEMBRES

ROBYR Richard, Sierre, Président
ROCH Claude, Sion, Chef du Département
de l'éducation, de la culture et du sport

ANTONIETTI Thomas, Visp
BÄRENFALLER Judith, Brig-Glis
BARMAN Karine, Troistorrents
BERTHOLET Mathieu, Saillon
CAGNA Pierre, Sion
MOILLEN Xavier, Martigny
MOTTET-RODUIT Nicole, Martigny
OMLIN Sibylle, Sierre
RUPPEN Stefan, Naters
SCHMIDT Carlo, Leuk
WALTER Francesco, Ernen
ZEN-RUFFINEN Anne, Sion
ZUFFEREY Anne-Dominique, Muraz s/Sierre

Membres avec voix consultative :

CORDONIER Jacques, Sion,
Chef du Service de la culture
CONSTANTIN Muriel, Sion,
Conseillère culturelle

SECRÉTARIAT

CHEVRIER Joëlle, Sion

PRIX CULTUREL DE L'ÉTAT DU VALAIS / PRIX D'ENCOURAGEMENT
KULTURPREIS DES KANTONS WALLIS / FÖRDERPREISE

LAURÉATS / PREISTRÄGER
1980–2009

1980
Marcel Michelet, écrivain

1981
Jean Daetwyler, musicien

1982
Christine Aymon, plasticienne
Pascal Dayer, acteur
Alfons Henzen, Bildhauer

1983
Pierre Imhasly, Schriftsteller
Jean-Jacques Putallaz, céramiste
Jean-Marc Lovay, écrivain
Roman Schmid, Musiker

1984
Albert Chavaz, peintre
Brigitte Balles, cantatrice
Thomas Andenmatten, Fotograf
Adrien Pasquali, écrivain

1985
Maurice Chappaz, écrivain
Concours jeunes talents :
Vincent Becquelin, Agnès Guhl,
Claire Haenni, Leander Locher,
Pascal Romaillet, Anne Salamin.

1986
Hans Loretan, Bildhauer
Marcelle Gay, écrivain
Annelore Sarbach, Schauspielerin
Anne Theurillat, danseuse

1987
Maurice Zermatten, écrivain
Dominique de Rivaz, cinéaste
Jacky Lager, musicien
Stanislaus Zurbirggen, Ornithologe

1988
Michel Desfayes, ornithologue
Marcel Eyer, Kunstmaler
Isabelle Fournier, pianiste
Marie-Antoinette Gorret, graphiste

1989
Theo Imboden, Glaskünstler
Pierre-Antoine Hiroz, cinéaste
Anselmo Loretan, Musiker
Pierre-Alain Zuber, sculpteur

1990
Georges Borgeaud, écrivain
Dominique Savioz, chanteur-interprète
Lisette Steiner, Sängerin
Anne Vouilloz, metteur en scène

1991
Jean Suter, architecte
Marie Gaillard, artiste-peintre
René Niederberger, Kunstmaler
Anne Salamin, actrice

1992
Margrith Fialovitsch, Violonistin
Anni Rotzer-Hildbrand, Biologin
Laurent Possa, artiste-peintre
Claude Darbellay, chanteur

1993
Tibor Varga, violoniste
Patrizia Paccozzi, Violonistin
Alain Bagnoud, écrivain
Jean-Marc Pillet, scientifique

1994
Egidio Anchisi, botaniste
Maria Ceppi, Kunstmalerin
Christine Mühlberger, artiste-peintre
Romaine, chanteuse-interprète

1995
György Sebök, Pianist-Musiker
Philippe Becquelin, dessinateur-graphiste
Vital Bender, écrivain
Karin Pfammatter, Schauspielerin

1996
Gérard de Palézieux, peintre et graveur
Rachel Harnisch, Solistin
Pierre-Isaïe Duc, comédien
Denis Rabaglia, cinéaste

1997
Gottfried Tritten, artiste-peintre
Künstlergruppe Acht-8 : Rolf Fussen,
Pascal Seiler, Carlo Schmidt.
Laurence Revey, chanteuse
Anne-Lou Steininger, écrivaine

1998
Oberwalliser Spillit :
Sabine Gertschen Schmid, Oswald Bumann,

Paul Locher, Elmar Schmid,
Klaus Schmid, Markus Tenisch,
Edmund Volken, Marcel Volken.
Jean-François Fournier, écrivain
Stefan Ruppen, Musiker
John Schmidli, clarinettiste

1999
Pierre Mariétan, compositeur
Sibylla Walpen, visuelle Künstlerin
Interface (ensemble de danse, musique
et vidéo) : Géraldine Lonfat, Sarah Künstle,
Marie-Noël Guex, André Pignat,
Nathalie Zufferey-Pellegrini,
Yvan Cavazzana, Bert De Raeymaeker.
Glen of Guinness (rock-folk irlandais) :
Françoise Lampo, Pascal Cassoli,
Martial Germanier, Patrick Fellay,
Johan Jacquemetaz, Xavier Moillen,
Nicolas Bourban, Bertrand Gaillard.

2000
Jean-Paul Darbellay, architecte
Jérôme Meizoz, écrivain
François Marin, comédien metteur en scène
Rachel Matter, Schauspielerin

2001
Oberwalliser Vokalensemble
Christine Vouilloz, comédienne
François Pont, artiste-peintre
Ralph Oggier, Musiker-Trompeter

2002
Pierrette Micheloud, écrivaine
Wilfried Meichtry, Historiker
Bernard Sartoretti, comédien
La compagnie Djinn Djow :
Vincent Zanetti, Anne-France Brunet

2003

Chœur Novantiqua

Mathias Clausen, Musiker

Alexandre Jollien, philosophe

Mathieu Bertholet, auteur de théâtre

2004

Oswald Ruppen, Fotograf

Barbara Maurer, Schauspielerin

Noëlle Revaz, écrivain

Frédéric Mermoud, cinéaste

2005

Pierre Loye, peintre

Judith Kreuzer, Designerin

Trio Nota Bene :

Julien Zufferey, violoniste

Lionel Monnet, pianiste

Xavier Pignat, violoncelliste.

David Coquoz, ébéniste-créateur

2006

Angel Duarte, peintre, sculpteur

Hans-Peter Pfammatter, Musiker

Berclaz de Sierre, plasticien

Olivier Cavé, musicien

2007

Heidi & Peter Wenger, Architekten

Tobias Salzgeber, Trompeter und Dirigent

Claude Barras, cinéaste

Valérie Fellay, chanteuse, artiste

de jazz

2008

Christine Aymon, artiste placticienne

Laure Dupont, danseuse

Olivia Seigne, comédienne

Daniel Mangisch, Schauspieler

2009

Carole Roussopoulos, réalisatrice vidéo

Yannick Barman, musicien

Camille Cottagnoud, chef opérateur

Rolf Hermann, Schriftsteller

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

BEU Thilo, 101^I, 102^{III}

CLARET Delphine, 10, 54, 82, 108

CURCHOD Edouard, 76

FRÖHLICH Klaus, 101^{II}, 102^{IV}, 103, 104

FUCHS Bernhard, 44

HINELY Patrick, 45

JOST Nici, 47

LATHION Chab, 78

MILOREL, 75

STREULI Felix, 48

ÉDITEUR



CANTON DU VALAIS

Département de l'éducation, de la culture et
du sport, Service de la culture



TRADUCTIONS

Pierre Blanc

Muriel Constantin

Béatrice Duc

Monika Gschwend

CONCEPTION GRAPHIQUE

STATION-SUD

L. Emmenegger, C. Métroz, R. Bender

www.station-sud.ch

IMPRESSION

MENGIS Druck AG, Visp



ISBN 978-2-8399-0806-1

© 2010, tous droits réservés