Dossier pédagogique

Louise

Compagnie Le Bruit de l'herbe qui pousse

- La présentation du spectacle pages 1-3
- La marionnette pages 4-6
- Le théâtre d'objets page 7
- L'Art brut pages 8-12
- Les femmes et l'Art brut pages 13-14
- Autour de la représentation pages 15-16
- Ressources complémentaires page 17

La présentation du spectacle

Afin que les élèves apprécient pleinement la découverte de ***Louise***, il est souhaitable d'organiser un temps de présentation de ce spectacle.
Nous vous proposons de construire cette présentation autour des outils de communication :
l'affiche, les textes et les visuels.

L'observation de l'affiche est souvent un point d'entrée facile et qui permet à chacun de s'exprimer.
Que nous dévoile l'affiche sur ce que nous allons voir ?

- ✓ **Le titre : *Louise***
  - qui est Louise ?
  - le personnage à droite de l'affiche ?
  - que nous inspire ce personnage ?
  - plus largement, que dégage ce visuel (couleurs, pomme, regard, mystère, lumière, noir…) ?

- ✓ **Marionnettes, théâtre d'objets** :
  - il s'agit des disciplines choisies pour ce spectacle
  - qu'est-ce que cela évoque pour les élèves ?
  - lien avec le visage sur l'affiche
  - présentation de la marionnette pages 3-5
  - présentation du théâtre d'objets page 6
  - « compote de pommes » : pointe d'humour… lien avec la pomme présentée

- ✓ **Tout public, sans parole, à partir de 12 ans :**
  - précision sur le choix de la compagnie de créer un spectacle sans parole
  - comment le public va-t-il comprendre le contenu du spectacle ?
  - par les déplacements, la manipulation, la bande son, les jeux de lumière… ?

- ✓ **Inspiré librement de femmes-artistes de l'Art brut :**
  - qu'est-ce que l'Art brut ?
  - les élèves connaissent-ils des artistes qui s'inscrivent dans ce mouvement ?
  - présentation de l'Art brut pages 7-11
  - présentation de deux femmes emblématiques de l'Art brut pages 12-13

- ✓ **Cie Le Bruit de l'herbe qui pousse :**
  - nom de la compagnie qui a créé et qui va interpréter ce spectacle
  - d'autres informations sur la compagnie : **création et interprétation**
  - 3 créatrices et interprètes au plateau (CV en pièce jointe)

- ✓ **Les noms en bas à droite** sont les lieux qui ont soutenu la création de ce spectacle

La lecture du texte de présentation que l'on trouve dans la plaquette du théâtre.

« À l'intérieur de son monde clos, Louise réinvente sa vie, donne corps à ses rêveries et se confronte à ses démons.
Louise crée, forme et transforme.
Elle déchire ce qui l'émeut, assemble les morceaux d'histoires réelles ou fantasmées et façonne un chemin de laines et de liens à l'image de sa vie.
Louise s'exhale en empruntant la chair de ses partenaires de jeu, des pommes au cœur fragile, et les emmitoufle pour les protéger à jamais.
Louise n'est ni seule, ni immobile.
Parfois elle s'emmêle, surtout lorsque les autres s'en mêlent.
Elle et Elles.
Elle est Elles.
Se battre, se réconcilier ou peut-être juste s'accepter. »

La note d'intention de la compagnie

« Quel rôle l'art joue-t-il dans notre vie ?
En tant que créatrices, L'art est un geste porteur d'espoir dans la reconquête possible d'un monde qui nous échappe.
Qu'en est-il de ceux et celles pour qui l'art est devenu un refuge ?
Il est l'unique moyen d'extérioriser un monde intérieur foisonnant, autrement voué à une réclusion émotionnelle ou physique.
L'irrépressible désir de création chez les artistes de l'art brut nous inspire.
Nous avons eu envie de les mettre en scène à travers le personnage de Louise.
Louise célèbre notre aptitude à nous construire à travers la création, à transformer les objets et les gestes de notre quotidien pour les faire entrer dans un univers magique. »

Les inspirations de la compagnie

« A Judith Scott, Aloïse Corbaz, Séraphine et tant d'autres...
Nous aimerions dédier Louise à celles et ceux qui nous ont inspirées : les héroïnes et héros méconnus de la grande famille de l'art brut. A celles et ceux qui construisent des cathédrales en ramassant des cailloux sur le bord des chemins, composent des symphonies de notes imaginaires, tissent des cocons de nos rebus, dessinent avec le suc des pétales de fleurs, font surgir de la terre des créatures visionnaires…
Nous espérons que Louise porte l'empreinte de celles et ceux qui ont trouvé une voix dans la création à l'écart du regard de tous. »

Les visuels que l'on trouve dans la plaquette du théâtre.

En observant ces visuels, on découvre **une marionnette particulière** : **<u>la décrire</u>**.

Il s'agit de **marionnette morcelée** est une marionnette dont les différents morceaux du corps ne sont pas reliés les uns aux autres, ni part des liens, ni par des articulations.

Ces marionnettes nécessitent donc bien souvent plusieurs manipulateurs.

L'autonomie des différents morceaux du corps permet de jouer avec la composition de celui-ci et donc son degré de réalisme.

Les marionnettistes peuvent varier :

- l'agencement des morceaux
- la distance entre les morceaux (espacés de façon réaliste ou non : impression de personnage élastique)
- la coordination entre les morceaux (la juste coordination de mouvement entre tous les morceaux crée l'impression d'un personnage unique mais si la tête et un bras bougent ensemble et que le reste du corps bouge différemment cela donne l'impression que deux personnages différents existent).

À retenir au terme de cette présentation :

- ✓ spectacle de marionnette non-verbal
- ✓ marionnette morcelée et théâtre d'objets
- ✓ artiste de l'Art brut

La marionnette

Source : Encyclopédie Universalis Junior
Photos : https://lelab.artsdelamarionnette.eu/

(de *Marion,* diminutif de Marie, statuette de la Vierge)

« Une marionnette est une figurine actionnée par un montreur de marionnettes, ou marionnettiste.
Elle peut représenter une personne, un animal, un objet ou une créature imaginaire.
On utilise des marionnettes dans le monde entier.

Il existe de nombreuses formes de marionnettes.
[voici une sélection de techniques]

Pour **les marionnettes à gaine**, le montreur passe la main dans un corps vide,
dont il anime la tête et les bras avec ses doigts.

Il se trouve en dessous de la scène, caché derrière un rideau.

Le public ne voit en général que le buste de la marionnette.

Guignol, marionnette à gaine

Les marionnettes à tige sont aussi manipulées par en dessous, mais on voit leur corps en entier.

Une tige principale supporte le corps et la tête. D'autres, plus fines, permettent d'animer les bras et, éventuellement, les jambes.

Pour certaines marionnettes, on utilise une gaine et des tiges. La main du marionnettiste supporte alors la tête et le corps, tandis que les tiges contrôlent les bras.

Marionnette à tiges javanaise de type wayang golek

Les marionnettes à fils sont les plus complexes.

Le montreur peut manipuler, par au-dessus,
jusqu'à 30 fils fixés à une croix
pour animer la tête, les bras, les jambes
et les autres parties du corps.

Cheval, marionnette à fils

Les marionnettes du théâtre d'ombres sont également actionnées par des fils ou des tiges.

Elles sont très répandues en Turquie, en Indonésie et dans plusieurs autres pays d'Asie.
Elles prennent en général la forme d'une silhouette plate dont l'ombre, projetée par une source lumineuse située à l'arrière, se découpe sur un écran.

Machins, machines et Compagnie,
par le Théâtre d'ombres La Citrouille – Alain Lecucq

Les marionnettes sont utilisées lors de spectacles depuis des siècles. Mais elles sont aussi employées dans certaines fêtes religieuses, ou encore dans un but pédagogique ou thérapeutique. On en trouve des traces dans l'Antiquité grecque, mais aussi en Chine, en Inde et dans d'autres régions d'Asie.

Les premiers spectacles de marionnettes se seraient déroulés dans le cadre de **cérémonies religieuses**. Ils furent ensuite appréciés par toute la population.

D'autres spectacles racontent des **légendes** et des **histoires héroïques**, comme l'Opera dei Pupi en Sicile. Le personnage de Pulcinella, devenu populaire en Italie au 17e siècle, fut adopté par les autres cultures d'Europe à mesure que les marionnettistes italiens voyageaient. Il prit alors divers noms : Polichinelle en France, Punch en Angleterre, Petrouchka en Russie. En France, Polichinelle céda ensuite le pas à Guignol, tandis que le personnage de Kasperl s'imposait en Allemagne.

Au Japon, les premières pièces de **bunraku** (marionnettes de grande taille) apparurent au 17e siècle, mais les plus célèbres furent écrites au siècle suivant. C'est également **au 18e siècle** que **les écrivains européens commencèrent à créer des pièces pour les théâtres de marionnettes**. Aux 18e et 19e siècles, certains spectacles de marionnettes, parfois itinérants, **s'inspirèrent d'œuvres littéraires**.

En Occident, l'utilisation de marionnettes s'est poursuivie grâce à des écrivains et à des artistes intervenant en Allemagne, en France (Royal de Luxe), en Grande-Bretagne, aux États-Unis (Bread and Puppet Theater)…

Le Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, qui se tient tous les 2 ans depuis 1961 à Charleville-Mézières (Ardennes), permet de mieux connaître et apprécier cet art ancestral. »

Bunraku (source : Larousse.fr)

Le théâtre d'objets

Source : Louisa Djenane, Professeur responsable du service éducatif de l'Institut International de la Marionnette

« Pour de nombreux chercheurs et spécialistes qui ont travaillé sur l'objet au théâtre, [la] naissance [du théâtre d'objets] s'est faite dans et contre l'invasion des objets de la consommation. Elle a lieu pour Christian Carrignon [Cie Théâtre de Cuisine] dans le contexte d'une Europe envahie par les objets « made in China » […]

Il s'agissait alors d'enchanter le monde avec « rien » ou du moins « pas grand-chose » comme l'explique Christian Carrignon. En parallèle de l'excès, le théâtre d'objets combat l'obsolescence de plus en plus rapide des marchandises, très vite mise au rebut. L'acte fondateur du théâtre d'objets naît d'un geste politique, c'est se placer du côté de ceux qui ont témoigné d'une conscience critique de leur art et manifesté une prédilection pour les formes dites « mineures » perçues comme des moyens de ressourcer l'art au contact du populaire, du kitsch, du bricolage et contre l'académisme de l'art majeur. Ils y ont ajouté la conscience historique, l'attention aux traces, aux restes, aux formes oubliées parfois surannées (Brecht, déjà en 1936 conseillait d'aller récupérer les objets du théâtre sur « un chantier de démolition »). […]

Le théâtre d'objets développe cette fonction poétique que Breton assignait dans les années trente à l'objet surréaliste : **« perturber la loi » que la société impose aux objets notamment leur obsolescence.**

Il entreprend de donner une seconde vie à ces objets manufacturés produits en masse et délaissés par les consommateurs. **Il les fait sortir de leur logique utilitaire pour les faire entrer dans une logique poétique où leur pouvoir d'évocation se déploie**.

Ainsi, un capuchon de stylo rouge récupéré put devenir une Petit Chaperon Rouge : c'est autant la couleur que la proximité consonantique et sémantique entre *capuchon* et *chaperon* qui déploie ici tout un champ d'évocation. […]

Sur la trace des surréalistes, les marionnettistes et les artistes ont donc donné aux objets de nouvelles significations. En expérimentant les objets de la société de consommation, les objets du quotidien, ils les ont transformés en personnage car ils renferment des possibilités illimitées (la marionnette a d'ailleurs les mêmes qualités).

Une nouvelle place de l'objet dans le théâtre : le marionnettiste qui utilise l'objet dans des buts dramatiques et spectaculaires, doit oublier leur fonction utilitaire. Sur la scène, un sèche-cheveux au lieu de sécher une chevelure se mue en dragon, en gobeur de mouches. »

L’Art Brut

Source : Beaux-Arts Magazine / par Marie-Charlotte Burat / 24 septembre 2015

Le spectacle ***Louise*** a puisé son inspiration dans le parcours des femmes emblématiques de l'Art brut.

Cet article de Beaux-Arts Magazine propose **une définition de ce mouvement artistique**.

« Qu’est-ce que l’art brut ?

Antoine de Galbert, président de la Maison Rouge à Paris
Sarah Lombardi, directrice de la Collection de l’art brut de Lausanne
et Christian Berst, directeur de la galerie du même nom
ont répondu à nos interrogations.

Jean Dubuffet, Autoportrait II*, 1966, © Collection Fondation Dubuffet.*

L’art brut, ce mouvement artistique défini par Jean Dubuffet en 1945, s’est vu récemment prendre du galon et s’institutionnaliser.

Les grands musées lui font de l’œil et ses artistes ont la cote.

Mais à trop en parler on voit l’art brut se perdre dans un flot de références et son sens se diluer.

Trop facilement réapproprié, l’art brut est tiraillé.

Que se cache derrière ce diamant brut ?

La meilleure façon de le savoir reste de le demander à des spécialistes, auxquels nous avons posé les mêmes questions : que recouvre le terme d’art brut aujourd’hui ? Sa définition a-t-elle évolué depuis Dubuffet ?

Sarah Lombardi, directrice de la Collection de l'art brut de Lausanne

« Du point de vue de notre collection à Lausanne, ce terme se fonde – tel que l'a conceptualisé Jean Dubuffet – sur deux dimensions.

La première est **d'ordre sociologique**. Elle définit l'auteur selon son **contexte d'origine** et un critère, celui de **l'autodidacte**, celui qui n'a pas appris. Il y a aussi une certaine notion de marginalité, l'artiste se situe **hors du système de l'art**, avec la volonté de créer mais sans nécessairement le souhait de s'inscrire dans un champ artistique, avec la reconnaissance qui va avec, et sans avoir la conscience d'être artiste ou de faire de l'art. L'art brut ce n'est jamais une motivation.

La deuxième dimension serait **d'ordre artistique**. Il y a la **recherche d'une production forte d'un point de vue esthétique**, la formation de langages nouveaux, d'inventions ou de techniques. Cette dimension est plus subjective que la première et fonctionne plus selon les goûts de chacun.

De notre point de vue, **ce qui aurait changé depuis Dubuffet ne seraient donc pas les critères de l'art**, car notre choix fonctionne selon ces derniers, **mais le contexte dans lequel s'inscrit l'art brut** aujourd'hui. Il est radicalement différent de celui de 1945. Et conjointement au contexte, **c'est aussi la réceptivité qui a changé**. Aujourd'hui l'art brut est mis sur le même plan que les autres formes artistiques et on le voit clairement avec le regain d'intérêt que lui portent les grandes institutions (comme le musée d'art moderne de la Ville de Paris par exemple), qui l'intègrent à leurs collections. On le voit aussi par les nombreuses publications sur l'art brut, mais aussi dans les galeries et sur le marché de l'art où les artistes d'art brut voient leur cote croître.

Dubuffet choisissait l'art brut pour provoquer, bousculer voire déranger, mais aussi pour réfléchir. Il a questionné la notion d'œuvre d'art : faut-il nécessairement qu'elle soit faite par un artiste qui a suivi une formation ou qui vient d'un milieu académique et artistique ? La réponse est non. **Ce n'est pas l'école qui nous apprend à être un artiste. C'est une sorte de génie.** C'est réjouissant de voir que les gens s'intéressent autant à l'art brut maintenant. Dubuffet avait une revendication politique : l'art brut aurait renversé l'art culturel. On en n'est pas arrivé là, c'est plutôt le système qui a intégré l'art brut dans son champ. »

Kahmann Anna, Sans titre*, 1994 © Collection de l'Art Brut.*

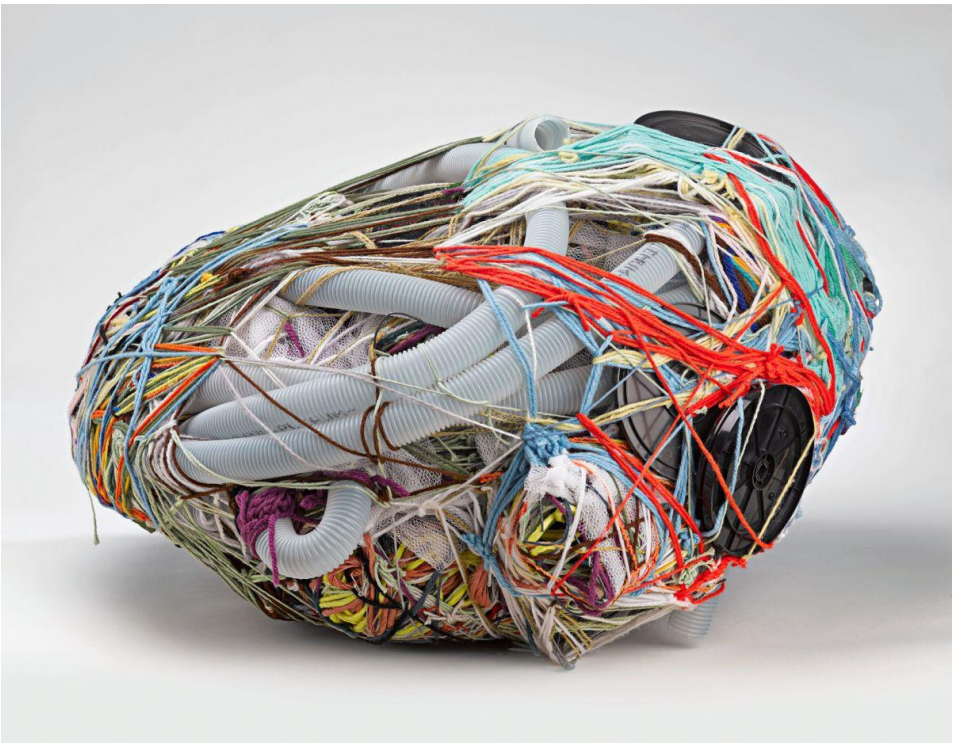
Antoine de Galbert, président de la Maison rouge et collectionneur

« Il y a plusieurs définitions qui s'entrecroisent, plusieurs manières de définir l'art brut. Mais la manière qui l'illustre le mieux serait de parler de **ses artistes**, de dire que ce sont **des gens libres**. Quand on dit quelqu'un de libre, c'est une personne qui n'attribue pas d'importance au regard des autres. Ça ne veut pas dire qu'un artiste d'art brut n'aime pas montrer ses œuvres, au contraire, il peut en être conscient et heureux d'exposer comme c'était le cas pour Judith Scott. Mais le principal, c'est **qu'il crée pour lui-même**.

La plupart de ces créateurs n'ont pas de connaissances sur l'art, sauf certains comme Louis Soutter, qui était cultivé, ou Eugène Gabritschevsky, un très grand savant, dont une exposition à la Maison rouge est en préparation, co-produite par le musée Lausanne. Mais le plus important c'est que **les artistes deviennent bruts quand ils ne se soucient plus du regard des autres.**

On ne peut pas devenir un artiste d'art brut en faisant l'école des Beaux-Arts. Il y a des gens qui ont une forme brute, comme Michel Nedjar qui évolue dans le milieu de l'art brut. C'est là que la nuance apportée par Michel Thevoz à Lausanne est pertinente. Il a créé une sous-famille pour accueillir tous ces artistes affiliés à l'art brut, qui s'appelait la Neuve Invention. Cette sous-famille est parallèle et complémentaire à celle de Dubuffet. Elle inclut des artistes qui étaient passionnés d'art brut, qui étaient singuliers, mais qui n'étaient pas dans l'art brut.

Ce sont des définitions très complexe, il n'y en a pas qu'une. On ne peut pas comparer un artiste médiumnique avec une artiste comme Judith Scott qui était trisomique, sourde et muette, on ne peut pas mettre tous ces gens dans le même sac.



Judith Scott, Sans titre *(sculpture de fibres et d'objets trouvés), 2004 © Brooklyn Museum.*

En ce moment il y a quelque chose d'intéressant qui émerge, de théorique : on entend parler chez Christian Berst notamment, « d'art brut contemporain ». Je n'approuve pas cette notion parce que je pense que par définition, l'art brut n'est pas contemporain. Il n'est pas du passé non plus, il a toujours existé. Au Moyen Age il y avait des gens qui correspondaient à cette définition d'art brut, mais il n'était pas identifié comme tel parce que c'est la modernité qui a permis de l'identifier comme une forme d'art. Ce n'est pas parce que l'art brut vient au grand jour qu'il en devient contemporain. Si on commence à dire qu'il y a un brut contemporain, l'art brut c'est terminé, ça n'existe plus.

L'art brut est universel. C'est l'universalité de cette forme d'art qui m'intéresse, qui m'empêche de me perdre dans les distinctions contemporaines ou autre. Tous les artistes devraient être des artistes de l'art brut, être artiste c'est déjà se marginaliser par rapport au monde, parce que c'est permettre au monde d'avoir une lecture qu'on n'aurait pas sans eux. Mais il peut y avoir des mauvais peintres qui sont marginaux, le fait d'être marginal n'est pas nécessairement lié à la qualité d'une œuvre. C'est aussi une marge intellectuelle. Et il y a une dimension sociale. La plupart du temps les artistes que Dubuffet dégotait étaient pauvres et marginaux sur un plan social.

Cette dimension est en train de changer, et c'est bien. Le fait que l'art contemporain regarde l'art brut, c'est intéressant. Et inversement, le monde de l'art brut qui était totalement politisé, militant contre l'art contemporain, s'ouvre aussi. Il y a un décloisonnement. Mais ça peut apporter des effets pervers comme le développement du marché, par exemple. »

Michel Nedjar, Sans titre (Belleville), 1988 ©Galerie Christian Berst.

Christian Berst, galeriste

« Ces dix dernières années, l'art brut est véritablement sorti du purgatoire où l'incurie des uns et le dogmatisme des autres l'avaient condamné durant plus d'un demi-siècle. Il rejoint non seulement les plus grandes collections, publiques ou privées, telles que le MoMA, le Centre Pompidou et la Tate Modern, mais il irrigue désormais également les expositions les plus emblématiques comme la Biennale de Venise de 2013. Les publications – près d'une cinquantaine au seul actif de la galerie -, les colloques et études qui lui sont consacrés sont exponentiels, à tel point que **l'art brut, en ce tournant du XXIe siècle, est considéré par beaucoup comme le champ le plus vivifiant de l'art.** Celui qui, tout en affolant les boussoles, a le plus grand potentiel de régénération. À condition que le monde de l'art soit capable de fuir ses dogmatismes et d'entreprendre une courageuse mais salutaire réécriture de l'histoire de l'art.

Il est grand temps de sortir l'art brut de l'angle mort. Tout en revendiquant notre droit d'inventaire sur la pensée de Dubuffet et de ses séides. Je reste convaincu qu'il suffit de donner l'art brut à voir, à éprouver et à penser pour ébranler les certitudes, pour élargir l'horizon, pour produire du sens nouveau. En parcourant le monde à la découverte d'art brut contemporain, j'ai surtout été frappé par le fait que celui-ci était riche dans ses formes.

De la même manière, le réduire à l'art des fous ou à celui des autodidactes est une impasse, puisque beaucoup parmi ces derniers produisent des œuvres tout à fait normées, conventionnelles. L'assimiler à de l'art-thérapie n'est pas moins tendancieux, tant l'artiste brut est engagé dans une **voie personnelle**, rétive aux cadres institués. Il ne s'inscrit pas plus dans une tradition, ce qui le différencie de l'art naïf ou populaire. L'amalgamer avec l'art des autodidactes qui font carrière dans un ghetto nommé *outsider art* – sous prétexte que ces derniers ne relèvent pas strictement de l'art contemporain – relève de la pure aberration.

Pire encore, vouloir l'enfermer dans un champ formel – forcément figuratif – revient à nier l'art brut abstrait pour accréditer par un argument fallacieux sa prétendue différence avec l'art contemporain. Or, si différence il y a, elle est à chercher davantage dans le fond que dans la forme. En l'état, l'art brut rassemblerait donc les œuvres produites hors des sentiers battus par des personnalités vivant dans l'altérité mentale ou sociale et cherchant – souvent dans le secret, la plupart du temps pour leur propre usage – à matérialiser leur mythologie individuelle. Et si nous sommes capables de reconnaître et d'aimer ces productions, c'est simplement le signe qu'elles confinent à l'universel. »

Les femmes et l'Art brut

Aloïse Corbaz, (1886-1964), Suisse

Aloïse Corbaz, dite Aloïse, est née à Lausanne, en Suisse. Issue d'une famille nombreuse et modeste, elle a treize ans lorsque sa mère décède. À la fin de sa scolarité et après une année de pensionnat, elle reste un temps sans occupation stable.

La jeune femme rêve de devenir cantatrice et, déjà à cette époque, rédige des écrits de propagande religieuse. Pour mettre un terme à une relation qu'elle désapprouve, sa sœur aînée ordonne le départ d'Aloïse pour l'Allemagne. Elle y occupe divers postes de gouvernante, notamment à Potsdam, à la cour de Guillaume II. Aloïse s'éprend alors de l'empereur et vit une passion amoureuse imaginaire.

La déclaration de guerre l'oblige à quitter précipitamment le pays. De retour en Suisse, elle manifeste des sentiments religieux et pacifistes avec tant d'exaltation qu'elle est admise en 1918 à l'asile de Cery-sur-Lausanne, puis à l'asile de la Rosière, à Gimel-sur-Morges, où elle réside jusqu'à la fin de sa vie.

Aloïse commence à écrire et à dessiner peu après son entrée à l'hôpital. Jusqu'en 1936, elle travaille en cachette, utilisant de la mine de plomb et de l'encre. Au besoin, elle se sert aussi de suc de pétales, de feuilles écrasées et de pâte dentifrice. Son support d'expression est du papier d'emballage parfois cousu avec du fil, afin d'obtenir de grands formats, ou des enveloppes, des morceaux de carton et des revers de calendrier.

Elle fait également un usage intensif de cahiers à dessin, qui représentent un ensemble spécifique au sein de son œuvre.

Elle y développe son univers fantasmé, privilégiant souvent le sens vertical du support.

Aloïse est l'auteure d'une cosmogonie personnelle peuplée de personnages princiers, de figures politiques, comme Napoléon Bonaparte, et d'héroïnes historiques au regard bleu, comme Marie-Antoinette ou la reine Élisabeth.

Aloïse, "Napoléon III à Cherbourg", entre 1952 et 1954, crayon de couleur et suc de géranium sur feuilles de papier cousues ensemble, 164 x 117 cm, © crédit photographique et biographie : Collection de l'Art Brut, Lausanne

Judith Scott, **(1943-2005), USA**

Judith Scott est née à Cincinnati, dans l'Ohio, aux Etats-Unis. Trisomique, elle vit ses premières années dans sa famille, avec sa sœur jumelle. A l'âge de sept ans, elle est séparée de son environnement familial et placée en institution. Elle passe plus de trente-cinq ans dans des établissements où elle est soumise à des conditions proches de l'internement.

En 1986, Judith Scott est prise en charge par Joyce, sa sœur jumelle qui obtient sa tutelle ; elle rejoint une année après le Creative Growth Art Center, à Oakland, en Californie, où elle s'engage spontanément dans la création, à l'âge de quarante-quatre ans.

Ses œuvres évoquent des cocons géants, des fétiches à portée magique ou des poupées d'envoûtement.

Sourde et muette, Judith Scott réalise des sculptures qui constituent son unique moyen d'expression : l'auteure dérobe toutes sortes d'objets hétéroclites – ventilateur, parapluie, magazines – qui constituent le cœur de chaque création.

Après les avoir assemblés les uns aux autres avec de la ficelle, elle les entoure et les enveloppe de fils, cordelettes et fibres diverses, de manière à les protéger et à les masquer intégralement.

Libre de tout principe traditionnel lié au tissage, à la broderie ou à la couture, Judith Scott invente sa propre technique, produisant des réseaux complexes où les fils se superposent et s'agencent de manière raffinée.

sans titre, 1994 sculpture de fils de laine et matériaux divers 135 x 50 x 45 cm © crédit photographique et biographie : Collection de l'Art Brut, Lausanne

Autour de la représentation

Ces ateliers peuvent avoir lieu avant ou après une représentation.
Ils sont composés “à la carte” en fonction de l'âge du public, du temps imparti, de la taille du groupe et des préférences des structures d'accueil.

Certaines activités sont de nature informatives, d’autres sont plus réflectives, et d’autres encore sont expérientielles donnant aux participants l’occasion de créer une œuvre plastique, d’écrire un texte poétique ou de manipuler une marionnette.

Lorsque la rencontre est placée
avant le spectacle nous mettrons l’accent sur une sensibilisation du spectateur aux thèmes de l’œuvre tandis que si elle est placée ***après***, elle sera de nature plus réflexive, sur l'expérience vécue.

Une compagnie de théâtre
Présentation de la Cie Le Bruit de l’Herbe qui Pousse et de ses acteurs.
Comment décide-t-on de créer une compagnie ?
Quelles sont les rôles de chacun ?
À qui s’adresse-t-on ?
Qu’est-ce que la création pluridisciplinaire ou l’écriture de plateau ?

Nos spectacles
Recette secrète d’une création insolite : ***Louise***
Prenez trois artistes, auteures et metteuses en scène, rajoutez un créateur sonore et un créateur lumière ; sans oublier la scénographie et les marionnettes, mélangez le tout… et voilà !
Quelles sont les étapes de création d’une œuvre ?

Le théâtre de marionnettes
Ou l’animation de l’inanimé. (*Anima* du latin *âme*, et du grec *psyché ou souffle*)
Pourquoi choisir de travailler avec des marionnettes plutôt que des acteurs ?
Qu’est-ce que la *double vision* ? et comment faire parler les images plutôt que les mots ?

Nos inspirations
Les artistes d’Art Brut, d’Arts Singuliers et d’Art Naïf.
Rencontre avec Aloïse Corbaz, Judith Scott et découverte de leur histoire, leurs œuvres et des questions que pose l’art brut.
Pourquoi parler d’art brut ?

Les thèmes abordés dans *Louise*
L’acte de création en question
Quel est le rôle de l’art dans notre vie ?
Quels sont les moyens à notre portée pour exprimer nos émotions ?
Quelle relation avons-nous à nos souvenirs ?

La main à la pâte : atelier de création plastique
Tout comme Louise (ou Judith Scott avant elle) les participants sont invités à créer leur propres cocons : porteurs de secrets, de vœux ou tout simplement d'inspiration !

La main animée : atelier de manipulation
Tout comme les interprètes de ***Louise***, les participants apprennent à manipuler une marionnette, à lui donner vie, une personnalité, une corporalité plus ou moins réaliste ou imaginaire.

La main qui parle : atelier d'écriture

Exercices courts et ludiques, individuels et en groupes, puis lecture à haute voix au reste du groupe:

Le poème surréaliste : utilise les mots suivants pour créer un poème : "*Pomme, laine, chemin, vieille, sons, lumière, dame, encocooner, îlots, émotion, ronronner, click* ."

Autobiographie d'une pomme : raconte l'histoire d'une pomme de son propre point de vue.

Ressources complémentaires

Le site de la compagnie
https://www.lebruitdelherbequipousse.com/

Pour découvrir la diversité et la créativité des arts de la marionnette
https://lelab.artsdelamarionnette.eu/

Pour plus de précisions sur le théâtre de marionnette
(caractéristiques, culture orale, rôle social, marionnettes modernes, marionnettes célèbres)
https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/marionnette/68312

Développement de la marionnette au XXe siècle (vidéos et présentation)
https://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0042/une-histoire-des-arts-de-la-marionnette.html

Le Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes
http://www.festival-marionnette.com/fr/

Le Musée des Arts de la Marionnette - Musées Gadagne
http://www.gadagne.musees.lyon.fr/index.php/marionnettes_fr

Le Musée d'Art brut de Lausanne
https://www.artbrut.ch/

Le Musée d'Art brut, singulier et autres de Montpellier
https://musee-artbrut-montpellier.com/

Art brut, Le guide, de Céline Delavaux, chez Flammarion, 2019

Entre art des fous et art brut, d'Anne-Marie Dubois, La collection Sainte-Anne, 2017

Théâtre d'aujourd'hui, Les arts de la marionnette, n°12, de Annie Gilles, Mathieu Braunstein, Philippe Choulet, CRDP de Champagne-Ardenne, 2011

100 mots pour comprendre les arts de la marionnette**,** Anne Cara, Robert Cara, CRDP de Reims, 2011