

Table des matières

1	Introduction générale.....	1
1.1	Motivations et constat de départ.....	1
1.2	Problématique.....	1
1.3	Question de recherche	2
1.4	Hypothèses	2
1.5	Objectifs	2
2	Partie théorique.....	3
2.1	L'animation socioculturelle.....	3
2.1.1	Histoire et évolution	3
2.1.2	Définition.....	3
2.1.3	Rôles.....	4
2.1.4	Fonctions et sous-fonctions	5
2.2	Théâtre en tant qu'institution publique.....	5
2.2.1	Histoire et évolution	5
2.2.2	Définition.....	7
2.2.3	Fonctions	7
2.2.4	Contextes.....	8
2.3	Médiation culturelle	9
2.3.1	Histoire et évolution	9
2.3.2	Définition.....	11
2.3.3	Rôles et fonctions	11
2.4	Comparaison entre médiation et animation.....	12
2.4.1	Similitudes.....	12
2.4.2	Différences	14
2.4.3	Spécificités de l'animation socioculturelle.....	16
2.5	Participation dans les actions de médiation culturelle.....	16
2.5.1	Le degré de participation.....	16
2.5.2	Evaluation du degré de participation.....	18
3	Terrain d'observation	19
3.1	Choix du terrain.....	19
3.2	Description du terrain.....	19
3.2.1	<i>Théâtre du Crochetan</i>	19
3.2.2	<i>Théâtre Les Halles</i>	21
3.2.3	<i>Théâtre du Raccot</i>	23
3.2.4	<i>Théâtre du Vide-Poche</i>	25
4	Méthodologie.....	28
4.1	Récolte des données	28
4.1.1	Critères de sélection de l'échantillon	28

4.1.2	Guide d'entretien.....	28
4.1.3	Atmosphère de l'interview	29
4.2	Traitement des données.....	29
4.2.1	Tableau d'analyse.....	29
4.2.2	Interprétations des données	29
4.3	Limites et biais de la recherche	30
4.3.1	Limites.....	30
4.3.2	Biais.....	30
4.4	Ethique	30
5	Analyse des entretiens et retour sur les hypothèses.....	31
5.1	Place de l'ASC dans un théâtre en tant qu'institution publique	31
5.1.1	Projets mis en place.....	31
5.1.2	Rôle de l'ASC dans un théâtre en tant qu'institution publique	32
5.1.3	Fonctions de l'ASC dans un théâtre en tant qu'institution publique	34
5.1.4	Enjeux de l'ASC dans un théâtre en tant qu'institution publique	36
5.1.5	Retour sur l'hypothèse principale 1 et réponse à la première question de recherche	37
5.2	Plus-value de l'ASC dans un théâtre en tant qu'institution publique.....	39
5.2.1	Méthodes et outils	39
5.2.2	Connaissance des publics et des (non-)publics.....	40
5.2.3	Objectifs et finalités sociaux	41
5.2.4	Principes et modes d'actions de l'éducation populaire	43
5.2.5	Participation.....	45
5.2.6	Retour sur l'hypothèse principale 2 et réponse à la deuxième question de recherche...	39
5.3	Retour général sur l'analyse.....	46
6	Conclusion.....	50
6.1	Bilan de la démarche et positionnement critique	50
6.2	En guise de conclusion générale.....	50
6.3	Ouvertures et perspectives.....	50
7	Bibliographie.....	51
7.1	Monographies.....	51
	Annexe I : Tableau des entretiens	58
	Entretiens exploratoires.....	58
	Entretiens de recherche	58
	Annexe II : Sous-fonctions de l'ASC.....	59
	Annexe III : Outils de médiation culturelle.....	60
	Annexe IV : Tableau de comparaison des terrains d'observation	61
	Annexe V : Résumé - comparaison des terrains d'observation.....	63
	Annexe VI : Entretien compréhensif.....	67
	Critères de sélection de l'échantillon	67

Poser des questions : traduire les questions de recherche en question d'entretiens	67
Annexe VII : Guide d'entretien.....	69
Annexe VIII : Retranscription de l'interview de Magdalena Ndiaye, ancienne animatrice socioculturelle au <i>Quartier Culturel de Malévoz</i>	71
Annexe IX: Tableau d'analyse des données.....	79
Annexe X : Analyse de l'entretien de M. Ndiaye	82
Annexe XI : Description de deux situations de terrain lors de mon stage au <i>Théâtre du Crochetan</i> en ASC	87
Contexte de réalisation	87
Intérêt pour mon travail de Bachelor.....	87
Atelier autour du spectacle <i>Richard III, Loyauté Me Lie</i>	88
Description du projet	88
Degré de participation	89
Visites guidée co-construite avec des anciens ouvriers de la raffinerie <i>Tamoil</i> , autour de l'exposition <i>Les cœurs noircis</i>	91
Description du projet	91
Degré de participation	92

Liste des figures

Figure 1 Théâtre du Crochetan.....	19
Figure 2 Salle de spectacle principale - TLH.....	21
Figure 3 Malévoz Quartier Culturel	23
Figure 4 Le Raccot - Théâtre.....	24
Figure 5 Salle de Spectacle	26

Liste des tableaux

Tableau 1 Précision de l'échantillon.....	28
---	----

Liste des abréviations

ASC	Animation Socioculturelle
CAS	Certificate of Advanced Studies
DAS	Diploma of Advanced Studies
ECAV	Ecole Cantonale d'Art du Valais
EESP	Ecole d'Etudes Sociales et Pédagogiques
HEAD	Haute Ecole d'Art et de Design
TLH	Théâtre Les Halles de Sierre

1 Introduction générale

En introduction, j'exprime mes motivations ainsi que mes constats aux prémices de mon Travail de Bachelor. Ensuite, je pose la problématique, la question de recherche et les hypothèses. Je termine par la définition de mes objectifs personnels et professionnels.

1.1 Motivations et constat de départ

Pour commencer, je tenais à dire que je suis passionnée par deux sujets : le théâtre et l'humain. Arrivée en deuxième année de formation en Travail social dans la filière animation socioculturelle (ASC), je me suis posée beaucoup de questions concernant la suite de mon parcours professionnel.

Mon premier stage de formation pratique en Inde -où je suis tombée malade- ainsi que des pertes dans mon entourage proche m'ont permis de prendre conscience que l'art avait une place importante dans ma vie et qu'il ne m'était pas concevable de séparer le social du domaine artistique.

A mon retour, lors du module G8, par l'étude des champs de l'ASC, j'ai découvert que de nombreuses alternatives et ouvertures étaient possibles, dont la médiation culturelle. J'ai également réalisé mon deuxième stage de formation pratique dans un théâtre, ce qui m'a permis de confirmer mes choix.

Passionnée par ce nouveau domaine, je me suis rapidement retrouvée. Cela fait réellement sens à mes yeux, au point que je souhaite amener une réflexion sur l'instauration du social en lien avec le domaine de l'art -et plus particulièrement le théâtre- auprès de populations, dans différentes structures, dont les institutions culturelles publiques.

1.2 Problématique

Ces dernières années, l'ASC semble s'ouvrir à un nouveau champ, celui de la médiation culturelle (Michelet, V., 2014, p.3).

De nombreux animateur·trice·s socioculturel·le·s sont engagés dans le domaine de la culture. Je cite la *Ferme Asile* à Sion et le *Manoir* à Martigny, qui sont des structures gérées sous forme d'association.

De nouvelles perspectives semblent également s'ouvrir dans les structures culturelles organisées sous forme d'institutions publiques, qui sont subventionnées par les impôts. Il s'agit des musées, des bibliothèques et des théâtres. Peu d'animateur·trice·s socioculturel·le·s suivent cette voie. D'ailleurs je n'ai à ma connaissance aucun·e professionnel·le actif·ve dans un théâtre en tant qu'institution publique. Par contre, je cite S. Bertschi, qui elle, est employée au Musée *Jenisch* de Vevey comme médiatrice-animatrice.

Toutefois ils possèdent un titre de médiateur·trice·s culturel·le·s et non d'animateur·trice·s socioculturel·le·s. Toutefois si les *HES·SO* en Travail social insèrent des étudiants de la filière ASC afin qu'ils réalisent un stage de formation pratique dans une structure, qui elle est culturelle, cela signifie bien qu'il y a des perspectives possibles dans ce domaine. Ainsi la question que je me pose est : « Quelle est la place & la plus-value de l'ASC dans un théâtre en tant qu'institution publique ? »

1.3 Question de recherche

Quelle est la place et la plus-value de l'ASC dans un théâtre en tant qu'institution publique ?

1.4 Hypothèses

Hypothèse principale 1 L'ASC a une place dans un théâtre en tant qu'institution publique.

- **Sous-hypothèse 1.1** Par son rôle.
- **Sous-hypothèse 1.2** Par ses fonctions.
- **Sous-hypothèse 1.3** Par ses enjeux.

Hypothèse principale 2 L'ASC apporte une plus-value dans un théâtre en tant qu'institution publique.

- **Sous-hypothèse 2.1** Par sa connaissance des publics et non-publics.
- **Sous hypothèse 2.2** Par ses objectifs et finalités sociaux.
- **Sous hypothèse 2.3** Par ses principes et modes d'actions de l'éducation populaire.
- **Sous-hypothèse 2.4** L'ensemble des spécificités de l'ASC favorisent la participation.

1.5 Objectifs

J'énonce les objectifs poursuivis tout au long de ce travail.

Objectifs de la recherche

- Comprendre la notion de théâtre en tant qu'institution publique et la place de l'ASC.
- Comprendre la notion de médiation culturelle dans un théâtre en tant qu'institution publique et la plus-value de l'ASC.

Objectifs professionnels

- Connaître les ouvertures possibles de la profession d'animateur·trice socioculturel·le dans le champ de la culture et plus particulièrement dans les institutions culturelles publiques telles que les théâtres.

2 Partie théorique

Afin de mieux comprendre les thèmes abordés et de légitimer mes propos, je pose un cadre théorique sur des bases scientifiques. Dans cette partie, je commence par l'histoire et les bases de l'ASC, ce qui est essentiel à la compréhension de l'ensemble de ma recherche. Puis, je pose le cadre de travail dans lequel s'inscrit les animateur·trice·s socioculturel·le·s, par une description des théâtres en tant qu'institution publique. Puisque ces professionnel·le·s s'insèrent dans le service de médiation culturelle, j'étudie cette notion afin de saisir le rôle, les fonctions et les enjeux qu'ils occupent. Enfin, je compare les similitudes et les différences entre la médiation et l'animation, ce qui permet de faire émerger les spécificités de l'ASC. Celles-ci contribuent à l'intégration des publics, que je définis par la notion de participation.

2.1 L'animation socioculturelle

Je décris l'histoire de l'ASC et puis je définis cette profession, plus particulièrement dans le domaine culturel et artistique ainsi que ses rôles et ses fonctions.

2.1.1 Histoire et évolution

La notion de travail social est apparue au XIX^{ème} siècle pour répondre aux changements sociaux liés à l'émergence du capitalisme, selon J.-C. Gillet (2008, p.109), chercheur et enseignant en sciences de l'éducation. L'ASC émerge, elle cherche une redistribution du savoir ainsi que du pouvoir, dans une démocratie par un accès partagé à la culture, continue l'auteur (2008, p.109).

Dans les années 1950, l'urbanisation change les paysages des campagnes en villes, ce qui a une répercussion sur les relations entre les personnes, décrit N. Bourriaud (1998), commissaire d'exposition, historien de l'art et critique d'art français, spécialisé dans l'art contemporain. Le nombre d'individus dans un même espace augmente mais les interactions diminuent. Tout est à disposition chez soi, ce qui nécessite moins de sortir : télévision, cuisine. Les gens se connaissent moins, ce qui provoque une absence de dialogue et des incompréhensions, d'où naissent certains conflits.

Pour rétablir le lien social et la proximité, G. Poujol (1996, p.30), sociologue et auteure de livres de référence sur l'ASC, l'éducation populaire et le militantisme associatif, explique que des collectivités de personnes se regroupent dans les quartiers pour exercer des activités. Selon l'auteure, il s'agit de groupes de jeunes qui font de la musique, de la danse et d'autres activités ensemble. Ces regroupements, qui étaient, à la base, formés de jeunes, s'ouvrent également dans d'autres lieux et à diverses populations : personnes âgées, personnes en situation de handicap, personnes migrantes, etc. Au départ, continue G. Poujol, ces groupes de personnes étaient gérés par des instances religieuses de manière non lucrative, puis ces bénévoles se sont ensuite laïcisés et ils sont devenus les animateur·trice·s socioculturel·le·s d'aujourd'hui.

Les travailleurs sociaux se professionnalisent par l'ouverture des premières formations en travail social en 1960 et les spécialisations en ASC aux alentours de 1969-1970 (Poujol, G., 1966, p.30). Durant une certaine période, selon l'auteure, on trouve des animateur·trice·s socioculturel·le·s qui exercent de manière amateur et d'autres de manière professionnelle, c'est-à-dire avec l'obtention d'un diplôme. Selon F. Lebon (2009, p.4), maître de conférences en sciences de l'éducation, c'est en 1988 par la convention collective de l'animation socioculturelle que la profession s'impose. Il ne s'agit plus de « militantisme » ou de « vocation » bénévole dans une optique sociale désintéressée mais d'un engagement professionnel salarié.

2.1.2 Définition

L'ASC est une des trois filières de l'orientation Travail social. Pour définir ce domaine, je me base sur la définition internationale de l'éthique en travail social, qui a été établie en 2003 à Copenhague par la *Fédération Internationale des Travailleurs sociaux* :

« Le professionnel du travail social œuvre pour le changement social. Ce sont les principes des droits de l'homme et de justice sociale qui fondent le travail social. Il faut défendre le droit à la participation pour les personnes qui utilisent leurs services de façon à les rendre autonomes dans les décisions et les actions qui concernent leur existence, ce qui suppose de contester la discrimination négative, de reconnaître la diversité et de distribuer les ressources équitablement. » (Gillet, J.-C., 2008, p.108)

Cette spécialisation qui débouche du travail social est ainsi inscrite dans cette définition et oriente la profession dans sa pratique, toutefois, continue l'auteur (2008, p.109), elle se différencie de celle d'un·e éducateur·trice social·e ou d'un·e assistant·e social·e. Ainsi il en découle des philosophies de l'action spécifiques à chaque champ. Cette éthique est dirigée sur des actions auprès des publics les plus vulnérables en les accompagnant, en les soutenant, en les aidant, alors que les animateur·trice·s se retrouvent plutôt sur des valeurs orientées vers la promotion par les bienfaits du savoir, de la culture et des arts.

Le terme « animation socioculturelle » est difficile à définir, tant il touche à différents domaines et manières de faire, explique le sociologue P. Besnard :

« L'animation socioculturelle désigne les actions menées dans le cadre des équipements socioculturels (maisons des jeunes et de la culture, maisons pour tous, maisons de quartier, centres socioculturels) par des animateurs socioculturels (l'une des familles du travail social) en vue de favoriser des pratiques amateurs, d'organiser l'expression active des individus et des groupes, de créer ou de recréer une vie de quartier, d'encadrer les loisirs des enfants ou des jeunes, de favoriser la reconnaissance des cultures minoritaires. » (Besnard, P., 1986, p.77)

Par cette définition, je comprends que les animateur·trice·s socioculturel·le·s agissent dans un espace donné et auprès d'une population afin d'animer un lieu par la gestion de projets et d'activités. Il peut s'agir d'institutions (personnes âgées, personnes en situation de handicap, requérants d'asile), d'associations et d'organisations non-gouvernementales, de centres de loisirs, de maisons de quartiers et de structures (socio-)culturelles. Les populations sont au centre des actions, elles sont actrices de leurs propres besoins par la création de nouveaux liens et d'un réseau d'entraide.

Dans le milieu culturel, les projets sont axés sur le domaine de la culture et de l'art (danse, théâtre, musique), contrairement aux structures plus communes, où des activités peuvent être en lien avec le sport, la couture, etc. Mais les objectifs et finalités restent identiques, il ne s'agit que de la forme qui change (Della Croce, C., Libois, J. & Mawad., R., 2011).

2.1.3 Rôles

Après avoir défini l'ASC, je comprends que l'animateur·trice socioculturel·elle est chargé d'animer une structure par la gestion et la coordination des différentes activités. Pour cela, il peut prendre différents rôles.

De manière générale, il est à la fois responsable de l'administration et de la gestion des projets, de la mise en place du matériel et des infrastructures, ainsi que de la communication et de la régulation des échanges entre les différents acteurs en présence, au préalable, et le jour même d'une activité (Manisa, M., 2002). A travers des actions collectives, ce·tte professionnel·le amène les personnes et populations à s'exprimer, développer leur créativité et se socialiser par différents biais (théâtre, danse, dessin). Il·elle accompagne des événements sportifs et sensibilise à des préoccupations d'ordre local (environnement, urbanisme) (Manisa, M., 2002).

Pour réaliser son rôle, il peut assurer toute une série de tâches variées : repérer les besoins des populations, négocier le financement auprès des partenaires, assurer le suivi, évaluer les retombées, etc. (Manisa, M., 2002).

La Charte valaisanne de l'ASC définit les rôles suivants : « développement personnel, promotion citoyenne, développement local, promotion culturelle, militance, conscientisation, intégration,



médiation, animation de groupes, réalisation et appui à des projets » (Association Valaisanne des animateur·trice·s socioculturel·elle·s [AVANIMS], 2012, p.2).

Comme étudié précédemment, si l'ASC est présente dans différents champs très variés, dans le domaine culturel, les animateur·trice·s socioculturel·elle·s ont un rôle de médiateur·trice culturel·le (Della Croce, C. & al., 2011, pp.77-78) que je définis dans la partie théorique destinée à la médiation culturelle.

2.1.4 Fonctions et sous-fonctions

Fonctions

Selon J.-C. Gillet (1996, p.125) la fonction d'animation est composée de sept invariants : le Faire, les Participants, le Temps, l'Institution, le Lien social, la Stratégie et la Philosophie. A chacun de ces items centraux se rattache un signifiant. Cela implique qu'il y a une mise en lien des participants dans un projet de terrain réel où ils deviennent acteurs. Il vise des intérêts sociaux et le tout s'inscrit dans une mesure de temps et de lieu.

L'animateur·trice socioculturel·elle doit établir des objectifs concrets et réalisables, avec et pour les populations avec lesquelles il·elle travaille par des moyens adaptés et de manière stratégique. Tout cela doit être réalisé dans un espace-temps donné. Ce·tte professionnel·le doit ainsi veiller à la présence de l'ensemble de ces sept invariants à travers trois sous-fonctions principales.

Sous-fonctions

L'ASC est formée de trois sous-fonctions de production, de facilitation et d'élucidation (Gillet, J.-C., 1996, p.129).

La sous-fonction de production se rattache au pôle technique de l'animateur·trice socioculturel·elle. Ce sont les compétences pratiques auxquelles le·la professionnel·le fait appel pour mener à bien un projet (outils informatiques, gestion des infrastructures et du matériel) (Gillet, J.-C., 1996, p.129).

La sous-fonction de facilitation correspond au pôle de médiation. L'animateur·trice socioculturel·le, par ses compétences stratégiques, recherche des moments et des lieux permettant la rencontre, la communication et la négociation entre les multiples acteurs de son environnement (Gillet, J.-C., 1996, p.129).

La sous fonction d'élucidation se rattache au pôle de militance. L'animateur·trice socioculturel·le possède des compétences aiguisées en analyse de son contexte de travail, afin de faire émerger les besoins réels des populations en présence et de poser des actions qui ont du sens. Dans une optique d'engagement à une cause et une idéologie, il·elle cherche la prise de conscience et la sensibilisation (Gillet, J.-C., 1996, p.129).

L'animateur·trice doit donc trianguler entre ces trois pôles dans le but de les mettre en action de manière égale. De plus, une troisième sous-fonction en ressort ; c'est le pôle du lien social qui donne un sens à l'ensemble (Gillet, J.-C., 1996, p.133). Je propose un schéma qui donne une vision d'ensemble, disponible en annexe II.

2.2 Théâtre en tant qu'institution publique

Dans cette partie je développe l'histoire et l'évolution des théâtres. Je donne une définition, et les fonctions et contextes d'un théâtre en tant qu'institution publique.

2.2.1 Histoire et évolution

La multitude des théâtres en Suisse s'explique par l'évolution de la manière de représenter cet art-vivant au cours des siècles (Dreier, M., 2013, p.4).

A l'époque de la Grèce Antique, au VI^{ème} siècle av. J.-C., G. Beaudout, & C. Franek (2011, p.94) expliquent que les théâtres étaient construits en plein air et en pente. En bas, les gradins débouchaient sur une scène relativement haute et étroite. Les représentations, continuent les auteures (p.94), étaient de grandes fêtes de cinq jours avec des parties chantées et dansées. La fonction sociale du théâtre

occupait une place importante à cette période (Notes personnelles, Menghini, M., 2016). Puis au III^{ème} siècle av. J.-C., le théâtre romain a pris ses origines dans celui de la Grèce Antique. La notion de fête et de lieu public reste importante. D'ailleurs ils sont construits au centre de la ville, soulignent G. Beaudout & C. Franek, à plat et en forme de demi-cercle. Les auteures semblent dire que toutes les places ne sont pas accessibles de la même manière selon les groupes sociaux. A côté de cela, des théâtres ambulants proposent des spectacles de pantomimes.

Au Moyen-Age, de nombreuses fêtes populaires sont également célébrées par des représentations de théâtre mais elles deviennent liées à la religion chrétienne (Beaudout, G. & Franek, C., 2011, p.94). Le théâtre comique apparaît en France au début du XVI^{ème} siècle et la *comedia dell'arte* fait son apparition en Italie par la représentation de scènes de la vie quotidienne par le biais de personnages « archétypes ». Beaucoup de compagnies itinérantes se produisent dans les salles de palais, les salles privées ou en extérieur. Sous le Roi Louis XIV, le théâtre classique est privilégié (2011, p.95). Il prend sous son aile des artistes, comme P. Corneille et J. Racine, à qui il donne une pension. Des théâtres à Paris leur sont confiés mais les spectacles se jouent également beaucoup à la cour.

Pour G. Beaudout & C. Franek (2011, p.95), il est essentiel dans l'histoire du théâtre, de parler du *théâtre du Globe* construit en 1599 à Londres. Ce bâtiment en forme circulaire, où se succèdent des galeries de haut en bas était un théâtre populaire aux langages et aux genres multiples. Selon les auteures, les spectateurs étaient si proches des acteurs, qu'ils étaient même parfois interloqués durant le spectacle.

Selon les auteures, les « corrales » ont également eu de l'influence par leur ampleur et une construction de forme rectangulaire et semi-couverts (Beaudout, G.& Franek, C., 2011, p.96). Selon les auteures (2011, p.96), ils sont apparus lors du Siècle d'or en Espagne, période de richesse après les conquêtes du Nouveau Monde qui apportent de la créativité au niveau de la peinture et de l'architecture. Cela a mené aux théâtres à l'italienne, disposant d'une loge princière et d'une salle en forme de fer à cheval ; ils deviennent le modèle de construction en Europe (2011, p.94).

En effet, au début du XX^{ème} siècle, la Suisse privilégiait encore la forme traditionnelle qui s'inspire du théâtre à l'italienne. Selon G. Beaudout & C. Franek (2011, p.97), cette architecture a été de nombreuses fois critiquée, car elle ne permettait pas la même visibilité à tous les spectateurs, ce qui a amené à la construction ou à l'aménagement de théâtres modernes en Suisse. Ainsi on trouvait principalement deux tendances architecturales : traditionnelle, qui s'inspire du théâtre à l'italienne comme le *Théâtre municipal de Berne (Stadttheater)* et une autre plus moderne à l'image du *Théâtre municipal de Bâle* (Dreier, M., 2013, p.21). Les théâtres modernes sont favorables à l'ensemble des spectateurs puisque leur architecture offre de bonnes conditions de visibilité et d'audition pour la totalité de l'auditoire (Dreier, M., 2013, p.21). De plus, ils cherchent à diminuer la distance entre le public et les comédiens par différents effets comme l'avancement de la scène dans la salle, ou le regroupement des spectateurs autour de celle-ci, par une architecture arrondie. Dans mon travail, je me concentre plus particulièrement sur ces théâtres.

Lors de la construction ou de la transformation architecturale d'édifices plus modernes, de nombreux théâtres ont dû fermer durant une certaine période, explique M. Dreier (2013, p.21). Les troupes ont trouvé d'autres endroits pour se produire et alors des espaces surprenants ont émergé comme le *Altes Schlachthaus* à Berne, qui était un ancien abattoir. Ce lieu, explique l'auteur (2013, p.21), qui se voulait provisoire est encore bien vivant à Berne et il a permis à un nouveau public de connaître le théâtre. De plus, des petits théâtres émergent sous différentes formes : art de rue, théâtres adressés aux enfants et aux adolescents, pantomime, marionnettes (2013, p.22). Ils sont appelés « théâtres de poche » ou « théâtres off ». La plupart de ces activités avaient de la peine à fonctionner économiquement mais aujourd'hui les évolutions techniques récentes ont permis de nouvelles possibilités (Dreier, M., 2013, p.40). En effet, les systèmes de machinerie sont devenus modulables et permettent ainsi à des scènes peu ou pas équipées, comme les théâtres de poches ou les lieux alternatifs, de créer des effets scénographiques ; et d'ainsi proposer des spectacles de même qualité que les grands théâtres situés en ville.

2.2.2 Définition

La notion de structure culturelle étant très vaste, afin de la définir au mieux et d'en faciliter la compréhension, je me base sur la définition cantonale du Valais :

« Organisation avec un statut formel (association, fondation, institution publique, institution privée) dont le but est artistique ou culturel et comporte : un poste de direction garanti et un personnel professionnel spécialisé à un taux d'occupation correspondant aux tâches de l'institution, le cas échéant sous forme de mandat, ainsi qu'une activité/programmation culturelle régulière sous la responsabilité de la direction de l'Institution et clairement identifiée dans la communication institutionnelle. » (Canton du Valais, 2015, p.3)

Je me concentre sur les structures culturelles qui sont des organisations avec un statut d'« institution publique » et plus particulièrement qui appartiennent à la commune d'une région. Une institution publique est un organisme fondamental d'un Etat, d'un canton ou d'une commune, c'est-à-dire dont l'activité est considérée comme étant d'intérêt général (le Dico des définitions, 2013). En effet, la politique cantonale de l'Etat du Valais évalue que « la culture est un besoin élémentaire, une condition nécessaire au progrès individuel et social » (Canton du Valais, 2017, p.1), ce qui en fait un intérêt public subventionné par les impôts.

Ces institutions publiques dites culturelles sont des « entreprises collectives » affirme C. Everett Hughes (cité dans Bense Ferreira Alves C. & Poulard, F., 2007, p.5). Elles cherchent à remplir « toutes les conditions permettant à la production et à la diffusion de biens culturels et artistiques de s'inscrire dans la durée » (Becker, cité dans Bense Ferreira Alves C. & Poulard, F., 2007, p.6). Ce réseau, continuent C. Bense Ferreira Alves & F. Poulard (2007, p.6) peut coopérer au plan communal, cantonal, national mais également international afin « de produire ou de distribuer un bien ou un service culturel ou artistique qui leur assure un moyen de subsistance ».

Cela est possible par des moyens de communication et « une esthétique spécifique » qui est établie par des critères, afin que les institutions puissent prouver que « ce qu'elles produisent est bien de l'art » (Bense Ferreira Alves C. & Poulard F., 2007, p.6). De plus, elles se sont fait reconnaître en montrant que ce sont des biens fondamentaux. En ce sens, selon les auteurs (2007, p.6), le théâtre, le cirque et le musée sont des « institutions culturelles ». En effet, le Canton du Valais produit des critères de professionnalités qui définissent ce qu'est un-e professionnel-le du domaine culturel afin de légitimer ce qu'ils produisent (Canton du Valais, 2016, p.1). Ainsi les institutions culturelles se doivent de respecter ces critères dans le choix des œuvres et des professionnel-le-s.

Tout comme les bibliothèques mettent en avant la littérature, les cinémas les films, les musées s'intéressent à l'histoire et au patrimoine culturel, les galeries d'arts aux arts-visuels, les théâtres se consacrent aux arts-vivants. Ce domaine comporte plusieurs disciplines : la danse, le théâtre et la musique. Un théâtre peut se spécialiser dans une seule de ces disciplines ou alors proposer les trois, comme c'est le cas dans les institutions que j'étudie. Certains comportent également une galerie d'art qui permet d'apporter une complémentarité. Afin de répondre aux nouvelles logiques de marché, les institutions culturelles sont de plus en plus mixtes.

2.2.3 Fonctions

Selon la sociologue R. Moulin (1992, p.46), une institution publique n'aurait pas une seule fonction artistique mais également éducative. L'auteure (1992, p.46) explique qu'elle a une fonction première qui est artistique, par la promotion et la diffusion des œuvres. Elle doit proposer une saison de qualité qui réponde aux différentes attentes des publics, tout en permettant l'innovation, puisque c'est un lieu de création artistique et d'échanges de compétences. Au niveau éducatif, continue R. Moulin, elle transmet des connaissances qui sont considérées comme légitimes par les instances professionnelles, faisant partie du patrimoine culturel d'un pays.

Selon L. Malaguerra (Notes personnelles, 2016), directeur du *Théâtre du Crochetan* à Monthey, les fonctions d'un théâtre seraient de « employer des artistes, questionner le monde d'aujourd'hui, divertir,

rassembler des gens et faire rayonner une région ». Par ses propos, je comprends que la fonction sociale est également importante, par le regroupement d'individus par le biais de l'art.

Ainsi selon les propos de R. Moulin et de L. Malaguerra, un théâtre qui est une institution publique aurait une triple fonction à la fois artistique, éducative et sociale.

2.2.4 Contextes

A travers ces contextes, j'explique la structure et l'organisation, ainsi que l'aménagement et les infrastructures d'un théâtre en tant qu'institution publique, et plus particulièrement qui appartient à la commune. La gestion et le financement seront également abordés. Ce chapitre permet de mieux situer le service de médiation culturelle et sa collaboration avec les autres secteurs et services, tout comme les locaux et le financement à disposition.

Structure et organisation

Dans un théâtre, trois types de professions sont présentes : artistiques, techniques et administratives. Je développe celles qui composent le secteur de l'administration car les animateur·trice·s socioculturel·le·s sont inséré·e·s dans le service de médiation culturelle qui fait partie de celui-ci.

Selon E. Weiss-Dubray (Entretien exploratoire, 2016), membre du Comité de direction au théâtre *L'Oriental* à Vevey, un théâtre est composé d'un directeur et de divers·e·s employé·e·s qui permettent de le faire fonctionner. Ces postes peuvent tourner entre les différentes personnes présentes mais également être fixes comme c'est le cas dans les théâtres communaux auxquels nous nous intéressons. De manière générale, les postes présents sont : un·e directeur·trice de théâtre, un·e administrateur·trice, un·e secrétaire général·e, un·e chargé·e de communication, un·e chargé·e de production et un·e chargé·e des relations publiques.

Le·la directeur·trice de théâtre dirige la structure en définissant des lignes artistiques et la programmation de saison qui se déroule de septembre à juin (Beaudout, G. & Franek, C., 2011, p.109). Selon sa formation, cela arrive qu'il·elle propose ses propres spectacles qu'il·elle met en scène. Chargé·e de la gestion et de la coordination de l'équipe administrative de la structure, il·elle est secondé·e par le·la secrétaire général·e et l'administrateur·trice.

En effet, G. Beaudout et C. Franek (2011, p.109) expliquent que le·la secrétaire général·e coordonne les différents services administratifs et participe à l'élaboration du projet artistique. Il est secondé par le chargé de production pour la mise en œuvre de la programmation. Celui-ci est chargé·e du financement des spectacles et il·elle suit également les tournées des compagnies à l'extérieur.

L'administrateur·trice est responsable du budget de l'institution par la gestion des différentes entrées et sorties financières, continuent les auteurs (Beaudout, G. & Franek, C., 2011, p.109). Afin d'annoncer les spectacles et les activités qui se déroulent, le·la chargé·e de communication s'occupe de concevoir le programme, les flyers et les affiches. Il·elle gère les relations avec la presse ; c'est-à-dire les journaux, les radios et la télévision.

Quant au·à la chargé·e des relations publiques, appelé·e également médiateur·trice culturel·le, il·elle organise et coordonne les activités adressées aux publics, c'est-à-dire la ville, les associations, les écoles, les entreprises (Beaudout, G. & Franek, C., 2011, p.109). Il·elle est également chargé·e de les faire connaître.

Aménagement et infrastructures

De par ces trois secteurs (administratif, technique et artistique) présents dans un théâtre, les espaces correspondants sont aménagés à l'intérieur d'un seul édifice.

Des espaces sont destinés aux bureaux, où se trouvent les employés du service de l'administration, cités ci-dessus. Un bureau est également mis à disposition du responsable technique, en général, afin d'améliorer la collaboration avec les autres secteurs et de remplir différentes tâches administratives. Une billetterie, avec un guichet d'informations sont également présents.

Une à deux scènes de spectacles sont en général aménagées, ainsi que des loges réservées aux artistes. Un des plateaux est plus modeste, ce qui lui permet d'être modulable et interchangeable. S'y déroulent des spectacles dans d'autres disciplines, de différentes envergures mais également d'autres activités comme des expositions d'arts ou des ateliers de pratique artistique. Cette alternative permet également aux personnes d'une région de louer les locaux afin de réaliser des activités locales comme c'est le cas au *Théâtre du Crochetan* et le *Théâtre Les Halles (TLH)* que j'expose dans mon travail (Bianco, G., 2013, p.57).

Un foyer et une cafétéria sont ouverts avant et après les spectacles : des boissons et des collations sont proposées au public.

L'agencement des locaux est semblable d'un théâtre à l'autre, ceci est particulièrement valable pour les locaux de l'administration. Cela en raison de l'intensification des fonctions administratives et des statuts qui amène à l'homologation de l'espace d'une institution à un autre. Toutefois, cela laisse des interstices ouverts et des possibilités de diversité dans la mise en place des spectacles et des activités (Bione, C, 2009, p.28).

Gestion et financement

Les théâtres publics ou semi-publics sont la plupart du temps gérés par des coopératives ou des sociétés anonymes. Ils sont financés par la commune d'une ville, à l'exception de certains théâtres privés que l'on peut trouver encore à Paris ou dans des grandes villes en dehors de la Suisse (Dreier, M., 2013, p.22). Les institutions publiques ou semi-publiques qui appartiennent à la commune d'une région, comme c'est le cas dans ce travail, sont financées par celle-ci, et gérées par le biais d'un directeur.

Ces théâtres étant subventionnés par des financements publics, il en résulte des exigences également dans la gestion et l'administration qui deviennent de plus en plus réglementées et statutaires, expliquent N. De Mourgues, maître de conférences en linguistique et en théorie du film à l'université de Rouen et P-A. Castanet, musicien, musicologue et compositeur (2005, p.79). Pour cela, continuent les auteurs, les postes sont bien définis les uns des autres, comme expliqué dans le contexte sur la structure et l'organisation. Dans la plupart des institutions, le fonctionnement est identique à celui de toute entreprise, avec une structure hiérarchisée qui comporte une forte division du travail. Les employé-e-s sont régis par des conventions collectives qui induisent un lien salarial classique de subordination (2005, p.79).

Ainsi les institutions culturelles dépendantes des deniers publics doivent respecter les exigences du secteur public, qui est intransigeant et exige la spécialisation des personnes dans le secteur de l'administration. Cela constitue de plus en plus des conditions obligatoires de droit aux subventions publiques (De Mourgues & N., Castanet, P-A., 2005, p.79).

Quant au service de médiation culturelle, il obtient un certain montant financier par le biais de l'institution, à répartir sur l'ensemble des actions autour des publics de la saison de septembre à juin. Des subventions supplémentaires peuvent également être obtenues de la part des programmes du service de la culture du Canton du Valais, comme *Etincelle de culture* qui encourage les projets culturels en lien avec l'école (Canton du Valais, s.d.).

2.3 Médiation culturelle

Pour comprendre la notion de médiation culturelle présente au sein d'un théâtre en tant qu'institution publique, je traverse d'abord son histoire. J'explique ensuite ce terme, les objectifs et les finalités ainsi que le rôle et les fonctions.

2.3.1 Histoire et évolution

En 1959, sous A. Malraux, s'instaure une politique culturelle publique par la création du ministère des Affaires culturelles en France. Cela engage l'Etat qui doit assumer de nouvelles fonctions, selon le décret du 24 juillet 1959 :

« Le ministère chargé des affaires culturelles a pour mission de rendre accessible les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent. » (Gentil, G. & Poirrier, P., 2006, p.15).

Selon B. Dufrene & M. Gellereau (2004, p.172), la création du ministère des Affaires Culturelles revendique des valeurs démocratiques et s'inscrit en continuation du Front populaire dans la logique de l'Etat-providence. La notion d'égalité et la volonté de démocratisation culturelle sont mises en avant. Les auteurs expliquent que l'on cherche à rendre la culture gratuite pour tous, et qu'elle devienne ainsi un droit tout comme celui de l'éducation.

Ainsi pour permettre à tous l'accès aux biens culturels, deux politiques sont défendues, continuent G. Gentil et P. Poirrier (2006, p.15). Il s'agit, dans un premier temps, de la décentralisation des œuvres, qui permet à tous les citoyens d'accéder à la culture et deuxièmement d'apporter aux artistes une protection sociale. Cela conduit également à la création de maisons de la culture dans différentes municipalités, qui se sont ensuite regroupées avec les centres d'animation culturels et les centres de développement culturel. C'est-à-dire qu'elles se sont transformées soit en structure culturelle (musées, théâtres) ou alors sociale (Maison des Jeunes et de la Culture [MJC]).

En effet, à partir de 1970, la politique culturelle suit la logique de modernisation amenée par la République du Général de Gaulle. Selon G. Gentil et P. Poirrier (2006, p.16), elle cherche à distinguer le passé et le présent ; puis d'établir une distinction entre ce qui revient au ministère de l'Education nationale et au ministère des Affaires culturelles. Cela a été déterminé que les connaissances, c'est-à-dire la transmission de l'histoire, concerne le domaine des apprentissages et ainsi l'éducation. Quant à la culture, elle cherche à rendre présentes la « culture vivante » et les grandes œuvres universelles. Selon Marek, Y. & Mollard, C., cela marque une séparation entre les domaines culturel et éducatif, qui sont aujourd'hui financés par des dicastères différents (cité dans Gentil, G. & Poirrier, P., 2006, p.16).

« Le recours à la médiation, et le développement d'emplois s'y référant, soulignent [...], en cherchant à la combler, la rupture sociale et culturelle intervenue entre les institutions et une certaine catégorie de la population, en l'occurrence celle des quartiers populaires. » (Brévan, C. & Picard, P., 2001, p.89)

Par cette définition, je comprends que la séparation du domaine de la culture et celui de la jeunesse en deux dicastères a provoqué un écart entre certains publics plus populaires et les institutions culturelles, qui détiennent la « Haute culture » définie par les instances culturelles professionnelles. Pour combler cette distance, la médiation culturelle fait son apparition en France dans les années septante, suite au propos de Malraux qui souhaite rendre accessible cette culture, qui lui semble légitime. Les institutions culturelles produisent ainsi un nouveau service qu'ils appellent « médiation culturelle » (Dufrene, B. & Gellereau, M., 2004, p.172).

Toutefois, l'écart qui s'est formé avec les associations d'éducation populaire n'est pas anodin dans l'histoire et l'évolution des politiques culturelles, explique G. Gentil et P. Poirrier (2006, p.17). Pour les auteurs, cela ne concerne pas seulement la notion en soi de démocratisation culturelle et les agents qui sont mobilisés, c'est-à-dire « des professionnels et non plus des militants ». C'est surtout la vision de la démocratisation que propose A. Malraux qui pose problème par son élitisme. Il cherche « à faire reculer le provincialisme », c'est-à-dire mettre en avant la Haute culture ; au contraire des associations d'éducation populaire qui mettent au centre de toutes autres valeurs « la raison, l'éthique de l'engagement et la responsabilité dans leur approche. » (Charpentreau, cité dans Gentil, G. & Poirrier, P., 2006, p.17).

La gauche arrive au pouvoir et J. Lang (Gentil, G. & Poirrier, P., 2006, p.17) sera nommé pendant deux mandats comme ministre de la culture, de 1981 à 1986 et de 1988 à 1993. L'Etat apporte une forte aide, d'ailleurs le budget a doublé en 1982. L'accent est mis à l'encouragement de notions présentes et modernes, tout en continuant de valoriser le patrimoine. En 1992, il se charge également du ministère de l'Education nationale en parallèle à celui de la Culture, ce qui n'est pas innocent. Si l'enjeu est de continuer la démocratisation de la culture amorcée par A. Malraux, J. Lang est conscient de l'influence

de la culture sur le domaine politique, il cherche à être appuyé par des mouvements associatifs et syndicaux. Pour mission, J. Lang se donne de diminuer l'écart entre les « arts majeurs » et les « arts mineurs ».

Ces enjeux sont encore présents aujourd'hui dans les politiques culturelles, qui tendent davantage à socialiser les institutions culturelles, de par la responsabilité qu'elles occupent en raison de subventions publiques obtenues (Bordeaux, M.-C., 2008, p.1). Dans ce contexte, la médiation culturelle est née en France, puis s'est propagée ensuite dans toute l'Europe et en Suisse.

2.3.2 Définition

La médiation culturelle semble, à premier abord facile à saisir, toutefois C. Mörsch indique que sa définition est relativement compliquée (Mörsch, C., 2012, p.14). L'auteure explique que cela peut englober plusieurs termes et significations selon les langues, ce qui engendre qu'il n'y a pas de définition unique et universelle. Cette notion fait également appel à de nombreux concepts et dans des champs variés.

Pour faciliter la compréhension et préciser ce que j'entends par « médiation culturelle » tout au long de ce travail, je me base sur la signification du terme français, qui vaut en Suisse romande. La définition française de la médiation culturelle tient ses origines de la France où elle s'est propagée dans les années huitante pour influencer la Suisse romande dans ses pratiques (Mörsch, C., 2012, p.14).

L'importance est mise à la transmission, explique C. Mörsch (2012, p.14), dans le sens où cela est un prétexte à l'échange entre plusieurs acteurs qui sont le public, l'œuvre et/ou l'artiste et l'institution. L'intérêt est ainsi la mise en relation de ces différents points de vue et de faire émerger leurs individualités dans un ensemble. Toutefois le terme implique des pratiques très diverses et regroupe également plusieurs notions comme « l'action culturelle » et « la diffusion culturelle » qui ont des approches différentes. A l'intérieur de la médiation culturelle, on trouve également des expressions spécifiques comme « la médiation artistique », qui a comme but la transmission de techniques ou de procédés artistiques. Ce terme est très utilisé notamment dans les théâtres, dont le programme de médiation se construit autour des arts-vivants. Toutefois, afin de faciliter la lecture de ce travail, j'utiliserai uniquement le terme de « médiation culturelle ».

La définition de ce terme ne cesse d'évoluer et d'être influencée par des pratiques nouvelles (Della Croce, C. & al., 2011). Le lexique sur la médiation donne une définition de la médiation influencée par l'approche de l'ASC :

« Assurer une médiation, c'est jouer un rôle d'intermédiaire, celui d'un tiers [...] en vue de créer ou de maintenir entre des personnes, des groupes, des institutions... des liens qu'ils soient insuffisants ou inexistantes ou qu'ils soient rompus. La mise en action des différents acteurs amène à une transformation des rapports sociaux, et ainsi en parallèle une évolution dans le domaine culturel qui résulte de la société. » (Brulé, C. & al., 2013, p.224)

Dans ce contexte, la médiation culturelle s'inscrit dans une optique sociale au service des populations.

2.3.3 Rôles et fonctions

Le rôle est lié au statut, c'est-à-dire au poste occupé par un·e professionnel·le dans une structure ; tandis que la fonction est l'effet produit par son intervention (Mörsch, C., 2012, p.115).

Rôles

Selon le lexique sur la médiation (Brulé, C. & al., 2003, p.224), le·la médiateur·trice culturel·le occupe deux rôles, celui de concepteur et deuxièmement celui de la réalisation concrète de cette action.

Selon E. Caillet (cité dans Brulé, C., 2003, p.224), le premier niveau est celui des opérations, des programmes d'actions. Le·la médiateur·trice culturel·le met en avant ses compétences d'organisation : planification, prise de contact, budget. Quant au second niveau, c'est celui des projets et des dispositifs qui seront mis en place selon le programme de médiation culturelle envisagé. Ces deux niveaux peuvent s'exercer de manière directe ou indirecte.

La médiation indirecte, appelée également « médiation support », ne nécessite pas de manière obligatoire la présence d'un-e médiateur-trice culturel-le car les supports mis en place sont suffisants. Il s'agit par exemple d'un tableau d'illustrations, d'un guide audio, de fiches d'aide à la visite, de vidéos, etc. Ils sont très variés et également adaptés aux différentes populations, afin qu'elles puissent prendre connaissance des œuvres de la manière la plus autonome sans l'intervention d'une tierce personne. Il faut trouver meilleure manière de les mettre à disposition des publics (Fauche, A., cité dans Brulé, C., 2003, p.225).

Je m'intéresse à la médiation dite « directe », qui est appelée également « médiation présence ». La médiation se réalise en contact direct, avec un-e médiateur-trice culturel-le physiquement présent auprès des publics. Il faut gérer la transmission des informations, la gestion et la dynamique de groupe qui peut être hétérogène, la gestion du temps, ainsi que les divers imprévus (Fauche, A., cité dans Brulé, C., 2003, p.225).

Fonctions

Par les fonctions, C. Mörsch (2012, p.15) entend les effets que la médiation culturelle devrait avoir sur ses interlocuteurs, c'est-à-dire les personnes pour lesquelles est mise en place une action. Toutefois l'auteure est consciente qu'ils ne sont pas seulement liés à la médiation mais que les processus d'évolution et l'impact sur les populations ainsi que sur la société dépend de nombreux facteurs interdépendants. Elle ajoute que la médiation n'est qu'un prétexte permettant la facilitation et l'activation de ces éléments déjà présents.

Les fonctions de la médiation culturelle que définit l'auteure (Mörsch, 2012, p.15) sont celles affirmative, reproductive, déconstructiviste, réformatrice et transformatrice de la médiation culturelle.

Je me concentre sur la fonction transformatrice, puisqu'elle permet, selon C. Mörsch (2012, p.121) d'élargir la fonction traditionnelle d'une institution culturelle qui se veut premièrement artistique à une seconde fonction sociale. De cette manière elle devient un protagoniste et un lieu de co-construction sociale. L'auteure (2012, p.121) donne l'exemple de *Serpentine Gallery* à Londres, qui crée le *Center for Possible Studies* où sont aménagés des espaces pour la pratique artistique et où sont mises au centre les préoccupations et les intérêts de groupes de personnes locales.

Les impulsions innovantes qu'apporte la fonction transformatrice, souligne C. Mörsch (2012, p.121), ne sont pas impératives mais elles permettent de suivre le flux des changements de la société, des nouveaux publics présents, de leurs besoins et valeurs ; et d'ainsi évoluer en cohérence. Ces adaptations, continue l'auteure, sont essentielles à la pérennité des institutions culturelles. Toutefois elle insiste sur le fait que la fonction transformatrice comporte un risque d'instrumentalisation, si l'image qu'elle promulgue met en avant la valorisation de la structure avant le bien être des publics.

2.4 Comparaison entre médiation et animation

Je compare la médiation et l'animation qui comportent des similitudes et des différences (Michelet, V., 2014, p.48). Selon V. Michelet, ces deux professions ont des méthodes et des outils ainsi qu'une expérience du terrain semblables. Par contre, ils partagent une formation et des connaissances, des objectifs et des finalités, ainsi que des valeurs divergentes.

2.4.1 Similitudes

La médiation culturelle et l'ASC partagent une expérience du terrain ainsi que des méthodes et outils similaires.

Expérience du terrain

La formation à la *HES-SO* en Travail social, suivie par les animateur-trice-s socioculturel-le-s alterne entre des périodes de stage sur le terrain et des périodes d'études théoriques en classe ; tout comme dans la pratique professionnelle (Fumeaux-Evéquo, N., 2015).

Il en est de même en ce qui concerne la formation continue en médiation culturelle proposée par le CAS en médiation culturelle de l'EESP à Lausanne ainsi que le Master de l'ECAV qui se réalisent directement en emploi (Michelet, V., 2014, p.52).

Méthodes et outils

▪ **Outils**

Afin de répondre au mieux à ses fonctions, le-la médiateur-trice culturel-le fait appel à différents outils (Bonsack, C., 2011, p.8). Ceux-ci permettent, selon l'auteur de « rendre accessible » une institution culturelle. En donnant accès à un public, quelles que soient ses capacités et ses connaissances, à un patrimoine culturel et à une réflexion artistique. Certains ont également comme objectif de créer du lien entre différents acteurs (groupes hétérogènes, communication avec différentes structures). D'autres favorisent la mise en valeur du patrimoine culturel.

Pour résumer, C. Bonsack (2011, p.9) définit comme outils de base « les outils participatifs, les outils facilitateurs, les outils d'information et d'accueil et les outils supplémentaires ». Ils permettent de rendre accessible, de créer des interactions, de favoriser la communication et d'apporter une valeur ajoutée à un lieu. Je décris ces outils plus en détail à l'annexe III.

L'ASC possède les mêmes outils sauf qu'ils ne sont pas obligatoirement en lien avec une œuvre. Ils semblent être identiques entre ces deux domaines mais adaptés selon les contextes, les populations et leurs besoins (Bonsack, C., 2011, p.9).

▪ **Méthodologie de projets**

Les médiateur-trice-s et les animateur-trice-s utilisent des méthodologies de projets identiques afin de mettre en place des actions, à la différence que des acteurs différents sont pris en compte et qu'elles sont spécifiques au domaine culturel et/ou socioculturel. En médiation culturelle, un public, un-e artiste et un-e médiateur-trice culturel-le sont mis en liens autour d'une œuvre ; alors que l'ASC utilise davantage le terme de « population », autour d'une activité commune qui peut être diverse (sport, musique, danse, etc.).

De nombreuses méthodologies de projets existent comme la méthode cadre logique (Widmer, M., 2015) ou celle développée par G. Mendel qui comporte un Pré-acte, Acte et Post-acte (Notes personnelles, Armburster-Elatifi, U., 2016). En animation ASC, l'une des méthodologies les plus utilisées, est celle de Boutinet, appelée *Orientation Générale de l'Action – Logiques d'Actions – Réalisation de l'Action (OGA-LA-RA)* (Fumeaux-Evéquoz, N., 2015).

Je développe plus particulièrement cette méthode *OGA-LA-RA*, puisqu'elle implique l'intégration des publics à l'ensemble des étapes. Comme le titre l'indique, elle se déroule en quatre phases : Diagnostique, Elaboration, Action/Réalisation, Evaluation.

Cela consiste en une première étude du terrain et de ses contextes (géographique, politique, juridique, économique, socioculturel), ce qui est essentiel à saisir, quels sont les besoins réels (et non leur invention), afin d'intervenir avec le plus de justesse possible. Cette première étape, appelée « sens de l'intervention », définit l'institution et la population avec laquelle travailler.

Pour ensuite établir une Orientation Générale de l'Action (OGA) qui conduira au « sens de l'action », une nouvelle étude de l'institution et de ses usagers est menée. Une fois le choix de l'action à mettre en place clairement définie, de nombreuses logiques d'actions (LA) sont utilisées afin de mener le projet à bien. Pour finir la réalisation de l'action (RA), c'est-à-dire son déroulement concret à une date et à un horaire défini auprès de la population, consiste en l'installation du matériel, des infrastructures ainsi que la gestion du groupe en présence.

Tout au long de ce processus se trouve une évaluation permanente afin de questionner sans cesse, et de réorienter si nécessaire, le sens de l'action et sa bonne mise en place au fil des étapes. Notons que l'ensemble de la méthodologie doit être participative, par l'implication des populations à l'ensemble du processus, du diagnostique jusqu'à l'évaluation.

2.4.2 Différences

Formation

▪ **Médiation culturelle**

La médiation culturelle est un domaine professionnel qui prend ses sources dans les arts et dans les sciences de la pédagogie, explique C. Mörsch (2012, p.173). Selon le domaine spécifique, par exemple les arts-visuels, le théâtre ou encore la littérature, le contenu peut passablement varier mais la technique et les méthodes restent les mêmes que l'on parle de médiation dans les musées, les bibliothèques ou dans les théâtres. Les types de médiation et les formations poursuivies varient également d'un domaine à un autre, continue l'auteure (Mörsch, C., 2012, p.173).

Pour le théâtre, le profil fréquent est « le pédagogue de théâtre », indique C. Mörsch (2012, p.173). Ce sont des médiateur·trice·s culturel·le·s qui ont suivi une formation universitaire d'étude du théâtre ou alors ce sont des artistes qui ont une maîtrise de « la mise en scène, du jeu d'acteur et/ou une formation en théâtralogie ». D'autres viennent de formation en études sociales ou culturelles, ils ont complété leur formation par une spécialisation en médiation culturelle.

Les formations continues présentes en Suisse sont le CAS en médiation culturelle donné à l'école d'études sociales et pédagogiques (EESP) de Lausanne ou le Master « Trans Médiation » donné à la haute école d'art et de design (HEAD) de Genève et à l'école cantonale d'art du Valais (ECAV) de Sierre (Michelet, V., 2014, p.52).

Ces cursus dispensent une culture générale et spécialisée mais également la gestion de projets culturels et l'approche marketing, en cherchant à privilégier l'approche communicationnelle, la réflexion sur les relations publiques mais aussi les usagers, ainsi que l'approche politique qui inclut les mécanismes du fonctionnement de la culture (Dufrière, B. & Gellereau, M., p.163 ; Mörsch, C., 2012, p.115).

Une autre alternative est également présente, il s'agit d'un *Diploma of Advanced Studies (DAS)* en gestion culturelle.

▪ **Travail social**

Les animateur·trice·s socioculturel·le·s suivent une formation de trois ans à la HES·SO en Travail social dispensée en Suisse romande à Fribourg, Genève, Lausanne et Sierre.

Lors des deux premiers semestres de formation, les cours sont dispensés en commun aux trois orientations de la filière Travail social : assistance sociale, éducation sociale et ASC. Les branches étudiées comportent de la communication, de la psychologie et le développement psychique et physique de diverses populations, du droit spécifiques aux problématiques sociales, de la systémique, de la sociologie et de l'anthropologie, ainsi qu'une introduction à l'éducation populaire.

Le troisième semestre ouvre sur un stage de formation pratique I d'un semestre dans une des trois professions, ce qui permet de choisir une spécialisation pour la suite du quatrième au sixième semestre, où les cours sont répartis par orientation avec des branches spécifiques au domaine d'étude. En ce qui concerne l'ASC, il s'agit d'étudier son histoire ainsi que ses différents champs d'intervention. Ce sont également des outils de méthodologie de projets, de communication et de recherche de fonds, d'éducation populaire. Des cours de droit sont dispensés. Un projet réel, qui englobe l'ensemble de ces notions, est à mettre en place en parallèle.

Un module appelé *Oasis* donne la possibilité de suivre le cinquième semestre dans un autre lieu d'études de Suisse romande. Différents choix sont proposés, dont la thématique « Art et travail social ». Le sixième semestre se termine par un stage de formation pratique II en ASC, suivi d'un rapport de stage en conséquence.

L'ensemble de la formation est validé par la défense du Travail de Bachelor qu'il est possible de prolonger pendant un semestre.

Objectifs et finalités

▪ **Objectifs et finalités culturels**

L'objectif est de diminuer l'écart entre l'œuvre, l'objet d'art ou de culture, les publics et les populations (Beillerot, J., cité dans Brulé, C. & al., p.224).

Il s'agit de rendre intelligible l'œuvre par divers moyens qui peuvent aller de la retransmission de connaissances par des entretiens avec les artistes à la mise en place d'ateliers de pratiques artistiques. Même si la palette des actions mises en place est large, il est important que l'activité de médiation culturelle garde un lien avec l'œuvre. Cela doit également rester de l'ordre du plaisir puisque la médiation culturelle fait partie de l'éducation informelle, c'est-à-dire qu'elle n'est pas obligatoire. Les institutions doivent encourager les publics à s'y rendre sur leur temps libre dans un esprit de curiosité (Beillerot, J., cité dans Brulé, C. & al., p.224).

Ainsi selon J. Beillerot (cité dans Brulé, C. & al., 2003, p.224), la médiation s'inscrit ainsi entre le domaine de la culture, de l'éducation, de la formation continue et des loisirs.

▪ **Objectifs et finalités sociaux**

A. Langlacé (2004, p.38) postule que la finalité de l'ASC est double, elle vise à fabriquer du « lien social » et elle contribue à la « promotion » individuelle et collective.

Par promotion individuelle et collective, l'auteur (2004, p.38) sous-entend la mise en avant des besoins de personnes, de groupes et des milieux dans lesquels ils vivent.

Le terme promotion signifie : « élévation de plusieurs personnes à un même grade, à une même dignité » (La Rochefoucauld, F., cité dans Langlacé, A., 2004, p.38). De plus, le mot « promotion » est renforcé par le préfixe « pro » qui signifie « en avant ». Au sens étymologique du terme, cela implique de mettre en mouvement. Dans ce cas, cela fait référence au fait d'inciter des individus à bouger pour améliorer leur situation et prendre en main leur vie (Langlacé, 2004, p.38). L'activité de se mouvoir, continue l'auteur (2004, p.38), doit permettre à un individu ou à un groupe de passer d'une situation moins satisfaisante à un « mieux être » par la mobilisation de leurs ressources et l'acquisition de compétences. Ils deviennent « acteurs » du changement social.

Selon J.-C. Gillet (cité dans Fumeaux-Evéquoz, N., 2015), les animateur·trice·s socioculturel·le·s sont des « techniciens » du lien social, qui favorisent l'échange entre les personnes par l'aménagement de moments et d'espaces propices. Ils savent mettre en relation différents acteurs, encourager leurs interactions et la création de nouveaux réseaux.

Il s'agit de redonner de « l'anima » qui signifie souffle de vie, en latin (Bender, G., 2015) par la consolidation du tissu social.

Valeurs

▪ **Démocratisation et actions culturelles**

La notion de démocratisation culturelle est apparue dans les années soixante, avec A. Malraux, qui fut nommé au département des Affaires culturelles en France dans une optique de valorisation du patrimoine culturel (Caune J., 2006, p.107).

Les politiques culturelles cherchent à rendre la culture privilégiée dite « Haute Culture », selon P. Bourdieu (cité dans Bender, G., 2015), avec un grand C, accessible au plus grand nombre en termes d'éloignement géographique, de langage et/ou de handicap ou pour des questions tarifaires. Ce processus peut être nommé « Top Down » (Bender, G., 2015).

Ce concept mène à la mise en place d'actions culturelles qui suivent les logiques économiques du marché (Michelet, V., 2014, p.17). Une certaine rentabilité financière est nécessaire, afin d'amortir les différents frais liés aux ressources matérielles et humaines. L'impact doit être important par rapport au temps investi et en termes d'élargissement des publics.

▪ Démocratie et actions socioculturelles

Aujourd'hui les politiques culturelles réinterrogent la notion de culture : « Est-elle créée par un petit nombre de privilégiés ou alors est-elle l'ensemble de la création du peuple ? » (De Loeul & Poncin, 2010, p.18). Alors qu'on avait tendance à donner accès aux grandes œuvres d'art reconnues par le domaine culturel, les politiques culturelles cherchent à valoriser la culture populaire, c'est-à-dire partir des populations et mettre en évidence leurs richesses : danse moderne-jazz et hip-hop, dessins de graffitis, cuisine d'autres continents et autres. L'intérêt n'est plus seulement que les institutions culturelles donnent accès à l'art mais permettent également aux populations de participer à sa création (De Loeul & Poncin, 2010, p. 18). Ce processus peut être nommé « Bottom Up », c'est-à-dire de la cave à la lumière (Bender, G., 2015).

La notion de démocratie culturelle mène à des actions socioculturelles qui suivent des finalités sociales et solidaires par l'investissement de nombreux bénévoles. L'action nécessite, en général, de s'auto-financer, ce qui n'engendre pas de logiques économiques. Le terme de « population » est davantage utilisé que celui de « publics » (Michelet, V., 2014, p.17).

2.4.3 Spécificités de l'animation socioculturelle

Ces deux professions d'ASC et de médiation culturelle fournissent une formation qui met l'accent sur l'expérience du terrain par une alternance perpétuelle entre la théorie et la pratique. Elles utilisent des outils et des méthodologies afin de mener à bien des projets, qui semblent suivre les mêmes étapes, même si les méthodes d'animation sont plus spécifiques au domaine social et celle de la médiation au domaine culturel, c'est-à-dire à la mise en place de projets en lien avec des œuvres. La différence se trouve dans l'intégration des publics à la mise en place de ces différentes étapes de la méthodologie.

Les spécificités de l'ASC sont composées par les différences à la médiation culturelle. La formation en travail social, l'étude de l'humain et des groupes, amènent à une connaissance des publics et des (non-)publics. Les objectifs et finalités sociaux cherchent à promouvoir les droits des individus et de créer du lien entre eux, renforçant leur réseau et ainsi leur pouvoir d'action. Pour terminer, les valeurs de démocratie culturelle et d'action socioculturelle conduisent à des principes et modes d'actions de l'éducation populaire (horizontalité, partage, solidarité) (Furrer, C., 2015).

Selon F. Jeanson (cité dans Bianco, G., 2013, p.16), la notion de (non-)public regroupe les personnes qui ne viennent pas au théâtre de façon naturelle et dont le prix a peu, voire pas d'influence sur leur fréquentation de l'institution.

2.5 Participation dans les actions de médiation culturelle

Selon C. Mörsch (2012, p.86), le terme de participation signifie la mesure dans laquelle il est possible pour des publics de s'impliquer dans les actions de médiation, ce qui dépend également de nombreux facteurs en dehors de la posture du médiateur·trice culturel·le.

La participation a un effet sur l'institution et ses participants, continue l'auteure (2012, p.86), qui est différent selon son degré plus ou moins élevé. Celui-ci est bénéfique par son influence sur le mode de collaboration, sur les contenus et les structures de médiation culturelle et également sur l'institution culturelle elle-même.

2.5.1 Degré de participation

L'important est la forme que peut prendre cette implication, qui s'exprime sous la notion de « degré de participation », explique C. Mörsch (2012, p.86). Si ce degré, dépend des possibilités liées à l'institution et à ses publics, il est également question des médiateur·trice·s culturel·le·s selon les différentes théories de l'enseignement et de l'apprentissage auxquelles a recouru le·la professionnel·le. Cela résulte également de l'expérience des professionnel·le·s et des dynamiques émergeant lors du projet, ce qui n'est pas planifiable à l'avance. Les degrés de participation définis ci-dessous sont à prendre avec parcimonie, insiste l'auteure, puisqu'ils sont peu systémiques. Tout comme les objectifs et les résultats ne sont pas fixes.

J'énonce les degrés de participation, du moins élevé au plus élevé (réceptif, interactif, participatif, collaboratif et revendicatif), selon C. Mörsch (2012, p.86). Je précise que l'auteure ne porte aucun jugement de valeur et qu'il ne s'agit en aucun cas d'un ordre d'importance.

Le degré de participation réceptif signifie que des informations sont communiquées et écoutées ou lues par le public en présence. L'auteure insiste que la position d'écoute ne signifie pas qu'un public est passif (Mörsch, C., 2012, p.87).

L'interactif se différencie du réceptif dans le sens où il dépasse la simple écoute où le public reçoit des informations ; définit C. Mörsch (2012, p.88). L'interaction, c'est-à-dire la possibilité d'échanger sur un sujet, est au centre. Pour mettre en place ce style de médiation, continue l'auteure (2012, p.88), le-la médiateur-trice collabore avec des expert-e-s d'un domaine ou par le biais d'objets à expérimenter, qui déclenchent le processus interactif.

Par participatif, C. Mörsch (2012, p.89) suggère la possibilité pour les visiteurs « d'intervenir sur les contenus, les formes et même les règles d'action » à l'intérieur d'un cadre, établi à l'avance par un-e médiateur-trice culturel-elle, dans lequel ils devront s'organiser de manière autonome. Dans ce cas, l'auteure indique qu'il faut être attentif à ne pas confondre la notion de production artistique et de médiation artistique, dont la frontière est fine.

Dans mon travail, je me concentre plus particulièrement sur le degré de participation collaboratif, qui implique selon C. Mörsch, que le cadre, le thème et les méthodes du projet de médiation envisagé ont été élaborés avec les participant-e-s (2012, p.90).

Selon C. Mörsch (2012, p.90), ces projets doivent veiller à la gestion des rapports de pouvoir et des conflits d'intérêts afin d'être réellement « collaboratifs » et « constructifs » pour l'ensemble des acteurs. Elle cite les différences de statuts, de coutumes et d'opinions présents au sein d'un groupe. Il est ainsi important d'échanger autour de la notion des rapports de pouvoir et de définir la place de chacun au sein du processus, ce qui demande une certaine transparence au niveau de la transmission des informations et d'être clair sur les objectifs visés. Il faut également, continue l'auteur, veiller à ce qu'il y ait des ressources nécessaires à la réalisation du projet.

Je donne comme exemple fictif un groupe de jeunes qui se rendraient régulièrement au théâtre pour des entretiens avec un-e médiateur-trice, après avoir visionné la pièce de théâtre *Phèdre* de J. Racine. Après s'être mis d'accord, ils décident d'élaborer un café-discussion autour du thème « faut-il suivre sa raison ou ses passions ? Un questionnement toujours d'actualité pour les jeunes d'aujourd'hui. Même si le premier entretien était amené par un-e médiateur-trice culturel-le, il y aurait ensuite une réelle collaboration qui permette aux jeunes de définir la démarche, les conditions de travail et les contenus, qu'impliquent la notion de collaboration selon C. Mörsch (2012, p.90).

Bien que ce style de médiation ne soit pas facile à mettre en place, exprime C. Mörsch (2012, p.90), il peut être porteur de nombreux points positifs. Le potentiel de pérennité est élevé par une forte implication des participants, qui peuvent s'identifier à un projet. Cela redonne du pouvoir d'agir en donnant la parole à des publics qui ne se retrouvent pas dans le contexte de l'institution culturelle, de créer leur place dans cet espace et se l'approprier à leur manière. Du côté de l'institution, cela permet d'en tirer des réflexions concernant les aspects positifs de son intervention et des points à améliorer ; et d'ainsi se restructurer en conséquence.

Toutefois C. Mörsch (2012, p.90) insiste qu'il existe un danger d'instrumentalisation du public par la structure afin de mettre son image en avant. Pour cela, elle préconise qu'il est essentiel de tenir compte des réels besoins de la collectivité qui doivent être mis au centre de l'intervention et non le contraire ; même si l'institution par son action reçoit de façon indéniable des répercussions positives. Elle explique que le degré de participation collaboratif demande une réelle posture professionnelle de gestion des tensions et des conflits, afin d'amener des réflexions, et d'aboutir à des décisions communes.

« Le degré revendicatif » va encore plus loin, dans le sens où un groupe d'intérêt demande de manière autonome, c'est-à-dire sans l'intermédiaire d'un médiateur-trice culturel-le, à une institution culturelle, qu'un projet spécifique se réalise. Dans le but par exemple, de rendre visible une œuvre, considérée par

ce groupe comme essentielle et méritant d'être vue. Ainsi ils revendiquent sa représentation mais également la manière dont elle sera mise en avant (Mörsch, C., 2012, p.92).

2.5.2 Evaluation du degré de participation

J.-C. Gillet différencie une action « froide », « chaude » ou alors « mixte », si cela mélange les deux premiers concepts (cité dans Fumeaux-Evéquoz, N., 2015).

Une action « chaude » est totalement décidée, élaborée et mise en place par un groupe qui collabore à l'ensemble des étapes de la mise en place d'un projet. Une action dite « chaude » se rapproche du degré revendicatif où un groupe d'intérêts vient de lui-même faire entendre ses droits, puis du degré collaboratif où les individus sont amenés à s'organiser de manière autonome afin de décider eux-mêmes du cadre et des règles.

Tandis qu'une action « froide » signifie qu'elle est principalement mise en place par le-la professionnel-le, dans ce sens en majorité « consommatoire ». Les personnes participent à l'activité proposée et puis repartent. Je précise encore une fois qu'il s'agit de faits mais qu'il n'y a aucun avis porté. Elle part davantage du degré réceptif où les individus sont actifs en termes d'écoute mais pas dans l'élaboration et la mise en place de l'action. Toutefois le degré réceptif comme l'explication de la part d'un metteur en scène lors d'un bord de scène peut s'élargir au degré interactif en ouvrant le sujet de discussion, ce qui augmente le degré de participation.

La mise en place d'actions « chaudes », au sens de J.-C. Gillet, n'étant pas toujours réalisable, il arrive souvent qu'il y ait des actions entre-deux dites « mixtes », comme expliqué ci-dessus (cité dans Fumeaux-Evéquoz, N., 2015).

3 Terrain d'observation

Avant de passer à la méthodologie, il semble indispensable de décrire les différents terrains d'observation de mon travail.

3.1 Choix du terrain

Mon terrain de recherche est l'ASC dans un théâtre en tant qu'institution publique, plus particulièrement les théâtres communaux.

- *Théâtre du Crochetan*, Monthey
- *Théâtre Les Halles*, Sierre

Comme il n'existe pas encore de réel poste d'animateur·trice socioculturel·le dans ces lieux mais seulement des postes de stagiaires en Travail social, d'une durée d'un semestre, je vais chercher des réponses dans des théâtres rattachés à une structure d'ASC.

- Théâtre du *Raccot*, qui appartient au *Quartier Culturel de Malévoz*, Monthey
- Théâtre du *Vide-Poche*, lié à *Pôle Sud*, Lausanne

3.2 Description du terrain

Je décris les structures -dans lesquelles j'ai mené mes entretiens- qui sont énoncées ci-dessus. En annexe IV et V, je propose la comparaison de ces deux types de théâtres par un tableau et un résumé qui met en lumière les différences principales.

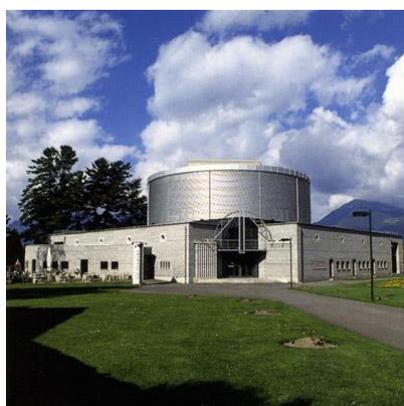
3.2.1 Théâtre du Crochetan

Situation à Monthey

L'édifice se situe dans la commune de Monthey, dans la ville du même nom de 17'618 habitants (Canton de Vaud, s.d.). Cette région, située dans le Canton du Valais romand et proche du Chablais vaudois, est une région charnière, rapidement accessible. Il est principalement fréquenté par la population de la région de Monthey et des alentours mais également par des personnes qui se déplacent d'autres régions (Lattion, G., 1992).

Selon la ville de Monthey (s.d), la population est diverse en termes de générations et d'origines (84 nationalités, soit 30% de la population). De nombreuses institutions sociales sont présentes dont les *Marmettes*, accueillant des personnes sourdes et aveugles ; les *Tilleuls*, institution destinée aux personnes âgées ; la *Maison du monde*, pour les personnes migrantes ; et *Soluna*, maison de jeunes. Ainsi le *Théâtre du Crochetan* s'inscrit dans ce contexte et ouvre ses portes à de nombreux types de publics par le biais de différentes actions.

Figure 1 Théâtre du Crochetan



Sivacolor Sa. (s.d.). *Théâtre du Crochetan*. Récupéré sur :

http://www.sivacolor.ch/index.php?option=com_content&task=view&id=25&Itemid=29

Développement économique

Selon G. Lattion (1992), la commission culturelle est née en 1967 sous l'impulsion de Monsieur L. Martin, conseiller communal à l'époque. La ville se dote de structures de loisirs, de temps libre et d'activités culturelles et artistiques, alors qu'autrefois, l'animation de la ville de Monthey était assurée par les sociétés locales de manière bénévole. Les possibilités d'actions étaient limitées en raison de faibles moyens financiers, alors les habitants devaient se déplacer dans les régions voisines pour s'instruire ou se divertir.

Les nombreux succès des saisons théâtrales ont amené de nouveaux publics. Les salles de spectacles ne suffisaient plus à accueillir suffisamment de personnes, d'autant plus qu'elles devenaient désuètes comme la salle de la gare, explique J. Maret. Technicien au sein de l'institution, il a suivi les évolutions de la ville et de l'édifice jusqu'à aujourd'hui (Notes personnelles, 2016). Le président du conseil municipal à l'époque de la construction, Monsieur R. Deferr (cité dans Lattion, G., 1992), affirmait que la création d'un édifice devenait un complément indispensable aux autres salles surchargées et que cela répondait ainsi à un besoin réel. Cela amorce l'idée de la réalisation d'un établissement, et c'est ainsi qu'a émergé la construction de l'édifice en 1988.

Service culturel de la ville

Pour remplir ses tâches, la commune de Monthey se compose de différents dicastères dont le service « Culture, Tourisme et Jumelage ». L'objectif du service culturel est de proposer à la population locale, chablaisienne et romande une offre culturelle de qualité, riche et variée. Il a également pour but d'encourager la diffusion des artistes montheyens au-delà des frontières cantonales et nationales (Ville de Monthey, s.d.).

Le service culturel de la ville de Monthey regroupe des institutions actives dans différents domaines artistiques et socio-culturels dont le *Théâtre* et la *Galerie du Crochetan*, le *Château Monthey*, l'*Ecole communale de Musique*, la *Médiathèque*, le *Parc de la Torma* et le *Pont Rouge*. Il collabore également avec de nombreux partenaires culturels : la *Bavette*, la *fabrique h2*, le *Kremlin*, Malévoz Quartier Culturel et *Monthey Tourisme* (Ville de Monthey, s.d.).

Programme de saison

▪ **Spectacles**

Une présentation de saison ouverte à tout public est organisée en juin de chaque année. Il s'ajoute des spectacles hors saison comme *la chanson pour l'éducation* au début du mois de mars (Théâtre du Crochetan, 2016).

Quarante à cinquante spectacles et concerts complètent la saison dans le domaine des arts vivants (théâtre, danse et musique) ainsi que trois à quatre expositions. Cela représente environ 25'000 spectateurs. Ceux-ci se déploient dans plusieurs espaces : la grande salle, la petite salle, et le foyer mais également au théâtre du *Raccot* du *Quartier Culturel de Malévoz* et au *Mésoscaphe*. Les salles du bâtiment peuvent être louées pour diverses activités par des sociétés locales ou des indépendants, cela représente environ 250 événements par année (Notes personnelles, Malaguerra, L., 2016).

▪ **Artistes suisses et internationaux**

Les artistes valaisans sont mis en avant comme E. Bender *Des pieds et des bulles*, S. Viglino dans son futur spectacle *Une journée transformée*, tout en proposant également des artistes internationaux : les russes *Semyaniki* et la compagnie de danse japonaise *Sankai Juku* (Théâtre du Crochetan, 2016).

▪ **Résidences**

Deux compagnies par année sont en résidence permanente pour trois ans, Il s'agit actuellement de la compagnie de danse *Cocoondance* de la chorégraphe R. Giovanola et *Mladha* dirigé par M. Bessero Belti. Elles présentent des spectacles et collaborent à des projets de médiation culturelle (Théâtre du Crochetan, 2016).

Autour des publics

Les actions autour des spectacles sont mises en place par la médiatrice culturelle chargée des relations avec les publics. Dans cette rubrique, selon M. Navarre (Notes personnelles, 2016) trois axes sont mis en avant : publics scolaires, tout public, communes et associations.

- Publics scolaires : représentations scolaires (représentations diverses), projets d'école (mis en place dans les écoles en lien avec les représentations auxquelles se rendent les élèves ou autres).
- Tout public : Ateliers de pratique artistique (en lien avec les spectacles de la saison), événement et/ou spectacles participatifs.
- Communes et associations : visite du théâtre, *Crochetan mobile* (programme de diffusion de niche des artistes valaisans consistant à proposer des spectacles hors des murs du théâtre : en plein air, dans des salles communales ou encore en appartement).

3.2.2 Théâtre Les Halles

Situation à Sierre

Le TLH se situe dans une halle industrielle dans la périphérie de la ville de l'ancien Sierre, en Valais (Moroni & Bender, cité dans Aeschlimann, I., 2011, p.8) Composée d'un peu moins de 16'000 habitants, elle regroupe de nombreuses institutions sociales et culturelles. Plus particulièrement la *Fondation pour le Musée valaisan de la vigne et du vin*, ainsi que la *Fondation Rainer Maria Rilke à la maison de Courten*. Chaque année, une semaine de projections de films est organisée au *Cinéma du Bourg* dans le cadre de l'association *Dreamago* (Site officiel de la ville de Sierre, s.d.).

Figure 2 Salle de spectacle principale - TLH



Culture Valais. (s.d). *Infrastructure, TLH – Sierre, salle de spectacles*. Récupéré sur : <http://agenda.culturevalais.ch>

Architecture contemporaine

C'est une ancienne halle industrielle abritant d'anciens ateliers de construction métallique, baptisée initialement *Les Halles* (Bianco, G., 2013, p. 55). Selon I. Aeschlimann, elle a été récupérée et inaugurée en 1999 par l'*Association Théâtre Ouvert à Tous (ATOOUT)*, qui l'a gérée pendant plus de dix ans. On y trouvait, continue I. Aeschlimann, des activités liées à l'art et ouvertes à tous : « Ce lieu est devenu un endroit de rencontres culturelles et un espace de spectacles amateurs et professionnels. » (Entretien de recherche, 2016).

Depuis 2009, « un plan directeur de développement des infrastructures culturelles sierroises » a permis de fixer les objectifs qui définissent la stratégie de développement de la politique culturelle à Sierre. La ville tend à devenir un lieu de référence pour la création (Pralong, R., cité dans Bianco, G., 2013, p.59). C'est dans ce cadre que la commune a décidé de reprendre la gestion du TLH en 2011. Cela se concrétise par la réalisation d'aménagements, d'infrastructure et l'engagement d'un personnel administratif :

« Depuis 2012, le Théâtre Les Halles devient communal et il cherche à changer d'identité en prenant le nom de TLH. » (Aeschlimann, I., 2011, p.8).

Fonctionnement et lignes directrices

Depuis leur création dans la fin des années 90, *Les Halles* ont connu de nombreux changements de directions. Autrefois, elles se voulaient être un lieu destiné au théâtre amateur visant à développer l'aspect local. Cela faisait également office de salle polyvalente pour la ville (Bianco, G., 2013, p.57).

Depuis la reprise par la commune et la conversion en TLH, elles souhaitent se détacher de cette image de salle polyvalente en prenant d'autres lignes directrices. Ce lieu est aujourd'hui un espace de création et d'accueil professionnel destiné aux arts de la scène. Il a pour mission première d'offrir des espaces de travail qui permettent la création et la recherche de nouvelles formes artistiques (Doublet A. & Maillefer, D., cité dans Aeschlimann, I., 2011, p.8).

Toutefois si le TLH tend à professionnaliser les spectacles, la direction du théâtre, en collaboration avec la ville de Sierre, souhaite également préserver les publics qui avaient été habitués à l'offre culturelle proposée par *Les Halles* : « Si le souhait de continuer à toucher les anciens publics qui fréquentent *Les Halles* est certainement important aux yeux des directeurs, il peut également être mis en lien avec la mission de service public du TLH qui appartient à la Ville. » (Banco, G., 2013, p.57). Ce lieu reste également ouvert à des manifestations non professionnelles même si cela n'est pas la vocation première de l'institution. Dans ce sens, il souhaite préserver en partie, ce qui a été la base de la création de ce lieu, par les onze années d'activités de l'association *ATOUT* :

« Même si la vocation première du TLH n'est pas de louer ses locaux et ses services, la direction du théâtre, en collaboration avec la ville de Sierre, tient à ce que le lieu soit ouvert à des manifestations publiques et/ou privées et permettre aux sociétés locales, aux écoles et aux entreprises privées d'utiliser ce lieu convivial selon les conditions générales définies par la Municipalité, donnant la priorité aux artistes professionnels. » (Conseil municipal de Sierre, 2011)

De plus, ce théâtre a pour ambition d'être ouvert en proposant des spectacles qui tiennent compte de la présence des publics (Pralong, R, cité dans Bianco, G., 2013, p.54).

Programme de saison

La saison est organisée de sorte à proposer des spectacles variés, plus particulièrement dans le domaine contemporain : « *Le Théâtre Les Halles* propose des spectacles qui sont davantage orientés *théâtre contemporain* mais il cherche à rester varier et à permettre à diverses personnes de trouver un programme intéressant » (Entretien de recherche, Aeschlimann, I., 2016). Les directeurs proposent, comme l'expriment A. Doublet et D. Maillefer : « [...] un théâtre contemporain novateur et lisible, saignant, drôle, émouvant et festif ; des créations qui troublent mais qui ne font pas fuir... » (cité dans Aeschlimann, I., 2011, pp.8-9).

La forme et le style sont propres à chaque spectacle, explique I. Aeschlimann (2011, p.8). Elle affirme qu'on y trouve une palette variée par « des spectacles humoristiques, de danse, d'acrobatie, de spectacle jeune public, de pièces revisitant de grands classiques, d'autres écrites, ou inspirées d'auteurs plus contemporains. » (2011, pp.8-9).

Une programmation artistique se déroule de septembre à juin. Elle est élaborée par la direction du TLH de septembre à mars pour l'année à venir (Conseil municipal de la ville de Sierre, 2011).

Autour des publics

Selon R. Pralong (cité dans Bianco, G., 2013), le plan directeur de développement des infrastructures de la ville de Sierre comporte un objectif opérationnel attribué à l'institution. Il consiste à développer « un programme de sensibilisation » aux arts actuels autour des spectacles créés et/ou représentés au TLH.

La médiation culturelle, continue R. Pralong (cité dans Bianco, G., 2013, p.60), s'adresse à tous les types d'art et à différents publics dans le but de donner à ces derniers des pistes de compréhension. Elle

souligne que l'objectif n'est pas de cibler des publics particuliers même si la question de la médiation culturelle est bien présente dans la politique culturelle sierroise. En effet, déjà en 2011, à son inauguration, les deux directeurs visaient à n'exclure aucun public, expliquent A. Doublet et D. Maillefer (cité dans Bianco, G., 2013, p.61). Pour cela, les gens sont accompagnés dans la découverte du programme de saison par une forte présence et disponibilité sur les lieux du théâtre, ainsi que par un accueil chaleureux. C'est également, selon eux, par la création de réseaux et de liens avec la région de Sierre et grâce à une collaboration avec les différents commerçants de la région et le logement des artistes au centre-ville que tous les publics sont pris en compte.

En dehors de cela, de nombreuses actions de médiation culturelle sont réalisées. Certaines représentations intègrent des personnes non-professionnelles dans le processus de participation. Il s'agit de performances ou de représentations nommées « spectacles médiations ». Cela peut se faire lors d'une expérience d'un soir, de quelques jours à un an, exprime I. Aeschlimann (2011, pp.8-9). G. Bianco cite également les concepts de « soirées Tuperhalles » et de « superspectateurs » (2013, p.62).

- Les soirées Tuperhalles invitent les publics à se rendre en groupe chez les directeurs, A. Doublet et/ou D. Maillefer, afin de découvrir le programme de saison, les abonnements, les envies et les ambitions. Cela instaure un environnement « convivial, intimiste et propice à l'échange » (2013, p.62).
- Les soirées Superspectateurs consiste à toucher des nouveaux publics, qui ne connaissent pas le Théâtre Les Halles. Surnommés « Superspectateurs », ils doivent amener une nouvelle personne à chaque représentation qu'ils viennent suivre. En échange, ils obtiennent tous les deux « une place gratuite, ils peuvent rencontrer les artistes et recevoir des informations particulières concernant les prochains spectacles » (2013, p.62).

En plus de ces propositions qui ont lieu tout au long de l'année, d'autres projets plus spécifiques ont lieu en lien avec les spectacles (2013, p.63).

3.2.3 Théâtre du Raccot

Figure 3 Malévoz Quartier Culturel



Quartier Culturel de Malévoz. (s.d.). *Le Torrent*. Récupéré sur <http://www.malevozquartierculturel.ch>

Ancien atelier d'occupation

Autrefois l'hôpital psychiatrique de Malévoz, situé dans un quartier de la périphérie de Monthey, privilégiait une prise en charge sur de longs séjours avec des logements sur place, expliquent M. Ndiaye (Entretien de recherche, 2016). Cependant, par l'évolution de la psychiatrie vers une prise en charge ambulatoire, les patients sont présents sur des périodes plus courtes en cas de crise. De ce fait, continue cette professionnelle, de nombreux espaces destinés à loger les patients sont ainsi abandonnés.

Sur mandat de l'Hôpital de Malévoz, deux animateur·trice·s socioculturel·le·s, M. Ndiaye et G. Bender, ont été engagés dans le but de réaffecter ces espaces en lieux culturels. Le *Quartier Culturel de Malévoz* est né le 1^{er} janvier 2011 (Quartier Culturel de Malévoz, s.d.).

En ce qui concerne plus particulièrement l'histoire du Théâtre du *Raccot*, un des espaces de la structure, il faut savoir que ce bâtiment qui a été construit en 1963, est un ancien atelier d'occupation. Il portait autrefois le nom du « ruisseau » puisqu'il traversait le site en sous-terrain. Il a ensuite servi d'atelier de production puis de thérapie. Lorsque la psychiatrie a évolué, cet espace a été abandonné (Quartier Culturel de Malévoz, s.d.).

Figure 4 Le Raccot - Théâtre



Quartier Culturel de Malévoz. (s.d.). *Le Raccot Théâtre*. Récupéré sur <http://www.malevozquartierculturel.ch>

Décloisonnement de l'Hôpital de Malévoz

« La réaffectation de l'atelier en théâtre poursuit la volonté du *Quartier Culturel de Malévoz* d'ouverture de l'hôpital initiée dans les années soixante. » (Site du Quartier Culturel de Malévoz, s.d.). L'intérêt est de donner de la vie autour de ce lieu de soin et de permettre aux patients d'avoir accès à la culture. L'accent est également mis sur le décloisonnement de ce lieu à la périphérie de Monthey afin d'ouvrir le lieu à d'autres personnes en les attirant à différentes prestations artistiques. Ce brassage mêlant rôles et statuts, permet des interactions inattendues qui favorisent « des liens éphémères ou durables » (Quartier Culturel de Malévoz, s.d.).

Pour remplir ces exigences, le *Quartier culturel de Malévoz* possède différents espaces destinés aux activités : l'unité du *Torrent*, qui est le centre du quartier où se trouvent les bureaux et une buvette ; la galerie du *Laurier*, un lieu d'expositions et puis le *Raccot*.

Théâtre de création et résidence d'artistes

Réservé à la création de spectacles professionnels, le Théâtre du *Raccot* est un espace de travail et d'expérimentation avant d'être un espace de diffusion (Entretien de recherche, Ndiaye, M., 2016). Pour cela, le programme de saison est absent. Il s'agit plus d'un outil de travail destiné à des artistes en résidence pouvant venir faire de la recherche. Il n'y a pas l'obligation d'aboutir à un spectacle. En effet, un programme de résidence d'artistes suisses ou étrangers donne la possibilité à des compagnies ou à des artistes de toutes les disciplines de séjourner sur place. Le but est de développer un projet artistique, dont la durée de la résidence peut varier d'une semaine à trois mois.

L'artiste dispose gratuitement des espaces ; en contrepartie, il s'engage à : « Mener son projet artistique sur place, participer à la vie du quartier culturel, proposer une ou des activités régulières pour les patients de l'hôpital, et présenter publiquement son travail en fin de résidence. » (Quartier Culturel de Malévoz, s.d.).

Toutefois même s'il ne fait pas office de théâtre d'accueil, il collabore avec le *Théâtre du Crochetan* qui programme certains de ses spectacles dans ce lieu propice à des représentations un peu plus intimistes : « Cela nous permettait d'avoir une certaine visibilité, d'avoir un public qui n'allait pas forcément à l'hôpital. Et cela permettait d'avoir des spectacles de qualité tout au long de l'année. » (Entretien de recherche, Ndiaye, M., 2016).

3.2.4 Théâtre du Vide-Poche

Théâtre populaire

Situé dans le Canton de Vaud, la ville de Lausanne est composée d'environ 250'000 habitants (Canton de Vaud, s.d.). Elle a une vie culturelle intense par de nombreux musées et spectacles, dont le *Théâtre de Vidy* et la troupe de danse du *Béjart Ballet*.

Situé à la rue de la Pallud à côté de l'Hôtel de Ville de Lausanne, en plein centre-ville, le théâtre du *Vide-Poche* est rattaché à la structure d'ASC *Pôle Sud*, qui se trouve dans le quartier du *Flon*, à dix minutes à pied.

Ce théâtre est destiné à tous les amateur·e·s d'art en priorité non-professionnel·le·s de la région de Lausanne dans une optique de répondre aux missions de la structure d'ASC :

« Pôle Sud est un espace principalement consacré aux échanges entre cultures et générations. Nos activités sont accessibles à toutes et tous, privilégient la participation et s'inscrivent dans les domaines de la multiculturalité, des langues, du multimédia, du théâtre, de la nature et de la santé. Nous développons également, en collaboration avec de multiples partenaires, des soirées thématiques, expositions, spectacles et projections. » (Pôle Sud, s.d.)

Cette structure propose des activités dans différents secteurs : Atelier d'ici et d'ailleurs (AIDA), Enfants, Expression Artistique, Français, Multimédia, Nature et Santé et le théâtre du *Vide-Poche*. Ces actions s'adressent aux citoyens de l'ensemble de l'agglomération de Lausanne, voire du canton (Pôle Sud, s.d.).

Pôle Sud - Centre de l'Union syndicale

Selon G. Narbel (Entretien de recherche, 2016), dans les années soixante, ce théâtre était une salle appartenant à l'union syndicale. Diverses activités s'y tenaient dont du théâtre avec un spectacle public donné à la fin de l'année pour tous ceux qui avaient suivi les cours.

Dans les années 70, continue ce professionnel, le *Centre de l'union syndicale* se déplace suite à l'obtention de nouveaux locaux. Après de nombreux déplacements, ce centre a fini par se fixer dans les années 90 au quartier du *Flon* à Lausanne : il s'appelle aujourd'hui *Pôle Sud*. Cependant, la salle située à la rue de la Pallud est conservée, elle devient « mono-usage », afin de la réserver à la pratique du théâtre. En 1974, est donc créé le *Vide-Poche* par l'aménagement d'une scène et de gradins. *La Compagnie du Vide-Poche*, à la base de l'activité de l'*Union syndicale*, reste cependant très liée à la structure puisque c'est une troupe en résidence (Entretien de recherche, Narbel, G., 2016).

Espace de Quartier – avec un lieu réservé au théâtre

De par son histoire, le théâtre du *Vide-Poche* se trouve géographiquement dans un autre quartier que celui de *Pôle Sud*, où se trouvent les bureaux. De ce fait, le théâtre et les locaux de l'administration sont séparés. C'est un bâtiment à part entière, aménagé par un foyer, un bar, une billetterie intégrée au bar, un plateau de scène, des gradins non amovibles et une loge (Entretien de recherche, Narbel, G., 2016).

Ainsi c'est seulement un théâtre « de manière physique ». Ce n'est pas une institution en soi, car de manière juridique, il est rattaché à *Pôle Sud*, qui est géré sous forme d'association :

« Ce théâtre n'est pas une institution culturelle, c'est un lieu géré par un centre d'ASC appelé Pôle Sud. C'est une activité parmi d'autres proposées par le centre, situé au Flon. [...] il faut imaginer comme si l'on était une immense maison de quartier avec un local dédié uniquement à une activité qui serait les activités théâtrales. » (Entretien de recherche, Narbel, G., 2016)

Pour cela, il est important de faire la distinction entre l'institution qui n'est pas un théâtre et le lieu qui en est un.

Figure 5 Salle de Spectacle



Cuk. (s.d.). *Théâtre du Vide-Poche*. Récupéré sur : <http://www.cuk.ch/articles/9865>

Théâtre de création

Le Théâtre du *Vide-Poche* fait office de théâtre de création. En priorité, il est mis à la disposition de trois compagnies de théâtre amateur, qui sont en résidence permanente dont *La Compagnie du Vide-Poche*.

D'autres compagnies, amateurs pour la plupart, viennent se produire, car il fait également office de théâtre d'accueil où sont proposés des spectacles dans différentes disciplines (théâtre, danse et musique). Il arrive également que des artistes professionnel·le·s ou semi-professionnel·le·s s'y produisent lorsque qu'aucun théâtre ne les programme, s'ils n'ont pas de moyens suffisants ou lors d'imprévus de dernière minute. Citons l'exemple de nombreux artistes semi-professionnel·le·s qui ont une formation reconnue de comédien·ne, mais qui ne vivent pas complètement de leur activité artistique et qui exercent un travail à côté pour s'assurer une indépendance financière.

Toutefois, s'il fait office de théâtre d'accueil, la saison n'est pas programmée à l'avance afin de permettre une certaine flexibilité. Faire une programmation rigide de la saison deviendrait contraignant et cela ne permettrait pas d'accompagner correctement les différents besoins des compagnies : le fait d'avoir une absence de saison prédéterminée permet à des spectacles de s'intégrer en cours de route. Cela laisse une certaine marge de manœuvre et souplesse : « Par exemple, une troupe professionnelle qui n'avait pas de lieu où jouer car au dernier moment ils se sont rendus compte que pour obtenir des subventions ils devaient jouer sur sol vaudois. » (Entretien de recherche, Narbel, G., 2016).

Autour des publics

Il n'y a peu d'actions mises en place autour des spectacles, car les artistes et compagnies sont pour la plupart des amateurs. Il s'agit parfois d'une première scène, ce qui est déjà suffisamment difficile et cela leur serait trop compliqué de mener, en plus, une activité autour d'un spectacle. De plus, ils n'ont pas forcément les compétences pour cela, et même si ce serait intéressant, ce n'est pas le but premier du théâtre.

La médiation culturelle ne consiste pas à organiser des actions autour des spectacles, mais concerne tout le travail réalisé avec les compagnies et les artistes amateurs. Ce théâtre offre un suivi et des conseils au niveau de la manière de monter un projet (méthodologie de projet) et d'outils pratiques afin qu'ils réalisent un spectacle. De ce fait, l'accent est mis sur l'accessibilité financière des prestations, par la mise à disposition de locaux et de matériel. Pour des troupes amateurs, il est difficile de pouvoir jouer dans des grands théâtres, pour une question de moyens financiers mais également pour remplir les salles.

Ainsi ces mesures permettent de faciliter l'accès à un certain réseau social et artistique, que beaucoup d'amateurs ne possèdent pas. Par ces contacts, cela leur permet d'obtenir des coups de main et des astuces (Entretien de recherche, Narbel, G., 2016).

4 Méthodologie

J'aborde la partie empirique de ce travail par l'explication de la méthode utilisée avant de passer à l'analyse des entretiens et à un retour sur les hypothèses.

4.1 Récolte des données

Je privilégie une approche qualitative, par l'entretien compréhensif (Kaufmann, J.-C., 2011) (annexe VI). Je choisis cette approche car elle permet d'orienter les questions tout en laissant une ouverture à l'échange.

J'ai également complété mes entretiens par la description de deux actions (annexe X) que j'ai mises en place lors de mon stage de formation pratique II au *Théâtre du Crochetan*. Ces deux exemples permettent d'illustrer mes propos et de faciliter la compréhension du lecteur en montrant des exemples concrets dans le terrain.

4.1.1 Critères de sélection de l'échantillon

Dans la recherche qualitative les critères habituels (âge, profession, situation familiale, résidence) deviennent moins opérant selon J.-C. Kaufmann (2011, p.40). C'est pourquoi, je me suis basée sur ces deux critères :

- La formation, animateur·trice·s socioculturel·le·s diplômé·e·s d'un Bachelor en Travail social
- La structure dans laquelle ils sont ou ont été employé·e·s, c'est-à-dire les théâtres

Tableau 1 Précision de l'échantillon

Théâtre	Nom	Poste	Formation
<i>Théâtre du Crochetan</i>	Moix Alexandre	Ancien stagiaire en ASC	Formation en ASC
<i>Théâtre Les Halles</i>	Aeschlimann Iris	Ancienne stagiaire en ASC	Formation en ASC
<i>Raccot (Quartier Culturel de Malévoz)</i>	Ndiaye Magdalena	Ancienne ASC	Formation en ASC
<i>Vide-Poche (Pôle Sud)</i>	Narbel Greg	ASC	Formation en ASC et CAS en médiation culturelle à l'EESP

Source : Tableau de l'auteure (2016)

4.1.2 Guide d'entretien

Pour construire l'armature de mon guide d'entretien (annexe VII), je me suis basée sur le document *Préparer et mener un entretien* proposé par C. De Lavergne (2016) afin d'élaborer une grille constituée de différents thèmes, relances et sous-thèmes. Ceux-ci suivent les différents points des recherches menées dans la théorie, afin de la mettre en lien avec des informations réelles de la pratique. Puis je me suis appuyée sur J.-C. Kaufmann (2011) pour le développement de questions pertinentes en lien avec la problématique de ma recherche.

J'aborde l'institution du théâtre et de son programme de médiation culturelle pour en venir à la manière dont les professionnel·le·s réalisent l'ASC dans ce cadre.

4.1.3 Atmosphère de l'interview

Je restitue le contexte afin de décrire et d'analyser les relations d'enquête, ce que conseillent S. Beaud & F. Weber (2003, p. 255).

Au début de chaque entretien, j'ai indiqué que j'étais actuellement en formation à la *HES SO* en Travail social de Sierre, en période de stage de formation pratique II dans un théâtre en tant qu'institution publique lors de la réalisation des entretiens et que je les menais dans le cadre de mon travail de Bachelor sur « La place et la plus-value de l'ASC dans un théâtre en tant qu'institution culturelle ». J'ai brièvement détaillé les grandes lignes de l'interview dans le but de rassurer les professionnel·le·s sur les questions posées, ainsi que la durée des entretiens de 45 mn à une heure et demi au maximum.

Si les personnes se sont exprimées avec beaucoup d'aisance, je pense que le fait de s'adresser à des animateur·trice·s socioculturel·le·s, qui avaient suivi la même filière de formation que moi, facilitait les échanges. Nous utilisons le même « langage » du fait qu'ils·elles partageaient les mêmes termes assimilés lors de leur parcours professionnel. De plus, la plupart des personnes interviewées avaient terminé leur formation il y a seulement quelques années en arrière. Ils ont été sensibles et compréhensifs à ma posture d'étudiante dans un contexte d'écriture d'un travail de Bachelor.

Pour éviter d'influencer les réponses, j'ai explicité mon choix de la thématique, mon goût pour l'art et le travail social et mon orientation professionnelle à la fin des entretiens de manière informelle.

4.2 Traitement des données

Pour utiliser au mieux les données récoltées lors des entretiens, je les ai regroupées dans un tableau d'analyse. L'annexe IX en explique la construction qui est une extension logique de mon guide d'entretien. Puis j'explique la manière dont j'ai procédé pour interpréter ces données, afin de les mettre en lien avec mes hypothèses et de répondre à ma question de recherche.

4.2.1 Tableau d'analyse

J'étudie la place d'un·e animateur·trice socioculturel·le dans un théâtre à travers le rôle, les fonctions et les enjeux des professionnel·le·s ; puis la plus-value que l'ASC peut apporter par ses spécificités.

Pour cela, j'ai construit mon tableau en deux parties, une première qui traite des informations liées à la place de l'ASC et puis à la plus-value. La partie qui traite de la place regroupe des informations sur les contextes d'un théâtre et sur le programme de médiation culturelle. Quant à la deuxième partie, elle est davantage reliée à la posture des professionnel·le·s dans la mise en place des projets de médiation culturelle.

Par la comparaison de la médiation et de l'animation (Michelet, V., 2014, p.48), je définis que les spécificités de l'animation sont constituées des différences avec celle-ci. Il s'agit d'une bonne connaissance des publics et des (non-)publics (Bianco, G., 2013, p.16), des objectifs et finalités sociaux, puis des principes et modes d'action de l'éducation populaire.

4.2.2 Interprétations des données

Sur la base de ce tableau, je regroupe pour chaque entretien les informations, qui ont été rassemblées par thèmes, selon une technique de codage de S. Beaud & F. Weber (2003, p.264). Les thématiques reprennent la théorie, à savoir : les théâtres, la médiation culturelle et l'ASC. L'intérêt n'est pas de s'enfermer sur ces concepts mais qu'ils permettent de mettre le terrain en lumière.

J'ai rapidement remarqué que les réponses des deux animateur·trice·s socioculturel·le·s actif·ve·s dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC sont plus ou moins similaires, de même que celles des professionnel·le·s dans un théâtre en tant qu'institution publique. Après ce constat, je relie les quatre grilles en deux grilles distinctes, dont la base thématique est identique mais le contenu diverge : une pour l'ASC dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC et une seconde dans un théâtre en tant qu'institution publique.

Puis j'ai regroupé ces deux documents en un seul, afin de procéder à une analyse comparative de ces deux structures et de la posture des animateur·trice·s. Ce tableau d'analyse m'a permis d'interpréter mes données en suivant la logique de mes hypothèses, de les vérifier (ou non) et puis de donner une réponse à ma question de recherche.

4.3 Limites et biais

Je rends attentif·ve le·la lecteur·trice aux différents points qui peuvent limiter et biaiser les données de ma recherche

4.3.1 Limites

Pour des raisons d'accessibilité, je me suis limitée à la Suisse romande, plus particulièrement aux Cantons du Valais, ce qui ne donne pas une vision de l'ensemble du pays. A l'exception d'un théâtre situé sur le Canton de Vaud.

Cette étude s'axe plus particulièrement sur les théâtres qui sont communaux, étant donné qu'ils sont subventionnés par les impôts, ils sont tenus de répondre à leurs fonctions sociales par la prise en charge de stagiaires en ASC.

4.3.2 Biais

Dans les théâtres en tant qu'institution publique, il n'y a pas, à ma connaissance, d'animateur·trice·s actif·ve·s. Je n'ai interviewé que d'anciens stagiaires dans ces lieux qui avaient, lors des entretiens, achevé leur formation en Travail social. Ils n'avaient peut-être pas encore acquis toutes les compétences que fournit l'ensemble des modules de la formation et la maturité professionnelle qui s'acquière avec les années. De plus, cela engendre un cahier des charges et des réalités différentes qu'un poste salarié.

De plus, il n'existe pas encore de réels postes d'animateur·trice socioculturel·le·s dans les institutions culturelles qui sont publiques. Ces professionnel·le·s sont engagés à titre de médiateur·trice culturel·le. Pour cela, j'ai dû chercher une partie de mes réponses dans les théâtres rattachés à une structure d'ASC où il y a de réels postes de travailleurs sociaux avec un titre d'animateur·trice socioculturel·le.

J'ai également effectué un des entretiens sur la pratique d'un animateur·trice socioculturel·le qui était autrefois au *Théâtre du Crochetan*, lieu où j'ai réalisé mon stage de formation pratique II. Pour cela, certaines informations n'ont pas été explicitement verbalisées. Cela est certainement dû au fait que je connais l'institution, ses contextes, ses publics et les actions qui leurs sont destinées.

4.4 Ethique

Pour chaque information recueillie de manière écrite ou orale, j'ai veillé à citer les sources selon les règles de référence. Avant chaque entretien, j'ai demandé aux professionnel·le·s la permission de les enregistrer en les informant que les enregistrements seraient ensuite détruits. J'ai également expliqué que les données récoltées seraient utilisées uniquement pour cette recherche. Avant de faire paraître l'analyse de mes entretiens dans mon travail de Bachelor, je leur ai envoyé un document avec leurs informations individuelles regroupées par thème par le biais de ma grille d'analyse afin qu'ils valident le contenu.

5 Analyse des entretiens et retour sur les hypothèses

Dans un premier temps, j'étudie la place d'un animateur·trice socioculturel·le dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC, où l'ASC occupe un réel poste en tant que tel, afin de mieux aborder la place et la plus-value de l'ASC dans un théâtre en tant qu'institution publique. Je m'appuie sur la théorie afin de mettre en avant ces éléments.

Les éléments entre guillemets sont les propos des professionnel·le·s que j'ai interrogé·e·s. Afin que cela soit plus facile à la lecture, ces derniers ont été partiellement adaptés pour l'écriture.

5.1 Place de l'ASC dans un théâtre en tant qu'institution publique

Pour répondre à la première partie de ma question de recherche, je reprends mon hypothèse principale 1, que je divise en trois sous-hypothèse et je la vérifie (ou non) à l'aide des données récoltées. Je postule que l'ASC a une place dans un théâtre en tant qu'institution publique par son rôle, ses fonctions et ses enjeux.

5.1.1 Projets mis en place

Afin de faciliter la lecture et la compréhension de cette partie, j'introduis ce chapitre par une brève description des projets mis en place par les professionnel·le·s au cours de leurs mandats.

Au *Théâtre du Raccot*, M. Ndiaye explique que les compagnies en résidence proposent des activités diverses pour les patients de l'*Hôpital de Malévoz*. Par exemple, des ateliers de danse-théâtre et puis de yoga, qui travaillent sur la respiration, ont eu lieu. En dehors des activités mises en place par les artistes en résidence, des ateliers artistiques destinés aux patients sont donnés tous les jours. Lors d'un spectacle de théâtre, certains patients en ambulatoire ont pu être figurants. De plus, d'anciens patients pris en charge par l'Assurance Invalidité ont pour tâche de servir à la buvette.

Au *Théâtre du Vide-Poche*, un garçon qui n'avait jamais fait de théâtre avait envie de proposer un « One man show », ce fut pour lui une première scène où ses amis sont venus le voir. Dans un autre projet, des artistes amateurs ont mis en place un spectacle et toute une série d'activités autour d'un thème à l'occasion de l'anniversaire de la compagnie.

De plus, G. Narbel explique que certains projets ont également lieu grâce à un échange de compétences avec des professionnel·le·s. Une mime professionnelle avait donné un stage en échange de la location gratuite de la salle. A l'étranger, cette discipline est encore fréquente, ce qui n'est pas le cas en Suisse. Pour cela, elle n'a pas réussi à être programmée dans un grand théâtre, c'est pourquoi elle a proposé son spectacle dans ce lieu. G. Narbel donne un autre exemple, où une compagnie professionnelle avait prévu de jouer en Valais, mais pour une question de subventions, le spectacle devait absolument se jouer dans le canton de Vaud. Faute de temps, aucun théâtre n'a pu les programmer sauf le *Vide-Poche*, qui peut être flexible du fait qu'il n'y a pas de programme de saison.

Au *TLH*, la population de Sierre a été invitée à suivre un parcours où évoluaient des danseurs à travers les vitres de certaines maisons des habitants de la région. Pour cela, différentes musiques pouvaient être écoutées tout au long du trajet selon les styles de danse. Dans un autre projet, des enfants ont figuré dans un spectacle de théâtre avec des professionnel·le·s. I. Aeschlimann a également mené une recherche *Les publics de la culture en question, usages et réception au Théâtre Les Halles – TLH* qui traite des raisons pour lesquelles des personnes se rendent au théâtre et plus particulièrement dans cette institution.

Au *Théâtre du Crochetan*, un projet a été réalisé avec la *Maison du Monde* où les visages de femmes migrantes ont été projetés sur les murs de l'édifice. Avec *Soluna*, un projet de breakdance et de graffitis a été réalisé avec les jeunes autour de l'artiste de rue *Banksy*. A. Moix a également réalisé un film appelé *Stop Motion* dans lequel il a filmé « des travailleurs de l'ombre » comme il l'indique, c'est-à-dire des personnes invisibles, mais dont le résultat du travail est visible : les techniciens, le·la commissaire d'exposition, etc.

5.1.2 Rôle de l'ASC dans un théâtre en tant qu'institution publique

Service d'animation socioculturelle ou de médiation culturelle ?

M. Ndiaye est insérée dans **le service d'ASC** du *Quartier Culturel de Malévoz*, qui est composé de plusieurs animateur·trice·s socioculturel·le·s. Elle est chargée de la gestion de l'ensemble de la structure avec ses collègues, dont le *Théâtre du Raccot* fait partie. Quant à G. Narbel, il fait également partie du service d'ASC de Pôle Sud, où **d'autres animateur·trice·s socioculturel·le·s sont présent·e·s** au sein de la structure. C'est dans ce contexte, qu'il est chargé de la médiation culturelle au *Théâtre du Vide-Poche*, qui est l'une des activités parmi d'autres.

I. Aeschlimann est insérée dans **le service de médiation culturelle** du *Théâtre Les Halles*, qui mandate une association de médiation, de manière externe. Elle est composée **de deux médiateur·trice·s culturel·le·s**, dont chacun suit un projet lié à un spectacle à la fois, au lieu d'avoir un professionnel·le présent sur plusieurs actions. A. Moix est également inséré dans le service de médiation culturelle où il collabore avec une médiatrice culturelle, chargée à 50 % de l'ensemble des relations avec les publics.

Quelles sont les tâches à réaliser ? Sont-elles liées à la gestion de l'ensemble du théâtre ou alors uniquement à la médiation culturelle ?

Les tâches de M. Ndiaye ne sont pas uniquement liées au *Théâtre du Raccot* mais **à l'ensemble de la structure** du *Quartier Culturel de Malévoz*, auquel il appartient. L'ensemble des activités à réaliser **sont réparties entre les animateur·trice·s socioculturel·le·s du service**, qui se partagent les compétences et les responsabilités. Tout comme G. Narbel occupe une partie de son pourcentage de travail à *Pôle Sud* (60 %) et une autre partie au *Théâtre du Vide-Poche*, ce qui équivaut à environ 25%.

En ce qui concerne les activités du théâtre, il ne s'agit pas seulement de mettre en place des actions de médiation culturelle mais de s'occuper **de l'ensemble de la gestion du bâtiment** (administration, financement, communication, intendance, etc.), explique M. Ndiaye. « Il faut faire venir des gens mais également s'occuper de la partie administrative, technique et artistique. », explique G. Narbel. Il porte différentes « casquettes », comme il aime le dire.

Pour I. Aeschlimann, le rôle de l'animateur·trice socioculturel·le est **la coordination de la médiation culturelle** : « [...] la planification des actions autour des publics sur l'ensemble de l'année mais également dans le déroulement et le suivi des projets. » A. Moix insiste également sur ce terme de « coordination » et qu'il est important pour cela de bien connaître les différents secteurs et les services de la structure. Cela permet d'obtenir « une vision d'ensemble » qui est essentielle à **la compréhension du fonctionnement global** de l'institution. Ainsi ces deux professionnel·le·s sont chargés **des actions de médiation culturelle mais non de l'ensemble de la gestion de l'institution**. Même si cela arrive, explique I. Aeschlimann, qu'elle doive aider à réaliser certaines tâches de manière non-ponctuelle au sein d'autres secteurs et/ou services, comme la billetterie ou alors la tenue du bar les soirs de spectacle.

Toutefois ils collaborent **en permanence avec les autres secteurs et services**. En effet, dans une institution publique, les postes sont stratifiés avec **des compétences spécifiques** par profession (directeur·trice, chargé·e de la communication, responsable billetterie, chargé·e de l'administration, etc.). Par exemple, le service de communication est responsable de la diffusion des spectacles. Il doit être consulté avant que des documents en lien avec l'institution soient diffusés. L'infrastructure et le matériel sont gérés par le secteur technique. Les activités sont pour la plupart du temps mises en place par des artistes en présence selon les spectacles.

Rôle d'animateur·trice socioculturel·le, d'animateur·trice-médiateur·trice ou alors de médiateur·trice culturel·le ?

Selon M. Ndiaye, un·e animateur·trice ou un·e médiateur·trice ont le même rôle dans un théâtre : « Un·e animateur·trice socioculturel·le ou un médiateur·trice culturel·le dans un lieu culturel, c'est la même chose mais il peut être **en concurrence avec beaucoup d'autres profils** ». Toutefois elle pense qu'il est essentiel que l'animateur·trice socioculturel·le ait **une forte curiosité et de l'intérêt quant au domaine culturel** :

« Tu ne vas pas travailler dans une bibliothèque si tu n'aimes pas lire. Je pense que c'est important que le contenu de ce qui est travaillé, que l'animateur·trice ait des connaissances là-dedans et qu'il·elle ait beaucoup de curiosité. » (Entretien de recherche, Ndiaye, M., 2016)

Quant à G. Narbel, je comprends qu'il se différencie d'un·e médiateur·trice culturel·le. Pour lui, il a **un réel rôle d'animateur socioculturel chargé de rendre vivant un lieu** à différents niveaux dont la médiation fait partie : « [...] donc mon rôle c'est animateur socioculturel en charge des activités et de la gestion de ce lieu. ». Toutefois, il a suivi une formation continue en médiation culturelle afin **de mieux comprendre le domaine artistique**, ce qui semble essentiel dans l'exercice de son poste.

I. Aeschlimann et A. Moix ont un rôle de médiateur·trice·s culturel·le·s dans la gestion des différentes activités autour des publics.

Toutefois, les médiateur·trice·s culturel·le·s ont suivi des formations diverses, ce qui fait qu'ils partagent des sensibilités différentes, explique I. Aeschlimann. Les deux médiateur·trice·s présent·e·s mandatés par le *TLH* sont complémentaires puisqu'ils ont des goûts différents de style contemporain à plus classique, tout comme l'ASC a **une orientation plus sociale** dans la mise en place des activités. Pour comprendre cela, A. Moix explique qu'il aurait **un rôle de médiateur mais avec une posture d'animateur** : « [...] j'occupe ainsi un rôle de médiateur-animateur. »

Manière d'exercer son rôle – Médiation directe ou indirecte ?

Selon A. Fauche (cité dans Brulé C., 2013, p.224), la médiation se réalise de manière directe ou indirecte, c'est-à-dire en contact directement ou non sur le terrain avec les publics.

Pour M. Ndiaye, la médiation directe est importante. Cela consiste à **se rendre à la rencontre** du personnel et des patients de l'hôpital, ainsi qu'auprès des artistes en résidence dans le but de négocier les projets directement avec les différents acteurs impliqués. **La médiation indirecte est moins présente**, elle consiste à la création de supports qui facilitent l'accès au théâtre pour le personnel et les patients (envois postaux, mailings, programmes déposés sur les lits des pensionnaires par les femmes de ménage). De plus, M. Ndiaye explique que c'est le bouche-à-oreille, par un échange direct, qui fonctionne le mieux.

De même au *Théâtre du Vide-Poche*, la médiation indirecte est peu présente, voire absente. Pour G. Narbel, il s'agit seulement d'afficher le programme des spectacles, **tout le travail de communication doit être fait par les compagnies et les artistes amateurs**, eux-mêmes. C'est également **la médiation directe, qui est davantage présente**. Cela regroupe l'ensemble du temps que G. Narbel investit auprès de ces compagnies afin qu'ils puissent mettre en place des projets.

Dans un théâtre en tant qu'institution publique, **la médiation indirecte serait davantage présente**. A. Moix explique qu'il passe **davantage de temps à l'élaboration de projets et de supports** qu'à la réalisation réelle auprès des publics, c'est-à-dire la médiation directe. Lors de la création du film « Stop Motion », le captage vidéo se déroule sur quelques minutes avec les personnes et le plus grand travail consiste au montage sur ordinateur : « Finalement j'ai passé davantage de temps à réaliser la vidéo que des moments de prise de vue et de négociation avec les professionnel·le·s qui sont filmés. » (Moix, A., 2016).

Selon les propos de I. Aeschlimann, je comprends qu'elle partage le même avis, que la médiation indirecte est davantage présente. Je prends comme illustration l'étude qu'elle a menée dans le cadre de son travail de Bachelor, sur la réception des publics au *Théâtre Les Halles*. Elle explique que les moments d'échange avec les personnes sur les raisons de leur venue au théâtre et leurs goûts est une infime partie de la recherche. La masse de travail **dans l'élaboration, la gestion et la coordination** des différents projets semblent être importante en comparaison avec les moments en contact direct avec les publics.

5.1.3 Fonctions de l'ASC dans un théâtre en tant qu'institution publique

Les animateur·trice·s socioculturel·le·s réalisent totalement leurs fonctions dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC, puisqu'elles résultent **du rôle de l'ASC**. Alors que des fonctions des professionnel·le·s dans un théâtre en tant qu'institution publique sont **davantage liées à la médiation culturelle**, puisqu'ils occupent un rôle de médiateur-animateur.

Toutefois il est possible d'insérer, en partie, **les sous-fonctions de l'ASC au sein de celles de la médiation culturelle**, plus particulièrement **la fonction transformatrice**, qui consiste à élargir la fonction première du théâtre qui est artistique à une fonction sociale (Mörsch, C., 2012, p.121). Notons que les projets qui mettent en avant cette fonction peuvent se réaliser de façon exceptionnelle, une à deux fois par année. Pour la raison que sa réalisation engendre du temps et qu'il faut également mener à bien d'autres activités en parallèle (Entretien exploratoire, Hort, S., 2016).

Afin de comprendre à quelle proportion les professionnel·le·s exercent chaque sous-fonction de l'ASC, je les développe ci-dessous. Comme vu dans la théorie, **les sous-fonctions de l'ASC sont celles de production, de facilitation et d'élucidation** (Gillet, J.-C., 1996, p.129).

Comment les professionnel·le·s exercent la sous-fonction d'élucidation ?

Dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC, les animateur·trice·s socioculturel·le·s étudient **les contextes du quartier** dans lequel s'inscrit la structure à laquelle le théâtre est lié ainsi que **la population précise** à laquelle elle est destinée.

Situé au *Quartier Culturel de Malévoz*, le *Théâtre du Raccot* est à la périphérie, c'est-à-dire légèrement à l'écart du centre-ville de Monthey. Les patients de l'hôpital sont dans une période difficile, ce qui peut réduire les milieux qu'ils ont l'habitude de fréquenter. Ils ont besoin de renforcer leur tissu social et de redonner du sens à leur vie. Dans ce cadre, l'art peut être une réponse.

Inséré à *Pôle Sud*, le théâtre du *Vide-Poche* est situé en plein centre-ville de Lausanne où se côtoient des individus d'origines multiples ce qui engendre des difficultés en termes de cohésion sociale. Les difficultés de communication entre ces différentes populations peuvent engendrer des conflits, c'est pourquoi, il est intéressant de regrouper ces individus autour d'activités collectives. L'intérêt est également d'élargir leur réseau et de permettre un échange de compétences, plus particulièrement autour du théâtre amateur, en ce qui concerne le *Théâtre du Vide-Poche*.

Dans le cadre d'un théâtre en tant qu'institution publique, la sous-fonction d'élucidation consiste à étudier **les différents contextes** dans lesquels s'inscrit l'institution ainsi que les structures qui l'entourent, afin de répondre aux besoins **de l'ensemble de la population d'une région**.

Il s'agit de comprendre la situation du *TLH*, situé à la périphérie de Sierre et du *Théâtre du Crochetan*, dans le centre-ville de Monthey. L'intérêt est d'établir les différents publics qui fréquentent l'institution, ou alors justement les (non-)publics, afin de faciliter leur accès à l'art. Ces théâtres sont entourés par les écoles de la région, des commerces en alimentation, des logements au centre-ville qui permettent d'héberger les artistes en résidence, un centre destiné aux personnes migrantes (*l'Espace interculturel* et l'association *Au-delà des frontières* à Sierre, *Maison du Monde* à Monthey), une maison des jeunes (*l'ASLEC* à Sierre et *Soluna* à Monthey). Ces deux institutions collaborent également avec la *HES-SO* en Travail social de Sierre, plus particulièrement à travers le module *Oasis - Arts et Travail social*.

Pour mieux comprendre quels publics fréquentent peu le *TLH*, I. Aeschlimann a complété ses recherches par une étude analytique des raisons qui font venir les gens, ce qui donne des indications sur les contraintes pour lesquelles d'autres ne viennent pas.

Comment les professionnel·le·s exercent la sous-fonction de facilitation ?

Dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC, la fonction de facilitation rattachée au pôle de médiation consiste en **la négociation avec l'ensemble des acteurs** afin de faciliter l'accès à l'art. C'est également s'occuper de la gestion des interactions, la création de liens et des échanges, ainsi que des conflits d'opinions.



Au *Théâtre du Raccot*, c'est se rendre auprès des artistes : « Nous demandons aux compagnies ce qu'elles pourraient proposer en contrepartie pour l'hôpital. », explique M. Ndiaye. C'est de rencontrer les patients dans leur quotidien, de créer un lien de confiance : « Nous nous rendons auprès du personnel et des patients de l'hôpital afin de présenter les spectacles, de les rassurer et de regarder avec eux à quoi il serait adéquat qu'ils participent. [...] » Tout un travail est également mis en place avec le personnel, afin de trouver des solutions ensemble :

« On passait dans les unités parler aux gens, leur dire qu'il y avait ce spectacle ou cette activité. On en parlait aussi dans un autre cadre, comme la buvette. [...] On allait discuter des projets dans les réunions infirmiers-chef-unités de soins pour qu'ils puissent savoir ce qu'il y avait et en parler [...] Mon collègue, il en parlait dans les colloques médicaux et puis avant que je parte, cela débutait, il y avait un délégué culturel dans chaque unité de soin. » (Ndiaye, M., 2016)

Pour G. Narbel, l'important est d'apporter une écoute active : « Je prends du temps pour discuter avec les personnes de leurs envies, de les conseiller, les orienter. » Le but est de les accompagner au mieux dans la réalisation d'un projet. C'est également en relayant du réseau qui peuvent les orienter et les aider, et parfois d'organiser des arrangements afin qu'ils obtiennent des conditions favorables : « Le prix peut être négocié contre un coup de main bénévole, comme la tenue du bar un soir de spectacle. »

Si dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC, la plupart de ce travail se réalise **sur les lieux même de la structure**, dans une institution culturelle, un énorme travail de collaboration est mis en place avec les structures aux alentours. Par le biais de courriers électroniques ou postales, téléphones, etc. Ou alors **en se rendant directement dans les différents lieux**.

Dans un projet en lien avec la danse, I. Aeschlimann s'est rendue à domicile auprès de familles, afin d'envisager le prêt d'une fenêtre de leur maison à des danseurs sur une soirée et auprès des écoles de Sierre dans le cadre du projet encourageant les élèves à figurer lors d'un spectacle. A. Moix s'est rendu à Soluna lors du projet de Graffiti et de Breakdance afin de mettre en place une action avec les jeunes autour de Banksy.

Le jour de la réalisation d'une activité, comme une visite guidée, c'est veiller aux interactions, faciliter la prise de parole ainsi que l'expression des différentes opinions. Lors d'une exposition sur les héros, A. Moix était chargé d'amener le dialogue auprès des enfants. Il a demandé ce que l'image d'une femme en super héros qui s'occupe des enfants provoquait en eux. Une petite fille a dit que, pour elle, c'était juste car c'est plutôt les mamans qui restent à la maison. Alors qu'un garçon a riposté que les papas pouvaient aussi prendre soin des enfants et que cela n'était pas forcément un rôle de femme.

Comment les professionnel·le·s exercent la sous-fonction de production ?

En ce qui concerne la fonction de production dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC, je remarque qu'il faut s'occuper **des aspects pratiques comme l'intendance des lieux, la location et les finances**. « Ce qu'on oublie souvent, c'est que l'animateur·trice socioculturel·le est également le concierge des lieux. Contrairement à un théâtre en tant qu'institution publique où on engage une ou plusieurs personnes pour la gestion de l'intendance. », explique G. Narbel. Il en est de même pour M. Ndiaye, pour qui les tâches techniques dépendent également de certains accords : « Je m'occupe de la billetterie, à part les soirs où les spectacles sont programmés par le *Crochetan*, où ils mettent à disposition une personne pour la billetterie et des placeuses. »

Dans un théâtre en tant qu'institution publique, la sous-fonction de production est prise en charge **en majorité par les techniciens et l'intendance**, qui sont employés de manière fixe. Le secteur technique s'occupe de l'installation des infrastructures et du matériel ainsi que de la propreté des locaux et de l'aménagement des différents buffets lors d'occasions particulières. Toutefois, I. Aeschlimann et A. Moix expliquent qu'il y a un grand nombre **d'activités techniques liées à la planification** (tableau de gant, fiche de contact, liste du matériel) ainsi qu'à **l'élaboration et la création de supports** (fiche illustrative, dossier pédagogique, etc.). Ces supports sont importants puisqu'ils permettent aux publics d'être autonomes, c'est-à-dire que cela ne nécessite pas la présence d'un professionnel·le directement sur le terrain.

5.1.4 Enjeux de l'ASC dans un théâtre en tant qu'institution publique

Publics ou non-publics ?

Les théâtres rattachés à une structure d'ASC sont destinés à un **(non-)public en particulier**, même si d'autres populations peuvent également s'y rendre.

M. Ndiaye exprime la volonté, par le biais du *Théâtre du Raccot*, de favoriser l'accès à la culture au personnel et aux patients. Cela par la mise en place d'activités, dans le quartier même de l'hôpital, qui leurs sont adressées, mais également en faisant venir des personnes de l'extérieur afin de décloisonner les lieux. G. Narbel explique que le *Théâtre du Vide-Poche* favorise l'accès à la pratique du théâtre, plus particulièrement à des amateurs de la région du centre-ville de Lausanne, par une mise en réseau avec d'autres artistes. Même s'il arrive que certain·e·s professionnel·le·s viennent représenter des spectacles, la priorité est donnée aux compagnies amateurs. Toutefois la présence de professionnel·le·s permet un échange de compétence qui est intéressant.

Dans un théâtre en tant qu'institution publique, les actions ne sont pas destinées uniquement à un public spécifique, mais à l'ensemble de la population d'une région. Selon I. Aeschlimann et A. Moix, des actions autour des spectacles sont destinées **aux différents publics qui fréquentent, de manière régulière, le théâtre mais également aux (non-)publics** de la région de Monthey et de Sierre, c'est-à-dire des différentes institutions qui entourent l'édifice.

A l'intérieur ou à l'extérieur des murs ?

Dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC, le focus est mis sur ce qui est réalisé à **l'intérieur des murs**, là où est présente la population pour laquelle la structure est destinée.

Au *Théâtre du Raccot*, il s'agit premièrement de mettre des actions sur le lieu même du *Quartier Culturel de Malévoz*, où se trouve la population cible. L'intérêt est également de décloisonner l'hôpital **en attirant des personnes de l'extérieur** dans le but de créer du lien entre différentes populations. Tout comme au *Théâtre du Vide-Poche*, il s'agit de mettre en place des actions sur le lieu même du théâtre, dans le centre-ville de Lausanne.

Si la majorité des actions se déroulent sur le lieu même de la structure à laquelle appartient le théâtre, dans une institution culturelle, il cherche à s'ouvrir à différents publics et non-publics en se rendant à leur rencontre à **l'extérieur des murs**.

Au *Théâtre du Crochetan*, le concept du *Crochetan mobile* propose des spectacles dans des appartements, des bus, des salles communales ou encore *Le théâtre c'est dans ta classe !* qui produit **des spectacles construits sur mesure** pour être joués dans le contexte d'une salle de classe (Moix, A., 2016). I. Aeschlimann parle du projet mis en place en lien avec la danse où des personnes se produisaient dans l'espace d'une maison à travers une fenêtre, qui était prêtée par une famille de Sierre. Cela donne **accès au théâtre aux personnes d'une autre manière** et intègre ceux qui ne sont pas, à la base, passionnés par ce domaine artistique. C'est l'idée d'aller à **la rencontre de ces personnes dans leur environnement** pour les amener au théâtre d'une manière nouvelle.

Mémoire ou création ?

Selon les propos de M. Ndiaye et G. Narbel, je remarque que l'accent est mis sur **la création dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC**, même si ces lieux accueillent également quelques spectacles.

Au *Théâtre du Raccot*, l'intérêt est de permettre aux compagnies en résidence de faire **un travail d'expérimentation et de réflexion**. Toutefois, quelques spectacles d'accueil sont programmés en collaboration avec le *Théâtre du Crochetan*. Au *Théâtre du Vide-Poche*, G. Narbel explique que la priorité est également donnée aux trois compagnies en résidence permanente afin qu'elles puissent se perfectionner et mettre en place leurs spectacles. De nombreux spectacles sont également accueillis de manière régulière.

Le *Théâtre du Crochetan* et le TLH font office de théâtre **d'accueil et de création**. De nombreux spectacles de prestige sont accueillis au *Théâtre du Crochetan*, exprime A. Moix. Pour des raisons économiques, il ne serait pas possible de ne faire que des créations, toutefois on trouve deux à trois

compagnies en résidence pour une durée de trois ans. De plus, il est important **de promouvoir et de diffuser les spectacles professionnels** mis en place par des compagnies suisses et étrangères. Il s'agit également au TLH d'accueillir des spectacles, plus particulièrement contemporains, même si de nombreuses créations sont mises en place par des compagnies en résidence de manière régulière.

5.1.5 Retour sur l'hypothèse principale 1 et réponse à la première question de recherche

Hypothèse principale 1 : L'ASC a une place dans un théâtre en tant qu'institution publique

Dans ma **première sous-hypothèse**, je postule que l'ASC occupe un rôle dans un théâtre en tant qu'institution publique.

Dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC, un seul service est formé par l'ASC qui est chargée de l'ensemble des tâches (administration, financement, intendance, médiation). Le pourcentage de travail des professionnel·le·s est réparti entre différentes activités de la structure, dont le théâtre et la médiation culturelle font partie. Leur rôle est animateur-médiateur.

Au contraire, dans un théâtre en tant qu'institution publique, les tâches sont réparties entre les différents secteurs en présence : administratif, technique et artistique, qui sont composés de services (communication, billetterie, intendance, administration, etc.). Les animateur·trice·s socioculturel·le·s sont insérés dans le service de médiation culturelle, qui est un service du secteur de l'administration. Au sein de ce service se trouvent d'autres médiateur·trice·s culturel·le·s employé·e·s de manière fixe ou alors par le biais de mandats externes. En collaboration avec les autres professionnel·le·s, ils sont chargés de la planification et de la coordination de l'ensemble des actions autour des publics. Pour cela, ils adoptent une posture de « médiateur-animateur » (Entretien de recherche, Moix, A., 2016), c'est-à-dire de médiateur·trice·s culturel·le·s avec une orientation sociale.

Afin de réaliser ces différentes tâches, ils peuvent exercer leur rôle de manière directe ou indirecte, c'est-à-dire en contact direct ou non avec les publics (Fauche, A., cité dans Brulé, C., 2003, p.225).

Dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC, c'est la médiation directe qui est privilégiée. Cela en raison que le (non-)public spécifique est directement présent sur les lieux de la structure, qui fait office d'accueil libre. Ce qui n'est pas le cas d'un théâtre qui est une institution avec des horaires d'ouverture et de fermeture. Ainsi la médiation indirecte est davantage présente, elle se réalise, la plupart du temps, au préalable dans l'élaboration ou la réalisation des projets et des supports. Quant à la médiation directe, elle a lieu uniquement le jour même de l'activité dans la gestion d'un groupe.

Dans ma **deuxième sous-hypothèse**, je postule que l'ASC occupe des fonctions dans un théâtre en tant qu'institution publique.

Les animateur·trice·s socioculturel·le·s peuvent exercer leurs fonctions dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC, puisqu'elles résultent du rôle de l'ASC. Alors que dans un théâtre en tant qu'institution publique, elles sont davantage liées à la médiation culturelle, puisqu'ils occupent un rôle de médiateur-animateur.

Toutefois il est possible d'insérer, en partie, les sous-fonctions de l'ASC au sein de celle de la médiation culturelle, plus particulièrement la fonction transformatrice, qui consiste à élargir la fonction première du théâtre qui est artistique à une fonction sociale (Mörsch, C., 2012, p.121). Notons que les projets qui permettent cette fonction peuvent se réaliser de façon exceptionnelle, une à deux fois par année. Pour la raison que ces projets prennent du temps, et qu'il faut également mener à bien d'autres activités en parallèle (Entretien exploratoire, Hort, S., 2016).

Comme vu dans la théorie, les sous-fonctions de l'ASC sont celles de production, de facilitation et d'élucidation, respectivement liées au pôle technique, au pôle de médiation et à celui de militant. (Gillet, J.-C., 1996, p.129).

Dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC, la sous-fonction de production consiste à la gestion des infrastructures, la mise en place du matériel et à l'intendance ; tandis que dans un théâtre en tant

qu'institution publique la plupart de ces tâches sont prises en charge par le secteur technique. Le pôle technique se réfère davantage à du travail administratif par le biais d'outils informatiques.

La sous-fonction d'élucidation correspond à l'étude des différents contextes du quartier dans lequel s'inscrit la structure à laquelle est lié le théâtre ainsi que le (non-)public spécifique pour qui elle est active. Alors que dans un théâtre en tant qu'institution publique, il s'agit de l'étude des différents contextes de l'édifice et des différentes populations qui l'entourent

Celle de facilitation représente la négociation avec les différents acteurs. Dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC, la majeure partie de ce travail se fait directement auprès des publics présents sur les lieux. C'est en grande partie la gestion des groupes, des échanges et des interactions sur le terrain. Dans un théâtre en tant qu'institution publique, les professionnel·le·s doivent se rendre dans les différentes structures aux alentours ou alors collaborer par le biais de téléphones et de courriers électroniques ou postales. En général, la gestion de groupes et des interactions n'est présente que le jour même du déroulement d'une activité.

Dans ma **troisième sous-hypothèse**, je postule que l'ASC répond à des enjeux dans un théâtre en tant qu'institution publique.

Dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC l'enjeu serait de mettre en place et d'attirer du monde sur le lieu où se situe le théâtre, c'est-à-dire à l'intérieur des murs. Le but est de donner de la vie dans cet espace et de faire émerger de nouveaux liens entre la population cible, des artistes et des publics de l'extérieur. De plus, beaucoup d'importance est mise à la création, qui est prioritaire. L'accent est mis sur les compagnies en résidence dans le travail de réflexion, de recherche et d'expérimentation.

Alors qu'il s'agirait, dans un théâtre en tant qu'institution publique d'élargir l'accès à plusieurs niveaux (géographique, social, économique, socioculturel) par une ouverture à l'extérieur des murs. Cela en se rendant auprès des différents publics et (non-)publics (institutions sociales, commerces, logements). De plus, même si des spectacles sont créés au sein des murs, pour des raisons économiques mais également par souci de promotion et de diffusion des artistes professionnel·le·s, ils font également office de théâtre d'accueil.

Ainsi un théâtre rattaché à une structure d'ASC a des préoccupations liées au domaine social et le théâtre en tant qu'institution publique, davantage en relation avec le domaine de la culture. Notons que ces enjeux sont divergents mais qu'il n'y a aucun jugement de valeur, puisqu'ils conduisent tous deux à servir des missions différentes mais nobles et légitimes.

Question de recherche 1 : Quelle est la place de l'ASC dans un théâtre en tant qu'institution publique ?

Dans un théâtre en tant qu'institution publique, un·e animateur·trice socioculturel·le est inséré dans le service de la médiation culturelle, c'est-à-dire des relations avec les publics. C'est en quelque sorte un « médiateur-animateur », qui met en place des actions autour des publics avec une orientation sociale.

La place de l'ASC dans une institution qui elle, est culturelle, reste un défi. Cela engendre des faiblesses et des limites mais également des forces et des opportunités.

Les animateur·trice·s socioculturel·le·s peuvent rencontrer des faiblesses, du fait qu'ils ont certaines lacunes au sujet des connaissances de l'art. Cela peut être comblé par une forte curiosité et un intérêt envers ce domaine ou alors par une formation continue en médiation culturelle. Tout comme les incompréhensions entre le domaine social et culturel peuvent être diminuées par une bonne communication.

L'animateur·trice socioculturel·le possède une grande autonomie de travail dans la mise en place des projets même s'il reste sans cesse en collaboration avec les autres secteurs et services. De plus, la notion de créativité et de réutilisation des ressources est un point fort de l'ASC, puisque cela est écologique pour l'institution culturelle à qui cela demande peu de moyens (recyclage, bénévolat, etc.).

Si les différences entre la médiation et l'animation sont utilisées de manière à être complémentaire, cela peut être une réelle opportunité. Une réelle place d'animateur·trice socioculturel·le, à l'image d'un théâtre rattaché à une structure d'ASC, pourrait être subventionnée par le domaine social.

Je dénote le fait que l'animateur·trice est le·la seul actif·ve dans le domaine social, ce qui pourrait amener une certaine solitude et un désengagement sur le long terme. C'est pourquoi il serait intéressant de réfléchir si la place de l'ASC se situe davantage à l'intérieur ou à l'extérieur des murs d'une institution culturelle. Pour cela, il faudrait collaborer avec une structure externe d'ASC ou alors mettre en place des institutions culturelles alternatives. Je développe ce point plus particulièrement dans la plus-value de l'ASC dans un théâtre, qui donne des indices au sujet des opportunités sur lesquelles ces idées peuvent déboucher.

5.2 Plus-value de l'ASC dans un théâtre en tant qu'institution publique

Dans mon hypothèse principale 2, je postule que l'ASC apporte une plus-value dans un théâtre en tant qu'institution publique par ses connaissances des publics et (non-)publics, ses objectifs et finalités sociaux ainsi que ses principes et modes d'action de l'éducation populaire.

Dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC, les professionnel·le·s utilisent les mêmes outils et méthodes que dans un théâtre en tant qu'institution publique. Ce sont les différences qui mettent en avant les spécificités de l'ASC. Elles se trouvent au niveau de la connaissance des publics et des (non-)publics, des objectifs et finalités sociaux ainsi que des principes et modes d'action de l'éducation populaire. L'ensemble de ces spécificités favorisent la participation par l'intégration des publics dans la mise en place des projets, c'est-à-dire dans les différentes étapes de la méthodologie de projet.

L'étude de ces spécificités dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC, où l'animateur·trice socioculturel·le a une réelle place, permet de mettre en avant la plus-value de l'ASC dans un théâtre en tant qu'institution publique.

5.2.1 Méthodes et outils

Les méthodes et outils employés par les animateur·trice·s dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC et un théâtre en tant qu'institution publique sont similaires. Je les développe pour ensuite comprendre comment les spécificités de l'ASC contribuent à l'intégration des publics dans les actions de médiation culturelle.

Méthodes et outils ?

M. Ndiaye utilise des outils de méthodologie de projets, des techniques de bases de communication et **de nombreux outils administratifs** qui facilitent la planification et la gestion des différentes activités.

Il en est de même pour G. Narbel, qui lui met un accent tout particulier à l'outil **de gestion de groupe** puisqu'il n'est pas présent pour coacher les personnes dans « la technique de théâtre » mais c'est « un accompagnateur » de ces compagnies amateurs dans leurs démarches qui mènent à un spectacle, par exemple.

Ce qui à son avis, demande de fortes compétences dans **la gestion des interactions** par rapport aux dynamiques qui peuvent arriver : « C'est la vie du collectif. Il faut être outillé professionnellement, afin de percevoir ce qu'il se passe et ce qu'il se joue. Pour réagir en conséquence. » Il donne également des conseils, sur mesure, de l'ordre de **l'organisation, l'expertise et l'évaluation de la faisabilité** des projets. **Le lieu**, en lui-même, est également considéré comme un outil de travail pour G. Narbel.

I. Aeschlimann et A. Moix utilisent **des outils de communication de base**, d'informatique, de méthodologie de projet enseignés à *la HES SO* en Travail social, ainsi que de gestion de groupes. La masse **de travail administratif** est relativement considérable, c'est pourquoi il est important de maîtriser les outils qui y sont liés. De plus, A. Moix utilise plus particulièrement la vidéo et la photographie, alors que I. Aeschlimann est plus douée dans le domaine du stylisme et des costumes de théâtre.

5.2.2 Connaissance des publics et des (non-)publics

A travers cette sous-hypothèse, j'explique la formation et le parcours professionnel des personnes interviewées ainsi que la proximité (ou non) qu'ils entretiennent avec les publics sur le terrain, ce qui donne des indications sur la connaissance des publics et non-publics.

Formation et parcours professionnel des personnes interviewées ?

M. Ndiaye a suivi sa formation d'animatrice socioculturelle à **la HES SO en Travail social**, qui était autrefois située à Sion, et elle a défendu son travail de mémoire à Sierre pour obtenir son diplôme en 2009.

Pour entrer dans cette Haute école en Travail social, elle a fait un stage probatoire à *Appartenances* à l'espace social *Mozaiik* destiné aux hommes issus de la migration. Son premier stage de formation pratique, elle l'a réalisé à *Soluna*, qui est le service de la jeunesse de Monthey et **son stage de formation pratique II en Argentine dans une prison**, où elle a également écrit son travail de mémoire sur le même sujet. A son retour, M. Ndiaye a effectué un an en assistantat de travail de recherche à la *HES SO* de Sierre. C'est en 2010, qu'elle commence à travailler **au Quartier Culturel de Malévoz** à Monthey. Actuellement, elle est employée à la Villa Métisse de Vevey.

G. Narbel s'est formé en ASC à **l'EESP (Ecole d'études sociales et pédagogiques)** de Lausanne, où il a achevé ses études en 2001.

Lors de sa formation, il a réalisé **son stage de formation pratique II dans un théâtre en tant qu'institution publique**. Par la suite, il a travaillé **au Centre de Quartier de Grand-Vennes** durant neuf années consécutives. Durant cette période, il s'est également formé comme praticien formateur afin de suivre des stagiaires dans leur processus d'apprentissage. En 2013, il a suivi **un CAS (Certificate of Advanced Studies) en médiation culturelle**, ce qui était la condition pour qu'il soit engagé à sa place actuelle **au Théâtre du Vide-Poche**. C'était également une envie personnelle de sa part : « Je ne me sentais pas à l'aise pour soutenir les discussions avec les artistes. »

I. Aeschlimann a suivi une première formation **en stylisme de mode** et puis **de costumière de théâtre** en Valais. Par la suite, elle a suivi une formation d'animatrice socioculturelle à **la HES SO en Travail social** de Sierre, volée bac11, pour achever ses études en 2015.

Durant son parcours, elle a suivi **son stage de formation pratique II au TLH** à Sierre et elle a également écrit son travail de Bachelor à ce sujet, intitulé *Les publics de la culture en question, usages et réceptions au théâtre Les Halles – TLH*, qui fut publié. Après avoir terminé son stage, I. Aeschlimann a été engagée dans ce même lieu mais en tant que costumière. En février 2015 elle termine son mémoire et puis également son mandat de costumière. Actuellement, cette professionnelle du domaine social et culturel travaille au **Quartier Culturel de Malévoz** à Monthey, où elle est engagée comme animatrice socioculturelle depuis janvier 2016.

Enthousiaste par **le domaine de la vidéo**, A. Moix, s'est formé dans ce domaine et celui de la photographie de manière autodidacte.

Ce passionné a réalisé une formation d'animateur socioculturel à **la HES SO en Travail social** de Sierre. Lors de son parcours, il a suivi son stage probatoire à *Antenne Sida (Aide suisse contre le sida)* et puis **son stage de formation pratique I au Quartier Culturel de Malévoz**. Ensuite, il a participé au **module Oasis - Art et travail social (module d'approfondissement prévu au 5^{em} semestre de la formation)**, qui s'est déroulé à Monthey. Pour achever ses études, il a suivi **son stage de formation pratique II au Théâtre du Crochetan** sous la direction de L. Malaguerra.

Une fois formé à l'animation socioculturelle, Alexandre Moix a travaillé quelques temps au **Quartier Culturel de Malévoz** et puis il s'est engagé à **l'AVEP (association valaisanne d'entraide psychiatrique)**, située également à Monthey.

Immersion dans le terrain ?

M. Ndiaye se trouve **directement sur le lieu** où se trouve la population avec laquelle elle travaille, ce qui lui permet d'être **en permanence immergée dans le terrain**, auprès des patients et du personnel de l'*Hôpital de Malévoz* ; même si une grande partie de son temps se réalise dans les bureaux.

De même pour G. Narbel, qui est également directement en contact auprès de la population avec laquelle il travaille, même si une partie de ses tâches se réalise à l'administration dans les bureaux de la structure qui sont situés dans un autre endroit que le théâtre.

A. Moix et I. Aeschlimann exercent la plupart de leur travail dans les locaux des bureaux du secteur de l'administration, ils ne sont pas directement émergés avec les publics. Ceux-ci sont présents sur **le lieu du théâtre seulement en cas de spectacles ou d'activités en lien**. Afin de rentrer en contact, ils doivent communiquer par le biais de mailing, téléphones ou alors, en se rendant directement dans les lieux où se trouve ces différents publics.

5.2.3 Objectifs et finalités sociaux

Le choix de se diriger dans le domaine de la médiation culturelle et la définition personnelle des professionnel·le·s interviewé·e·s orientent leurs objectifs et finalités.

Pourquoi « le choix » de la médiation culturelle ?

M. Ndiaye, même si elle a baigné dans le domaine théâtral, est arrivée un peu par hasard au *Quartier culturel de Malévoz*. C'est surtout, sa dernière expérience en travail social **par son stage de formation pratique II en Argentine dans une prison qui l'a conduite à travailler dans ce lieu**, dont on lui avait fait part et qui a tout de suite retenu son attention : « [...] l'idée de travailler dans une institution qu'on peut appeler un peu *institution totale* c'était mon truc à cette époque. Et le projet culturel, le fait qu'il s'inscrive dans une institution de ce type mais plus soignante, cela m'intéressait. » (Ndiaye, M., 2016)

Je comprends que ce sont d'abord ses objectifs et finalités sociaux, par **son intérêt pour le travail avec les populations en institutions dites « totalitaires »**, qui l'ont amenée à se diriger dans la médiation culturelle.

G. Narbel est arrivé au Théâtre du *Vide-Poche*, alors qu'il avait déjà travaillé neuf ans dans un centre de quartier à Grand-Vennes. Ce professionnel souhaitait découvrir davantage **le domaine artistique tout en restant dans un cadre social et populaire** qui correspondait à ses idéologies, avec une proximité envers les populations où il pouvait réellement exercer sa profession d'animateur socioculturel. Au Théâtre du *Vide-Poche*, « ils proposaient un réel poste d'animateur socioculturel. », explique G. Narbel avec enthousiasme. De plus, il avait envie de mieux comprendre ce qu'est la médiation culturelle, de s'outiller et **de s'immerger dans le domaine de l'art, tout en restant proche des gens**.

A. Moix a découvert la médiation culturelle lors de sa formation en filière spécifique ASC, alors qu'il s'est rendu à la visite du *Quartier culturel de Malévoz* dans le cadre de la *HES:SO*. **Son intérêt pour le domaine de l'art, plus particulièrement la photographie et la vidéo, conjointement à sa formation en travail social**, l'a mené à s'intéresser à la médiation culturelle.

C'est lors de sa formation en travail social que I. Aeschlimann a découvert la médiation culturelle et qu'elle a eu envie de faire cela. De suite, elle a voulu réaliser son premier stage de formation pratique au *TLH* lorsque A. Doublet et D. Maillefer ont repris la direction des lieux en 2012. Cela n'était pas encore possible comme il y avait encore beaucoup de choses à s'occuper avec la programmation et la gestion de cette nouvelle direction. Grâce à sa persévérance et sa motivation, elle a été prise afin de réaliser son deuxième stage de formation pratique, l'année suivante. Par son souhait **de mettre en lien ses deux formations de costumière et d'ASC**, la médiation culturelle prenait tout son sens dans ce cadre : « J'avais un intérêt pour le théâtre par mon parcours professionnel de costumière que j'ai voulu associer à ma seconde formation en ASC. C'est le mélange de ces deux univers. » (Entretien de recherche, Aeschlimann, I., 2016).

Une définition personnelle de la médiation culturelle ?

Pour M. Ndiaye, c'est donner de la vie dans une institution, au moment où des personnes marchent sur une pente plus glissante de leur parcours. En permettant à ces personnes **de se réinsérer** en partie à la société « normale », ils retrouvent **du pouvoir d'agir** : « Donc, qu'ils puissent être en fait non pas seulement des patients mais en venant à un spectacle, ils sont aussi consommateurs de culture ou comment les appeler : public, ou simplement, un spectateur ? »

De plus, je remarque qu'elle met de l'importance sur la notion d'ouverture. Par l'art, des espaces d'échanges et de créations collectives permettent **de s'ouvrir à de nouvelles personnes**. « Ces propositions de médiation qui étaient autour des spectacles permettaient aux personnes de rencontrer les artistes. » Si de nouveaux espaces physiques émergent, c'est également **par d'autres biais** (le corps, l'esprit). C'est ouvrir à ces personnes, des espaces intemporels qui n'appartiennent qu'à eux et leur permettent, un fragment de seconde, d'oublier les difficultés de la réalité.

Cela permet à l'hôpital d'être un lieu **de soin par la médecine, mais également par l'art** qui comporte beaucoup de bienfaits, ce qui apporte un traitement complémentaire dans la prise en charge de la maladie psychique : « C'est ouvrir des espaces complémentaires à ce qui peut être apporté dans les soins. »

Selon G. Narbel, la médiation culturelle est « un rouage qui permet au public de venir voir sur scène et d'expérimenter, de permettre à des amateurs de vivre l'expérience artistique. » Pour lui, c'est **à chacun son tour, d'avoir le droit d'être acteur** et de monter sur les planches. C'est un exercice qui demande beaucoup de courage et qui est formateur, explique-t-il.

C'est également la dynamique globale de ce lieu « au gré des opportunités ». G. Narbel explique qu'il a une vision de travail sur le moyen-long terme, c'est-à-dire que « [...] les personnes se rencontrent et reviennent ; un lien se crée. » Progressivement, **un réseau social** s'agrandit par un phénomène de fidélisation ce qui est « créateur d'opportunités et de rencontres. »

Ce professionnel explique que **la définition qu'il donne à la médiation culturelle au Théâtre du Vide-Poche est similaire à celle de l'ASC**. Ce qu'il réalise dans ce lieu se rapproche beaucoup des activités qu'il menait dans les centres de loisirs et de rencontre. « Rapprochement artiste, œuvres, population, mais pas directement lié à l'œuvre ; à part des fois [...]. », termine-t-il. La médiation dans ce contexte est **d'avantage liée à un public**, ses besoins et à ce que l'art peut procurer, qu'à l'objet artistique.

Pour A. Moix, la médiation culturelle devrait permettre aux personnes de s'exprimer et d'avoir un avis. Je comprends qu'il met de l'importance **à l'émancipation des individus**, dans le sens où il cherche **à identifier leurs besoins et à les faire entendre**. Cela se retrouve dans le film *Stop Motion* qu'il a réalisé : « [...] valoriser les travailleurs de l'ombre. », où des employé·e·s du théâtre, que l'on ne voit pas sous les éclairages de la scène, parlent devant la caméra. Par exemple, la commissaire d'exposition, explique comment elle s'y prend pour mettre en avant les œuvres d'art dans la galerie.

C'est également essentiel à ses yeux **d'ouvrir à la réflexion** et à se poser des questions, toujours dans cette même optique de promotion des populations. « . Il y a une phrase que j'aime bien que j'ai entendue à la *Ferme Asile* : on ne comprend bien son époque qu'à travers les œuvres culturelles produites. [...] » Il cherche **à amener les publics sur différents thèmes**, comme le vivre ensemble et le lien social ainsi qu'à « [...] ouvrir la réflexion sur la société au travers des œuvres. »

Tout comme il exprime son souhait **de rendre accessible la culture à tout un chacun**. Pour lui, un théâtre communal est un lieu public, qui appartient à l'ensemble de la population d'une région : « [...] de comprendre comment on peut ouvrir l'institution en travaillant sur les barrières symboliques du théâtre. »

Quant à I. Aeschlimann, la médiation est **propice à l'échange et à amener à de nouvelles idées** auxquelles on n'aurait pas pensé seul : « Avoir des occasions d'échanger et de partager au sujet de certaines choses. Cela peut être très vaste. [...] Etre stimulé avec des idées qui ne te seraient pas venues autrement. » En effet, pour elle, la notion de réflexion est essentielle. Toutefois, pour que cela puisse se faire, il est important de bien aménager et de penser l'espace, souligne-elle.

Pour elle, si cette réflexion est nourrie, cela permet **de donner sens à sa vie et à son environnement**. Ce qui semble être essentiel, dans la société très disparate d'aujourd'hui : « Donner sens ou pas, de te créer, te rechercher. » C'est un grand voyage à la découverte de soi et des autres. Si cette recherche mène à de nombreuses interrogations, cela conduit également **à créer son propre avis** et ainsi **à défendre ses opinions** même si elles sont parfois divergentes. C'est oser provoquer **des réactions**, amener **le débat** : « [...] casser les normes et les habitudes afin que les personnes puissent venir à d'autres idées. »

Finalement, **une ouverture sur l'extérieur**, c'est accepter que tout individu est « unique » mais que « tous ont leur place » dans le théâtre, qui appartient à l'ensemble des publics aux sensibilités multiples.

5.2.4 Principes et modes d'actions de l'éducation populaire

Les valeurs défendues et les notions qui en résulte influencent les principes et modes d'actions des professionnel·le·s interviewé·e·s.

Quelles valeurs sont défendues ?

Je décris les valeurs qui définissent M. Ndiaye dans la réalisation de sa profession dans le cadre du Théâtre du *Raccot*.

Elle exprime premièrement la notion **de respect** des autres, de la différence, des personnes accueillies, de soi et puis également de la structure : « De respecter les personnes dans leur intégralité. »

Ensuite, elle apporte la notion **d'horizontalité**, qui met chaque individu au même niveau physique et intellectuel. Dans ce contexte, chaque individu peut apprendre et grandir au contact de l'autre : « [...] même si l'hôpital était très hiérarchisé, mon chef de service établissait une relation très horizontale. C'est agréable de travailler dans cette atmosphère, car on se sent libre de dire les choses, de proposer et de partager les responsabilités »

C'est également **la valorisation** des personnes pour ce qu'elles sont dans l'ensemble de leur complexité, ainsi qu'où elles en sont dans leur chemin de vie : « [...] pour ce qu'elles sont dans leur entier, sans les restreindre à une seule dimension de leur personne. C'est valoriser les rôles sociaux, le travail des artistes, l'hôpital psychiatrique, les lieux. »

M. Ndiaye termine par la notion **de partage**, qui pour elle est essentielle dans toute action d'ASC : « C'est expérimenter les choses et cela se fait à plusieurs. Cela peut fonctionner ou non. C'est expérimenter les liens, le contenu, discuter avec les artistes. Tout cela dans le partage. »

Pour G. Narbel, les valeurs qu'il souhaite transmettre au Théâtre du *Vide-Poche* sont **le vivre ensemble** et **le partage** mais également **la rencontre à tous les niveaux**, c'est-à-dire dans la dynamique de groupe créée par le biais d'une pièce et de stages mais également la rencontre avec un public.

C'est aussi **la curiosité** et **la découverte** par l'ouverture aux propositions grâce une **écoute active**. Il faut également « être attentif et percevoir ce qui se joue » De plus il faut instaurer **de la tolérance** afin que « chacun puisse s'exprimer et laisser de la diversité ». **La solidarité** a également sa place par « l'échange de compétences, le réseau et l'entraide par des coups de main bénévoles ».

Ce professionnel met également un point d'honneur à **la responsabilisation** des individus au travers « d'un projet artistique où les personnes acquièrent des connaissances diverses et deviennent plus autonomes ». C'est comme **un tremplin** qui permet d'élargir leur réseau et d'ainsi augmenter leur pouvoir d'agir. Il termine par une dernière chose, qui est essentielle à ses yeux, **l'expérimentation**. De soi, des autres, de la scène et de l'art.

J'expose les valeurs qui guident I. Aeschlimann dans la mise en place des actions de médiation culturelle au *TLH*.

L'engagement est la première valeur qu'elle énonce. Pour cette professionnelle, c'est un élément clé qui constitue le moteur de toute action : « Tu ne peux pas faire de médiation culturelle sans te sentir concerné. Il faut d'abord s'approprier le sujet pour le transmettre et puis, être engagé soi-même. »

Puis, c'est également **donner du sens** à ce qu'elle fait, sans quoi, il n'y a pas d'intérêt de mettre en place quelque chose. C'est également aider les individus à trouver leur compte, c'est-à-dire les raisons qui les animent et les mettent en mouvement.

I. Aeschlimann termine par la notion de **créativité** de manière large, c'est-à-dire au plan matériel et intellectuel : « Faire autrement, trouver des idées. » Pour elle, c'est également **être flexible** et **savoir s'adapter**. Sans oublier le **partage** et l'**échange**.

Dans la réalisation de sa profession au *Théâtre du Crochetan*, A. Moix énonce d'abord la notion d'**égalité** dans la possibilité de mettre en avant les goûts et les compétences qui sont plus populaires et divergent de l'art établi, par **une mise en lien entre amateurs et professionnel-le-s**.

« Dans le projet avec les jeunes de *Soluna*, on est parti de *Banksy*. Cet artiste s'est fait connaître dans la rue avant de rentrer dans le musée de la même manière que le hip hop. Ce qui m'intéresse c'est comment mettre en lien quelque chose de plus populaire, l'art de la rue par exemple, avec des œuvres professionnelles, c'est-à-dire de l'art établi. » (Moix, A., 2016)

C'est également l'**émancipation** et la **liberté d'expression**, en donnant la parole à ceux pour qui il est plus difficile de s'exprimer et de se faire entendre : « Par exemple pourquoi les gens aiment ou n'aiment pas, comment ils défendent leurs idées et les font entendre. C'est le moyen de connaître l'opinion des gens. »

Puis l'**ouverture** et l'**accessibilité** en permettant à tout un chacun d'avoir accès à l'art, quelles que soient ses capacités, sa couleur, sa langue, sa condition et son lieu de vie : « L'art devrait être à tout le monde sans avoir un bagage culturel. », défend A. Moix.

Démocratisation et actions culturelles ou démocratie culturelle et actions socioculturelles ?

Au Théâtre du *Raccot*, M. Ndiaye explique que les actions de médiation sont, en premier lieu, destinées aux patients de l'hôpital, qui peuvent bénéficier gratuitement des spectacles et des activités. Pour cela, ces actions partent de leurs besoins. Tout comme le théâtre est mis à disposition des compagnies en résidence, afin qu'elles puissent faire de la recherche artistique, sans pression, et sans devoir fournir un spectacle abouti à la fin. D'ailleurs, elles sont entièrement pris en charge, c'est-à-dire qu'un logement est mis à leur disposition ainsi qu'un montant destiné à la pension alimentaire.

Il en est de même au Théâtre du *Vide-Poche*, où la médiation est mise en place sur mesure en fonction des besoins des compagnies amateurs en résidence. Le but est qu'elles développent leurs compétences par des stages et au travers la réalisation d'un spectacle. Les actions ne sont pas planifiées en fonction des spectacles, d'ailleurs on trouve peu ou pas d'activités autour de ceux-ci. De plus, les compagnies amateurs en résidence bénéficient gratuitement des locaux. Pour les autres compagnies, elles peuvent louer la salle de spectacle à des prix peu importants. En effet, le théâtre ne fait aucun bénéfice là-dessus, l'intérêt est seulement de rembourser les frais liés au nettoyage et au maintien des lieux. Des prix préférentiels peuvent également être négociés contre des services bénévoles.

Je note que dans ces deux théâtres le programme de saison est absent, ce qui permet d'abord de se concentrer sur les publics. Selon G. Bender (2015), ce processus de « Bottom up », c'est-à-dire « de la cave à la lumière » consiste à partir d'une culture plus populaire et de valoriser son patrimoine. Ce qui mène à des principes de démocratie culturelle et d'action socioculturelle.

Au *Théâtre du Crochetan*, ainsi qu'au *TLH*, un programme de saison est annoncé chaque année. Les actions de médiation culturelle sont construites en fonction de la saison, c'est-à-dire des différents spectacles qui sont des œuvres dites de la culture légitime (Bourdieu, P., cité dans Bender, G., 2015) Selon G. Bender (2015), ce « processus d'acculturation » vise à permettre aux publics de s'approprier une culture qui n'est pas la sienne à l'origine. Il s'agit d'un processus, appelé « Top Down », qui mène à des notions de démocratisation et d'action culturelle. Les actions partent d'abord des besoins de promotion et de diffusion des spectacles, même si elles apportent indéniablement de nombreux aspects positifs aux différents publics.

Notons que les théâtres en tant qu'institution publique dont il est question dans ce travail appartiennent à la commune sur laquelle ils sont situés. Il est ainsi possible de louer les lieux à des prix abordables, afin de mettre en place différents événements (spectacles, banquets, conférences, etc.), initiés par des publics et qui se rapprochent davantage de la notion de démocratie culturelle et d'action socioculturelle.

5.2.5 Participation

Pour étudier l'intégration des publics dans les actions de médiation culturelle, j'évalue le degré de participation dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC et dans un théâtre en tant qu'institution publique. Puis j'étudie les limites et les faiblesses ainsi que les forces et les opportunités à l'élévation du degré de participation dans l'intégration des publics dans les actions de médiation culturelle.

Quel degré de participation ?

En ce qui concerne le Théâtre du *Raccot*, les patients de l'hôpital sont présents lors de courtes périodes, en cas de crises. Ce sont des moments où ils sont dans un état de vulnérabilité. Comme le travail se fait de manière ambulatoire, les patients rentrent chez eux lorsqu'ils se sont stabilisés et reviennent de manière ponctuelle afin d'être suivis.

Pour cette raison, il est compliqué de mettre en place une co-construction de A à Z, puisque les patients présents sur place ne sont pas dans un état qui leur permettent de participer, et que les personnes externes ne sont pas toujours présentes sur les lieux. Toutefois, certains projets sont mis en place, afin d'intégrer les patients dans la mise en place des projets. Par exemple, la buvette est tenue par des anciens patients de l'hôpital qui sont actuellement à l'assurance invalidité. Dans un autre projet, des patients en ambulatoire étaient figurants lors d'un spectacle.

Toutefois le fait d'avoir **une permanence, qui propose un libre accueil**, augmente le degré de participation. Les patients peuvent venir échanger et exprimer leurs envies ainsi que sur leurs craintes aux animateur·trice·s socioculturel·le·s présents pour les rassurer, ce qui augmente leur pouvoir d'agir.

Selon G. Narbel, le degré de participation est élevé au Théâtre du *Vide-Poche*, puisque « **la médiation culturelle est la médiation en soi** », c'est-à-dire l'accompagnement des compagnies dans la mise en place d'un spectacle. En effet, les artistes amateurs réalisent l'ensemble des étapes de la méthodologie de projet dans la mise en place d'une pièce de théâtre (recherche d'un pièce et apprentissage du texte, décor, budget, affiches). G. Narbel les accompagne dans ces étapes, en cas de besoin, par une expertise et un travail de réseau mais il ne participe pas au travail de création artistique.

Il y a des actions « froides » et « chaudes » au sens de Gillet, explique A. Moix. Dans un théâtre en tant qu'institution publique, cela n'est pas facilement réalisable de mettre en place des actions « chaudes », c'est-à-dire totalement participatives avec une co-construction de A à Z, pensent I. Aeschlimann et A. Moix. Ou alors, il s'agirait d'une à deux actions plus participatives par année, puisque ce genre de projet prend davantage de temps. Toutefois il est possible de mettre en place **des actions « mixtes », entre la notion de « froid » et de « chaud »,** qui sont partiellement participatives, soulignent-ils.

Elévation du degré de participation ?

Dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC, **les missions de la structure et celles de l'ASC sont similaires**, ce qui facilite l'intégration des publics à la mise en place des actions de médiation. Toutefois certaines limites et faiblesses, mais également des forces et des opportunités, peuvent être liées à d'autres éléments externes.

Au Théâtre du *Vide-poche*, il y a une forte implication des compagnies amateur·s qui réalisent elles-mêmes l'ensemble des étapes de la méthodologie, comme explicité dans le point précédent. A ce niveau, il n'est pas possible d'élever davantage le degré de participation, toutefois il n'y pas d'actions mises en place autour des spectacles qui intègrent les publics. Selon G. Narbel, cela pourrait être un défi intéressant mais cela n'est pas le but en soi :

« Ce sont des amateurs. Pour la plupart, c'est parfois leur première scène. C'est déjà difficile pour eux de se montrer devant tout le monde alors ce serait trop d'en plus leur demander d'organiser une activité autour de leur spectacle pour les publics. Ce ne sont pas des professionnel·le·s, ils ne savent pas forcément comment s'y prendre. » (Entretien de recherche, Narbel, G., 2016)

Au Théâtre du *Raccot*, s'il est plus compliqué d'intégrer les patients à toutes les étapes de la mise en place d'un projet, cela peut être augmenté **par un renforcement de la collaboration entre le domaine des soins et de l'ASC**, ce qui est déjà en cours.

Dans un théâtre en tant qu'institution publique, l'élévation du degré de participation est plus compliquée. La structure a **des missions culturelles tandis que celles de l'ASC sont sociales** ; ce qui peut engendrer des faiblesses et des limites à l'intégration des publics à la mise en place des projets.

Les limites et les faiblesses sont liées **au programme de saison** et à la préservation **du lien avec l'œuvre**, aux **règles institutionnelles** et à **la notion d'homogénéité**.

Au *Théâtre du Crochetan* et au *Théâtre Les Halles*, il est difficile d'intégrer les publics à la mise en place des projets du fait qu'il y a déjà des actions planifiées à l'avance par le programme de saison. Il faut également proposer des actions originales, qui impliquent les publics, tout en préservant le lien avec les spectacles.

Les nombreuses contraintes institutionnelles permettent une certaine cohérence dans les différentes prestations. Par contre, cela rend difficile la possibilité que les publics y contribuent, puisqu'ils n'ont pas les mêmes compétences que des professionnel·le·s. De plus, les postes sont répartis par service, avec des tâches spécifiques. Pour que les publics soient intégrés dans les étapes de la méthodologie de projet, il faut passer par de nombreux interlocuteurs qui doivent valider les tâches reliées à leur service. Cela engendre un certain temps.

Les différences entre le domaine social et culturel amènent certaines incompréhensions et difficultés, ce qui peut provoquer une certaine pression. Toutefois, il est possible, **par une collaboration avec les autres services**, d'intégrer en partie les publics dans ces procédures qui mènent à l'aboutissement d'un projet. Cela demande **une bonne communication entre les services** et **un échange de compétences**, ainsi qu'une **ouverture** et une **flexibilité de l'institution**.

5.2.6 Retour sur l'hypothèse principale 2 et réponse à la deuxième question de recherche

Hypothèse principale 2 : L'ASC a une plus-value dans un théâtre en tant qu'institution publique

Dans ma **première sous-hypothèse**, je postule que l'ASC a une bonne connaissance des publics et (non-)publics.

En observant la formation et le parcours professionnel des animateur·trice·s socioculturel·le·s employés dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC, j'observe qu'ils ont d'abord suivi une formation en ASC pour ensuite, se diriger plus spécialement dans le domaine culturel par le biais de la médiation. Quant aux professionnel·le·s dans un théâtre en tant qu'institution culturelle, ils semblent avoir pris le chemin inverse. Passionnés par l'art, ils se sont ensuite orientés dans le domaine du travail social.

De plus, un théâtre rattaché à une structure d'ASC est directement immergé auprès d'une population spécifique. La structure offre un accueil libre, où les personnes peuvent se rendre lorsqu'elles le souhaitent avec une permanence d'animateur·trice·s socioculturel·le·s sur place, chargés de la réception et de la gestion des interactions. La proximité qu'ils entretiennent avec le public, augmente la connaissance qu'ils ont de celui-ci. Au contraire, dans un théâtre en tant qu'institution publique, les publics ne peuvent se rendre librement au sein de l'édifice. Il y a des horaires d'ouverture et de fermeture de la billetterie ou alors des rendez-vous avec un professionnel·le· en présence.

Dans ma **deuxième sous-hypothèse**, je postule que la plus-value de l'ASC se trouve dans les objectifs et finalités sociaux. J'observe cela à travers leurs choix de s'orienter dans la médiation culturelle ainsi que par la définition personnelle qu'ils en donnent.

Par les propos des professionnel·le·s employé·e·s dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC, je comprends que leur définition de la médiation est de permettre à une population spécifique qui n'a pas les mêmes chances d'avoir accès au domaine artistique. Je comprends que la médiation est semblable à un tremplin. Elle aide des personnes à pratiquer l'art dans un cadre protégé, dans une optique de plaisir et de partage. L'ensemble de ces interactions favorise la création d'un nouveau tissu social, qui augmente la capacité d'action.

La définition de la médiation culturelle des professionnel·le·s dans un théâtre en tant qu'institution publique est d'ouvrir le théâtre sur l'extérieur et d'en donner l'accès à tous les publics. Ces œuvres font partie du patrimoine culturel dont le Canton reconnaît l'utilité publique. Ils visent une émancipation des publics, en faisant entendre leurs voix par l'affirmation de leurs différentes opinions et des arguments qui les soutiennent. C'est également permettre aux individus d'avoir accès à la création artistique par des ateliers avec des artistes professionnel·le·s, tout en donnant la possibilité à ces derniers de proposer un art plus populaire.

En analysant les définitions dans ces deux types de théâtres, je remarque que les animateur·trice·s socioculturel·le·s dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC ont une définition de la médiation culturelle qui est très similaires à celle de l'ASC. Alors que les propos de ceux qui travaillent dans une institution culturelle ont une définition qui est à cheval entre le domaine social et culturel.

Dans ma **troisième sous-hypothèse**, je postule que la plus-value de l'ASC se trouve dans les principes et modes d'action de l'éducation populaire. J'étudie cela à travers les valeurs des professionnel·le·s et les notions qui y sont liées.

Dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC, les valeurs défendues par les professionnel·le·s sont l'horizontalité, le partage et la solidarité. Cela mène à des notions de démocratie culturelle et d'actions socioculturelles, les actions partent des publics et remontent à une œuvre.

Les valeurs défendues dans un théâtre en tant qu'institution publique se situent entre le domaine social et culturel. Elles tendent vers des notions d'accessibilité, d'ouverture et d'aménagement de nouveaux espaces, ainsi que vers l'affirmation de son opinion et la détermination de son propre avis sur l'art. En effet, la mission première d'une institution culturelle est la diffusion d'artistes professionnel·le·s. Les actions partent des œuvres pour redescendre aux publics, ce qui engendre des notions de démocratisation et d'actions culturelles.

Toutefois il est possible de louer les lieux à des prix abordables, afin de mettre en place différents événements (spectacles, banquets, conférences, etc.), qui eux viennent des publics et se rapprochent davantage de la notion de démocratie culturelle et d'action socioculturelle.

Dans ma **quatrième sous-hypothèse**, je postule que l'ensemble des spécificités de l'ASC favorisent la participation. J'entends par cette notion, l'intégration des publics dans les actions de médiation culturelle. D'abord, j'évalue le degré de participation, ce qui m'a ensuite permis de comprendre comment il serait possible de l'élever (Mörsch, C., 2012, p.86).

Dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC, le degré de participation semble plus élevé autour d'un (non-)public spécifique. Il y a une permanence qui propose un accueil libre, où ils peuvent venir échanger avec les animateur·trice·s. Pour cela, les besoins partent de ces personnes, ce qui augmente leur capacité d'action.

Il n'y a pas obligatoirement d'actions autour des spectacles, puisque la médiation constitue « l'activité » en soi : « Le programme de médiation culturelle, c'est la médiation en elle-même. », explique G. Narbel. En effet, les publics sont intégrés, le plus possible, dans la mise en place de l'ensemble des étapes de la méthodologie d'un projet.

Alors que dans un théâtre en tant qu'institution publique, le degré de participation semble être plus faible. Pour l'animateur·trice socioculturel·le, il est compliqué de réaliser l'ensemble de ses spécificités

sociales dans une institution, qui elle, est culturelle. Toutefois le focus n'est pas mis sur un seul (non-)public mais sur l'ensemble de la population d'une région, ce qui donne un territoire plus large.

De plus, il est possible de mettre en place certains projets qui intègrent le degré de collaboration (Mörsch, C., 2012, p.90), où les publics sont davantage impliqués. Pour une raison de temps et de budget, il n'est possible de réaliser qu'une à deux propositions de ce type sur l'ensemble de la saison.

Cependant l'élévation de l'intégration des publics dans les actions de médiation est compliquée en raison du programme de saison, des nombreux interlocuteurs, des règles institutionnelles ainsi que de l'homogénéité et de la cohérence à respecter. Toutefois, il est possible de les impliquer davantage par une forte collaboration entre les différents professionnel·le·s.

Question de recherche 2 : Quelle est la plus-value de l'ASC dans un théâtre en tant qu'institution publique ?

Comme étudié précédemment, les animateur·trice·s socioculturel·le·s dans un théâtre en tant qu'institution publique ont une place de médiateur·trice culturel·le - animateur·trice socioculturel·le.

Il est plus compliqué pour un·e animateur·trice socioculturel·le dans un théâtre en tant qu'institution publique d'insérer des projets sociaux au sein d'une structure, qui elle, est culturelle. Toutefois ces professionnel·le·s instaurent des projets de médiation culturelle avec une orientation sociale par leur connaissance des publics et (non-)publics, les objectifs et finalités sociaux ainsi que les principes et modes d'actions de l'éducation populaire. Par le biais de l'ensemble de ces spécificités, les animateur·trice·s socioculturel·le·s favorisent la participation en intégrant, le plus que possible, les publics dans la mise en place des différentes étapes d'un projet.

Ainsi, il est possible, à l'image d'un théâtre rattaché à une structure(socio-)culturelle d'injecter du social au sein des projets culturels, en partant davantage du bas, c'est-à-dire des publics. Les animateur·trice·s socioculturel·le·s doivent trouver un juste milieu, afin de négocier entre les missions culturelles de l'institution et celles sociales, de leur profession.

Il ne s'agit pas de mettre en place des actions socioculturelles au sein d'une institution, qui elle, est culturelle ; ce qui n'aurait pas de sens et de cohérence. Toutefois les logiques économiques difficiles conduisent les institutions culturelles à s'ouvrir et à trouver de nouvelles alternatives hybrides qui répondent aux nouveaux besoins de la société. Il s'agit de répondre à un défi actuel, qui est de trouver un équilibre entre le domaine culturel et social. En trouvant comment partir des publics dans une optique sociale, avec des notions d'action socio-culturelles et de démocratie culturelle ; tout en s'inscrivant dans une institution qui elle, est culturelle avec des notions d'actions culturelles et des enjeux de démocratisation culturelle.

Comme étudié précédemment, si l'intégration des publics et (non-)publics dans les actions de médiation engendre des difficultés, cela procure de nombreux bénéfices à l'institution et à ses publics. Pour cela, il est nécessaire que les théâtres en tant qu'institutions publiques soient flexibles et ouverts à de nouvelles propositions qui répondent à de réels besoins issus des changements sociaux. Ces lieux de culture sont également devenus des pôles urbains de rencontre dans le paysage moderne des villes. Dans une perspective d'avenir, cela pourrait conduire à l'aménagement d'un accueil libre au sein d'une institution publique ou alors à des institutions hybrides qui sont encore à penser.

5.3 Retour général sur l'analyse

Après l'analyse des entretiens, les postulats avancés dans mes hypothèses ont été confirmés par mon enquête de terrain. En effet, l'ASC a une place et une plus-value dans un théâtre en tant qu'institution publique.

Toutefois, un·e animateur·trice socioculturel·le n'a pas une réelle place en tant que tel mais davantage un rôle de médiateur·trice-animateur·trice. Cela n'empêche pas qu'il peut apporter une plus-value par les spécificités de sa formation qui ont une orientation sociale et favorisent la participation des publics en les intégrant davantage à la mise en place des projets. Même s'il n'est pas toujours réaliste d'être dans une participation totale, il est possible d'avoir des actions dites « mixtes », c'est-à-dire entre une

action « chaude » et une action « froide », en intégrant les publics à quelques-unes des étapes de la méthodologie de projet.

Une réelle place d'animataeur·trice socioculturel·le dans un théâtre en tant qu'institution publique, comme c'est le cas dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC, aurait peut-être davantage de sens à l'extérieur des murs par le biais de mandats d'un professionnel·le ou d'une association d'ASC externe.

6 Conclusion

Dans cette conclusion, je fais un bilan de mon processus de recherche en me positionnant de manière critique. De manière objective, j'analyse la réalisation de mon travail, la méthode et le processus d'apprentissage ainsi que les éléments que j'aurais pu améliorer. J'observe mon évolution au cours des étapes, des forces et difficultés ainsi que mes nouvelles acquisitions. Je termine par les débouchés et perspectives sur lesquelles peuvent conduire mon travail de recherche, ainsi que les aspirations professionnelles que je souhaite poursuivre.

6.1 Bilan de la démarche et positionnement critique

Aux prémices de ce travail, j'ai mis beaucoup de temps à définir de manière précise le sujet de ma recherche. J'étais relativement confuse et stressée quant à la masse de travail, ma directrice de recherche, B. Waldis, a su me recadrer et m'encourager à suivre les différentes étapes de manière scientifique et assidue. A l'avenir, je comprends l'importance de travailler directement de manière précise et cadrée, de faire des choix, de m'y tenir, et tout simplement d'oser me lancer, car je peux avoir confiance en mes compétences.

A travers cette recherche, je souhaiterais toutefois noter, qu'à mon avis, la formation est relativement pauvre en ce qui concerne le travail social en lien avec le domaine culturel. Cela est seulement exposé dans la présentation des différents champs de l'ASC, ou alors en suivant le module *OASIS Art et travail social*, qui, selon les échos que j'en ai, est très bien dispensé. Cet aspect pourrait être davantage mis en avant, vu les nouveaux débouchés dans ce domaine. En effet, cela m'a demandé beaucoup d'énergie et de nombreuses recherches afin de combler mes lacunes à ce sujet et d'accumuler suffisamment de connaissances pour cibler ma recherche.

6.2 En guise de conclusion générale

Tout d'abord, j'ai apprécié de mener cette recherche qui m'a passionnée, et m'a permis d'ouvrir mes horizons.

J'ai débuté avec des idées plein la tête et une envie de révolutionner les choses en apportant de nouvelles pistes d'actions. Puis j'ai été rapidement ramenée à la réalité, par la confrontation de ma vision d'étudiante à celle du terrain. J'ai pris connaissance des perspectives, mais également des différents enjeux engendrés par l'insertion de social dans le domaine de la culture.

Toutefois, même si j'ai compris que l'ASC possède ses limites, j'ai également découvert de nombreuses ouvertures et perspectives. En effet, les structures ne sont pas figées et il existe une infinité de possibilités. Par des échanges, des remous, des va-et-vient entre artistes, médiateur·trice·s, animateur·trice·s et publics : des graines se plantent et font naître des idées qui formeront notre futur.

Ce travail de Bachelor m'a également permis d'aller à la rencontre de nombreux professionnel·le·s et d'élargir mon réseau et de m'affirmer en tant que future animatrice socioculturelle. Je ressors nourrie et grandie de cette recherche qui m'a aidée à mieux comprendre où sont mes aspirations professionnelles et de créer ma propre « identité » de travailleuse sociale.

6.3 Ouvertures et perspectives

Après avoir exploré ce sujet, en se focalisant sur la place et la plus-value apportée par les animateur·trice·s socioculturel·le·s, je souhaiterais me concentrer sur les publics, en étudiant les effets que la participation à l'art engendre, et plus spécifiquement, quels sont les effets d'une pratique théâtrale régulière. Dans le but de peaufiner cet outil, je continue mes études en suivant la filière pré-professionnelle dispensée par l'école de théâtre de Martigny, *Les Alambics*. Je souhaite être une animatrice socioculturelle spécialisée dans le domaine de la médiation culturelle et des arts-vivants, tel que le théâtre.

7 Bibliographie

Je m'appuie, le plus que possible, sur des ressources scientifiques et reconnues, dans le but de légitimer mon travail.

7.1 Monographies

- AESCHLIMANN, I. (2011). *Les publics de la culture en question, Usages et réceptions au Théâtre Les Halles-TLH*. [Mémoire de Bachelor of Arts in Travail social]. Sierre : HES-SO//Valais.
- ARTAUT, A. (2006). *Le théâtre et son double*. Paris : Editions Cercle d'Art.
- ASSOCIATION VALAISANNE DE L'ANIMATION SOCIOCULTURELLE [AVANIMS]. (2012). *Rôles et fonctions de l'animateur-trice socioculturel-le auprès des personnes et des populations*. Récupéré le 15.09.2016 sur http://www.avalts.ch/doc/secteura_charte.pdf
- AUBRY, M. (2004). *Culture toujours... et plus que jamais !*. La Tour-d'Aigues : Editions de L'aube.
- AUDET, C. & SAINT-PIERRE, D. (Dir.) (2009). *Tendances et défis des politiques culturelles : analyses et témoignages*. Sainte-Foy : Chaire Fernand-Dumont sur la culture.
- BEAUD, S. & WEBER, F. (2003). *Guide de l'enquête de terrain*. Paris: La Découverte.
- BEAUD, S. (1996). L'usage de l'entretien en Sciences sociales. Plaidoyer pour l'entretien ethnographique, *Politix volume 9*, N°35, pp.226-257.
- BEAUDOUT, G. & FRANEK, C. (2011). *La Fabrique à théâtre*. Paris : Editions Thierry Magnier.
- BENGHOZI, P.-J., BECKER, H. (1990). Les mondes de l'art. [compte rendu]. *Revue française de sociologie, volume 31*, numéro 1, pp.133-139. Récupéré le 19.08.2016 sur http://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1990_num_31_1_1086
- BENDER, G. (2015). *Histoire de l'animation socioculturelle*. Cours du module E6. Sierre : HES.SO//Valais. Non publié.
- BENDER, G. & MORONI, I. (2011). *Politiques culturelles en Valais, Histoire, Acteurs, Enjeux*. Lausanne : [réalités sociales].
- BENSE FERREIRA ALVES, C. & POULARD, F. (2007). Le travail dans les institutitons culturelles. *Sociétés contemporaines, 2/2007*, n°66, pp.5-16.
- BERTSCHI, S. (2008). *L'animation socioculturelle dans les musées des Beaux-Arts, Limites et opportunités*. [Travail de Bachelor]. Lausanne : EESP – Vaud.
- BIANCO, G. (2013). *Les institutions culturelles et leurs publics*. [Travail de Bachelor]. Sierre : HES-SO//Valais.

- BIONE, C. (2009). *Les centres culturels*. Arles : Actes Sud.
- BOAL, A. (2002). *Théâtre de l'opprimé*. Paris : La Découverte
- BONSACK, C. & AL. (2011). *Pour rendre votre lieu de culture accessible aux personnes handicapées*. Lausanne : Association de la nuit des musées lausannois.
- BORDEAUX, M.-C. (2008). *Culture pour tous, La médiation culturelle en France*. Montréal : Acte de Colloque international sur la médiation culturelle.
- BOUQUET, B. (2012). *Ethique et travail social : une recherche de sens*. Paris : Dunod.
- BOURRIAUD, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Paris : Les presses du réel.
- BRÉVIAN, C. & PICARD, P. (2001). *Ville, une nouvelle ambition pour les métiers*. Paris : La documentation française.
- BRULÉ, C. & AL. (2003). *Médiation culturelle et politique de la ville, un lexique*. Paris : Caisse de dépôts et consignations. Récupéré le 20.09.2016 sur https://www.google.com/url?sa=t&ret=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjp9Im7iovSAhVpEpoKHQ_EBuwQFggaMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.culturecommunication.gouv.fr%2Fcontent%2Fdownload%2F101418%2F973947%2Fversion%2F1%2Ffile%2Fcomplet.pdf&usg=AFQjCNGHrzA82uHKcgGhcSSsa0hKR_OXBQ&sig2=KhXLkaRXRB1aEm_xSy5cMg
- CANTON DU VALAIS. (2016). *Critères de professionnalisme dans le domaine culturel*. Sion : Culture Valais. Repéré le 23.09.2016 sur <http://www.culturevalais.ch/fr/reseau/criteres-de-professionnalisme>
- CANTON DU VALAIS. (2017). *La Politique d'encouragement culturel*. Sion : Conseil d'Etat. Repéré le 23.09.2016 sur http://www.culturevalais.ch/data/Ressources/1337743516-Encouragement_culturel.pdf
- CANTON DE VAUD. (s.d.). *Site internet du Canton de Vaud*. Repéré le 13.12.2016 sur <http://www.vaud.ch/fr/canton-de-vaud/regions-naturelles/grand-lausanne/>
- CAUNE, J. (2006). *Culture et communication ; convergences théoriques et lieux de médiations*. Grenoble: PUG
- CAUNE, J. (2006). *Formation sur la médiation culturelle*. Lausanne: EESP
- COLLIARD, A. & AL. (2015). *Charte cantonale des centres de loisirs, centres de rencontres, maisons de quartier, jardins robinson et terrains d'aventure du canton de Genève*. Genève : Fédération des centres de loisirs et de rencontres

- CONSEIL COMMUNAL DE SIERRE. (2011). *Conditions générales de location du Théâtre Les Halles*. Sierre : Commune de Sierre. Repéré le 13.12.2016 sur http://www.tlh-sierre.ch/docs/Conditions_g%C3%A9n%C3%A9rales_de_location%20du_TLH.pdf)
- DARRAS, B. (2003). Etude des conceptions de la culture et de la médiation. *Médiation et information*, n°19, pp.61-85. Récupéré le 10.09.2016 sur http://www.mei-info.com/wp-content/uploads/revue19/ilovepdf.com_split_4.pdf
- DAVID, G. (2003). *O théâtre !*. Paris : Autrement Junior Arts
- DE LAVERGNE, C. (2016). *Préparer et mener un entretien*. Montpellier : Université de Montpellier. Récupéré le 10.03.2016 <http://www.univ-montp3.fr/infocom/wp-content/REC-Pr%C3%A9parer-et-mener-un-entretien2016.pdf>
- DELLA CROCE, C. & LIBOIS, J. & MAWAD, R. (2011). *Animation socioculturelle, Pratiques multiples pour un métier complexe*. Paris : L'Harmattan
- DE LOEUL, E., & PONCIN, M. (2010). Culture, art et travail social : un rendez-vous à ne pas manquer ! : L'approche culturelle dans la formation des assistants sociaux. *Laboratoire des innovations sociales* [Labiso], n°103 - 104. Récupéré le 12.01.2016 sur http://www.vd.ch/fileadmin/user_upload/themes/culture/musees/ecole-musee/pdf_autres/Culture_art_et_travail_social.pdf
- DE MOURGUES, N. & CASTANET, P-A.(2005). *Les métiers de la culture*. Notre-Dame de Bliquetuit: Millénaire III
- DREIER, M. (2001). *Théâtre d'aujourd'hui et théâtre d'hier*. Berne: Fondation Collection suisse du Théâtre
- DUBAR, C. (2000). *La socialisation*. Paris: HER/Armond Colin.
- DUBAR, C., TRIPIER, P.& BOUSSARD, V. (2011). *Sociologie des professions*. Paris: Armand Colin.
- DUFRENE, B.& GELLEREAU, M. (2003). Médiateurs et médiations. Qui sont les médiateurs culturels ? Statuts, rôles et construction d'images. *MEI Médiation et informations*, n°19, pp.163-175. Récupéré le 15 février 2016 sur http://www.mei-info.com/wp-content/uploads/revue19/ilovepdf.com_split_11.pdf
- FREIRE, P. (1998). *La pédagogie des opprimés*. Paris: Maspero
- FUMEAUX-EVÉQUOZ, N. (2015). *Espace public et citoyenneté*. Sierre : HES·SO//Valais. Non publié.
- FURRER, C. (2015). *Education populaire*. Sierre : HES.SO//Valais. Non publié.

- GENTIL, G. & POIRRIER P. (2006). *La politique culturelle en débat, Anthropologie*. Paris: Comité d'histoire du ministère de la culture et de la communication.
- GILLET, J.-C. (1995). *Animation et animateurs, le sens de l'action*. Paris: L'Harmattan.
- GILLET, J.-C. (1996). Praxéologie de l'animation professionnelle. *Recherche et formation*, n°23, p. 119-134. Récupéré le 24.01.2016 sur <http://ife.ens-lyon.fr/publications/edition-electronique/recherche-et-formation/RR023-08.pdf>
- GILLET, J.-C. (2008). *Des animateurs parlent ; Militance, Technique, Médiation*. Paris: L'Harmattan.
- GILLET, J.-C. (2008). *Animation et Territoires*. Paris: L'Harmattan.
- GRAU, S. (2015). *Cours de communication*. HES.SO//Valais. Non publié.
- JÖHR, C. (2002). *Référentiel de compétences des métiers de l'animation socioculturelle*. Récupéré le 11.01.2016 sur www.anim.ch
- JOVELIN, E. & BOUQUET, B. (2005). *Histoire des métiers du social en France*. Paris: ASH.
- KAUFMANN, J.-C. (2011). *L'entretien compréhensif, l'enquête et ses méthodes*. Paris: Armand Colin.
- LAFORTUNE, J.-M. (2012). *La médiation culturelle : le sens des mots et l'essence des pratiques*. Québec: Presses de l'université du Québec.
- LAMARANGE, J. (2006). *Déroulement des enquêtes quantitatives et/ou qualitatives*. Paris : Université Paris 5 René Descartes: Département des Sciences Sociales – Faculté de Sciences Humaines et Sociales.
- LANGLACE, A. (2004). *Animateur dans le secteur social et médico-social ; Formations, diplômes, profession*. Paris: Editions ASH
- LATTION, G. (1992). *Présentation, Analyse financière, Mode de financement, Proposition de développement du Théâtre du Crochetan*. [Travail de Bachelor]. Sierre : HES-SO//Valais.
- LEBON, F. (2009). *Les animateurs socioculturels*. Paris: La Découverte.
- LEFEBVRE, J.-D. (2010). *La culture au risque de la valeur d'échange*. Paris: L'Harmattan.
- LE DICO DES DEFINITIONS. (2013), *Site internet le dico des définitions. Définition d'institution*. Repéré le 15.02.2016 sur <http://lesdefinitions.fr/institution>
- MALAGUERRA, L. (2015). *Enjeux actualisés de l'animation socioculturelle*. Intervention dans le module G1. Sierre : HES.SO//Valais. Non publié.

- MALAGUERRA, L. & BENDER, G. (2015). Forum Ecole-Terrain : Animation socioculturelle et gouvernance. Sierre : HES.SO//Valais. Non publié.
- MANISA, M. (2002). *Rôle et fonction d'un animateur culturel, Animateur de l'organisation des loisirs à l'action sociale. Fiche métier Régionalisée*. Récupéré le 16.01.2016 sur <http://www.educh.ch/forum/role-et-fonction-d-un-animateur-culturel-f229.html>
- MAREK, Y. & MOLLARD, C. (2012). *Malraux, Lang...Et après ? Débat sur la culture*. Paris: Editions Descartes.
- MICHELET, V. (2014). *La médiation culturelle un nouveau champ de l'animation socioculturelle ?* [Travail de Bachelor]. Sierre : HES-SO//Valais.
- MIÈGE, B. (2010). *L'espace public contemporain*. Grenoble: Presses universitaires
- MIGNON, J.-M. (2012). *Les métiers de l'animation ; Environnement et métiers, Formations et outils ; Législation*. Malakoff : Dunod
- MITTAZ A-P. (2014). *Forces et paradoxes du principe de participation dans le champ de la médiation culturelle*. [Travail de validation du module 2, option arts scéniques dans le cadre du CAS]. Lausanne : EESP//Vaud. Non publié
- MORONI, I.& BIANCO, G. (2016). Les espaces de la participation culturelle, Enjeux et perspectives d'action. *Cahier de l'observation de la culture, n°3*. Sion : Service de la culture du canton du Valais, Institut de Recherche et Développement en Travail social de la HES-SO Valais//Wallis.
- MÖRSCH, C. (2012). *Le temps de la médiation*. Zürich : Institute for Art Education de la Haute école des arts de Zürich (ZHdk), Pro Helvetia
- MOULÈNE, C. (2006). *Art contemporain et lien social*. Paris: Editions Cercle d'Art
- MOULIN, R. (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion
- MULLARD, P. (2009). *Etre animateur, Méthodologie et relations humaines*. Revigny: Le journal de l'animation
- MURI, S. & DIEGO, V. (2014). *Métissage d'humanités – Un pont entre l'art et le social*. Argentine
- PAUGMAN, S. (2016). *Que sais-je ? Le lien social*. Paris : Presses Universitaires de France. Récupéré le 23.02.2016 sur : <http://197.14.51.10:81/pmb/Que%20sais%20je/psychologies/Le%20lien%20social%20-%20Paugam%20Serge.pdf>
- POCHON, C. (2016). *Supervision*. Sierre : HES.SO//Valais. Non publié

- POLE SUD. (S.D). *Accueil*. Récupéré le 12.12.2016 sur <http://polesud.ch/>
- POUJOL, G. & MIGNON, J.-M. (2005). *Guide de l'animateur socioculturel*. Paris: Dunod
- QUARTIER CULTUREL DE MALÉVOZ. (S.D). *Accueil*. Récupéré le 12.02.2016 sur <http://www.malevozquartierculturel.ch/>
- QUARTIER CULTUREL DE MALÉVOZ. (S.D). *Le Torrent-Résidence et ateliers*. Récupéré le 12.02.2016 sur <http://www.malevozquartierculturel.ch/category/le-torrent/presentation/>
- RADIO CHABLAIS. (2016). *Les cœurs noircis : Une exposition en hommage aux ouvriers de la raffinerie de Collombey*. Récupéré le 20.06.2016 sur : <http://www.radiochablais.ch/m-infos/10-news/59997-les-coeurs-noircis-une-exposition-en-hommage-aux-ouvriers-de-la-raffinerie-de-collombey>
- RANCIÈRE, J. (2006). *Le spectateur émancipé*. Paris: Editions Cercle d'Art
- SAADA, S. (2006). *Et si on partageait la culture ?* Paris: Editions de l'Attribut
- SARRAZAC, J-P. (2006). *Je vais au théâtre voir le monde*. Paris: Giboulées Gallimard Jeunesse
- SCHLIENGER, P. (2014). *Mes aventures de jeune spectateur, carnet à l'usage du jeune spectateur et de l'adulte qui l'accompagne*. Lausanne: Créa/festival/Momoix
- SCHMOCKER, B. (2009). *Lignes directrices en éthique pour les professionnel-le-s du travail social*. Zürich : Avenir social. Récupéré le 23.03.2016 sur <http://www.avenirsocial.ch/fr/p42006332.html?print=true>
- SECRETARIAT D'ETAT AUPRÈS DU PREMIER MINISTRE CHARGÉ DE LA JEUNESSE ET DES SPORTS. (1988). *Les professionnels de l'animation, rapport d'enquête, Tome 2*. Paris: La documentation Française
- SUTERMEISTER, A-C. (2011). *La médiation culturelle dans les arts de la scène, Acte du colloque R & D*. Lausanne : Manufacture – Haute école de théâtre de Suisse romande. Récupéré sur <http://www.manufacture.ch/download/docs/xvjx4gnq.pdf/Actes%20du%20colloque%20-%20La%20m%C3%A9diation%20dans%20les%20arts%20de%20la%20sc%C3%A8ne.pdf>
- THEATRE DU CROCHETAN. (s.d). Cyclo Magazine. Monthey : Service de la Culture de Monthey. Récupéré le 12.02.2016 sur www.culturemonthey.ch
- THEATRE DU CROCHETAN. (S.D) *Autour des publics*. Monthey : Théâtre du Crochetan. Récupéré le 12.02.2016 sur www.crochetan.ch
- TURIN, V. (1999). *Concept Marketing pour le Foyer du Théâtre du Crochetan*. [Travail de Bachelor]. Sierre : HES-SO/Valais.

VILLE DE MONTHEY. (2016). *Administration communale de la ville de Monthey*. Monthey : Ville de Monthey. Récupéré le 23.02.2016 sur le site internet www.monthey.ch

VILLE DE SIERRE (2015). *Théâtre Les Halles : Alexandre Doublet continue seul l'aventure*. Sierre : Ville de Sierre. Récupéré le 13.11.2016 sur <http://www.sierre.ch/fr/actualites/theatre-les-halles-alexandre-doublet-poursuit-seul-l-aventure-645-9653>

WALDIS, B. (2011). La question de la participation dans les actions d'art collectives dans l'espace public suisse romand. *Revue de la Société suisse d'utilité publique*, n°3. Repéré le 20.10.2015 sur <http://www.reiso.org/spip.php?article1420>, consulté le 13 août 2015.

WIDMER, N. (2015). *Action humanitaire. La méthode cadre logique*. Sierre : HES.SO//Valais. Non publié.

Annexe I : Tableau des entretiens

Entretiens exploratoires

BREU, C. (2016). Directrice du P'tit théâtre de la Vièze, Monthey. Entretien exploratoire. Non publié.

DEZARSENS, S. (2015). Art-thérapeute à l'Association Terres à sens, Aigle. Entretien exploratoire. Non publié.

GEX, A. (2015). Animateur socioculturel à la Fondation Eben-Hezer et responsable de la petite et grande Compagnie de Eben-Hezer, Lausanne. Entretien téléphonique. Non publié.

HORT, S. (2016). Comédien professionnel et médiateur culturel au Petit théâtre de Sion. Entretien exploratoire. Non publié.

MALAGUERRA, L. (2016). Licence en géographie à l'université et formation théâtrale à Genève, actuellement délégué à la culture de la ville de Monthey et directeur du Théâtre du Crochetan, Monthey. Discussions et entretiens informels. Non publié.

MEYER, R-P. (2016). Déléguée culturel, Canton du Valais. Séance Art en Partage. Non publié.

MITTAZ, A-P. (2016). Chargée du service des formations continues à la Manufacture, Lausanne. Entretien exploratoire. Non publié.

MORONI, I. (2016). Politologue et professeure à la HES·SO/ Valais. Entretien exploratoire.

NAVARRE, M. (2016). Médiatrice culturelle au Théâtre du Crochetan, Monthey. Discussions et entretiens informels. Non publié.

WEISS DUBRAY, E. (2015). Membre du comité de direction. Théâtre de L'Oriental, Vevey. Entretien exploratoire. Non publié.

Entretiens de recherche

AECHLIMANN, I. (2016). Ancienne stagiaire au TLH. Animatrice socioculturelle de formation et actuellement employée au Quartier Culturel de Malévoz. Entretien. Non publié.

NDIAYE, M. (2016). Ancienne employée au Quartier Culturel de Malévoz, actuellement active à la Villa Métisse, Vevey. Entretien. Non publié.

MOIX, A. (2016). Ancien stagiaire au Théâtre du Crochetan. Animateur socioculturel de formation et actuellement employé à l'AVEP, Monthey. Entretien. Non publié.

NARBEL, G. (2016). Animateur socioculturel au Théâtre du Vide-Poche. Entretien. Non publié.

Annexe II : Sous-fonctions de l'ASC

Gillet, J.-C., Praxéologie de l'animation socioculturelle, 1996, p.129

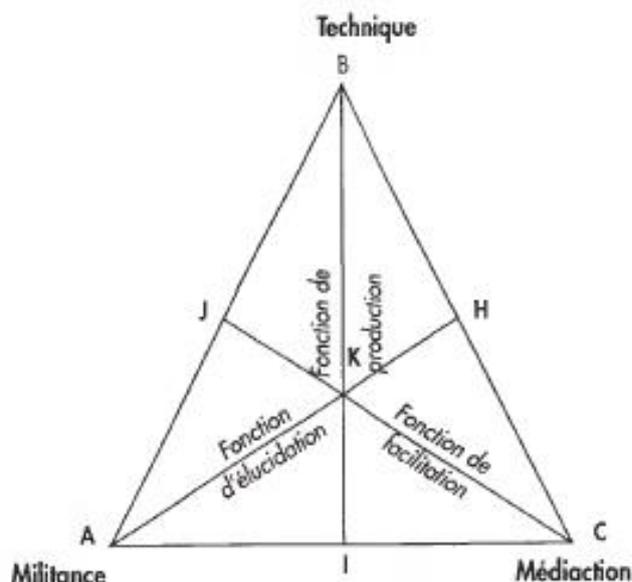


Figure B – La modélisation corrigée de la fonction d'animation

- 3 pôles : la militance, la technique, la médiation dans l'ordre d'apparition historique.
-
- 130

 - 3 modèles professionnels :
 - en A : l'animateur militant, axé uniquement sur la fonction d'élucidation, la prise de conscience, la conscientisation des populations. Il est engagé et fidèle à sa cause, à son idéologie.
 - en B : l'animateur technicien, axé uniquement sur la fonction de production, l'efficacité, l'efficience, la neutralité, la fidélité sans faille à son employeur.
 - en C : l'animateur médiateur, axé uniquement sur la fonction de facilitation, c'est-à-dire la recherche de procédures, de temps et de lieux permettant la rencontre, l'échange, la communication, la négociation entre les acteurs de son environnement.
 - Au point K, point équidistant du triangle équilatéral ABC, se trouve un animateur théorique, en capacité de mettre en action de façon égale dans une situation S, à un moment M, les trois fonctions de production, de facilitation, d'élucidation.

Annexe III : Outils de médiation culturelle

Afin de répondre au mieux à ses fonctions, le-la médiateur·trice culturel·le fait appel à différents outils. Selon Bonsack, C. (2011, p.8). Pour « rendre accessible » une institution publique, il entend donner l'accès à un patrimoine culturel et à une réflexion artistique, à un public, quelles que soient ses capacités et ses connaissances à l'aide de différents outils. Certains permettent également de créer du lien entre différentes personnes par exemple lorsque les groupes sont hétérogènes, ainsi que la communication entre les lieux de culture, les populations et les autres structures présentes. Pour finir, certains outils amènent une plus-value à l'ensemble du public par la mise en valeur de manière différente et originale du patrimoine culturel, explique l'auteur (2011, p.8).

Dans une structure d'ASC, les animateur·trice·s socioculturel·le·s font la même utilisation des outils, sauf qu'ils ne sont pas forcément en lien avec une œuvre. Pour cela, je définis les différents outils utilisés, qui sont identiques entre l'animation et la médiation, mais adaptés selon les contextes, les populations et leurs besoins (Bonsack, C., 2011, p.9).

Il définit comme outils de base : les outils participatifs, les outils facilitateurs, les outils d'information et d'accueil et les outils supplémentaires (Bonsack, C., 2011, p.9).

Par outils participatifs, C. Bonsack (2011, p.11) comprend la notion de collaboration avec les autres structures, le fait de favoriser les perceptions variées, la création d'échanges autour d'une œuvre ou d'un sujet en proposant des animations appropriées à chaque population mais ouvertes à tous. Les visiteurs deviennent égaux devant une matière inconnue à appréhender et les contacts sont dès lors stimulés.

Par outils facilitateurs, C. Bonsack (2011, p.12) entend tenir compte des spécificités de chaque population, de ses facilités et difficultés. Par exemple, en terme architectural il serait judicieux d'enlever les obstacles qui gêneraient des personnes en situation de handicap physique. Il est également essentiel, pense l'auteur, d'indiquer clairement les parcours à suivre avec une signalisation appropriée.

Par outils d'informations et d'accueils, C. Bonsack (2011, p.13) entend communiquer activement auprès des populations, les actions et les aménagements mis sur pied à leur intention. Pour relayer l'information auprès des personnes handicapées, développer des collaborations et des partenariats avec des institutions est une bonne solution. Par exemple les journaux, les newsletters et les sites internet des structures.

Si les lieux de culture informent par le biais d'une communication de base tel que mailings et communiqués de presse, la communication peut être renforcée visuellement. Les nouvelles technologies telles qu'internet, plateformes portables et documents téléchargeables donnent un accès rapide et de manière simple à l'information. Toutefois ces instruments ne sont pas faciles à utiliser pour tout le monde de la même manière. Certains sites internet donnent également une explication audio pour les personnes aveugles.

La qualité de l'accueil est également essentielle. Suivant les populations, il est plus ou moins facile de se rendre dans un lieu. Cela demande ainsi à certaines populations de fortement se mobiliser. Les professionnels doivent ainsi être sensibles aux différentes demandes qui peuvent être explicites ou non.

Annexe IV : Tableau de comparaison des terrains d'observation

Points de comparaison	Théâtre rattaché à une structure d'ASC	Théâtre en tant qu'institution publique
Où sont situés ces théâtres ? Qu'est-ce que leur situation géographique indique ? Sont-ils accessibles à tous les publics ou alors réservés à un (non-) public en particulier ?	Destinés à un (non-)public précis d'un quartier de la ville.	Destinés à l'ensemble de la population d'une région d'une ville.
Quelle est l'histoire et l'évolution de ces différentes structures ? En quoi se différencient-elles et qu'est-ce que cela nous dit aujourd'hui ?	Ces théâtres étaient de simples salles destinées à d'autres activités, devenues inutilisées elles ont été réaménagées en théâtre.	Ces édifices ont été construits ou réaménagés par la commune en raison qu'il manquait de salles de spectacle.
Quelle est la structure et l'organisation de ces théâtres ? Constituent-ils une entité en soi ou alors sont-ils intégrés à un autre ensemble ?	Ces théâtres s'inscrivent dans le cadre d'une association. C'est une activité parmi d'autres de la structure.	C'est une institution en tant que telle.
Quel personnel permet de faire fonctionner ces théâtres ? N'y trouve-t-on que des animateurs socioculturels ou alors un ensemble de différentes professions ?	Service d'animation socioculturel chargé de l'ensemble de la structure, dont le théâtre.	Composé de trois secteurs (administration, technique et artistique) .
Comment ces théâtres sont-ils gérés et financés ? Les subventions proviennent-elles du dicastère social ou culturel ?	Subvention du domaine social et d'autres dicastères suivant les missions de la structure.	Subventions du dicastère culturel de la commune d'une région.
Les fonctions d'un théâtre en tant qu'institution publique sont-elles les mêmes que dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC ?	Fonctions premièrement sociales, puis éducatives et culturelles.	Fonctions premièrement culturelles, puis éducatives et sociales.
Le programme de saison est-il présent dans tous les théâtres ? Est-il construit en fonction des œuvres ou des publics et non-publics ?	Absence d'un programme de saison.	Programme de saison qui est diffusé en juin de chaque année.
Quelles sont les actions mises en place autour des publics, c'est-à-dire le programme de	Les action mises en place sont construites en fonction des	Programme de médiation culturelle construit en fonction

<p>médiation culturelle ? Est-il toujours présent ou alors la médiation en soi peut-elle constituer le programme de médiation culturelle ?</p>	<p>publics, c'est-à-dire d'une population cible. La médiation en soi peut constituer le programme de médiation culturelle.</p>	<p>du programme de saison, c'est-à-dire des spectacles.</p>
--	--	---

Source : Tableau de l'auteur

Rapport-Gratuit.com

Annexe V : Résumé - comparaison des terrains d'observation

Afin de faciliter la compréhension de la partie sur l'analyse des données, je procède à la comparaison des contextes d'un théâtre rattaché à une structure d'ASC à ceux d'un théâtre en tant qu'institution publique. Ce document fait ressortir les principales différences entre ces deux types de structures.

Les fonctions de la structure

Les fonctions d'un théâtre en tant qu'institution publique sont-elles les mêmes que dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC ?

Un théâtre rattaché à un centre (socio-)culturel a premièrement des fonctions sociales, puis éducatives et artistiques. Cela ne signifie en aucun cas que le domaine artistique n'est pas important ou de qualité médiocre mais que l'accent est mis sur l'aspect social du fait que ces théâtres appartiennent à des structures (socio-)culturelles qui définissent les lignes directrices.

Au contraire, un théâtre en tant qu'institution publique a une fonction première qui est artistique, puis éducative et sociale. La mission première est de permettre la diffusion et la création de spectacles professionnels et dans un deuxième temps de répondre aux besoins de la population de la région de la ville à laquelle le théâtre appartient. Pour cette raison, les lignes directrices de ces théâtres sont élaborées par la ville, en collaboration avec les directeurs de ces institutions culturelles publiques.

Situation géographique

Où sont situés ces théâtres ? Qu'est-ce que leur situation géographique indique ? Sont-ils accessibles à tous les publics ou alors réservés à un non-public en particulier ?

Les théâtres rattachés à une structure socioculturelle se situent dans la zone fréquentée par la population spécifique pour laquelle travaille la structure à laquelle est lié le théâtre. Cela peut se trouver dans un quartier en périphérie ou alors dans le centre-ville.

En ce qui concerne les théâtres en tant qu'institution publique, ils se situent dans le centre-ville ou alors à la périphérie dans une zone facilement accessible en transport public afin que l'accès soit possible à l'ensemble de la population d'une région.

Histoire et évolution

Quelle est l'histoire et l'évolution de ces différentes structures ? En quoi se différencient-elles et qu'est-ce que cela nous dit aujourd'hui ?

Les théâtres rattachés à un centre d'ASC étaient des espaces plus utilisés ou alors dans lesquelles des activités multiples se déroulaient : ping-pong, cours de gym, repas communautaires ou encore des débats. Par la suite ces espaces ont été transformés en un lieu uniquement destiné à la pratique du théâtre, mais dans le but de répondre premièrement aux besoins sociaux fixés dans les missions poursuivies par les structures auxquelles ces théâtres appartiennent.

Les théâtres communaux, qui sont des institutions culturelles publiques, ont été construits dans le but de répondre à des besoins artistiques et culturels d'une région, c'est-à-dire à la nécessité d'un nouvel espace destiné à la création et la diffusion de spectacles professionnels dans le domaine des arts vivants. Ce, en raison de salles parfois désuètes ou trop petites. Pour pallier à ce manque, les communes ont décidé d'investir dans la mise en place ou le réaménagement d'un édifice en théâtre.

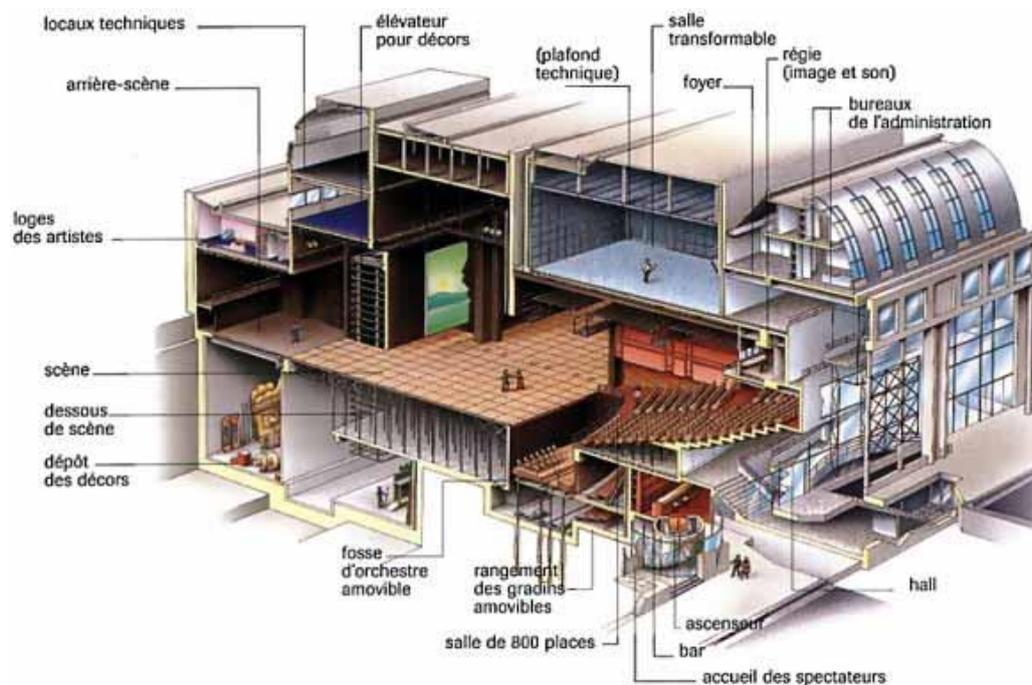
Structure et organisation

Quelle est la structure et l'organisation de ces théâtres ? Constituent-ils une entité en soi ou alors sont-ils intégrés à un autre ensemble ?

Les théâtres rattachés à une structure d'ASC constituent de simples locaux destinés à la pratique du théâtre qui se situent dans un autre bâtiment externe, à une distance relativement accessible. Ces locaux se composent du minimum nécessaire à la mise en place d'un spectacle, c'est-à-dire d'un plateau et de gradins et parfois d'un bar. Toutefois il n'y a pas d'espace aménagé pour les bureaux, qui se trouvent dans le bâtiment principal de la structure.

Tandis qu'un théâtre en tant qu'institution publique est un bâtiment monolithe qui constitue une seule entité à l'intérieur duquel se trouvent des espaces destinés aux différentes professions, c'est-à-dire les secteurs administratifs, techniques et artistiques. Le domaine technique possède parfois un bureau destiné au directeur technique, des locaux de stockage du matériel, les coulisses et la régie. Le personnel artistique bénéficie de la scène et des loges.

Figure 6 - Plan en coupe d'un théâtre en tant qu'institution publique



Source : Cahierdetexte.pmf.free.fr (s.d.)

Fonctionnement de la structure

Quel personnel permet de faire fonctionner ces théâtres ? N'y trouve-t-on que des animateur-trice-s socioculturel-le-s ou alors un ensemble de différentes professions ?

Dans un théâtre rattaché à une structure (socio)culturelle, un seul service, celui de l'ASC est chargé de l'ensemble de la gestion du théâtre : intendance, billetterie, administration, etc. Il n'y a que des employés à l'ASC engagés par la structure qui sont présents de manière fixe, même s'il est possible de mandater du personnel de manière externe et ponctuelle en cas de besoin.

Au contraire d'un théâtre en tant qu'institution publique, où des postes sont fixes avec des tâches bien définies par secteurs : administratif, technique et artistique. Au sein du secteur administratif, différents

services sont présents, dont la médiation culturelle où est insérée l'ASC. Ces différents professionnel·le·s sont employés de manière fixe par la commune, ainsi considéré·e·s comme des employé·e·s communaux.

Gestion et financement

Comment ces théâtres sont-ils gérés et financés ? Les subventions proviennent-elles du dicastère social ou culturel ?

Un théâtre rattaché à une structure d'ASC n'est pas une personne juridique, c'est-à-dire une institution publique en tant que telle. Il est géré par la structure à laquelle il appartient, qui elle est organisée sous forme d'association, et financée par le dicastère social ou par le domaine où elle est active. Comme la santé, en ce qui concerne le théâtre du *Raccot*.

Au contraire, les théâtres communaux sont de réelles institutions culturelles. Ils sont gérés par la commune dont ils reçoivent la majorité des subventions du dicastère culturel. Le *TLH* et le *Théâtre du Crochetan* appartiennent à la commune. Ils sont ainsi financés par la ville et plus particulièrement par le dicastère appelé « Culture, Tourisme et Jumelage ». Des subventions peuvent également provenir du département de la culture du canton. *Etincelle de culture*, en Valais, soutient des projets destinés aux écoles (Navarre, M., 2016).

Toutefois, il est possible d'obtenir des financements de la part du domaine social sur certains mandats afin de mettre en place des projets qui élargissent la fonction première de l'institution comme au théâtre de Beausobre, explique G. Narbel (Entretien de recherche, 2016).

Programme de saison

Le programme de saison est-il présent dans tous les théâtres ? Est-il construit en fonction des œuvres ou des publics ?

Dans un théâtre rattaché à un centre (socio-)culturel, le programme de saison est absent. L'accent est mis sur la création. Dans ce sens, les spectacles et les prestations sont construits au fur et à mesure de l'année. Cela permet aux artistes en résidence de travailler sans pression du résultat, ou alors d'avoir une certaine flexibilité. Dans ce sens, ce sont davantage des théâtres de création avec des artistes en résidence, même si des pièces sont également accueillies.

Dans un théâtre en tant qu'institution publique, la saison est programmée de septembre à juin de chaque année. Celle-ci est annoncée par une présentation de saison où tout le monde est invité à se rendre gratuitement. Il s'agit de promouvoir les différents spectacles qui auront lieu et les nouvelles offres possibles dans les abonnements.

Ces théâtres font office de théâtre d'accueil et de création, avec des artistes en résidence. En général, deux à trois compagnies sont en résidence pour une durée de trois ans. Ces artistes sont davantage présents sur les lieux du théâtre, au contraire des compagnies en accueil qui ne sont pas sur les lieux bien longtemps, et doivent se concentrer sur les spectacles.

Autour des publics

Quelles sont les actions mises en place autour des publics, c'est-à-dire le programme de médiation culturelle ? Est-il toujours présent ou la médiation en soi peut-elle constituer le programme de médiation culturelle ?

Dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC il n'y a pas ou peu d'activités mises en place autour des publics. Ce qui compte, c'est premièrement la possibilité pour les artistes en résidence de pouvoir « créer » ce qu'ils souhaitent dans un cadre propice. C'est également tout ce qui est mis en place, afin que la population pour laquelle la structure d'ASC à laquelle est lié le théâtre, puisse accéder à l'art. Soit, au théâtre du *Raccot*, les patients de l'hôpital de *Malévoz*, et au théâtre du *Vide-Poche*, les compagnies et artistes amateurs.

Le programme de médiation culturelle dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC est la médiation en soi par la présence de cet espace mis à disposition et l'accompagnement fourni par l'ASC. Le

programme de médiation culturelle est construit en fonction des publics pour qui la structure est prestataire. Ce sont les publics qui vont définir le programme de médiation culturelle, et non la saison des spectacles. D'ailleurs il n'y a pas de saison réellement planifiée à l'avance.

Au contraire, dans un théâtre en tant qu'institution publique, toute une palette d'activités est mise en place autour des spectacles qui sont destinées aux différents publics et non-publics : bords de scènes, rencontre avec les artistes après le spectacle, ateliers de théâtre par le metteur en scène, etc.

Le programme de médiation culturelle est construit autour de la saison, ainsi que les compagnies en résidence. L'intérêt est surtout de permettre aux artistes de promouvoir et d'attirer des spectateurs, ainsi que de faciliter la compréhension d'œuvres parfois complexes aux publics. Ainsi les actions sont construites sur la base des œuvres proposées dans le programme de saison.

Annexe VI : Entretien compréhensif

Source : Kaufmann, J-C. (2011), L'entretien compréhensif, l'enquête et ses méthodes. Paris : Armand Colin

Je développe plus en détail les propos de ce sociologue sur lesquels je me suis basée pour mener mes entretiens compréhensifs. J'ai choisi sa théorie, puisqu'il étudie la manière dont les normes ont une influence, ce qui me permet de comprendre comment l'identité de la profession d'animateur·trice socioculturel·le a une influence dans l'exercice des actions de médiation culturelle dans un théâtre en tant qu'institution publique.

Critères de sélection de l'échantillon

Dans la recherche qualitative, les critères habituels (âge, profession, situation familiale, résidence) deviennent moins opérant selon J-C. Kaufmann (p.40). C'est pourquoi, je me suis basée sur deux critères :

- La formation, animateur·trice·s socioculturel·le·s diplômé·e·s d'un Bachelor en Travail social
- La structure dans laquelle ils sont ou ont été employés, c'est-à-dire les théâtres

Pour établir un échantillon, il explique (p.41) qu'il est important de bien le diversifier en évitant un déséquilibre de l'échantillon. De plus, continue l'auteur (p.41), il faut également être conscient qu'un échantillon ne peut être représentatif dans une démarche qualitative.

La démarche qualitative va au-delà du recueil d'opinion. De plus, les individus sélectionnés peuvent jouer un rôle plus dynamique dans l'enquête. J-C. Kaufmann (p.41) donne pour exemple la possibilité de produire des effets de loupe, à condition que les opinions ne soient pas traitées à plat. Dans mon analyse des entretiens, je cherche à les traiter de manière à lire entre les lignes et permettre de faire émerger davantage que de simples opinions : des contraintes semblables selon les structures, puis des postures et des démarches influencées par la même profession.

Si J-Claude Kaufmann utilise le mot « échantillon » (p.43), il spécifie toutefois que ce terme est mal adapté dans une optique qualitative. En effet, un échantillon explicite la représentativité et la stabilité, alors que dans l'entretien compréhensif, il s'agit davantage de bien choisir ses informateurs. Même si mes entretiens sont menés avec le plus d'objectivité possible, cela contient des biais et limites que j'explique dans mon travail.

L'auteur explique (p.43) que le choix de l'échantillon dépend de « ce que l'on trouve ou ne trouve pas, de l'avancée de l'enquête, de la construction de l'objet. » L'échantillon n'est pour l'auteur qu'un instrument. C'est pourquoi il met en évidence l'importance d'une habitude réflexive par le croisement en permanence entre le travail de fond, le regard sur les conditions dans lequel est produit le discours, et le regard sur l'économie générale de la construction de l'objet (p.42). Cette dynamique de « mouvement » permet d'affiner les éléments de cadrage et de sélectionner les bonnes personnes. En effet, j'ai mis du temps à sélectionner mon échantillon, qui s'est souvent modifié. J'ai dû réaliser de nombreux retours entre la théorie, mes questions de recherches et mes hypothèses.

Poser des questions : traduire les questions de recherche en questions d'entretien

Selon J.-C. Kaufmann (p.44) la suite des questions doit être logique c'est pourquoi il est utile de les ranger par thème et de proposer un ensemble cohérent. L'auteur (p.44) explique que la confiance de la personne interviewée joue un rôle dans l'enquête puisque celle-ci va se livrer plus ou moins facilement. Si l'entretien est bien construit, cela va faciliter le sens et le bien fondé des questions. Ainsi l'interviewé sera davantage en confiance et il va s'exprimer plus facilement. Au contraire, s'il se retrouve face à des questions sans suite, surprenantes ou non justifiées, l'interviewé risque de se montrer perplexe et de se limiter dans ses réponses. Les changements de thème doivent être aménagés afin de laisser suffisamment de temps à l'interviewé pour qu'il s'implique dans l'échange.

De plus, les premières questions ne sont pas négligeables. Elles permettent, selon lui, (p.44) d'introduire le sujet et d'ainsi donner le ton. Pour cela, il existe différentes tactiques. Pour commencer il est possible de poser quelques questions de surface, mais elles ne doivent pas être trop nombreuses. Toutefois il faut être vigilant au fait que les premières questions sont essentielles, car elles fixent un cadre et diminuent l'incertitude (p.44). Ensuite l'interviewer peut plus facilement suivre son guide d'entretien et répondre à sa question de recherche.

Pour rédiger les questions, il (p.44) conseille de les écrire les unes après les autres, et à mesure qu'elles nous viennent à l'esprit. Il faut directement les ranger par thème. L'auteur met en évidence une dérive fréquente, qui consiste à aligner un maximum de questions sans réfléchir. Pour éviter cela, l'auteur (p.44) explique qu'il y a toute une palette de questions différentes, qui sont plus ou moins importantes. Il faut construire son questionnement en ouvrant le sujet par une question de surface pour arriver à la question centrale qui nous intéresse, et finalement ouvrir le sujet par une question plus légère. Cela permet d'avoir une meilleure vision de ce qui est « central » et de contrôler ce qui est « périphérique » (p.45).

L'intérêt n'est ainsi pas la quantité des questions, mais la qualité de celles-ci afin de répondre au sujet de notre recherche.

Annexe VII : Guide d'entretien

Thèmes	Relances et sous-thèmes	Questions
Théâtre	Fonctionnement (Organisation, postes)	Comment fonctionne ce théâtre ? / Comment fonctionne la structure d'ASC à laquelle est rattaché ce théâtre ?
	Gestion et financement	Sous quelle forme est-il géré et par quels moyens est-il financé ?
	Situation géographique	Quelle est sa situation géographique dans la région ou dans le quartier ?
	Fonctions de l'institution/ de la structure d'ASC à laquelle est lié le théâtre	Quelles sont les fonctions de ce théâtre ?/de la structure d'ASC ?
	Programme de saison	Comment est organisé le programme de saison ? A quelle population est-il destiné ? Quel public touche-t-il ?
	Autours des publics	Qu'est-ce qui est mis en place pour les différents publics et non-publics ? Quelles sont les différentes prestations ?
Parcours professionnel	Formation	Quelle formation avez-vous suivie ?
	Lieux d'emplois	Avez-vous réalisé une autre formation avant votre formation en travail social ? Où avez-vous réalisé vos deux formations pratiques (stages) ? Avez-vous choisi des modules spécifiques en lien avec l'art au cours de votre formation ? Quels sont les lieux où vous avez travaillé suite à votre formation en travail social ?
	Date d'arrivée dans ce théâtre	Quand êtes-vous arrivé dans ce théâtre ?
Médiation culturelle	Raison du choix de la médiation culturelle	Pourquoi avoir choisi la médiation culturelle et plus particulièrement dans ce lieu/ce théâtre ?
	Définition de la médiation culturelle (générale + personnelle)	Qu'est-ce que la médiation culturelle de manière générale ? Et quelle est

		votre propre définition de la médiation culturelle ?
	Influence de la formation en travail social	Que vous a apporté votre formation en travail social dans la réalisation de votre profession ? Votre formation a-t-elle une influence sur votre manière d'exercer la médiation culturelle ? Et si oui, de quelle manière ?
	Valeurs (personnelles et professionnelles)	Quelles sont les valeurs que vous souhaitez instaurer dans vos projets ? Pouvez-vous m'en donner trois.
	Faiblesses et difficultés	Quelles difficultés rencontrez-vous dans la mise en place des projets ? Quelles sont les limites à votre intervention ?
	Forces et opportunités	Quels sont les avantages et les facilitateurs à la mise en place de vos projets ? Quelles perspectives sont possibles ?
	Enjeux liés à la place de l'ASC	Quels sont les enjeux de la médiation culturelle dans ce lieu ?
	Intégration des publics dans la mise en place des projets	Comment vous y prenez-vous pour intégrer les publics à la mise en place des projets sur votre lieu de travail ?
	Méthodes et outils (individuels et professionnels)	Quelles méthodes et quels outils utilisez-vous ?
	Faiblesses et difficultés	Quelles difficultés rencontrez-vous dans l'intégration des publics ? Quelles sont les limites de cette intégration ?
	Forces et opportunités	Quels sont les avantages et les facilitateurs pour l'intégration des publics ?
	Enjeux liés à la plus-value de l'ASC	Quels sont les enjeux de l'intégration des publics dans les projets de médiation ? Quelles perspectives sont possibles ?

Source : Tableau de l'auteure (2016) provenant de sources multiples :

- a. De Lavergne, C. (2016). *Préparer et mener un entretien*. Récupéré sur <http://www.univ-montp3.fr/infocom/wp-content/REC-Pr%C3%A9parer-et-mener-un-entretien2016.pdf>
- b. Kaufmann, J-C. (2011). *L'entretien compréhensif, l'enquête et ses méthodes*. Paris : Armand Colin

Annexe VIII : Retranscription de l'interview de Magdalena Ndiaye, ancienne animatrice socioculturelle au Quartier Culturel de Malévoz

Entretien de recherche du 14 juin 2016 au sujet de la médiation culturelle au Théâtre du *Raccot*.

Nom de l'interviewée : Magdalena Ndiaye (M)

Nom de l'intervieweuse : Victoria Kaeslin (V)

Afin de faciliter la lecture, certains propos du langage oral ont été partiellement adaptés à l'écriture.

V : Je voudrais savoir le fonctionnement et l'organisation de ce théâtre et de la structure dans laquelle il s'inscrit.

M : C'est un théâtre qui est un petit peu particulier parce qu'il n'y a pas de programmation de saison. On ne fait pas une saison avec un dépliant et tous les spectacles. C'est un outil de travail pour les compagnies sans forcément qu'il y ait un aboutissement, un spectacle à la fin. Donc les personnes peuvent venir répéter, elles peuvent venir faire toute la création et venir faire le spectacle après. Elles peuvent répéter quelques jours, avec la salle à disposition, travailler sans une exigence de production.

C'est un théâtre assez particulier, il y a une collaboration qui est avec le *Théâtre du Crochetan*. Une partie de leur programme, 4-5 spectacles par saison, je dirai, est programmé au *Raccot*, c'est-à-dire en dehors des murs du *Crochetan*. C'est un cadre un peu plus intime. Du coup, cela leur permet aussi d'avoir une programmation plus locale ou un petit peu plus pointue. Parce qu'ils ont une grande salle, il faut la remplir pour pouvoir faire beaucoup de rentrées alors qu'avec un théâtre un peu plus modeste, cela leur donne l'occasion d'avoir une autre salle. C'est aussi une salle de création, ainsi ils peuvent déposer des dossiers à théâtre pro pour faire de la création parce qu'ils font beaucoup d'accueil. L'infrastructure leur permet aussi de loger des artistes, ce qui est assez pratique en période de création ou même pendant leur saison lors des accueils. Nous, cela nous permettait d'avoir une certaine visibilité, d'avoir un public qui n'allait pas forcément à l'hôpital. Et cela permettait d'avoir des spectacles de qualité tout au long de l'année : « Win-Win quoi ! ».

V : Oui. A la base c'est surtout pour des troupes qui veulent créer des spectacles ?

M : Cela peut être juste de la recherche, une ébauche de travail ou simplement répéter pour reprendre un spectacle.

V : C'est vraiment un outil de travail, à ce que je comprends. Et ce sont principalement des artistes professionnel·le·s ?

M : Oui.

V : Et c'est un théâtre rattaché à un centre d'animation socioculturelle ?

M : C'est un théâtre qui appartient au *Quartier Culturel de Malévoz*. Pour refaire la petite histoire de manière brève : il y avait plusieurs lieux qui étaient abandonnés par l'activité clinique, suite à un mouvement de déshospitalisation. Cela veut dire qu'avant, il y avait des patients qui vivaient sur place ou qui faisaient vraiment longs séjours. Quand la psychiatrie s'est développée, elle est devenue ambulatoire, c'est-à-dire en dehors de l'hôpital. Cela s'est réduit de 450 lits à 120 lits à peu près.

Et puis, avec mon collègue, lorsqu'on a été engagé nous avons comme mandat de réinvestir ces endroits abandonnés en lieux culturels. Donc, on a commencé par réaffecter une ancienne buanderie en galerie, un atelier de travail est devenu le théâtre du *Raccot*, toute la partie du Torrent qui était une unité de soin est devenu le centre du quartier culturel avec nos bureaux, une buvette, des logements d'artistes.

Le *Quartier Culturel* a été créé pour faire vivre l'hôpital en faisant venir du monde à l'hôpital puis pour offrir aux personnes qui travaillent et qui se font soigner des possibilités d'assister et de participer à la culture.

V : Ok. Et puis tout ce qui est le *Quartier culturel de Malévoz*, il est financé principalement par l'hôpital ?

M : Non, c'est un peu plus complexe. En fait, les salaires des personnes qui travaillent là-bas sont pris en charge par l'hôpital, ainsi qu'un certain montant pour toutes les animations qui sont à destination des patients et du personnel.

Par contre on a créé une Association qui s'appelle *Malévoz Art, culture et patrimoine*. Il y a une Fondation qui donne de l'argent à cette Association, qui est quand même liée à l'hôpital mais reste indépendante. Cela permet de payer les résidences d'artistes, la buvette et les divers projets culturels.

Et puis, il y a des financements mais indirectement aussi des services de la culture et du canton, qui finance certaines compagnies qui se produisent ici lorsqu'elles déposent leur dossier.

En résumé, nos salaires et puis une partie des activités à destination des patients est pris en charge par l'hôpital ainsi qu'une partie importante par l'Association.

V : Ok, oui je comprends bien. Merci.

M : L'hôpital, il paie aussi le salaire des artistes qui donnent les ateliers artistiques pour les patients.

V : Ah d'accord.

M : Tous les jours, il y a un artiste qui donne un atelier. C'est ouvert à tout le monde mais c'est principalement des patients qui viennent.

V : Et cela est donné dans quel lieu, à l'intérieur de l'atelier des artistes ?

M : A plusieurs endroits des ateliers. Il y a des salles d'atelier qui se prêtent un peu mieux pour les arts-visuels qui sont donnés au rez-de-chaussée du Torrent, tout comme il y a des ateliers de musique qui sont donnés dans une autre salle.

V : Mais cela est ouvert à tous les publics ainsi que les patients ?

M : Oui, c'est ouvert à tous les public et les patients mais il y a plus, en tout cas dans un premier temps, de patients. Lorsque j'y étais on faisait davantage de la promotion destinée aux patients. Ils pouvaient venir avec leurs proches ou d'autres personnes pouvaient venir, c'est déjà arrivé.

V : Oui. J'en reviens un peu au programme de médiation culturelle, il y a des ateliers d'artistes pour les patients. Lorsque des compagnies sont en création au théâtre du *Raccot*, les patients peuvent venir observer ce qu'ils font, est-ce que c'est juste ?

M : Quand les compagnies étaient intéressées à venir résider ou travailler au théâtre, on faisait un contrat avec eux. Dans ce contrat, on réfléchissait avec eux ce qu'ils pourraient proposer pour l'hôpital : pour les patients, le personnel. Cela pouvait aussi être ouvert au tout public. Ce qui pouvait prendre plein de formes différentes, selon les projets. Par exemple une compagnie, ils s'échauffaient tous les matins par du yoga. Eh bien, le yoga était ouvert pour tout l'hôpital. Ou alors une répétition générale ouverte à tout le monde, des ateliers de théâtre. Cela pouvait prendre toute sorte de formes différentes, mais c'est justement ça qui

est intéressant, car ce qui est important pour nous c'est que les personnes qui viennent puissent ouvrir leur propre projet sur l'hôpital.

V : En fait si je comprends bien il y a comme un double objectif à la fois de permettre aux artistes de faire de la recherche, quelquefois de se produire, et à la fois d'ouvrir sur l'hôpital par le biais d'un projet.

M : Oui. Il y a un partage de l'expérience sur l'hôpital.

V : Tu aurais autre chose à dire sur le programme de médiation que vous proposiez ?

M : Cela ne s'appelait pas forcément comme cela mais non.

V : Pas forcément. Ok, merci.

M : Oui, aussi ce qu'on faisait c'est lorsqu'il y avait des spectacles, les patients et le personnel étaient encouragés à y participer, ils pouvaient avoir une invitation d'entrée gratuite. Cela était important aussi, que, chaque fois, il y ait des places réservées pour les patients.

Du coup, aussi, un de nos rôles, c'était de pouvoir promouvoir à l'intérieur certains spectacles et d'accompagner si besoin les personnes qui voulaient venir. Ce qui je pense va se faire de plus en plus, puisqu'on réellement remarqué le besoin. Pour certaines pièces le contenu pouvait leur faire un peu souci de comment cela allait être reçu par certaines personnes. L'idée c'était de prendre le temps d'aller soit nous-même présenter la pièce, soit avec un metteur en scène ou un comédien en faisant tout un travail autour de la pièce qui allait être jouée. Mais, cela on l'avait encore peu fait. Souvent on l'a fait par écrit dans les programmes, afin d'expliquer ce que c'était la pièce. Mais c'est important de pouvoir aller à la rencontre des équipes pour présenter, qu'ils puissent poser des questions, qu'on leur donne le goût d'y aller et qu'on les rassure sur certains points.

V : Merci. Et toi, si je ne me trompe pas, tu as fait ta formation à Sierre...

M : A Sion.

V : C'était à Sion ?

M : Oui, j'ai juste défendu mon mémoire à Sierre.

V : Mais c'était la même formation sur 3 ans ?

M : Oui, oui. C'était la même.

V : Et qu'est-ce que tu as fait avant d'engager une formation en travail social ? Tu as tout de suite fait cela ?

M : Non, j'ai pris mon temps. J'ai fait le gymnase ou le collège en Valais. Après j'ai pris une année sabbatique. Je ne savais pas ce que je voulais faire alors j'ai travaillé longtemps comme serveuse d'abord fixe ensuite en extra. Ce qui a été une de mes expériences les plus importantes quand j'y repense en termes de compétences acquises.

V : Ah oui ?

M : Ouais. J'ai recroisé mon ancien patron où je travaillais. Je lui ai dit : « Oui, mine de rien, cela apprend énormément de choses d'être serveuse. ». Ensuite j'ai commencé l'uni, j'ai fait deux mois en social et puis j'ai arrêté. Petit à petit je me suis mis dans le processus de formation en travail social. J'ai fait un stage probatoire à l'association *Appartenance* à Lausanne.

V : Ah cool.

M : Dans un espace social qui s'appelle *La Mozaïk*. Un peu spécialisé pour les hommes migrants ou qui soit mixte mais il y a principalement des hommes. Ensuite, mes stages, je les ai faits au service jeunesse de la ville de Monthey, à *Soluna*. Le deuxième, j'ai participé

à un échange à l'étranger dans le cadre des programmes internationaux. En Argentine, dans une prison pour femmes, où j'ai également rédigé mon mémoire.

V : C'est intéressant. Tu l'as fait en espagnol ?

M : Oui. Je l'ai rédigé en français mais la plupart des lectures et des entretiens je les ai menés en espagnol. Après, j'ai fait une année d'assistantat de recherche pour l'école en travail social et puis j'ai été engagée à *Malévoz*.

V : Ah oui direct après tu as été engagée.

M : Une année après oui.

V : Donc cela veut dire que tu es arrivée en quelle année à *Malévoz* ?

M : En 2010.

V : 2010.

M : Bon, j'ai traîné pour faire mon mémoire. J'ai fait ma formation en presque 5 ans.

V : Donc toi tu as fini vers...

M : En 2009, j'ai eu mon diplôme.

V : Ok.

M : Mais si on veut j'ai fini les cours en 2007.

V : Et pourquoi forcément au *Quartier Culturel de Malévoz* ?

M : Bon, il n'y en avait pas, à l'époque car il n'existait pas encore. Mais pourquoi à *Malévoz* ? Parce qu'ils m'ont choisie, j'ai envie de dire.

V : Mais c'est un peu du hasard ?

M : Non, non. J'étais intéressée par le projet car on m'en avait parlé. C'est une histoire avec mon collègue, on a construit cela à deux. Il était mon responsable de stage quand j'étais en Argentine, donc mon référent suisse et puis mon directeur de mémoire et de recherche quand j'ai fait de l'assistantat. Du coup, il m'avait touché un mot quand même sur ce poste, mais c'était sur les grandes lignes car il avait participé à la réflexion. Et puis je sortais de mon stage en prison en Argentine et l'idée de travailler dans une institution qu'on peut appeler un peu « institution totale », c'était un peu mon truc à cette époque. Et le projet culturel, le fait qu'il s'inscrive dans une institution de ce type mais plus soignante m'intéressait.

V : Qu'est-ce que tu entends par « institution totale » ?

M : C'est-à-dire une de ces grandes institutions qui prennent en charge la totalité de l'individu, selon Goffman. Qui prennent la totalité de l'individu sur une certaine période et sont assez normée, fermée. Bien que *Malévoz* soit un hôpital très ouvert.

V : Ah ok, oui. Je comprends mieux le lien entre la structure et le stage en Argentine.

M : Et du coup, mettre en place un projet culturel dans une institution de ce type, j'ai trouvé cela super de prendre ce défi.

V : Oui. Et du coup, pourquoi forcément la médiation ? Quel est le lien avec l'art ?

M : Et puis, on avait beaucoup de liberté dans ce qu'on pouvait proposer. Par contre il y avait une demande claire de l'institution qui était de réaffecter ces lieux en lieux culturels. Après, moi, je n'avais pas forcément beaucoup d'expérience dans le domaine culturel puisque je n'avais fait aucun stage dans ce domaine-là. Toutefois j'ai toujours été proche des milieux théâtraux par mes relations familiales et amicales. Mais très peu dans les arts-visuels, mais cela m'a tout de suite bien dit.



Le projet d'intégrer tout cela dans un hôpital psychiatrique, c'était ce qui m'intéressait. C'était aussi la possibilité de travailler avec plein de personnes différentes. Parce que, du coup, tu travailles avec les personnes qui sont hospitalisées, leurs proches, les soignants, avec des artistes, avec les publics. Enfin tu travailles avec une palette de personnes complètement différentes et cela je trouve passionnant. Et le fait que cela soit principalement des adultes, car je suis j'apprécie cette population. Et j'étais aussi intéressée à travailler avec des personnes en situation de « détresse ». En fait ce qui m'intéressait, c'était plutôt le type d'institution et de public. J'avais d'ailleurs fait mon premier stage dans le domaine de la migration avec des personnes qui n'avaient pas de statut légal voire des statuts très précaires, donc des situations de détresse, une grande précarité. En prison, en Argentine aussi. Du coup c'était des situations de détresse dans tous les sens du terme. Et puis après je m'étais intéressée au suicide des jeunes donc il y avait tous ces paramètres-là qui faisaient que c'était un job où je me sentais à ma place.

V : Ok, merci. Et pour toi c'est quoi la définition de la médiation culturelle ? Ta propre définition personnelle ?

M : Je pense qu'un·e animateur·trice socioculturel·le peut postuler, a toutes ces chances. En tout cas, il a un profil et des compétences pour être médiateur·trice culturel·le, mais plein d'autres profils peuvent correspondre à ces fonctions de médiateur·trice. En fait, tu peux être en concurrence avec énormément de profils différents. L'animateur·trice, je pense qu'il peut postuler, il a les compétences dans les milieux culturels. A une condition, qu'il ait une grande curiosité et un grand intérêt pour le contenu des projets culturels. Tu ne vas pas travailler dans une bibliothèque si tu n'aimes pas lire. Je pense que c'est important que le contenu de ce qui est travaillé, que l'animateur·trice socioculturel·le ait des connaissances là-dedans et une forte curiosité. Cela je pense que c'est important. Après je pense que pour être médiateur·trice il y a plein d'autres profils.

Mais à Malévoz ce qui était important, imaginons qu'il y ait une équipe qui n'ait pas cette sensibilité à la médiation ou à l'animation ; c'était justement de soigner ces liens avec l'hôpital. De ne pas juste mettre en place des choses sans qu'il y ait de lien avec l'hôpital. L'important, c'était que ce qui était proposé puisse atteindre les personnes qui sont sur les lieux de l'hôpital et leurs proches. De pouvoir donner l'envie et la curiosité à ce public spécifique de la psychiatrie : soignants, patients, médecins, proches d'y avoir accès. Après c'était aussi d'ouvrir à d'autres publics, par exemple, certaines expositions visaient aussi de faire venir les autres publics, en apportant une ouverture sur l'hôpital. Toucher les personnes qui sont à l'hôpital mais aussi faire venir des nouveaux publics sur l'enceinte de l'hôpital. Cela pouvait être les gens de Monthey, les écoles... C'était aussi le but de pouvoir faire monter des gens à l'hôpital psychiatrique pour dédramatiser un peu le lieu.

Après, il y avait des choses qu'on faisait qui étaient très logistiques : faire les réservations, la billetterie, aller servir au bar, faire les contrats avec les artistes, payer les droits. Tout ce qui est très technique. Plus technique et moins relationnel, on dira. Même si servir à la buvette, c'est aussi quelque chose de relationnel.

V : Et puis administratif ?

M : Oui. Toute la partie administrative, logistique.

V : C'est juste, vous n'avez pas forcément de personnes externes ? Cela veut dire que tu t'occupes de l'ensemble des tâches ?

M : Oui mais après cela dépend. Par exemple avec le *Théâtre du Crochetan*, il y avait des accords. Si c'était dans le programme du *Crochetan*, c'est eux qui prenaient les réservations et qui faisaient la billetterie. Nous on prenait la buvette et ils donnaient les ouvreuses. Par contre si cela n'est pas leur programmation, c'est nous qui le faisons. Cela dépendait les projets. Certaines compagnies, il y avait des bénévoles qui faisaient parfois la buvette ou prenaient les réservations. C'était chaque fois différent.

- V : Mais à la base, c'est toi qui a des tâches et s'il y a des accords cela peut changer ?
- M : Disons que mes tâches dépendent des accords.
- V : Voilà, ok. Et toi ce serait quoi tes propres objectifs et finalités dans la médiation ?
- M : Mes défis ?
- V : Oui, qu'est-ce que toi tu cherches à apporter dans la médiation et à faire avec les personnes ?
- M : Ah, quels sont les objectifs de la médiation ?
- V : Oui.
- M : Je pense que c'est déjà que des publics qui ne fréquentent pas, qui n'ont pas forcément accès à ce type de proposition puisse y avoir un accès facilité. Donc la proximité, moins cher, invitation afin qu'ils puissent y avoir accès. C'est aussi pouvoir mettre de la vie pour les patients à l'hôpital et d'y avoir accès pendant une période un peu difficile. Et puis de pouvoir y mettre de la vie, que cela ne soit plus seulement un lieu de soins. Donc qu'ils puissent n'être en fait pas seulement patients, mais en venant à un spectacle, ils sont aussi consommateurs de culture ou comment les appeler ? « publics » ou simplement « un spectateur ».
- Et puis qu'ils puissent rencontrer des artistes aussi, ce qu'on essayait de faire dans les contrats. De prévoir des activités mises en place par les artistes pour les patients. Après ces propositions de médiation qui étaient autour des spectacles, cela permettait aux personnes de rencontrer les artistes. Selon la proposition de s'exprimer différemment que seulement par la parole mais aussi avec le corps, de pouvoir favoriser l'expression de soi, de rencontrer des personnes dans un autre cadre autre qu'hospitalier. Et puis, cela pouvait être aussi cela la proposition d'ouvrir... je sais pas trouver les mots, c'est-à-dire que le contenu d'une pièce puisse être appréhendé par d'autres biais, qu'il ne soit pas donné seulement par la production en elle-même mais par d'autres biais.
- V : Et c'est-à-dire ?
- M : Par exemple, en discutant avec les artistes par un bord de scène. Selon le contenu, il y avait des activités organisées à côté qui parlent du même contenu que la pièce mais différemment. Et puis, oui d'ouvrir des espaces différents et complémentaires à ce qui peut être apporté dans les soins.
- V : Ah oui, ok. Merci. Comment tu t'y prenais justement pour intégrer toutes ces personnes dans la mise en place de ces projets ?
- M : Cela dépend des projets.
- V : Tu as des exemples ?
- M : Soit on avait en termes de « Com », on avait des programmes mensuels où on parlait des activités qui étaient proposées. Ces programmes mensuels ils étaient distribués au sein de l'hôpital quand il y avait des changements de lits, les femmes de ménage, elles, mettaient chaque fois sur la table de nuit ou dans la chambre des patients ce programme pour qu'ils puissent avoir accès, il y avait un site internet aussi, une page facebook. Cela, c'est vraiment pour la « Com », tu vois. Pour le public en dehors de l'hôpital, on faisait des envois postaux, des mailings et puis après, ce n'est pas forcément ce qui marche le plus, c'était plus le bouche-à-oreille donc on passait aussi dans les unités parler aux gens, leur dire qu'il y avait cela, on pouvait en parler à la buvette aussi quand ils venaient dans un autre cadre pour leur dire ce qui allait se proposer. On essayait aussi de leur proposer cela dans des lieux pas toujours les mêmes : en passant par les équipes, les infirmiers chefs de service, on allait discuter des projets dans les réunions infirmiers-chefs-unités de soins pour qu'ils puissent savoir ce qu'il y avait et en parler à leur équipe qui en parlaient aux patients et si eux étaient intéressés de participer aussi. Mon collègue, il en parlait aussi dans les colloques médicaux.

Avant que je parte, on a mis en place, cela débutait : « un délégué culturel » dans chaque unité de soin. Il y avait quelqu'un qui était d'accord de prendre ce rôle.

V : C'est cool.

M : On se réunissait avec ces délégués culturels pour discuter, répondre à leurs questions, présenter les programmes. Et eux leurs missions, c'était d'en parler dans leurs équipes, de regarder quelles personnes seraient le plus intéressées. Tout cela c'était en train de se mettre en place quand je suis partie.

V : Oui, c'est chouette.

M : Il y avait plein de biais mais je pense que le bouche-à-oreille c'est le plus efficace. C'est aussi parce qu'ils nous connaissaient. S'ils venaient à la buvette et qu'au bout d'un moment, ils nous connaissaient et ils nous faisaient confiance. On pouvait leur parler de tout cela. C'était beaucoup de bouche-à-oreille et la « com » traditionnelle.

V : Oui.

M : Avec les écoles, on passait par les profs, la salle des maîtres...

V : Vous donnez qu'est-ce qu'il y a comme activités afin d'encourager les patients de Malévoz et leur entourage à participer. Et d'ainsi faciliter leur accès à la culture. Mais en général vous ne mettiez pas en place d'activité avec des patients ? Cela je pense c'était trop compliqué ?

M : On a peu fait cela. Nous, c'était vraiment sur du court terme car les durées d'hospitalisation sont très courtes.

V : Ah oui.

M : Donc les personnes arrivent en crise, elles vont un peu mieux et puis elles repartent. Donc en plus que c'est très court et que ce n'est pas un moment où ils sont le plus en forme, on va dire. Mais il y a pu avoir des choses à très court terme qui se faisaient ou alors avec des personnes qui ont pu être hospitalisé et qu'après ils revenaient nous voir, lorsqu'ils allaient mieux. Par exemple, à la buvette, c'est des personnes à l'AI qui travaillent.

V : Ah oui ?

M : Donc qui ne sont plus à l'hôpital psychiatrique mais suivi en ambulatoire.

V : Je ne savais pas cela.

M : Mais c'est vrai que dans les projets de médiation du théâtre, il n'y avait pas de participation particulière. S'ils étaient invités à quelque chose, ce n'était pas une co-construction.

V : Et c'était quoi tes difficultés sur tout ce qui est co-construction ? Tes difficultés dans la médiation ?

M : Bon c'était quand-même... Il y a eu des propositions où il avait une forte participation par exemple des personnes de l'hôpital. Mais le grand défi pour *Malévoz*, c'était surtout de créer une grande synergie avec le domaine des soins. Oui, je pense que c'est cela le grand défi.

V : Pourquoi c'est un défi ? Dans quel sens ?

M : Parce que c'est quelque chose qui se construit petit à petit, qui d'un côté et de l'autre, c'est, des fois, difficile à bien se comprendre, à se connaître, mais autant nous que pour eux. Que nous, c'est vrai qu'on était deux. En fin de compte, on a eu assez peu de temps pour faire tout ce travail de collaboration avec les soins. C'est vraiment en train de se mettre en place, c'est les grands défis actuels. Après se comprendre, car les horaires soignants, ce n'est pas les mêmes que les nôtres. Il y a pas mal de contraintes institutionnelles aussi que ce soit en termes d'horaire, des médicaments à donner, etc. Je pense que le grand défi c'est apprendre à mieux se connaître, apprendre à mieux se comprendre et puis réussir à travailler ensemble

et ne pas à cliver de cette manière : « le culturel, ce n'est que du loisir et le soin, ce n'est que du thérapeutique. ». Au contraire, si on peut travailler ensemble, alors on peut se compléter.

V : Toi tu as dit que tu as eu des exemples où tu as eu une forte participation ? Tu as un exemple en tête ?

M : Tu dis, où on co-construit le projet ?

V : Oui.

M : De toute façon, une co-construction de A à Z, cela ne se faisait pas. Les gens participaient plus comme spectateurs, afin poser des questions lors des échanges et des ateliers. C'était là surtout la participation, s'il y a un atelier cela fonctionnait bien. Je me rappelle d'un atelier de danse-théâtre où il y n'y avait pas forcément énormément de gens, mais il avait super bien marché. C'était génial parce qu'on voyait vraiment les gens se métamorphoser pendant l'atelier, qu'ils s'amusaient et jouaient entre eux. C'était ludique et puis, il se passait quelque chose entre les participants en tout cas. Après les patients, ils ont participé à des œuvres collectives.

Par exemple, quand il y a eu un spectacle programmé par le *Crochetan*, une partie des figurants, ce n'est pas nous qui les avons recrutés, mais une partie c'étaient des patients qui ont un certain parcours psychiatrique. Ils ont participé à de la figuration. D'ailleurs je les avais vus à d'autres occasions, alors c'était très sympa de les revoir et qu'ils étaient figurants. C'était des patients ou anciens patients, mais en ambulatoire, qui ne sont en tout cas plus hospitalisés directement à l'hôpital.

V : Et toi c'était quoi les valeurs qui sont importantes pour toi ?

M : Mes valeurs... le respect. Cela, je pense que l'on a fait beaucoup d'apprentissages. De respecter la personne dans son intégralité, etc. Mais aussi, comment l'artiste qui vient peut respecter le lieu, comment l'hôpital accueille et respecte les artistes et puis évidemment dans la relation, comment on respecte la personne qui est hospitalisée, mais aussi l'artiste. Cela est vraiment au centre : le respect. Comment on respecte la personne qui est accueillie, l'hôpital, le lieu, jusqu'où va le respect et jusqu'où on ne respecte plus le travail des autres.

L'horizontalité, tu peux mettre. Et cela justement j'avais beaucoup de chance où je travaillais car dans ce type d'institution c'est ultra-hiérarchisé. Un hôpital c'est vraiment hiérarchisé. Et puis avec mon chef de service, on avait des relations très horizontales, cela, j'avais énormément de chance j'avais l'impression d'être un peu sur une bulle dans cet hôpital : de pouvoir travailler ensemble, de se sentir libre de proposer et de dire les choses, de pouvoir prendre des responsabilités et partager les responsabilités.

Une autre... respect, horizontalité... valorisation. Disons que c'est une valeur.

V : Et pourquoi la valorisation ?

M : La valorisation des personnes pour ce qu'elles sont dans leur entier : la valorisation des rôles sociaux dans leur entier sans les restreindre à une seule dimension de leur personne. Puis valoriser les rôles sociaux, c'est-à-dire valoriser le travail des artistes, la création, l'hôpital psychiatrique, du lieu.

Respect, horizontalité, valorisation... Je vais en dire encore une : le partage.

V : Le partage, pourquoi ?

M : Justement le partage d'expérience et d'expérimenter les choses. Que cela se fait à plusieurs et que cela peut marcher ou ne pas marcher. Faut voir ce que cela donne et puis faire mieux au prochain coup ou différemment. C'est expérimenter les liens, les contenus, les disciplines artistiques, les projets et puis cela se fait dans le partage.

Annexe IX: Tableau d'analyse des données

THEMES	ANGLES D'ANALYSE	SOUS-ANGLES D'ANALYSE	COMPARAISON
Théâtre et programme de médiation culturelle	PLACE de l'ASC dans un théâtre en tant qu'institution publique		COMPARAISON d'un théâtre rattaché à une structure d'ASC à un théâtre en tant qu'institution publique
			Théâtre rattaché à une structure d'ASC
	Rôles		animateur·trice-médiateur·trice ou médiateur·trice-animateur·trice
		Service	Service d'ASC ou de médiation culturelle
		Différentes tâches à réaliser	Responsable de l'ensemble des rôles et des tâches associées ou collaboration avec d'autres professionnel·le·s
		Médiation directe et indirecte	Proéminence de la médiation directe ou indirecte dans l'exercice de son rôle.
	Fonctions^d		Fonctions liées à l'animation ou à la médiation
		Fonction d'élucidation rattachée au pôle de militance ^d	
		Fonction de production rattachée au pôle technique ^d	
		Fonction de facilitation rattachée au pôle de médiation ^d	
	Enjeux		Enjeux sociaux ou culturels
		Défis et perspectives d'avenir	
			Publics ou (non-)publics ^a
			À l'intérieur ou à l'extérieur des murs ^e
			Mémoire ou création
			L'ensemble de ces éléments amène des directions différentes à envisager pour l'avenir.
	Limites-Faiblesses ; Forces-Opportunités		

		Eléments de frein			
		Eléments facilitateurs			
Mise en place des actions de médiation culturelle <ul style="list-style-type: none"> - Comparaison animation et médiation - Spécificités animation - Participation 	PLUS-VALUE de l'ASC dans un théâtre en tant qu'institution publique		COMPARAISON d'un théâtre rattaché à une structure d'ASC à un théâtre en tant qu'institution publique <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%;">Théâtre rattaché à une structure d'ASC</td> <td style="width: 50%;">Théâtre en tant qu'institution publique</td> </tr> </table>	Théâtre rattaché à une structure d'ASC	Théâtre en tant qu'institution publique
Théâtre rattaché à une structure d'ASC	Théâtre en tant qu'institution publique				
	Spécificités de l'ASC	Formation et parcours professionnel	Connaissance des publics et (non-)publics ^a		
		Définition et choix de la médiation culturelle	Objectifs et finalités sociaux ^f		
		Valeurs (démocratie culturelle et actions socioculturelles ; démocratisation et actions culturelles) ^f	Principes et modes d'actions de l'éducation populaire ^c		
			L'ensemble de ces spécificités favorisent la participation		
	Participation^g		Intégration des publics à la mise en place des projets		
		Evaluation du degré de participation ^g	Mise en place des projets en partant des publics ou alors des œuvres		
		Elévation du degré de participation ^g	Elévation du degré de participation dans un théâtre en tant qu'institution publique en augmentant l'intégration des publics à la mise en place des projets		
		Limites-Faiblesses/ Forces-Opportunités	L'intégration des publics est liée aux limites et faiblesses ainsi qu'aux forces et aux opportunités de la place de l'animation dans un théâtre		

Source : Tableau de l'auteure (2016) provenant de sources multiples :

- a. Bianco, G. (2013), *Les institutions culturelles et leurs publics*. [Travail de Bachelor]. Sierre : HES-SO/Valais. Non publié.

- b. FAUCHE, A., in Brulé, C. & Al. (2003). *Médiation culturelle et politique de la ville, un lexique*. Paris : Caisse de dépôts et consignations. Récupéré le 20.09.2016 sur https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKewjp9Im7iovSAhVpEpoKHO_EBuwQFggaMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.culturecommunication.gouv.fr%2Fcontent%2Fdownload%2F101418%2F973947%2Fversion%2F1%2Ffile%2Fcomplet.pdf&usg=AFOjCNGHrzA82uHKcgGhcSSsa0hKR_OXBQ&sig2=KhXLkaRXRBIaEm_xSy5cMg
- c. FURRER, C. (2015), *Education populaire*. Cours du module G1. Sierre : HES-SO//Valais. Non publié.
- d. GILLET, J-C. (1996). Praxéologie de l'animation professionnelle. *Recherche et formation*, n°23, p. 119-134. Récupéré le 24.01.2016 sur <http://ife.ens-lyon.fr/publications/edition-electronique/recherche-et-formation/RR023-08.pdf>
- e. MALAGUERRA, L. (2015), *Enjeux actualisés de l'animation socioculturelle*. Intervention dans le cours du module G6 ASC. Sierre : HES-SO//Valais. Non publié.
- f. MICHELET, V. (2014). *La médiation culturelle un nouveau champ de l'animation socioculturelle ?* [Travail de Bachelor]. Sierre : HES-SO//Valais. Non publié.
- g. MÖRSCH, C. (2012). *Le temps de la médiation*. Zürich : Institute for Art Education de la Haute école des arts de Zürich, Pro Helvetia.

Annexe X : Analyse de l'entretien de M. Ndiaye

Place de l'ASC dans un théâtre en tant qu'institution publique

Pour répondre à la première partie de ma question de recherche, je reprends mon hypothèse principale 1, que je divise en trois sous-hypothèses et je la vérifie (ou non) à l'aide des données récoltées. Je postule que l'ASC a une place dans un théâtre en tant qu'institution publique par son rôle, ses fonctions et ses enjeux.

Projets mis en place

Afin de faciliter la lecture et la compréhension de cette partie, j'introduis ce chapitre par une brève description des projets mis en place par M. Ndiaye au cours de son mandat.

Au *Théâtre du Raccot*, elle explique que les compagnies en résidence proposent des activités diverses pour les patients de l'*Hôpital de Malévoz*. Par exemple, des ateliers de danse-théâtre et puis de yoga, qui travaillent sur la respiration, ont eu lieu. En dehors des activités mises en place par les artistes en résidence, des ateliers artistiques destinés aux patients sont donnés tous les jours. Lors d'un spectacle de théâtre, certains patients en ambulatoire ont pu être figurants. De plus, d'anciens patients à l'AI sont chargés de servir à la buvette.

Rôle de l'ASC dans un théâtre en tant qu'institution publique

Service d'animation socioculturelle ou de médiation culturelle ?

M. Ndiaye est insérée dans le **service d'ASC** du *Quartier Culturel de Malévoz*, qui est composé de plusieurs animateur·trice·s socioculturel·le·s. Elle est chargée de la gestion de l'ensemble de la structure avec ses collègues, dont le *Théâtre du Raccot* fait partie.

« L'animateur je pense qu'il peut postuler, il a les compétences pour, dans les milieux culturels, à une condition, qu'il ait quand même une grande curiosité et un grand intérêt pour le contenu des projets culturels. Tu ne vas pas travailler dans une bibliothèque si tu n'aimes pas lire. Je pense que c'est important que le contenu de ce qui est travaillé, que l'animateur ait des connaissances là-dedans et que l'animateur ait beaucoup de curiosité. Cela je pense que c'est important. Après je pense que pour être médiateur il y a plein d'autres profils. » (Entretien de recherche, Ndiaye, M., 2016)

Quelles sont les tâches à réaliser ? Sont-elles liées à la gestion de l'ensemble du théâtre ou alors uniquement à la médiation culturelle ?

Les tâches de M. Ndiaye ne sont pas uniquement liées au *Théâtre du Raccot* mais à **l'ensemble de la structure** du *Quartier Culturel de Malévoz*, auquel il appartient. L'ensemble des activités à réaliser **sont réparties entre les animateur·trice·s socioculturel·le·s du service**, qui se partagent les compétences et les responsabilités.

Rôle d'animateur·trice socioculturel·le, d'animateur·trice-médiateur·trice ou alors de médiateur·trice culturel·le ?

Selon M. Ndiaye, un·e animateur·trice ou un·e médiateur·trice ont le même rôle dans un théâtre : « Un·e animateur·trice socioculturel·le ou un médiateur·trice culturel·le dans un lieu culturel, c'est la même chose mais il peut être **en concurrence avec beaucoup d'autres profils** ». Toutefois elle pense qu'il est essentiel que l'animateur·trice socioculturel·le ait **une forte curiosité et de l'intérêt quant domaine culturel** :

« Tu ne vas pas travailler dans une bibliothèque si tu n'aimes pas lire. Je pense que c'est important que le contenu de ce qui est travaillé, que l'animateur·trice ait des connaissances là-dedans et qu'il·elle ait beaucoup de curiosité. » (Entretien de recherche, Ndiaye, M., 2016)

Manière d'exercer son rôle – Médiation directe ou indirecte ?

Selon A. Fauche (cité dans Brulé C., 2013, p.224), la médiation se réalise de manière directe ou indirecte, c'est-à-dire en contact directement ou non sur le terrain avec les publics.

Pour M. Ndiaye, la médiation directe est importante. Cela consiste à **se rendre à la rencontre** du personnel et des patients de l'hôpital, ainsi qu'auprès des artistes en résidence dans le but de négocier les projets directement avec les différents acteurs impliqués. **La médiation indirecte est moins présente**, elle consiste à la création de supports qui facilitent l'accès au théâtre pour le personnel et les patients (envois postaux, mailings, programmes déposés sur les lits des pensionnaires par les femmes de ménages). De plus, M. Ndiaye explicite que c'est le bouche-à-oreille, par un échange direct, qui fonctionne le mieux.

Fonctions de l'ASC dans un théâtre en tant qu'institution publique

M. Ndiaye réalisent totalement leurs fonctions dans un théâtre rattaché à une structure d'ASC, puisqu'elles résultent **du rôle de l'ASC**..

Comment les professionnel-le-s exercent la sous-fonction d'élucidation ?

Par la fonction d'élucidation, M. Ndiaye étudie **les contextes du quartier** dans lequel s'inscrit la structure à laquelle le théâtre est lié ainsi que **la population précise** à laquelle elle est destinée.

Situé au *Quartier Culturel de Malévoz*, le *Théâtre du Raccot* est à la périphérie, c'est-à-dire légèrement à l'écart du centre-ville de Monthey. Les patients de l'hôpital sont dans une période difficile, ce qui peut réduire les sphères dont ils ont l'habitude de fréquenter. Ils ont besoin de renforcer leur tissu social et de redonner du sens à leur vie, dans ce cadre l'art peut être une réponse.

Comment les professionnel-le-s exercent la sous-fonction de facilitation ?

La fonction de facilitation rattachée au pôle de médiation consiste en **la négociation avec l'ensemble des acteurs** afin de faciliter l'accès à l'art. C'est également s'occuper de la gestion des interactions, la création de liens et des échanges, ainsi que des conflits d'opinions.

Au Théâtre du *Raccot*, s'est se rendre auprès des artistes : « Nous demandons aux compagnies ce qu'elles pourraient proposer en contrepartie pour l'hôpital. », explique M. Ndiaye. C'est de rencontrer les patients dans leur quotidien, de créer un lien de confiance : « Nous nous rendons auprès du personnel et des patients de l'hôpital afin de présenter les spectacles, de les rassurer et de regarder avec eux à quoi il serait adéquat qu'ils participent. [...] » Tout un travail est également mis en place avec le personnel, afin de trouver des solutions ensemble :

« On passait dans les unités parler aux gens, leur dire qu'il y avait ce spectacle ou cette activité. On en parlait aussi dans un autre cadre, comme la buvette. [...] On allait discuter des projets dans les réunions infirmiers-chef-unités de soins pour qu'ils puissent savoir ce qu'il y avait et en parler [...] Mon collègue, il en parlait dans les colloques médicaux et puis avant que je parte, cela débutait, il y avait un délégué culturel dans chaque unité de soin. » (Ndiaye, M., 2016)

Comment les professionnel-le-s exercent la sous-fonction de production ?

En ce qui concerne la fonction de production, je remarque que M. Ndiaye doit s'occuper **des aspects pratiques comme l'intendance des lieux, la location et les finances**. Toutefois ces tâches techniques dépendent également de certains accords : « Je m'occupe de la billetterie, à part les soirs où les spectacles sont programmés par le *Crochetan*, où ils mettent à disposition une personne pour la billetterie et des placeuses. »

Enjeux de l'ASC dans un théâtre en tant qu'institution publique

Publics ou non-publics ?

Le théâtre du *Raccot* est destiné à un **(non-)public en particulier**, même si d'autres populations peuvent également s'y rendre.

M. Ndiaye exprime le souci, par le biais du *Théâtre du Raccot*, de favoriser l'accès à la culture au personnel et aux patients. Cela par la mise en place d'activités dans le quartier même de l'hôpital qui leurs sont adressées mais également en faisant venir des personnes de l'extérieur afin de décloisonner les lieux.

A l'intérieur ou à l'extérieur des murs ?

Le focus est mis sur ce qui est réalisé à **l'intérieur des murs**, c'est-à-dire où est présente la population pour laquelle la structure d'ASC est destinée.

Au *Théâtre du Raccot*, il s'agit premièrement de mettre des actions sur le lieu même du *Quartier Culturel de Malévoz*, où se trouve la population cible. L'intérêt est également de décloisonner l'hôpital **en attirant des personnes de l'extérieur** dans le but de créer du lien entre différentes populations.

Mémoire ou création ?

Selon les propos de M. Ndiaye, je remarque que l'accent est mis sur la création, même si ces lieux accueillent également quelques spectacles en collaboration avec le *Théâtre du Crochetan*. L'intérêt est de permettre aux compagnies en résidence de faire un travail d'expérimentation et de réflexion.

Plus-value de l'ASC dans un théâtre en tant qu'institution publique

Dans mon hypothèse principale 2, je postule que l'ASC a une plus-value dans un théâtre en tant qu'institution publique par ses connaissances des publics et (non-)publics, ses objectifs et finalités sociaux ainsi que ses principes et modes d'actions de l'éducation populaire.

Connaissance des publics et des (non-)publics

A travers cette sous-hypothèse, j'explique la formation et le parcours professionnel de cette professionnelle ainsi que la proximité qu'elle entretient avec les publics sur le terrain, ce qui donne des indications sur la connaissance des publics et non-publics.

Formation et parcours professionnel des personnes interviewées ?

M. Ndiaye a suivi sa formation d'animatrice socioculturelle à **la HES SO en Travail social**, qui était autrefois située à Sion et puis elle a défendu son travail de mémoire à Sierre pour obtenir son diplôme en 2009.

Pour entrer dans cette Haute Ecole en Travail Social, elle a fait un stage probatoire à *Appartenances* à l'espace social *La Mozaiik* destiné aux hommes issus de la migration. Son premier stage de formation pratique, elle l'a réalisé à *Soluna*, qui est le service de la jeunesse de Monthey et **son stage de formation pratique II en Argentine dans une prison**, où elle a également écrit son travail de mémoire sur le même sujet. A son retour, M. Ndiaye a effectué un an en assistantat de travail de recherche à la *HES SO* de Sierre. C'est en 2010, qu'elle commence à travailler **au Quartier Culturel de Malévoz** à Monthey. Actuellement, elle est employée à la Villa Métisse de Vevey.

Immersion dans le terrain ?

M. Ndiaye se trouve **directement sur le lieu** où se trouve la population avec laquelle elle travaille, ce qui lui permet d'être **en permanence immergée dans le terrain**, auprès des patients et du personnel de *l'Hôpital de Malévoz* ; même si une grande partie de son temps se réalise dans les bureaux.

Objectifs et finalités sociaux

Le choix de se diriger dans le domaine de la médiation culturelle et la définition personnelle de la personne interviewée dirigent ses objectifs et finalités.

Pourquoi « le choix » de la médiation culturelle ?

M. Ndiaye, même si elle a baigné dans le domaine théâtral, est arrivée un peu par hasard au *Quartier culturel de Malévoz*. C'est surtout, sa dernière expérience en travail social **par son stage de formation pratique II en Argentine dans une prison qui l'a conduite à travailler dans ce lieu**, dont on lui avait fait part et qui a tout de suite retenu son attention : « [...] l'idée de travailler dans une institution qu'on peut appeler un peu *institution totale* c'était mon truc à cette époque. Et le projet culturel, le fait qu'il s'inscrive dans une institution de ce type mais plus soignante, cela m'intéressait. » (Ndiaye, M., 2016)

Je comprends que c'est d'abord ses objectifs et finalités sociaux, par **son intérêt pour le travail avec les populations en institutions dites « totalitaires »**, qui l'ont menée à se diriger dans la médiation culturelle.

Une définition personnelle de la médiation culturelle ?

Pour M. Ndiaye, c'est donner de la vie dans une institution, au moment où des personnes marchent sur une pente plus glissante de leur parcours. En permettant à ces personnes **de se réinsérer** en partie dans la société « normale », ils retrouvent **du pouvoir d'agir** : « Donc qu'ils puissent être en fait non pas seulement des patients mais en venant à un spectacle, ils sont aussi consommateurs de culture ou comment les appeler ? Publics ou simplement, un spectateur »

De plus, je remarque qu'elle met de l'importance sur la notion d'ouverture. Par l'art, des espaces d'échanges et de créations collectives permettent **de s'ouvrir à de nouvelles personnes**. « Ces propositions de médiation qui étaient autour des spectacles permettaient aux personnes de rencontrer les artistes » Si de nouveaux espaces physiques émergent, c'est également **par d'autres biais** (le corps, l'esprit). C'est ouvrir à ces personnes, des espaces intemporels qui n'appartiennent qu'à eux et leur permettent, un fragment de seconde, d'oublier les difficultés de la réalité.

Cela permet à l'hôpital d'être un lieu **de soin par la médecine mais également par l'art** qui comporte beaucoup de bienfaits, ce qui apporte un traitement complémentaire dans la prise en charge de la maladie psychique : « C'est ouvrir des espaces complémentaires de ce qui peut être apporté dans les soins. »

Principes et modes d'actions de l'éducation populaire

Les valeurs défendues et les notions qui en résulte influencent ses principes et ses modes d'actions.

Quelles valeurs sont défendues ?

Je décris les valeurs qui définissent M. Ndiaye dans la réalisation de sa profession dans le cadre du Théâtre du *Raccot*.

Elle exprime premièrement la notion **de respect** des autres, de la différence, des personnes accueillies, de soi et puis également de la structure : « De respecter les personnes dans son intégralité. »

Ensuite, elle apporte la notion **d'horizontalité**, qui met chaque individu au même niveau physique et intellectuel. Dans ce contexte, chaque individu peut apprendre et grandir par l'autre : « [...] même si l'hôpital était très hiérarchisé, mon chef de service établissait une relation très horizontale. C'est agréable de travailler dans cette atmosphère car on se sent libre de dire les choses, de proposer et de partager les responsabilités »

C'est également **la valorisation** des personnes pour ce qu'elles sont dans l'ensemble de leur complexité, ainsi qu'où elles sont dans leur chemin de vie : « [...] pour ce qu'elles sont dans leur entier, sans les restreindre à une seule dimension de leur personne. C'est valoriser les rôles sociaux, le travail des artistes, l'hôpital psychiatrique, les lieux. »

M. Ndiaye termine par la notion **de partage**, qui pour elle est essentielle dans toute action d'ASC : « C'est expérimenter les choses et cela se fait à plusieurs. Cela peut fonctionner ou non. C'est expérimenter les liens, le contenu, discuter avec les artistes. Tout cela dans le partage. »

Démocratisation et actions culturelles ou démocratie culturelle et actions socioculturelles ?

Au Théâtre du *Raccot*, M. Ndiaye explique que les actions de médiation sont en premier lieu destinées aux patients de l'hôpital, qui peuvent bénéficier gratuitement des spectacles et des activités. Pour cela, **elles partent de leurs besoins**. Tout comme le théâtre est mis à disposition des compagnies en résidence, afin qu'elles puissent faire de la recherche artistique, sans pression, et sans devoir fournir un spectacle abouti à la fin. D'ailleurs, elles sont entièrement pris en charge, c'est-à-dire qu'un logement est mis à disposition ainsi qu'un montant destiné à la pension alimentaire.

Je note que **le programme de saison est absent**, ce qui permet d'abord de **se concentrer sur les publics**.

Participation

Pour étudier **l'intégration des publics** dans les actions de médiation culturelle, j'évalue le degré de participation. Puis j'étudie les limites et les faiblesses ainsi que les forces et les opportunités dans l'élévation du degré de participation.

Quel degré de participation ?

Les patients de l'hôpital sont présents lors de courtes périodes, en cas de crise. Ce sont des moments où ils sont en état de vulnérabilité. Comme le travail se fait de manière ambulatoire, les patients rentrent chez eux lorsqu'ils se sont stabilisés et reviennent de manière ponctuelle afin d'être suivis.

Pour cette raison, il est compliqué de mettre en place une co-construction de A à Z, puisque les patients présents sur place ne sont pas dans un état qui leur permettent de participer et que les personnes externes ne sont pas toujours présentes sur les lieux. Toutefois certains projets sont mis en place afin d'intégrer les patients dans la mise en place des projets, par exemple la buvette est tenue par des anciens patients de l'hôpital qui sont actuellement à l'assurance invalidité. Dans un autre projet, des patients en ambulatoire étaient figurants lors d'un spectacle.

Toutefois, le fait d'avoir **une permanence**, qui propose **un libre accueil**, augmente le degré de participation. Les patients peuvent venir échanger et exprimer leurs envies ainsi que leurs craintes aux animateur·trice·s socioculturel·le·s présents pour les rassurer, ce qui augmente leur pouvoir d'agir.

Elévation du degré de participation ?

Les missions du *Quartier Culturel de Malévoz* et celles du service d'ASC sont similaires, ce qui facilite l'intégration des publics à la mise en place des actions de médiation.

Toutefois il est compliqué d'intégrer les patients à toutes les étapes de la mise en place d'un projet, cela peut être augmenté par un renforcement **de la collaboration entre le domaine des soins et de l'ASC**, ce qui est déjà en cours.

Annexe XI : Description de deux situations de terrain lors de mon stage au *Théâtre du Crochetan* en ASC

Durée du stage du 15 février au 15 juin 2016

Dans ma deuxième hypothèse, j'affirme que l'ASC apporte une plus-value dans un théâtre en tant qu'institution publique. Les entretiens compréhensifs que j'ai menés indiquent que l'ASC favorisent la participation par l'ensemble de ses spécificités (la formation en travail social, les objectifs et finalités sociaux ainsi que les principes et modes d'actions de l'éducation populaire), ce qui constitue ainsi sa plus-value. Afin d'illustrer cela, je propose deux situations réelles du terrain.

Contexte de réalisation

Je me concentre sur deux projets que j'ai mis en place dans le cadre de mon stage de formation pratique II en animation socioculturelle d'un semestre, du 15 février au 15 juillet 2016 à 100 %, au *Théâtre du Crochetan* à Monthey. Il s'est réalisé sous la direction de L. Malaguerra. J'étais active dans le service de médiation culturelle auprès de M. Navarre, avec une supervision externe de G. Bender.

Intérêt pour mon travail de Bachelor

Ces deux exemples permettent d'illustrer de manière concrète les entretiens menés auprès des animateur·trice·s socioculturel·le·s qui travaillent dans un théâtre et de comprendre comment ils peuvent apporter une plus-value dans la pratique.

Atelier autour du spectacle *Richard III, Loyauté Me Lie*

J'explicité tout d'abord le contexte dans lequel se déroule l'atelier, je le décris brièvement. Puis j'expose ses objectifs, le public cible, les moyens de réalisation et le déroulement de la journée.

Description du projet

Contexte

Cet atelier est le septième des ateliers de pratique artistique mis en place par le *Théâtre du Crochetan*. L'offre a été lancée en début de saison 2015/2016 et elle s'adresse en priorité aux abonnés.

Description

Il s'est déroulé au Foyer du *Théâtre du Crochetan* le 14 mai 2016 de 13h30 à 17h00. Deux pauses seront prévues. Il s'inscrit dans le cadre du travail de création du spectacle *Richard III, Loyauté Me Lie* présenté au public du 10 au 14 mai 2016.

Objectifs

1. Faire découvrir le travail de création *Richard III, Loyauté Me Lie* et l'univers de cette pièce de façon participative.
2. Inspirer le goût du théâtre et de ses techniques par une pratique réelle de cet art-vivant.
3. Amener les participants à se mettre dans la peau d'un personnage de la pièce.
4. A travers ce personnage, les initier à la découverte de son clown.
5. Accueillir au minimum de 6 à 20 pers. au maximum.

Intervenants

J'ai mis en place cet atelier sous la supervision externe de G. Bender, en collaboration avec L. Malaguerra qui m'a suivie, de la mise en place de ce projet jusqu'à son évaluation.

Public cible

Cet atelier était ouvert aux adultes mais également aux adolescents à partir de 16 ans.

Moyens de réalisation

Premièrement, j'ai informé L. Aupetit, chargée de l'intendance, qu'un atelier de pratique artistique se déroulait au Foyer afin de m'assurer que les lieux soient disponibles le 14 mai. J'ai vérifié et j'ai inscrit également l'activité dans le planning commun en ligne.

Je me suis assurée d'avoir l'ensemble du matériel à disposition et de le rassembler durant les deux semaines précédentes. En cas de nécessité, j'ai fixé un budget destiné à l'achat de matériel, ainsi que d'éventuelles boissons et nourriture.

Le 14 mai au matin, j'ai préparé la salle et la disposition du matériel et des infrastructures et à 13h20, je me suis tenue prête afin d'accueillir les participants.

En parallèle, le service de médiation culturelle a été chargé de rappeler la présence de l'atelier et de la gestion des inscriptions. Dans un premier temps, j'ai envoyé des mails aux personnes qui ont acheté un billet pour le spectacle *Richard III, Loyauté Me Lie* pour les informer qu'ils avaient la possibilité d'y participer sans devoir s'acquitter de frais d'inscription supplémentaires. Dans un deuxième temps, s'il n'y avait pas assez de personnes inscrites j'avais prévu l'atelier auprès d'autres structures sujettes à être intéressées ainsi qu'à mon réseau et de celui de mes collègues.

A l'avance, j'ai envoyé par email des informations pratiques aux participants inscrits (lieu de rendez-vous, matériel à prendre) ainsi qu'un document *dossier du spectateur* qui permettait de se familiariser avec la pièce mais également d'avoir un support qui facilitait la compréhension lors de l'atelier.

Déroulement de la journée

L'atelier s'est déroulé pendant environ 3h30.

Introduction (5')

- Accueil des participants, inscriptions et règlement des frais, présentation des personnes, évocation de la raison qui leur a donné envie de venir et de l'expérience des participants en matière de théâtre. (15')

Première partie (1h30)

- Prendre connaissance de la pièce et de son auteur original, William Shakespeare, pour ensuite en venir à l'adaptation et à la traduction de G. Garutti et à la mise en scène de L. Malaguerra, J. Lambert-Wild et E. Bordas. Permettre ensuite aux participants de s'immerger dans l'univers de *Richard III*, *Loyauté Me Lie* en leur résumant brièvement l'intrigue et les personnages principaux, ainsi qu'à l'aide du *Dossier du spectateur*.
- Amener les personnes à choisir et à se glisser dans la peau d'un personnage par le biais de la création d'un costume et d'exercices collectifs.
- Permettre aux participants d'aller un peu plus loin dans leur expressivité et dans leurs émotions par des exercices plus difficiles, tout en incarnant leur personnage.

Pause (15')

Deuxième partie (1h30)

- Comprendre les enjeux et les aboutissements de la pièce par l'étude plus en détail de certaines scènes dans un premier temps, à l'aide du Dossier du spectateur.
- Improvisations en lien avec la pièce, en se retrouvant eux-mêmes dans des circonstances complexes que proposent certaines scènes et travaille sur l'argumentation pour trouver des solutions créatives.

Suite à la première partie, les participants étaient moins inhibés et prêts à libérer leur jeu d'acteur et leur clown.

Conclusion (15')

- Retour sur la manière dont les participants ont vécu l'atelier et les exercices proposés.

Degré de participation

Réceptif

L'atelier transmet des informations au sujet de la pièce de W. Shakespeare et de l'adaptation de G. Garutti présentée au *Théâtre du Crochetan*. Cette introduction est essentielle, car elle permet aux participants de comprendre le contexte dans lequel se déroule l'atelier et de faire des liens entre les activités proposées et la pièce.

Interactif

Lors de la première partie de l'atelier, les personnes vont rentrer en interaction les unes avec les autres par le biais de l'outil théâtre. Cette interaction se fait par le choix et la négociation des costumes, puis principalement par les gestes et les regards.

Participatif

La première partie de l'atelier permet d'amener progressivement les personnes à un degré de participation plus élevé jusqu'à la deuxième partie, où les participants improvisent des scènes du spectacle. Même si les thèmes sont déjà donnés afin de respecter le sujet de la pièce, ce qui est une donnée essentielle pour rester dans une activité de médiation ; les personnes préparent leur scène entre eux, de manière autonome.

Collaboratif

Pour que le degré de participation collaborative ait lieu, il faudrait selon C. Mörsch (2012) que le cadre, le thème et les méthodes du projet de médiation aient été élaborées avec les participants, alors que dans cet atelier ce n'est pas le cas.

Pour obtenir ce degré de participation, il aurait fallu que l'atelier soit pensé et mis en place avec les participants. Il aurait fallu trouver un groupe de personnes motivée et disponible à faire des rencontres collectives dans le but d'étudier ce sujet pour ensuite choisir une action à mettre en place autour de la pièce *Richard III, Loyauté Me Lie*. Cela n'était pas possible, car le programme annonce un atelier spécifique et à une date précise. Par contre, il aurait été possible d'imposer la mise en place d'un atelier de théâtre à la date indiquée mais qu'il soit réfléchi et réalisé par ce groupe.

Il faut également garder à l'esprit qu'il n'est pas été possible d'atteindre ce degré de participation pour chaque projet ; cela aurait été trop coûteux en termes de temps et aussi de salaire, car une seule personne aurait dû travailler plus longtemps sur une seule activité.

Toutefois, je choisis développer ce degré de participation sur un autre projet, à savoir *Les cœurs noircis*. Le fait que rien n'est encore prévu en lien avec les expositions me donne une certaine liberté d'action, mais cela me limite au contraire pour des questions financières où rien n'est à disposition.

Visites guidée co-construite avec des anciens ouvriers de la raffinerie *Tamoil*, autour de l'exposition *Les cœurs noircis*

Description du projet

Contexte

Du 16 avril 2016 au 16 juin, une exposition rend hommage aux employés de la raffinerie Tamoil à Collombey. Intitulée "Les Cœurs Noircis", elle est le fruit du travail de la journaliste valaisanne Y. Barillon et du photographe zurichois M. Zobrist. Une trentaine de portraits ainsi qu'un film sont à visionner sur place.

Prises au cœur de l'usine, ces images font également l'objet d'un livre, accompagnées de textes et de poèmes. A noter qu'une projection suivie d'une table ronde est organisée le 19 mai au théâtre montheysan.

L'annonce de la fermeture de la raffinerie de Collombey a été annoncée il y a un an, en 2015, jour pour jour. Plus de 230 postes ont été supprimés (Les cœurs noircis, 2016).

Concept

Dans le cadre de l'exposition *Les cœurs noircis* qui se déroule au *Théâtre du Crochetan*, j'ai mis en place un projet afin de donner de la vie à ces images et d'attirer la curiosité de nouvelles personnes.

Pour cela, je souhaite collaborer avec les anciens ouvriers de la raffinerie de Collombey, car ce sont les acteurs principaux de cette exposition, qui connaissent le mieux ce sujet.

Objectifs

1. Valoriser l'action collective, associative et citoyenne des différents acteurs.
2. Soutenir le réseau entre intervenants sociaux, usagers et populations concernées.
3. Favoriser l'insertion et l'intégration des personnes licenciées.

Intervenants

Moi-même, Victoria Kaeslin, sous la direction de L. Malaguerra et la supervision de G. Bender.

Public cible

Les anciens ouvriers de la raffinerie *Tamoil*.

Moyens de réalisation

- Etude du contexte lié à l'exposition *Les cœurs noircis*.
- Rencontre avec les anciens ouvriers de la raffinerie de manière individuelle.
- Focus groupe des anciens ouvriers de la raffinerie.
- Choix d'un projet avec les anciens ouvriers de la raffinerie.
- Ecriture du projet.
- Gestion de la communication.
- Conduite et évaluation.

Déroulement

Je me suis rendue de façon individuelle à la rencontre des anciens ouvriers (noms anonymes), afin de comprendre le fonctionnement d'une raffinerie et qu'ils me partagent un bout de leur univers. Ensuite l'ensemble de ces personnes se sont regroupées par le biais de rendez-vous ponctuelles dans les cafés de la ville de Monthey ou alors directement au *Théâtre du Crochetan*, afin de mettre en place une action collective autour de l'exposition.

Le choix s'est porté sur une visite guidée interactive qui serait menée par les anciens ouvriers de la raffinerie, eux-mêmes. Une visite d'environ une heure ouverte au tout public, dont une cinquantaine de

personnes fut présents. Une seconde, plus petite, destinée à une classe d'élèves de l'école *Nemesis* à Monthey.

Moyens de communication

Afin d'attirer un maximum de personne lors de cet événement nous avons réfléchi à un flyer, que j'ai ensuite réalisé et communiqué après une vérification par le service de communication. Le groupe de raffineurs les ont distribués à leurs connaissances et je les ai également transmis à différents point clefs de Monthey et par le biais de courriers électroniques. L'information était également mise en avant sur le site du Théâtre et des Cœurs noircis.

Pour les médias, deux personnes de *Radio Chablais* se sont rendues sur les lieux, où ils ont interviewé un des raffineurs (nom anonyme) impliqué dans le projet et moi-même. J'ai également mené un entretien diffusé en direct le jour même de l'action, afin d'attirer un maximum de personnes.

L'intérêt est de faire venir de nouvelles personnes, qui ne connaissent pas ce milieu afin que les raffineurs puissent partager un bout de leur univers.

Degré de participation

Collaboratif

Le degré de participation est collaboratif. Puisque les anciens ouvriers de la raffinerie Tamoil ne transmettent pas seulement leurs connaissances, mais ils participent à chaque étape du projet, de son élaboration à sa réalisation le jour de la visite guidée. Cela s'est fait par le biais de rendez-vous de groupe, parfois dans des cafés de Monthey et d'autres fois directement au *Théâtre du Crochetan*.

Synthèse : degré de participation

Tout au long de ce processus, je pars des anciens ouvriers de la raffinerie Tamoil afin de remonter à l'œuvre dans une démarche de co-construction. En effet, ce sont eux les experts de cette thématique.