

# Rideau de verre

auteurs et scènes québécoises  
portrait socio-économique



# Rideau de verre

auteures et scènes québécoises  
portrait socio-économique

**Marie-Eve Gagnon**

Association québécoise des auteurs  
dramatiques (AQAD) — Montréal



*If you don't believe gender matters in art,  
why do we talk about 'women artists',  
but never 'men artists'? Could it be that,  
as in so many other professions,  
we automatically assume a male identity?*

*Si vous croyez que l'appartenance à un sexe  
n'importe pas en art, pourquoi parlons-nous de  
« femmes artistes » mais jamais d'« hommes artistes » ?  
Se pourrait-il que, comme dans tant d'autres professions,  
on admette d'emblée une identité masculine ?*

— Martin Rosenberg\*

---

\* Martin Rosenberg et Frances Thurber. *Gender Matters in Art Education*, New York, Davis Publications Inc., 2007, verso de la jaquette.



# Remerciements

Se débarasser de préjugés, quasi toujours inconscients, est un travail ardu, jamais terminé, toujours fragile. Je tiens à remercier tous ceux et celles qui m'ont aidée à ne plus simplement regarder mais à voir. Sans leur bienveillance et leur inspiration, je n'aurais pas eu le courage nécessaire pour étudier un sujet qui dérange.

Merci tout d'abord à l'équipe de l'AQAD. Merci du fond du coeur aux membres de son conseil d'administration, en particulier à Pascale Rafie qui m'a généreusement éclairée de ses lumières. Merci à son président sortant Raymond Villeneuve, de son appui toujours présent, toujours authentique. Merci surtout à son directeur Michel Beauchemin pour son soutien, son intelligence et ses commentaires avisés. Un merci spécial à Micheline Gingras qui a eu la tâche de colliger et de mettre en forme les données.

Merci aussi à Marie-Louise Nadeau, directrice de la SOQAD, pour sa fougue, sa connaissance exhaustive du milieu et ses bons conseils.

Merci à tous ceux et celles, auteures et intervenants du milieu, qui m'ont si gentiment accordé de leur temps. Ce fut un grand privilège de les rencontrer.

Merci aussi à mes consœurs du comité des femmes de l'Union des Artistes, Nathalie Gascon, Geneviève Rioux, Denyse Marleau, Anne-Marie Des Roches et Francine Descarries, qui m'insufflent toujours tellement d'énergie.

Merci enfin à l'ex-ministre de la Culture et de la Condition féminine du Québec, madame Line Beauchamp, qui a elle-même octroyé les fonds nécessaires à la réalisation de la présente étude.

**Marie-Eve Gagnon**





# Sommaire

Avant-propos .....	11
Par souci de concision .....	11
Abréviations et sigles utilisés dans la présente étude .....	12
Faits saillants .....	13
Introduction .....	13
Malaise en la demeure, le genre, sujet dépassé ou tabou? .....	15
Documenter la situation des auteures dramatiques. ....	16
Pourquoi et comment.....	16
Disponibilité et cueillette des données .....	17
<b>1. Auteures et scènes québécoises – État des lieux.....</b>	<b>19</b>
1.1 Sondage Léger Marketing .....	19
1.2 Les effectifs masculin et féminin de l'AQAD et du CEAD .....	21
1.3 Accès au développement .....	21
1.3.1 CEAD .....	22
1.3.2 Bourses et subventions des conseils des arts .....	22
1.4 Accès à la scène .....	25
1.4.1 Portrait global .....	25
1.4.2 Résultats par associations de producteurs .....	25
1.4.3 Accès régulier à la scène : désir et légitimation.....	28
1.5 Directions artistiques et textes produits. ....	30
1.6 Présence des femmes dans les publics de théâtre .....	32
<b>2. Auteures et scènes québécoises – La perception des auteures ....</b>	<b>33</b>
Les chemins vers l'écriture .....	33
Perceptions de la place des femmes .....	33
Pourquoi une direction artistique choisit une pièce plutôt qu'une autre? .....	35
<b>3. Aperçu de la situation au Canada, aux États-Unis et en France 38</b>	
3.1 Canada .....	38
3.2 États-Unis .....	40
3.3 France .....	41
<b>4. Malaise en la demeure – Pistes de réflexion .....</b>	<b>45</b>
La démonisation du féminisme .....	45
Masculin et féminin, ça veut dire quoi dans ma tête? .....	45
Le rideau de verre .....	46
La qualité des textes .....	48
<b>5. Recommandations .....</b>	<b>49</b>
<b>6. Bibliographie .....</b>	<b>51</b>
<b>7. Annexes .....</b>	<b>53</b>
7.1 Définition du droit d'auteur .....	53
7.2 Les lois sur le statut de l'artiste .....	53
7.3 Étude Léger Marketing .....	55



## Avant-propos

Le terme *glass ceiling* « plafond de verre » est un américanisme forgé au milieu des années 1980 pour montrer que, au-delà des comportements sexistes facilement identifiables, tout un faisceau de croyances invisibles, élaboré en fonction de l'expérience masculine, définit ce qu'est la réalité. Si nous transposons l'expression « plafond de verre » à notre milieu, force est de constater l'existence d'un rideau de verre qui freine la progression des femmes auteures. Des schémas de pensée, ni volontairement ni consciemment sexistes, agissent pour désavantager les auteures dramatiques. Et c'est justement l'accumulation de légers handicaps, tel l'accès plus lent, plus difficile à la scène et aux ressources, et bien entendu, aux revenus, qui finit par avoir des impacts importants sur leurs carrières.

### Par souci de concision...

...les organismes cités dans la présente étude le sont quasi toujours par leurs sigles officiels. *Ex.* : AQAD pour Association québécoise des auteurs dramatiques, MCCQ au lieu de ministère de la Culture et des Communications du Québec, MCC à la place de ministère de la Culture et de la Communication de la République française.

Nous invitons les lecteurs et les lectrices à consulter la section « Abréviations et sigles utilisés dans la présente étude ».

## Abréviations et sigles utilisés dans la présente étude

ACT	Association des compagnies de théâtre
ANETH	Aux Nouvelles Écritures Théâtrales
AQAD	Association québécoise des auteurs dramatiques
APTP	Association des producteurs de théâtre privé
ARRQ	Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec
CAC	Conseil des arts du Canada
CALQ	Conseil des arts et des lettres du Québec
CEAD	Centre des auteurs dramatiques
CNR	Conservatoire national de régions
DMDTS	Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles
EMA	École municipale agréée
ENM	École nationale de musique
IREF	Institut de recherches et d'études féministes de l'UQAM
MCC	Ministère de la Culture et de la Communication de la République française
MCCQ	Ministère de la Culture et des Communications du Québec
ONF	Office national du film du Canada
SOQAD	Société québécoise des auteurs dramatiques
SIEFAR	Société internationale pour l'étude des femmes de l'Ancien Régime
TAI	Théâtres associés inc. (th. à saisons avec abonnés)
TUEJ	Théâtres unis Enfance Jeunesse
UDA	Union des artistes
UQAM	Université du Québec à Montréal

# Faits saillants

- Les femmes constituent 40 % des auteurs dramatiques membres des deux organismes qui accompagnent la pratique professionnelle de l'écriture dramatique au Québec, l'AQAD et le CEAD.
- En tout, 29 % des pièces jouées sur nos scènes (oeuvres originales, traductions et adaptations québécoises) sont des textes de femmes. Les pièces écrites par des hommes totalisent 61 % des œuvres jouées, alors que les créations de collectifs mixtes ne dépassent pas 10 %. Les textes de femmes sont à la remorque des textes d'hommes et de collectifs mixtes chez toutes les associations de producteurs.
- Plus les moyens disponibles et les revenus potentiels augmentent, plus la proportion de textes de femmes diminue. Chez TAI (qui regroupe les théâtres à saisons avec abonnés), les textes de femmes atteignent seulement 24,1 % des textes montés. Chez l'APTP (à laquelle adhèrent les producteurs privés et de théâtre en été), ces textes ne constituent que 24,5 % des textes produits.
- Chez les membres de l'ACT, aux moyens de production et aux recettes potentielles modestes, la proportion s'élève légèrement à 31 % des œuvres montées. Un grand nombre de ces compagnies jouent dans de petites salles où le prix des places est plutôt bas.
- Même dans le secteur traditionnellement associé aux femmes, le théâtre pour l'enfance et la jeunesse, spécialité des compagnies que regroupe TUEJ, les textes de femmes ne comptent que pour 29,6 % des textes montés.
- Les hommes sont deux fois plus nombreux dans le groupe des auteurs ayant un accès régulier à la scène. Au chapitre du nombre de pièces produites par auteurs pour les sept saisons étudiées, l'inventaire révèle que 35,9 % des hommes ont à leur actif trois productions et plus, contre seulement 18 % de femmes. Chez les auteurs crédités de plus de dix productions, l'écart est considérable. Non moins de 13 hommes totalisent dix productions et plus avec un maximum de 39 pour le plus monté. Seulement quatre femmes ont à leur crédit dix productions et plus avec un maximum de 12 pour la plus montée. Il est donc plus difficile à une femme de légitimer sa pratique et de soutenir sa carrière par un accès régulier à la scène.

- L'accès au financement et aux activités de développement est assez équitable. Dans le programme de commande d'œuvres du CALQ où le lien avec la scène est direct, les femmes constituent 36,6 % des titulaires et les hommes, 63,4 %.
- La présence accrue de femmes à la direction artistique ne se traduit pas par des gains pour les auteures. En fait, il n'existe pas de corrélation entre la proportion de directrices artistiques et celle des textes de femmes montés. Par exemple, chez TAI où 40 % des directions artistiques sont féminines, on a vu que les oeuvres de femmes n'équivalent qu'à 24,1 % des textes choisis.
- Le public de théâtre est en majorité féminin. Le pourcentage de femmes dans la composition des auditoires varie selon les associations de producteurs, mais il oscille depuis de nombreuses années entre 50 % et 70 %.

# Introduction

## Malaise en la demeure

### Le genre, sujet dépassé ou tabou ?

Il est essentiel d'aborder en introduction la question de l'appartenance à un sexe et du malaise qu'elle suscite aujourd'hui. Dès que l'on aborde la problématique du sexe ou, autrement dit, dès que l'on cherche à démontrer que le fait d'être un homme ou une femme a des répercussions sur la capacité d'une personne à générer des revenus et l'évaluation qui sera faite d'elle ou de son travail, un malaise profond s'installe.

La majorité des gens croit sincèrement à l'égalité des hommes et des femmes. Nous avons l'impression de vivre dans un environnement où les deux sexes ont des chances égales de prospérer.

Les chiffres récents, que corrobore la présente étude, prouvent au contraire que, malgré les avancées importantes des quarante dernières années, les inéquités persistent et résistent.

Pourtant, la plupart des intervenants aussi bien hommes que femmes rencontrés aux fins de la présente étude éprouvent un malaise devant la nécessité de documenter les différences. Les réactions vont du léger agacement au rejet complet. Le sujet détonne, impatient ou au mieux, attristé. On souhaiterait le balayer sous le tapis et s'en débarrasser au plus vite ou alors on le juge d'une époque révolue.

Beaucoup d'hommes se sentent, au mieux, montrés du doigt sans trop savoir comment réagir et, au pire, spoliés de leur « droits » d'avoir eux aussi des difficultés. Leur impatience se comprend. Quant aux femmes, surtout les plus jeunes, elles ressentent de la gêne à la simple idée qu'il y ait *lieu d'en parler*. Elles appréhendent une posture victimaire à laquelle elles ne veulent pas être associées. Leur inquiétude est également compréhensible. Nous évoluons dans une société ouverte, où la majorité des gens est bien intentionnée et prône en toute sincérité des valeurs égalitaires.

La présente étude a pour but premier de documenter la réalité des auteures dramatiques québécoises et de vérifier certaines hypothèses.

Sauf que l'ampleur du malaise a rendu nécessaire l'ajout d'un point qui propose des pistes de réflexion et un début d'explication du malaise observé et de sa signification possible.

Mais, d'abord, il convient de brosser un tableau de la réalité des auteures dramatiques au Québec.

## Documenter la situation des auteures dramatiques

### Pourquoi et comment

Depuis quelques années, le comité des femmes de l'Union des Artistes (UDA), dont fait partie l'auteure de la présente étude, participe à l'élaboration et à la diffusion de documents qui font état d'écart persistants entre les revenus des interprètes féminines et des interprètes masculins. De concert avec l'Institut de recherches et d'études féministes (IREF) de l'UQAM et fort de la compétence de Francine Descarries, sociologue, le comité publie, depuis quelques années aussi, des rapports basés sur les chiffres colligés à partir des cachets et contrats qui transitent par l'UDA<sup>1</sup>. La diffusion régulière des chiffres a contribué à la mort de certains mythes et à l'évolution des perceptions. Le problème n'est manifestement pas propre aux comédiennes. Se plaçant dans la mouvance inaugurée par le comité des femmes de l'UDA, des artistes d'autres disciplines, telles les réalisatrices de cinéma<sup>2</sup> et les musiciennes compositrices et interprètes, ont entrepris ou s'appêtent à entreprendre à leur tour des études.

L'idée de colliger et d'analyser des données relatives aux auteures dramatiques s'inscrit donc en toute logique dans une démarche amorcée il y a quelques années.

### Tout d'abord, la formulation d'hypothèses

Voici les hypothèses formulées :

- Gagner sa vie comme auteur dramatique est difficile au Québec pour les hommes et les femmes, mais probablement plus pour les femmes.
- L'accès au développement dramaturgique sous toutes ses formes (bourses, ateliers, mentorat, etc.) semble assez équitable.
- Il se joue moins de textes de femmes que de textes d'hommes sur les scènes québécoises.
- Les textes de femmes se jouent, le cas échéant, dans des contextes de moindres moyens de production et revenus potentiels.
- Les auteures de théâtre ont plus de difficulté à accéder régulièrement à la scène que leurs confrères.
- La présence accrue des femmes à la direction artistique signifie plus de textes de femmes dans les programmations des théâtres.
- Les femmes dominent dans la composition des publics de théâtre.

---

1. En 2004, chez les membres de l'UDA, le revenu moyen des femmes était égal à 75,8 % de celui des hommes. On constate, et ce depuis le début de la publication des rapports (disponibles sur le site de l'UDA), un écart considérable entre les cachets des acteurs et ceux des actrices. Les actrices ont moins accès à l'emploi que les acteurs.

2. Francine Descarries, Ph.D. *La place des réalisatrices dans le financement public du cinéma et de la télévision au Québec*, Montréal, 2008. [Étude réalisée avec l'appui de l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (ARRQ) en collaboration avec l'Institut de recherches et d'études féministes (IREF) de l'UQAM]



## Ensuite, la validation des hypothèses

Pour valider ces hypothèses :

1. Un portrait de la situation sur les scènes québécoises s'est imposé d'emblée.

Une étude commandée à Léger Marketing a donné une idée des revenus que tirent de l'écriture dramatique les auteurs des deux sexes. À ce préalable a succédé une recherche quantitative. L'interrogation des données disponibles s'est faite de manière à mettre en évidence les lieux où les femmes auteures sont jouées et la fréquence à laquelle elles le sont. Car il s'agit là de deux facteurs déterminants de la mesure de leur capacité de produire des revenus. Le contexte de la cueillette des données et les contraintes particulières de la documentation des conditions socio-économiques des auteurs dramatiques au Québec sont expliqués un peu plus loin.

2. À cette partie quantitative s'est greffée une partie qualitative, soit des rencontres avec une quinzaine d'auteures qui nous ont fait part de leurs perceptions.
3. Puis, le dégagement des grandes lignes d'études réalisées il y a peu au Canada anglais, aux États-Unis et en France a permis de mieux mettre en perspective notre situation.
4. À cette mise en lumière a succédé l'ajout d'une section réunissant des réflexions et des extraits de travaux scientifiques récents ainsi que des pistes de réflexion pour approfondir nos perceptions du masculin et du féminin, et *in fine* mieux appréhender le malaise qu'engendre la question des sexes.
5. Enfin, des recommandations ont été formulées qui énoncent des actions possibles à court et à moyen termes.

## Disponibilité et cueillette des données

Il est très complexe, en ce moment au Québec, de documenter l'état de la pratique théâtrale dans sa globalité. Plusieurs facteurs expliquent cet état de fait. Les bases de données ne manquent pas. Mais ce sont avant tout des outils de gestion dont l'application à l'élaboration de portraits cohérents exigerait des ajustements. Ensuite, un autre problème se pose le moment venu de les mettre en relation entre elles. Les liens et les comparaisons deviennent impossibles, car les données ont été colligées selon des paramètres différents. D'ailleurs, une des propositions adoptées à l'unanimité à l'assemblée plénière du 20 octobre 2007 des Seconds États généraux du théâtre spécifie la nécessité d'uniformiser nos méthodes<sup>3</sup>. Il est urgent de donner suite à cette proposition. Un portrait précis de la réalité est un outil ultra-important de la définition la plus adéquate possible des grandes orientations à court et à long termes.

Pour ce qui est de l'objet spécifique de la présente étude – les auteurs dramatiques –, l'AQAD ne dispose pas comme l'UDA d'une base de données englobant la totalité des contrats signés par ses membres. La raison en est bien simple. La licence, c.-à-d. le contrat qui régit le droit de diffusion d'une oeuvre déjà écrite, relève de la *Loi sur le statut des artistes des arts visuels, des métiers d'arts et de la littérature et leurs contrats avec les diffuseurs* (L.R.C. S-32.01). Ce texte stipule l'obligation de signer un contrat, mais est muet sur sa teneur. Cela veut dire que nous ne disposons que de fort peu de données sur les contrats signés, quand signature il y a. Les données relatives aux commandes de textes sont accessibles, car la *Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma* (L.R.C. S-32.1) habilite l'AQAD à négocier des ententes collectives sur la commande de textes.

C'est dans ce contexte que s'est réalisée la présente étude. Donner des chiffres précis sur les revenus des auteurs est impossible, puisque ces chiffres ne sont pas disponibles. L'étude commandée à Léger Marketing donne quand même une idée des revenus du métier d'auteur. À cette enquête s'ajoute également l'accès à certaines bases de données (notamment de la défunte Académie du théâtre), aux archives des théâtres et des divers associations de producteurs et organismes professionnels ainsi qu'aux archives mises en ligne par le CALQ et le CAC.

Mais tel quel, ce contexte a néanmoins permis de dégager les productions professionnelles de textes québécois sur le territoire de la province pour les sept dernières saisons théâtrales : 2000–2001 (incomplète), 2001–2002, 2002–2003, 2003–2004, 2004–2005, 2005–2006 et 2006–2007). Micheline Gingras a réuni et mis en forme toutes les données.

Ont été retenus pour répertorier toutes les productions six identificateurs : *titre, auteur, producteur, nature de l'oeuvre, (oeuvre originale, traduction, adaptation ou collage), nom et capacité de la salle et prix du billet régulier* (si disponible).

Le total des productions recensées s'élève à 1 600. Il va sans dire que certaines productions ont échappé à l'inventaire et que cela constitue une limite. Cependant, l'échantillon est d'une taille suffisante pour indiquer fiablement des tendances. À titre comparatif, la vaste étude pancanadienne-anglaise, *Adding It UP : The Status of Women in Canadian Theatre*, dont les grandes lignes sont rapportées plus loin, repose sur des données relatives à 1 945 productions et à cinq saisons.

Il est donc permis de croire que les tendances documentées ici reflètent adéquatement la réalité.

---

3. *Proposition 49* : Que les associations d'artistes et de producteurs du milieu théâtral mettent en place un protocole de recherche qui permettrait d'établir, au cours des trois prochaines années, une banque de données visant à évaluer la rémunération des artistes et travailleurs culturels et le nombre d'heures travaillées, et ainsi cerner les divergences entre les corps de métiers, les sexes et les années d'expérience.

# 1. Auteurs et scènes québécoises – État des lieux

## 1.1 Sondage Léger Marketing

La difficulté de gagner sa vie en tant qu'auteur de théâtre s'imagine aisément. Mais encore faut-il la démontrer. Le sondage commandé par l'AQAD à la firme Léger Marketing prouve hors de tout doute qu'assurer sa subsistance en écrivant exclusivement du théâtre au Québec est ardu pour la plupart des auteurs dramatiques des deux sexes.

La maison de sondage a reçu pour mandat d'effectuer, auprès des auteurs dramatiques du Québec membres et non-membres de l'AQAD, une enquête destinée à mettre en évidence les types d'activités artistiques et les différentes sources de revenu des auteurs dramatiques québécois. La mandataire a donc, au cours de la période du 7 au 12 juin 2007, sondé téléphoniquement un échantillon de cent répondants (56 hommes et 44 femmes), avec une marge d'erreur de plus ou moins 8 %. Deux constatations ressortent de l'étude.

Un, les revenus d'activités reliées à l'écriture dramatique, c.-à-d. les droits d'auteur, les cachets de commande et les bourses d'écriture, constituent une mince portion des revenus totaux des praticiens et praticiennes de l'écriture dramatique.

### Revenus d'activités reliées à l'écriture dramatique

#### ■ *Droits d'auteur et cachets de commande*

En tout, 71 % de l'ensemble des auteurs déclarent que leurs revenus d'activités directement reliées à l'écriture dramatique (droits d'auteur et cachets de commande) ne dépassent pas 5 000 \$ par année. Un coup d'œil sur les portions par sexes révèle que 64 % des hommes et 80 % des femmes ont déclaré moins de 5 000 \$.

#### ■ *Bourses (création ou déplacement)*

Les bourses composent une maigre portion du revenu des auteurs. Au cours des deux dernières saisons théâtrales, 22 % des auteurs dramatiques, soit 27 % d'hommes contre 16 % de femmes, ont reçu une bourse, ou du CALQ (64 % des cas) ou du CAC (41 %).

Deux, 52 % des hommes et 36 % des femmes ont déclaré avoir vu une ou plusieurs de leurs œuvres produites au cours des deux dernières années. La situation est donc difficile pour tous, mais elle est pire pour les femmes.

**Tableau 1**  
LÉGER MARKETING

			<b>HOMMES</b>	<b>FEMMES</b>
<b>Sexe</b>	Homme	56 %	100 %	—
	Femme	44 %	—	100 %
<b>Âge</b>	18-24 ans	1 %	2 %	—
	25-34 ans	12 %	14 %	9 %
	35-44 ans	18 %	21 %	14 %
	45-54 ans	36 %	32 %	41 %
	55-64 ans	22 %	21 %	23 %
	65 ans ou plus	9 %	7 %	11 %
<b>Revenu total</b>	Moins de 20 000 \$	24 %	25 %	23 %
	Entre 20 000 \$ et 29 999 \$	16 %	13 %	20 %
	Entre 30 000 \$ et 39 999 \$	16 %	14 %	18 %
	Entre 40 000 \$ et 49 999 \$	12 %	11 %	14 %
	Entre 50 000 \$ et 59 999 \$	7 %	5 %	9 %
	Entre 60 000 \$ et 69 999 \$	8 %	11 %	5 %
	70 000 \$ et plus	14 %	18 %	9 %
	Nsp/nrp	3 %	4 %	2 %
<b>Revenu provenant des autres activités artistiques</b>	Moins de 5 000 \$	49 %	48 %	50 %
	Entre 5 000 \$ et 9 999 \$	10 %	11 %	9 %
	Entre 10 000 \$ et 19 999 \$	11 %	13 %	9 %
	Entre 20 000 \$ et 29 999 \$	12 %	13 %	11 %
	Entre 30 000 \$ et 39 999 \$	4 %	5 %	2 %
	Entre 40 000 \$ et 49 999 \$	2 %	—	5 %
	Entre 50 000 \$ et 59 999 \$	2 %	—	5 %
	Entre 60 000 \$ et 69 999 \$	1 %	2 %	—
	70 000 \$ et plus	6 %	5 %	7 %
Nsp/nrp	3 %	4 %	2 %	
<b>Revenu provenant des droits d'auteur et cachets de commandes</b>	Moins de 5 000 \$	71 %	64 %	80 %
	Entre 5 000 \$ et 9 999 \$	12 %	16 %	7 %
	Entre 10 000 \$ et 19 999 \$	12 %	16 %	7 %
	Entre 20 000 \$ et 29 999 \$	3 %	2 %	5 %
	70 000 \$ et plus	1 %	—	2 %
	Nsp/nrp	1 %	2 %	—
<b>Revenu provenant des bourses</b>	Moins de 5 000 \$	86 %	82 %	91 %
	Entre 5 000 \$ et 9 999 \$	7 %	9 %	5 %
	Entre 10 000 \$ et 19 999 \$	6 %	7 %	5 %
	Entre 20 000 \$ et 29 999 \$	1 %	2 %	—

## 1.2 Les effectifs masculin et féminin de l'AQAD et du CEAD

Au Québec, deux organismes accompagnent la pratique professionnelle des auteurs dramatiques.

Depuis 1965, le CEAD, ou Centre d'essai des auteurs dramatiques (aujourd'hui Centre des auteurs dramatiques), a pour mission de soutenir, de promouvoir et de diffuser la dramaturgie québécoise et franco-canadienne. Les auteurs ont accès à des outils pour questionner et approfondir leur travail. Lectures commentées, parrainages, ateliers avec acteurs et metteur en scène ainsi que lectures publiques y sont proposés. Pour ce qui est de la diffusion, le CEAD met en relation les textes et les auteurs avec des organismes ou des professionnels du Québec, du Canada et de l'étranger.

Fondée en 1990, l'AQAD, ou Association québécoise des auteurs dramatiques, est un syndicat professionnel. Sa mission est de défendre les droits et les intérêts moraux, sociaux, économiques et professionnels des auteurs dramatiques, des librettistes, des adaptateurs et des traducteurs francophones, québécois et canadiens.

La majorité des auteurs dramatiques adhère à l'un des deux organismes, sinon aux deux. Cela précisé, les professionnels de l'écriture dramatique ne sont pas tous nécessairement membres du CEAD ou de l'AQAD.

L'effectif féminin de chacun des organismes se situe juste sous la barre des 40 %.

CEAD – 262 membres		AQAD – 168 membres	
HOMMES	62,6 %	HOMMES	61,3 %
FEMMES	37,1 %	FEMMES	38,7 %
COLLECTIFS	0,3 %		

## 1.3 Accès au développement

Le soutien du développement dramaturgique revêt plusieurs formes. Il peut s'agir de services tels que ceux qu'offre le CEAD ou bien d'aides à l'écriture et à la réécriture de textes qu'accordent différents organismes subventionneurs. Les projets d'auteur peuvent bénéficier de bourses et de subventions au titre du Programme de bourses de développement – Recherche et création et Commande d'œuvres du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ). Soit dit en passant, les bourses au titre du volet Recherche et création ne sont pas l'apanage des auteurs dramatiques; elles sont parfois décernées à d'autres artistes de théâtre. Les projets d'écriture

dramaturgique sont également admissibles à des subventions au titre du Programme de subventions aux artistes de théâtre du Conseil des arts du Canada (CAC). Ici aussi, les lauréats en sont largement des auteurs, encore qu'il soit difficile de discerner avec certitude les projets d'écriture *stricto sensu*. Nombre d'auteurs sont des hommes-orchestres (ou des femmes-orchestres).

D'où l'idée de vérifier si étaient fidèles à la réalité les perceptions d'une relative égalité dans l'accès au développement.

Et ce en partant de trois hypothèses :

Le développement dramaturgique serait équitable. Hommes et femmes y auraient un égal accès. Cependant, les femmes postuleraient ou recevraient des aides inférieures à celles de leurs confrères.

### 1.3.1 Activités de développement du CEAD

La lecture des rapports d'activités 2002 à 2006 du CEAD fait ressortir trois grandes activités de développement dramaturgique : les rencontres dramaturgiques individuelles ; les ateliers de trois, six, neuf ou douze heures avec comédiens et metteur en scène ; et la participation à la vitrine qu'offre la Semaine de la dramaturgie.

Pour l'ensemble de ces activités, 296 auteurs, soit 187 hommes et 109 femmes, ont bénéficié de services.

CEAD Activités de développement dramaturgie 2002-2006		
Hommes	187	63,2 %
Femmes	109	36,8 %

Les chiffres correspondent aux effectifs masculin et féminin de l'organisme. On peut donc conclure à l'équité de l'accès aux ressources du CEAD.

### 1.3.2 Bourses et subventions des conseils des arts

Ce volet a consisté à dégager le nombre de lauréats et de lauréates de bourses et de subventions, et à répartir les aides attribuées entre ces deux groupes. Puis, l'hypothèse à valider voulant que les femmes demandent moins ou reçoivent moins ou les deux, à isoler les bourses et subventions de 10 000 \$ et plus, et à les répartir à l'identique.

### Bourses du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ)

#### Recherche et création types A et B

Une égalité et même un léger avantage en faveur des femmes s'observent quant au nombre de bourses attribuées et à leurs valeurs respectives.

En effet, les hommes constituent 47,5 % des boursiers et reçoivent 45,6 %

du total distribué contre 52,4 % et 54,4 % pour les femmes.

Pour ce qui est des bourses les plus généreuses – 10 000 \$ et plus –, la parité se constate une fois encore : 48,3 % des boursiers sont des hommes et touchent 48,8 % du total distribué contre 51,7 %, des femmes qui en reçoivent 51,2 %.

### **Commande d'œuvres**

Quant au Programme de commande d'œuvres où, cette fois, le lien entre l'écriture de l'œuvre et son accès à la scène est beaucoup plus direct, les femmes sont désavantagées : elles ne constituent que 36,6 % des titulaires de commande et touchent 37,4 % seulement du total distribué contre 63,4 % et 62,6 % pour leurs confrères.

### **Conseil des arts du Canada (CAC)**

#### **Subventions aux artistes de théâtre**

Une parité relative se remarque dans l'ensemble des subventions accordées avec, cette fois, un avantage en faveur des hommes, sensible surtout dans les valeurs de subvention : 52,8 % des subventionnés sont des hommes et touchent 56,8 % du total distribué ; 47,2 %, des femmes qui en reçoivent 43,1 %.

L'examen des subventions les plus généreuses fait ressortir des pourcentages défavorables aux femmes quant au nombre de subventionnées et aux valeurs de subvention : 70,1 % des subventions de 10 000 \$ et plus sont accordés à des hommes qui touchent 62,7 % du total distribué ; 29,9 % sont consentis à leurs consœurs qui n'ont droit qu'à 37,3 % de ce total.

Un examen plus poussé de ce déséquilibre permettrait d'en cerner les causes.

**Tableau 2**

CONSEIL DES ARTS ET DES LETTRES DU QUÉBEC  
Bourses – Recherche et Création – Théâtre Types A et B

<b>2001–2008</b>	<b>MONTANTS</b>	<b>SOMMAIRE TOUTES LES BOURSES DE LA PÉRIODE</b>
HOMMES	106 889 699	47,5 % des boursiers - 45,6 % du total distribué
FEMMES	117 1061 826	52,4 % des boursiers - 54,4 % du total distribué
<b>TOTAL</b>	<b>223 1 951 525</b>	

		<b>SOMMAIRE BOURSES DE 10,000 et +</b>
HOMMES	43 584 270	48,3 % des boursiers – 48,8 % du total distribué
FEMMES	46 613 465	51,7 % des boursiers – 51,2 % du total distribué
<b>TOTAL</b>	<b>89 1 197 735</b>	

COMMANDE D'OEUVRES

<b>2001–2008</b>	<b>MONTANTS</b>	<b>SOMMAIRE</b>
HOMMES	26 300 140	63,4 % des boursiers – 62,6 % du total distribué
FEMMES	15 179 005	36,6 % des boursiers – 37,4 % du total distribué
<b>TOTAL</b>	<b>41 479 145</b>	

CONSEIL DES ARTS DU CANADA  
Subventions aux artistes de théâtre

<b>2000-2007</b>	<b>MONTANTS</b>	<b>SOMMAIRE TOUTES LES SUBVENTIONS</b>
HOMMES	104 973 915	52,8 % des subventionnés – 56,8 % du total distr.
FEMMES	93 738 645	47,2 % des subventionnés – 43,1 % du total distr.
<b>TOTAL</b>	<b>197 1 712 560</b>	

		<b>SOMMAIRE SUBVENTIONS 10,000 et +</b>
HOMMES	73 642 114	70,1 % des subventionnés – 62,7 % du total distribué
FEMMES	31 381 500	29,9 % des subventionnés – 37,3 % du total distr.
<b>TOTAL</b>	<b>104 1 023 614</b>	



## 1.4 Accès à la scène

### 1.4.1 Portrait global

La dramaturgie québécoise est en effervescence. Des 1 600 productions repertoriées au cours de sept saisons, 838, ou 52,4 % de tous les textes montés, étaient des oeuvres originales, des adaptations ou des traductions québécoises. Ce total se ventile en : 511 pièces écrites par des hommes ; 242, par des femmes ; et 85, en collectif monosexé ou mixte. Aux fins de l'analyse, les collectifs monosexés sont assimilés à la catégorie *Hommes* ou à la catégorie *Femmes* ; les collectifs mixtes forment une catégorie en soi.

Au Québec, donc, 61 % des pièces « québécoises » jouées sont écrites par des hommes ; 29 %, par des femmes ; et 10 %, par des collectifs mixtes.

### 1.4.2 Résultats par associations de producteurs

Le choix d'un inventaire par associations de producteurs a reposé sur cet *a priori* : les conditions générales de production propres à chaque association sont connues, encore qu'il existe au sein d'une même association, des variables spécifiques importantes, dont il sera question plus loin. Mais les données recueillies donnent tout de même un ordre de grandeur quant aux budgets de production et de diffusion, à l'ensemble des ressources mises au service d'une oeuvre et aux avantages économiques possibles pour son auteur. Ils donnent aussi une idée de la visibilité culturelle d'une écriture. Suit donc un examen plus approfondi de chaque association et de ses particularités.

#### **TAI – Théâtre Associés Inc.**

Fondée en 1985, la société Théâtres associés inc. regroupe les théâtres institutionnels francophones du Québec plus un d'Ottawa : la Compagnie Jean-Duceppe, l'Espace Go, La Société de la Place des Arts, Le Théâtre d'aujourd'hui, Le Théâtre de la Bordée, Le Théâtre Denise-Pelletier, Le Théâtre de Quat'sous, Le Théâtre du Nouveau Monde, Le théâtre du Rideau Vert, Le Théâtre du Trident et le Théâtre Français du Centre National des Arts.

Ces théâtres, à part la Société de la Place des Arts, proposent des saisons et ont des abonnés. Ils bénéficient de subventions de tous les ordres de gouvernement, ce qui leur procure des sommes importantes, de l'ordre de 494 000 \$ pour le Théâtre de la Bordée à plus de 2 000 000 \$ pour le Théâtre du Nouveau Monde, par exemple.

Ils donnent en moyenne 24 représentations par spectacle dans des salles de 260 à 897 places (seul le Quat'sous a une capacité moindre : 170 places après les rénovations). Le prix des billets s'échelonne de 24 \$ à 68 \$, le prix moyen s'établissant à 36,75 \$. Les revenus potentiels sont donc très intéressants.

TAI a la lanterne rouge en matière de production des auteures : 24,1 % de leurs textes joués contre 70,9 % de textes d'hommes et 5 % de textes de collectifs mixtes.

### **ACT– Association des compagnies de théâtre**

Cette association créée en 1989 représente plus de 120 compagnies aux réalités les plus diverses, dispersées partout au Québec. Les unes bénéficient de subventions de fonctionnement ; les autres sont subventionnées au projet, c'est-à-dire au coup par coup. On y observe, même entre les premières, des différences marquées dans les capacités de production et de diffusion.

Ainsi, le Théâtre UBU et le PàP subventionnés à hauteur, respectivement, de près de 490 000 \$ et de 366 000 \$ côtoient le Théâtre Populus Mordicus bénéficiaire de 55 000 \$. Des compagnies très actives et bien implantées présentent des saisons (cas du Théâtre de l'Opsis et du Théâtre Niveau Parking), alors que de nombreuses compagnies émergentes essayent de se tailler une place au soleil au fil des projets.

C'est dans ce groupe que la création québécoise est la plus florissante, avec un total global de 457 productions de textes originaux ou de traductions/adaptations québécoises au cours de la période étudiée.

Le nombre de représentations oscille entre 15 et 20. Le capacité moyenne des salles est de 200 places. Le prix des billets est dans la plupart des cas inférieur à 25 \$. Au vu de ces données, force est de conclure à des revenus plutôt modestes.

À l'ACT, les femmes sont en meilleure posture que chez TAI. Mais elles ne totalisent tout de même que 31 % des textes produits contre 58,7 % pour les hommes et 10,3 % pour les collectifs mixtes.

### **TUEJ – Théâtre Unis Enfance Jeunesse**

Avec son effectif de plus de quarante membres, TUEJ est depuis 1986 le porte-étendard des compagnies de théâtre jeune public (enfantin et adolescent). Ici aussi les réalités varient. Des compagnies « au fonctionnement », comme Les Deux Mondes ou Le Carroussel, sont subventionnées à hauteur, respectivement, de 580 000 \$ et 500 000 \$. En revanche, ce que touchent les compagnies « au projet », comme le Théâtre Motus ou Les Nuages en Pantalon, n'atteint pas 50 000 \$, tous subventionneurs compris.

Il n'est pas rare qu'une production dépasse les 45 représentations. La tournée et le renouvellement constant des publics assurent aux oeuvres une longévité de plusieurs années. La capacité des salles se situent majoritairement entre 200 et 400 places. Étant donné le public cible, le prix des billets est inférieur à 15 \$. Les revenus potentiels sont intéressants en raison

précisément de l'espérance de vie de l'œuvre jouée, inhérente à la pratique du théâtre pour l'enfance et la jeunesse.

Chez TUEJ, secteur traditionnellement perçu comme féminin, les femmes font meilleure figure mais demeurent néanmoins en déficit de production, avec leurs 29,6 % des textes joués comparativement aux 55,2 % des hommes et aux 15,2 % des collectifs mixtes.

### **APTP – Associations des producteurs de théâtre privé**

L'APTP est le porte-parole de plus d'une vingtaine de producteurs privés tant de théâtre d'été (ou en été) que de théâtre de saison. Ses membres ne reçoivent pas de subventions directes mais bénéficient principalement d'avantages fiscaux. On y retrouve par exemple Les productions Jean-Bernard-Hébert qui a présenté en 2008 cinq spectacles dont trois ont tourné au Québec. Le volet théâtre du Festival Juste pour rire est aussi l'un des membres importants de cette association.

La plupart des spectacles dépasse les 40 représentations. La capacité des salles varie de 277 places (Le Théâtre de la Marjolaine) à 776 places (Le Théâtre Chenal du Moine). Dans le cas des Productions Juste pour Rire, cette capacité s'élève à 900 places. Le prix régulier des billets est en moyenne de 30 \$. Les revenus potentiels sont des plus intéressants.

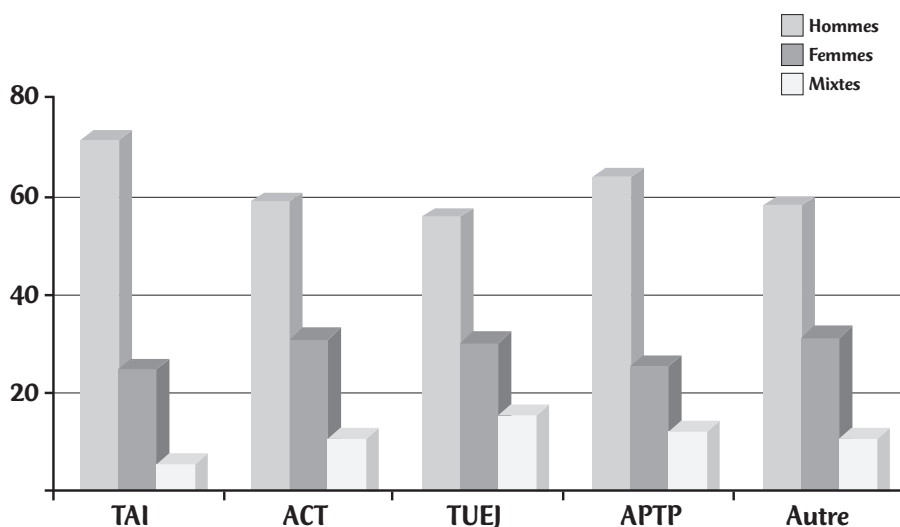
À l'APTP, la tendance ne se dément pas. Les femmes sont en insuffisance de production avec 24,5 % des textes montés, alors que les hommes voient 63,8 % de leurs textes joués et les collectifs mixtes, 11,7 %.

### **Autres**

Sous la rubrique *Autres* figurent toutes les productions réalisées de manière indépendante par un groupe *ad hoc* formé pour la durée d'un spectacle ou par tout autre mode de production étranger à toute affiliation permanente : autogestion, partage de risque, etc. Souvent permissionnaires de l'ACT, ces groupes éphémères peuvent se produire dans de petites salles parallèles ou les lieux de diffusion habituels. Mais, pour eux, l'argent est une denrée rare et les conditions de production se réduisent le plus souvent à la portion congrue.

Ici aussi, les femmes sont défavorisées : 31,4 % des œuvres montées comparativement à 58,1 % pour les hommes et à 10,5 % pour les collectifs mixtes.

**TABLEAU – Résultats par associations de producteurs**



### 1.4.3 Accès régulier à la scène : désir et légitimation

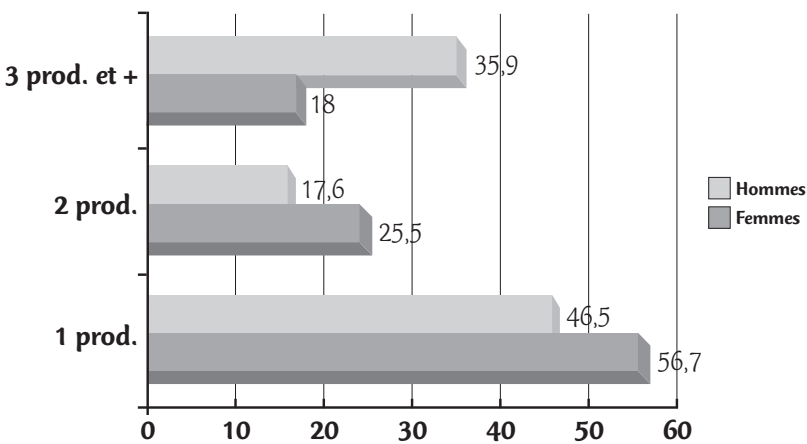
Malgré tout le poids de la dramaturgie québécoise dans l’offre théâtrale, les auteurs pris un à un n’ont pas l’impression d’avoir accès à la scène régulièrement. D’où le parti de vérifier deux éléments précis : un, les perceptions, pour voir si elles correspondent à une réalité chiffrable ; deux, l’accès régulier à la scène, afin d’observer s’il est plus difficile pour les femmes et si, le cas échéant, cette difficulté influe sur leur carrière. La raison en est que l’accès à la scène est l’étape la plus significative de la mise au monde d’une oeuvre, car il aide à établir la crédibilité de l’auteur. L’accès régulier assoit cette crédibilité et donne accès à des ressources artistiques et pécuniaires qui améliorent les chances de l’auteur de faire sa marque. Un accès restreint a des effets démobilisateurs à moyen et long termes.

La méthode retenue a consisté à répertorier le nombre de productions par auteurs pour les sept saisons étudiées, puis à répartir ce dénombrement entre trois tranches de nombres de textes joués : trois textes et plus, deux textes, un texte. Cette méthode repose sur un faisceau d’hypothèses. Un auteure ou une auteure qui voit trois de ses textes et plus joués en l’espace de sept saisons a une pratique active, bénéficie d’une visibilité accrue et jouit d’une reconnaissance qui sont propices à l’obtention de revenus et de nouveaux contrats lucratifs. Cette personne a reçu une légitimation professionnelle. Quant à ses homologues ayant à leur actif un ou deux textes joués dans le même laps de temps, il est probable qu’ils soient en début ou en fin de carrière, ou exercent le métier de manière ponctuelle. Chose sûre, ils n’ont pas accès à la scène avec la régularité voulue pour établir une pratique ou jouir d’une reconnaissance propre à leur donner accès à des ressources et à des revenus intéressants.

### Désir et légitimation

Trois constats confirment l’hypothèse selon laquelle il est plus difficile à une femme de disposer des ressources voulues pour légitimer sa pratique et faire carrière. Un, les femmes prédominent dans la tranche de la production unique (56,7 %). Deux, elles sont aussi plus nombreuses dans la tranche des deux productions. En début de carrière, leur aspiration à l’écriture dramatique est aussi forte que chez les hommes, puisque 82,2 % des femmes produites ont eu deux pièces et moins en sept saisons contre 64,1 % des hommes. Et trois, dans la tranche des trois productions et plus, les hommes sont pratiquement deux fois plus nombreux que les femmes : 35,9 % des hommes joués ont à leur actif trois productions et plus par rapport à 18 % seulement des femmes.

Ce qui précède tend donc à confirmer l’hypothèse selon laquelle il est plus difficile aux femmes de légitimer leur désir et de réussir leur carrière.



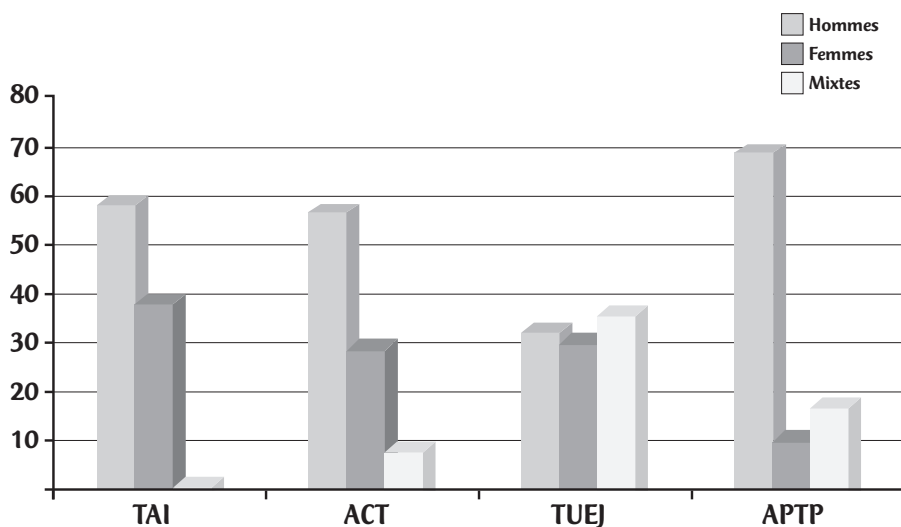
La tranche des trois productions et plus regroupe les auteurs qui ont le plus de visibilité, donc plus de notoriété. Chez les auteurs crédités de plus de dix productions, les différences sont considérables : quatre femmes pour 13 hommes. La plus jouée en compte 12. En revanche, le plus joué en totalise 39 ; le suivant, 22 ; les deux autres, 18 ; les suivants, 15, 14 et 13 chacun ; puis trois autres, 12 ; un autre, 11 ; et les deux derniers, dix.

3 prod. et +	H	F
39 prod.	1	
22 prod.	1	
18 prod.	2	
15 prod.	1	
14 prod.	1	
13 prod.	1	
12 prod.	3	1
11 prod.	1	2
10 prod.	2	1

## 1.5 Directions artistiques et textes choisis

L'interrogation des données récentes disponibles sur les sites des associations a permis de déterminer le sexe et le caractère monocéphale (exercée par une personne seule) ou pluricéphale (exercée à plusieurs) de leur direction artistique<sup>4</sup>. Il est tentant de supposer que la présence accrue des femmes aux postes de direction artistique a pour corollaire la production accrue de textes de femmes. Même s'il est primordial que de plus en plus de femmes occupent des postes de décision, force est de constater que, le cas échéant, elles ne choisissent pas nécessairement davantage de textes de femmes.

**TABLEAU – Répartition des sexes à la direction artistique**



### TAI

Chez TAI, la direction artistique est monocéphale. Ce n'est que depuis peu, cinq à dix ans environ, que les directions artistiques sont secondées par des adjoints habilités à effectuer un premier tri parmi les projets soumis. Il est particulièrement intéressant de constater que, de toutes les associations, c'est chez TAI que s'observe le plus fort pourcentage de femmes à la direction artistique (40 %). Pourtant, cette avancée ne se traduit pas en gain pour les auteures. Le pourcentage de textes de femmes y est le plus faible de toutes les associations (24,1 %). Plusieurs objecteront que c'est dans cette association qu'il se monte le plus de pièces de répertoire, ce qui pourrait expliquer le phénomène. Il sera donc question un peu plus loin du répertoire et de ses implications.

	DA	TEXTES CHOISIS
Hommes	60,0 %	70,9 %
Femmes	40,0 %	24,1 %
Collectifs mixtes	—	5,0 %

4. Il va sans dire que l'appellation « direction artistique » recouvre des réalités de toutes sortes, mais elle inclut toujours, à des degrés divers, la notion de choix des contenus à actualiser.

## ACT

Dans cette association, la direction artistique est monocéphale, mais aussi très souvent collective. Au sein des collectifs, les choix s'exercent de manière collégiale, par alternance ou selon les compétences qu'exige le projet. Se côtoient ici des directions artistiques agissant dans des contextes semblables à ceux qu'on retrouve chez TAI, mais aussi des contextes sommaires, avec des équipes ponctuelles et des moyens réduits.

La corrélation entre le nombre de décideuses et celui d'œuvres de femmes portées à la scène y semble plus équilibrée.

	DA	TEXTES CHOISIS
Hommes	58,3 %	58,7 %
Femmes	32,0 %	31,0 %
Collectifs mixtes	9,7 %	10,3 %

## TUEJ

Ici, on peut dire que les proportions de femmes et d'hommes aux postes de direction artistique sont assez semblables. Faut-il le rappeler, de très rares collectifs monosexes sont inclus dans les catégories *Hommes* et *Femmes*. La proportion de collectifs mixtes exerçant des fonctions de direction artistique y est la plus importante. Encore une fois, cette présence nombreuse de femmes aux postes de décision et d'orientation ne se traduit pas par une parité ni des gains importants pour les auteures dont les textes sont choisis dans une proportion de 29,6 % seulement.

	DA	TEXTES CHOISIS
Hommes	33,3 %	55,2 %
Femmes	31,0 %	29,6 %
Collectifs mixtes	35,7 %	15,2 %

## APTP

Dans cette association, l'expression « direction artistique » n'est pas d'usage courant pour désigner les fonctions de la personne qui choisit les textes à jouer. Bien sûr, certains producteurs sont aussi des directeurs artistiques, comme dans les autres associations, et d'autres confient à des directions artistiques ponctuelles la planification de leurs saisons. Il n'existe pas de direction monosexue, mais on rencontre quelques collectifs mixtes. Ici, la proportion de textes de femmes se rapproche de celle de TAI alors que la proportion de femmes assumant seules la direction artistique n'est que de 11,1 %

	DA	TEXTES CHOISIS
Hommes	70,4 %	63,8 %
Femmes	11,1 %	24,5 %
Collectifs-mixtes	18,5 %	11,7 %

## 1.6 Présence des femmes dans les publics de théâtre

Voici quelques chiffres sur la composition des publics de théâtre tirés de sources diverses. Une constante : les femmes composent toujours une grande partie ou la très grande majorité des publics.

- Un plus grand nombre de femmes que d'hommes assistent à des spectacles d'interprétation au Québec (41,2 % contre 38,5 %)⁵.
- Le profil sociodémographique des répondants correspond à tous points de vue au profil décrit dans toutes les études de fréquentation des salles de théâtre menées à travers le monde (Colbert, 1993). L'échantillon comprenait 61,4 % de femmes et 54,1 % de diplômés universitaires (65,6 % si on exclut les étudiants).

Le consommateur-type du premier groupe est une femme de 40 à 50 ans, mariée et mère d'un enfant ; c'est une professionnelle qui a une formation universitaire, travaille à temps plein, et gagne entre 40 000 \$ et 59 000 \$ par année⁶.

- La clientèle des trois théâtre TAI se répartit ainsi :  
TNM : 72 % de femmes, 28 % d'hommes ; Théâtre d'Aujourd'hui : 60 % de femmes, 40 % d'hommes ; Espace GO : 69 % de femmes ; 31 % d'hommes⁷.

---

5. Hill Strategies. « La fréquentation des arts de la scène au Canada et dans les provinces », *Monographies de recherches sur les arts*, vol. 1, n° 1, janvier 2003. [Étude réalisée pour le compte du Conseil des Arts du Canada ISBN 0-9734402-7-9 ; Monographies, ISSN 1709-6650]

6. Caroline Beauregard, François Colbert et Luc Vallée. « Aller au théâtre, c'est trop cher? », *Cahiers de théâtre JEU*, vol. 82, n° 1, mars 1997, p.134–138. [Sondage de la clientèle de sept théâtres montréalais effectué entre le 29 janvier et le 9 mars 1994 ; ces théâtres sont : la Licorne, le Théâtre d'Aujourd'hui, le Théâtre du Nouveau Monde, le Théâtre du Rideau Vert, la Compagnie Jean-Duceppe, l'Espace GO et la Nouvelle Compagnie Théâtrale (Salle Denise-Pelletier). Environ 90 % des sondés ont accepté de répondre au questionnaire, ce qui a donné un échantillon de 760 répondants, dont 37,1 % d'abonnés et 62,9 % de non-abonnés. L'enquête a été effectuée les soirs de spectacle, avant la représentation et à l'entracte].

7. Sylvie St-Jacques. « Qui va au théâtre? », *La Presse*, le lundi 2 octobre 2006.



## 2. Auteures et scènes québécoises – La perception des auteures

La mise au jour des perceptions relatives à l'écologie de notre milieu a fait appel à des entretiens anonymes menés au printemps et à l'été 2007 avec 17 auteures dramatiques d'âges et de pratiques variés : quatre cinquantenaires, trois quarantenaires, six trentenaires et quatre vingtenaires.

Les questions posées au cours de ces entrevues de 60 à 90 minutes ont porté sur les parcours et leurs spécificités, les revenus d'écriture et les perceptions de la place des auteures dramatiques sur les scènes québécoises.

### Les chemins vers l'écriture dramatique

Avant la création du cours d'écriture à l'École Nationale de Théâtre du Canada dont sont issues près la moitié des femmes rencontrées, maintes vocations d'auteures sont nées à la faveur des créations collectives des années 1970. Les collectifs ont permis à plus d'une comédienne de se mettre à l'écriture et de lui rester fidèle. Certaines, en revanche, ont mis du temps à se dire auteures. Les intéressées avouent que, tout en s'adonnant régulièrement à l'écriture et en étant jouées professionnellement, elles ont tardé à se reconnaître pour telles. Encore aujourd'hui, plusieurs auteures dramatiques dans la trentaine et la vingtaine ont une formation de comédienne. Les non-comédiennes formées à l'écriture dramatique ont des parcours divers : littérature et langues, bien sûr, mais aussi, pour quelques-unes, mathématiques et sciences pures.

Ce qui frappe d'emblée, quand on leur demande pourquoi elles ont choisi le théâtre, c'est le niveau d'attachement au métier que toutes manifestent. Il s'agit d'un élan viscéral qui s'exprime différemment selon la personnalité de chacune mais explique pourquoi plusieurs persistent malgré les difficultés. Si quelques-unes ne boudent pas d'autres formes d'écriture, l'écriture théâtrale reste pour toutes un espace d'expression privilégié.

### Perceptions de la place des femmes

La question de la place des auteures dans le paysage théâtral québécois suscite des réponses diverses, plus tranchées selon les générations. Nos auteures évoquent l'accès aux scènes mais aussi l'écriture des femmes et les raisons qui pourraient retarder ou empêcher cet accès. C'est ici que le malaise se fait sentir. Certaines se méfient de leur subjectivité, car elles se jugent mal informées sur le sujet. D'autres répugnent à mettre dans le même panier toutes les diverses réalités des auteures. C'est la figure de

l'auteur, tous sexes confondus, qui est en déclin dans le milieu théâtral, souligne l'une. Une seule constante dans tous les propos : la partie est plus facile pour les 25-30 ans.

Chez les 40 ans et plus, qui ont vécu la deuxième vague du féminisme à l'âge adulte, le sentiment général est que les femmes ont moins accès à la scène, même si, selon certaines, la situation tend à s'améliorer. À preuve :

- « Après les années 70, il fallait respirer, le féminisme devenait une religion.
- Le sentiment était : on a fessé assez fort, faut laisser la place aux hommes. »
- « Le *backlash* contre la parole des femmes dans les années 90 a nuit aux auteures de cette génération. »
- « Les femmes attendent trop longtemps avant de se sentir prêtes à assumer des défis d'envergure. Même avec une bonne notoriété, elles hésitent à accepter des projets à haute visibilité quand on leur en offre. »
- « Un auteur s'inscrit dans une filiation artistique et donc c'était plus difficile pour les femmes d'avoir des modèles, car l'histoire tend à les oublier ou à les marginaliser. Les jeunes femmes ont accès à plus de modèles. »
- « La discrimination que les femmes subissent, quand il y en a une, n'est pas consciente. »
- « Les femmes sont moins combatives pour concrétiser leur désir d'être sur scène. »
- « Les femmes reçoivent plus violemment le monde, ce qui rend peut-être leurs oeuvres plus choquantes. »
- « Aujourd'hui il y a une recherche de l'efficacité, ce qui nuit aux écritures plus atypiques. »

Chez les 20-30 ans, les perceptions sont très variées. En général, les plus jeunes sont moins portées à juger le contexte défavorable aux femmes. Au contraire, déclarent-elles, les femmes ont des chances égales et la situation pourrait même les avantager. Elles ne parlent pas de sentiment d'isolement et semblent en mesure de faire appel à un réseau de soutien. Les trentenaires ayant à leur actif une dizaine d'années d'écriture croient que les préjugés à l'égard de l'écriture des femmes ont la vie dure, encore que leur discours diffère de celui de la génération précédente.

- La génération des 25 ans marque un point d'équilibre. Le désir d'écriture s'observe tant chez les femmes que chez les hommes. Il y a égalité dans la façon d'assumer ses désirs. Le rapport à l'écriture est plus détaché de l'expérience intime, l'idée d'univers *de filles* s'estompe un peu.

- Les femmes de toutes les disciplines occupent une grande place dans le milieu : directrices artistiques, « metteuses » en scène, etc. Plusieurs projets originent de points de vue féminins. Il y a donc une pudeur à revendiquer encore quoi que soit dans ce contexte.
- Il faut se poser la question de la qualité des oeuvres, beaucoup de textes non aboutis sont portés à la scène.
- Depuis cinq ans, beaucoup de noms de femmes s’affichent sur les marquises.
- Les préjugés touchant l’écriture des femmes persistent. On attend des textes poétiques et revendicateurs. D’où la fierté pour certaines auteures d’écrire comme des *gars*.
- Le masculin est encore perçu comme l’expérience universelle, le héros universel. On s’identifie d’emblée à l’intime masculin.
- Les écritures à signature forte dérangent et souvent l’écriture féminine est de cette nature.
- Il y a moins d’intérêt pour la qualité des points de vue et l’accent est mis sur le spectaculaire ; les hommes sont plus spectaculaires.
- Souvent l’écriture des femmes s’éloigne de la recreation textuelle du réel.
- Les femmes ont peur de dire oui à des projets qui donnent de la visibilité. Même les jeunes femmes. Elles ne se sentent pas prêtes. Les femmes se rebiffent à l’idée de faire pour faire.

### **Pourquoi une direction artistique choisit-elle une pièce plutôt qu’une autre ?**

Il faut avant tout préciser que la fonction de direction artistique recoupe plusieurs réalités. La réalité dont se préoccupe la présente étude eu égard à la question ci-dessus est celle des directions artistiques des théâtres qui produisent ou coproduisent, dans le cadre de leur mandat artistique, des créations de textes québécois.

Il importe de souligner d’emblée que, de l’avis de toutes les auteures moins une, la qualité intrinsèque d’un texte ne suffit pas pour qu’on le porte à la scène. Selon une interviewée, pour la majorité des auteures qui ne jouissent pas d’une grande notoriété, c’est QUI va monter et QUI va jouer le texte qui compte, bien plus que le texte proprement dit. La donne est différente au théâtre d’été où c’est vraiment le texte qui prévaut, note une autre.

Les directions artistiques, croient quelques-unes, ne lisent pas toutes les pièces reçues ; plusieurs auraient même de la difficulté à lire du théâtre.

## Éléments administratifs et économiques

Toutes s'accordent à dire que sur les décisions influent un faisceau d'éléments tributaires de contraintes economico-administratives : goûts du public cible ou des abonnés de la compagnie, possibilité de coproduction, possibilité de vente à des groupes scolaires, taille de la distribution, coûts de production, équilibre des saisons, etc.

## Coup de coeur

Parallèlement à ces exigences administratives interviennent des éléments intuitifs et personnels du genre *j'aime* ou *j'aime pas*. La direction artistique doit avoir des affinités avec l'univers de l'auteur, estiment en grande partie les auteures. Un mot revient souvent : *coup de coeur* ou *coup de foudre*. Une direction artistique, croient plusieurs, doit ressentir un élan envers un texte ou une équipe qui se forme autour d'un texte, pour porter celui-ci à la scène. Une auteure parle plutôt de relation de séduction. Une autre rajoute toutefois qu'on allie rentabilité et coup de coeur. Et une autre encore, qu'on cherche un théâtre capable de refléter l'époque et de renflouer en même temps les coffres. Il faut toutefois préciser que ce qui est mal vu, ce n'est pas la nécessité de faire recette, mais plutôt le fait qu'on s'en tienne à des valeurs sûres. En d'autres mots, certaines ont la conviction, que moyennant un bon travail de préparation, le public adhérerait à des dramaturgies que les directions artistiques jugent trop difficiles et non rentables.

## Notoriété de l'auteure

De toute évidence, la notoriété établie aux échelles nationale et internationale ouvre les portes des théâtres, même de ceux qui s'étaient montrés jusque là peu intéressés. Les prix (Masques, Prix du gouverneur général/de la gouverneure générale, etc.) et la reconnaissance internationale dont jouit une auteure sont perçus comme extrêmement importants pour la diffusion de ses textes. Certaines directions artistiques, affirme cependant une auteure, aiment se démarquer en *découvrant* un grand talent jusque-là inconnu.

## Metteurs en scène et équipe

Les interviewées reviennent souvent aussi sur l'importance des metteurs en scène. Ce sont eux qui proposent et poussent les projets auprès des directions artistiques, affirment plusieurs. La nécessité pour une auteure d'avoir un ou une alliée à la mise en scène est donc évidente. La difficulté de dénicher ce soutien en préoccupe plusieurs. Quelques-unes souhaitent la mise en place de mécanismes propres à faciliter les rencontres entre metteurs en scène et dramaturges ou du moins à créer des possibilités de rencontre.

## Parenté artistique

La notion de *famille* ou, si vous préférez, de « gang », est aussi donnée pour influente. Ce sont les mêmes personnes qui gravitent autour des mêmes théâtres. Les amis s'échangent les *tours de parole*. Plusieurs auteures se sentent isolées et sans réseau artistique et, pis encore, ne savent pas nécessairement comment s'en créer un.

## Recherche d'écriture consensuelle

En règle générale, on croit que les écritures singulières, ce que d'aucunes appellent des *signatures*, passent pour trop risquées et que la majorité des directions artistiques affirment ne pas pouvoir se permettre très souvent la prise de risque. Faut-il le répéter, certaines auteures jugent les directions artistiques par trop frileuses devant des écritures plus atypiques qui, bien présentées, rejoindraient leurs publics. En revanche, estime une auteure, on choisit des pièces en fonction de ce que devrait être le théâtre d'aujourd'hui ; l'esthétique plus que le sens influe sur les choix. La question essentielle qui se pose, dit-elle, est : qu'est ce qui est NÉCESSAIRE ? Au lieu de se demander si on le fait BIEN, il conviendrait de se demander POURQUOI on le fait.

### 3. Aperçu de la situation au Canada anglais, aux États-Unis et en France

La mise en contexte de la problématique serait impensable sans un survol de la situation au Canada anglais, aux États-Unis et en France. Voici donc les faits saillants de trois études majeures récentes<sup>8</sup>.

#### 3.1 Canada

En octobre 2006, une coalition d'organismes publie, avec le concours financier du Conseil des Arts du Canada, *Adding It Up : The Status of Women in Canadian Theatre. A Report on the Phase One Findings of Equity in Canadian Theatre : The Women's Initiative*. Ce document se veut l'écho contemporain du questionnement amorcé en 1982 par Rina Fraticelli<sup>9</sup> avec son rapport *The Status of Women in the Canadian Theatre*<sup>10</sup>.

D'abord un mot du rapport Fraticelli. Dans la foulée des grandes remises en question de la deuxième vague du féminisme des années 1970 et 1980, et à dessein d'alimenter la Commission Applebaum-Hébert sur la culture canadienne, le ministère canadien de la Condition féminine commande des études sur la place des femmes dans plusieurs disciplines artistiques dont le théâtre. Bien que toujours inédit et inconnu des milieux théâtraux, ce premier rapport est un outil essentiel par la problématique qu'il expose et la possibilité qu'il procure de vérifier les progrès réalisés depuis 25 ans.

Posant en principe que c'est dans le triumvirat directeur artistique, metteur en scène et auteur que se trouvent la zone de pouvoir et la capacité d'influer sur la pratique et l'art, Fraticelli entreprend d'examiner la place des femmes dans cette zone. Le constat est assez décourageant. Pour les auteures dramatiques, les chiffres parlent d'eux-mêmes. En 1982, au Canada, seulement 10 % des auteurs joués sont des femmes. De plus, une forte proportion de ces dernières sont cantonnées dans le théâtre pour

---

8. Rebecca Burton (chercheuse principale). *Adding It Up : The Status of Women in Canadian Theatre*. Ottawa, Canada Council for the Arts/Conseil des arts du Canada, octobre 2006. [Premier rapport d'étape de la mission Equity in Canadian Theatre : The Women's Initiative. Sous l'égide des coprésidentes de la mission, Hope McIntyre, directrice artistique des *Productions Sarasvati* de Winnipeg et présidente de la *Playwrights Guild of Canada*, et Kelly Thornton, directrice artistique du *Nightwood Theatre* de Toronto]. – Susan Jonas et Suzanne Bennett. *Report on The Status of Women : A Limited Engagement?*, New York, New York State Council on the Arts Theatre Program, 2002. – Reine Prat. *Missions EgalitéS. Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant – 1 – Pour l'accès égal des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation*, Paris, ministère de la Culture et de la Communication de France, mai 2006. [Rapport d'étape n° 1 – mission pour l'égalité et contre l'exclusion]

9. Rina Fraticelli, cinéaste et productrice, a débuté comme dramaturge. Elle a été conseillère du ministre de la Culture de l'Ontario et a travaillé de nombreuses années à l'Office national du film du Canada (ONF).

10. Une traduction d'extraits du rapport a paru dans la revue *JEU*, n° 31.

l'enfance et la jeunesse, ce qui veut dire manque de reconnaissance et de moyens. Heureusement, les moyens et la reconnaissance accordés au théâtre jeune public iront s'améliorant.

Près de vingt-cinq années passent. Réunies en comité, des femmes de théâtre<sup>11</sup> désireuses de vérifier si leurs réflexions subjectives sur leur présence insuffisante dans la pratique correspondaient à la réalité, rouvrent le rapport Fraticelli. Puis, en ayant pris connaissance et s'en étant inspirées, elles décident de mener, en 2005, une vaste consultation destinée à documenter la réalité d'aujourd'hui. Elles font parvenir un questionnaire à 273 compagnies de théâtre canadiennes-anglaises. De l'aveu même des chercheuses, la réalité québécoise francophone est à peine effleurée.

En voici les principales conclusions sur les sujets qui intéressent la présente étude.

### ■ Sur la représentation aux postes de pouvoir

Dans l'industrie canadienne du théâtre, les hommes occupent majoritairement les postes clés de créativité et d'autorité. En tout, 33 % des directeurs artistiques, 34 % des metteurs en scène actifs et 27 % des auteurs joués sont des femmes<sup>12</sup>.

### ■ Sur la rémunération

La rémunération des auteures et « metteuses » en scène est en général inférieure à celle de leurs confrères et, dans les compagnies à direction artistique féminine, la rémunération du personnel tend à être moins généreuse que dans les compagnies dirigées par des hommes. Ce phénomène s'explique en partie par le fait que les femmes se retrouvent à la tête de compagnies de plus petite taille ou sous-financées<sup>13</sup>.

### ■ Sur l'accès au développement et à la scène

Les femmes forment 55 % des participants aux différents programmes de soutien dramaturgique, 54 % des auteurs en résidence, 46 % des auteurs à qui l'on commande un texte, 53 % des auteurs en lecture publique et 48 % des auteurs en laboratoire. Elles semblent donc avoir un poids équitable aux étapes du développement des textes. Puisque les femmes ne composent que 27 % des auteurs joués, on peut donc conclure à l'existence d'obstacles à l'accès aux grandes scènes du pays<sup>14</sup>.

11. Equity in Canadian Theatre : The Women's Initiative. Voir plus haut n. 8, Rebecca Burton.

12. « In the Canadian theatre industry key positions of creativity and authority are primarily male dominated. Women currently account for 33 % of the artistic directors, 34 % of the working directors and 27 % of the produced playwrights. » Voir plus haut n. 8, Rebecca Burton, p. ii.

13. « Female playwrights and directors tend to receive lower rates of pay than their male counterparts and companies with female artistic direction tend to pay their workers less than companies run by male AD. This is partly due to the fact that women are usually involved in smaller, under-funded companies. » Voir plus haut n. 8, Rebecca Burton, p.iii.

14. « The Equity survey verifies the initial impressions of PGC' members : women formed 55 % of the participants involved in the various companies dramaturgical and/or playwright support programs, accounted for 54 % of the playwrights-in residence ; comprised 46 % of the commissioned playwrights ; made up 53 % of the playwrights receiving reading ; constituted 48 % of all workshop productions. (...) Taken together, these figures demonstrate relative equality in the participation and representation of playwrights according to gender, that is during developmental stages. Given that the number of female playwrights drops dramatically to 27 % when it comes to fully staged professional productions, an obvious and definite barrier is seen to exist for women attempting to access the country' main stages. ». Voir plus haut n. 8, Rebecca Burton, p. 16-17).

### ■ Sur l'accueil de l'écriture des femmes et les facteurs qui en freinent l'accès à la scène

Un des freins à la production de pièces écrites par des femmes réside probablement dans la perception, des plus tenaces, selon laquelle leur esthétique n'est pas conforme à la norme conventionnelle : celle de l'homme blanc occidental<sup>15</sup>.

De plus, il est statistiquement prouvé que les directeurs artistiques sont portés à engager des hommes (donc à exclure le travail des femmes), alors que les femmes engagent davantage de femmes. Pourtant, même sous les directions artistiques féminines, les auteures restent minoritaires.

Il se peut que les hommes engagent inconsciemment un plus grand nombre d'hommes, alors que les femmes engagent des femmes, consciemment...<sup>16</sup>

### ■ Sur les mesures de discrimination positive et le libre arbitre artistique

La discrimination positive est suspecte pour une foule de raisons dans le milieu théâtral, car elle y est souvent perçue comme une attaque contre la suprématie de l'acte créatif et du contrôle artistique. On craint que le politiquement-correct prime le libre arbitre artistique. En effet, cet argument issu des principes de la méritocratie sert souvent de rempart contre les exigences de représentation équitable, et ce discours continue, semble-t-il, de se répandre dans le milieu, niant par le fait même l'existence d'inégalités systémiques et les allégations de racisme, ce, malgré la preuve du contraire<sup>17</sup>.

### ■ Sur la composition du public

Les femmes composent 59 % des publics de théâtre au Canada<sup>18</sup>.

## 3.2 États-Unis

Vers 1999, devant l'inquiétante sous-présence des auteures et metteuses en scènes sur les scènes américaines et surtout dans les organismes grassement pourvus, le New York State Council on the Arts Theater Program décide de documenter la pratique théâtrale et de cerner les causes de cette insuffisance.

15. « One of the most enduring perceptions that likely harms the production rate of female playwrights, as well as playwrights of colour (male and female), is the idea that both parties write with a different aesthetic than the conventional (western male) norm. ». Voir plus haut n. 8, Rebecca Burton.

16. Much of the disparity can be attributed to the current gender imbalance at the AD level. AS the playwright statistics illustrate, men tend to hire men (thereby excluding work by women) whereas women tend to hire greater numbers of women (though female playwrights are still in the minority even at the FADs) It seems probable the men unconsciously hire greater numbers of men than women, whereas women likely hire women consciously... Voir plus haut n. 8, Rebecca Burton.

17. « Affirmative action is suspect in theatre world for a variety of reasons and is often viewed as an act of transgression against creative authority and artistic control, the fear being that identity politics and/or political correctness might come to replace the primacy of artistic choice. Indeed, such arguments, most often based on concepts of meritocracy, have frequently been mobilized as a defense against demands for equitable representation, and it appears that this stance continues to pervade the field, denying the existence of systemic inequities and allegations of racism despite evidence to the contrary (such as presented in this report). Cynthia Zimmerman's survey of Canadian Playwrights 1996. »

18. « An estimated 59 % of Canada's theatre-going audience is female. » Voir plus haut n. 8, Rebecca Burton, p. xvi.



À sa demande, Susan Jonas et Suzanne Bennett (*voir plus haut n. 8*) préparent, après trois années de tables rondes dans les trois meccas théâtrales de New York, de Los Angeles et de San Francisco, *Report on the Status of Women : A Limited Engagement?* (2002), lequel jumelle statistiques et réflexions de plus de 135 spécialistes, artistes, universitaires, producteurs et sociologues.

Les chiffres sont dévastateurs pour les auteures dramatiques. Celles-ci constituent 18 % seulement des auteurs des 1 900 productions recensées à l'échelle nationale pour la saison 2001–2002. Selon une étude antérieure (1998) du New York State Council on the Arts, dans les théâtres Off-Off-Broadway dotés de petits budgets (moins de 500 000 \$), les productions de pièces de femmes atteignent 30 %. Les statistiques montrent donc que, plus les budgets augmentent, moins il se produit de textes de femmes.

Outre les chiffres, les nombreuses tables rondes précitées mettent en lumière d'autres facteurs intervenant dans l'évaluation des textes de femmes, *a fortiori* si le rôle principal est un rôle féminin.

#### ■ **Sur la réception de l'écriture des femmes et les facteurs qui en freinent l'accès à la scène**

Les pièces de femmes sont perçues comme moins rentables.

Les pièces de femmes sont cataloguées risquées et même les conventionnelles sont jugées non-conventionnelles.

Le critique Jonathan Kalb a comparé l'accueil que la critique a réservé à deux œuvres similaires de Beth Henley et John Guare. Quand un homme remet en question la forme, démontre Kalb, il passe pour savoir prendre des risques, mais la femme qui bouscule le *statu quo*, est étiquetée comme brouillon, comme ne sachant pas ce qu'elle fait.

#### ■ **Sur le libre arbitre artistique dans les choix et l'évaluation des artistes et des œuvres**

Le sexe de l'auteur suscite des attentes et des généralisations au sujet de l'essence de l'œuvre et de sa possible universalité. On note aussi que les histoires à héros sont considérées comme universelles au contraire des histoires à héroïnes qui sont considérées comme spécifiques.

Les femmes apprennent à s'identifier avec les sentiments du héros alors que l'inverse n'est pas vrai. Aussi se demande-t-on si la pièce *Art* de Yasmina Reza aurait eu le même succès si ses trois héros avaient été trois héroïnes?

### 3.3 France

Qu'en est-il de la situation en France ?

*Quant à l'art dramatique, on peut constater assez aisément que la maîtrise de la représentation continue d'échapper largement aux femmes, en tant*

*qu'auteurs ou metteuses en scènes, et que le nombre de rôles de femmes reste inférieur, y compris dans le répertoire contemporain, au nombre de rôles d'hommes.* (Reine PRAT, chargée de mission pour l'égalité hommes-femmes dans les arts du spectacle)

Au printemps 2005, Reine Prat conduit au sein du ministère de la Culture et de la Communication, à la demande du ministre de tutelle *Renaud Donnedieu de Vabres*, la mission *ÉgalitéS*, pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant. Cette mission vise à « assurer une représentation plus juste des diverses composantes de la population française, notamment des femmes, dans les organismes et institutions du spectacle vivant ». Des rencontres s'organisent. Des données se colligent.

En mai 2006, Prat publie, sous le titre *Mission ÉgalitéS pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant – 1 – Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation*, un premier rapport d'étape portant essentiellement sur la question de l'appartenance sexuelle dont il ressort que la situation des femmes ne s'est pas beaucoup améliorée.

Ce document basé sur les données des Directions régionales des affaires culturelles et des Centres de ressources du spectacle vivant s'articule autour des questions de savoir, un, qui dirige les institutions; deux, qui a la maîtrise de la représentation; trois, qui dispose des moyens financiers; et quatre, qui participe à la prise de décision. Il atteste la faible présence des femmes dans les zones de pouvoir.

En voici des faits saillants et des extraits portant sur l'art dramatique. Les chiffres rapportés concernent, sauf indication contraire, la saison 2004–2005.

#### ■ **Sur la présence aux postes de pouvoir**

Les hommes dirigent 92 % des théâtres consacrés à la création dramatique.

Aucune femme n'a jamais dirigé aucun des cinq théâtres nationaux ni une école supérieure de théâtre. Et 78 % des spectacles ont été mis en scène par des hommes.

#### ■ **Sur les moyens financiers**

En 2003, la moyenne des subventions attribuées aux scènes nationales s'est établie à 3 396 769 euros, soit 5 413 570,35 dollars canadiens (on croit rêver).

Les scènes dirigées par des hommes reçoivent en moyenne 3 510 639 euros ou 5 596 542,98 dollars canadiens. Les scènes dirigées par des femmes touchent en moyenne 2 030 333 euros ou 3 235 504,11 dollars canadiens.

Les femmes constituent 8,8 % des directions et disposent de 4,6 % du budget global des établissements.

### ■ Sur l'accès au développement et à la scène

Les hommes composent 80 % des auteurs inscrits au répertoire d'Aneth<sup>19</sup> et 69 % des bénéficiaires de l'aide à la création dramatique de la Dmts<sup>20</sup> pour la période 2001 à 2005. Et 85 % des textes produits ont été écrits par des hommes.

### ■ Sur les mesures de discrimination positive

*« L'application de quotas suscite généralement, du moins en France, de fortes réticences. Il est toutefois un domaine, dans le champ du spectacle vivant où l'idée en est acceptée et mise en pratique : le recrutement à l'entrée du conservatoire national supérieur d'art dramatique où il est admis de recevoir exactement autant de filles que de garçons, lesquelles se trouvent donc lourdement pénalisées puisqu'elles représentent les 2/3 des candidats<sup>21</sup>. »*

Deux raisons sont invoquées :

*« – l'une est de si bon sens qu'on ne pourrait qu'y souscrire si on s'en inspirait pour toutes les situations où, à l'inverse, ce sont les femmes qui sont minoritaires : constituer des groupes paritaires !*

*– l'autre mérite sans doute d'être questionnée : le marché du travail est plus ouvert aux comédiens qu'aux comédiennes, le nombre de rôles masculins étant plus important que le nombre de rôle féminins. Or, de nouveaux équilibres pourraient être trouvés par la prise en compte de ce critère dans les textes qui s'écrivent aujourd'hui, comme dans les choix opérés dans le répertoire par les metteurs en scène et programmateurs. »*

### ■ Sur le libre arbitre artistique dans les choix et l'évaluation des artistes et des oeuvres

*« Il est communément admis que ces décisions ne peuvent relever que de deux types de critères, en apparence contradictoires mais généralement imbriqués :*

*« – La qualité artistique, donnée que l'on s'efforce d'objectiver mais dont on peine à trouver une définition,*

*– la subjectivité du décideur (ou plus rarement de la décideuse), éventuellement justifiée par l'attente supposée de "son public".*

*« Or il est sans doute temps de considérer que la qualité artistique d'une réalisation dépend largement, au-delà du seul talent, du temps qu'on aura pu consacrer au travail de conception et de réalisation, de la qualité des collaborateurs qu'on aura pu réunir, de la quantité d'occasions de rencontre avec le public, toutes choses qui ont un rapport, certes pas exclusif mais très précis, avec les moyens financiers dont on dispose.*

19. Aneth (Aux Nouvelles Écritures théâtrales) est un organisme de promotion et de diffusion des écritures contemporaines.

20. Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles au ministère de la Culture et de la Communication.

21. Dans les programmes préparatoires (CNR (Conservatoire nationaux de régions) ENM (École nationale de musique) et EMA (Écoles municipales agréées)), les garçons sont présents à 38 %. Dans les conservatoires supérieurs, ils constituent 50 % des effectifs.

« L'ensemble des données réunies dans ce document montre assez que les femmes sont plus rarement bénéficiaires de tels moyens que leurs collègues masculins et elles le sont, pour la plupart, de manière ponctuelle et non sur la durée, ce qui explique les carrières brutalement interrompues, les disparitions du champ de la création, au mieux les éclipses. »

## Aurore Evain

D'autres sources, comme les travaux de la chercheuse Aurore Evain, spécialiste des « autrices » de théâtre de l'Ancien Régime français, donnent une idée de la situation en France. En conclusion de sa communication<sup>22</sup> sur les mécanismes de disparition des auteures de l'histoire du théâtre, elle fait le lien entre les « autrices » d'hier et celles d'aujourd'hui :

« En effet, si, de genre populaire, le théâtre est devenu genre élitiste, nous pouvons considérer, au regard des programmations des saisons théâtrales actuelles, que la place de la dramaturge contemporaine subit encore ces effets de disparition et de délégitimation. La part des pièces écrites par des femmes et représentées sur les scènes parisiennes pour la saison 2002–2003 atteint à peine 20 % et tourne le plus souvent autour de 10 à 12 % sur les principales scènes publiques de la création contemporaine. Les éditions Actes Sud Papiers comptent, parmi leurs dramaturges publiés dans le catalogue 2002, 78 % d'auteurs et 22 % d'autrices. Les Solitaires Intempestifs, édition spécialisée dans le théâtre contemporain, publie 85 % d'hommes et 15 % de femmes. Le site Théâtre-contemporain.net référence pour sa part 82 % d'auteurs et 18 % d'autrices ; dans les six derniers mois, parmi les pièces contemporaines représentées en France et mentionnées sur ce site, nous comptons 16 % de pièces écrites par des autrices et 84 % par des auteurs. Quant au Théâtre du Rond Point, qui se veut « un centre autour duquel se créent, tournent, s'incarnent et se renouvellent les idées d'aujourd'hui », il présentait dans sa programmation 2002–2003 (rubrique « Le Rond-Point des auteurs ») 4 autrices pour 38 auteurs, soit une part de 10 %. Pour la saison 2003–2004, le pourcentage des autrices jouées dans ce théâtre tombe à 4 %.

« Devant ce constat, nous pouvons avancer qu'un des freins à la visibilité des dramaturges contemporaines tient aussi à cette absence d'héritage, à une histoire qui est celle d'une disparition, empêchant une certaine légitimité sociale et psychique face à l'acte d'écriture dramatique et à sa revendication. La dramaturge demeure inscrite dans une sphère à part, dans une zone d'exception culturelle qui échappe souvent aux réseaux de production officiels du théâtre contemporain. »

---

22. Aurore Évain. « Les autrices de théâtre et leurs oeuvres dans les dictionnaires dramatiques du XVIII<sup>e</sup> siècle » dans *Connaître les femmes de l'Ancien Régime. La question des recueils et dictionnaires*, Paris, 20 juin 2003. [Communication donnée lors des premières Rencontres de la SIEFAR]

## 4. Malaise en la demeure – Pistes de réflexion

Si, comme le prouve ce qui précède, il est plus difficile à une auteure dramatique de passer du désir à la légitimation, d'avoir accès à des moyens de production et de diffusion, de gagner sa vie et, partant, de faire carrière, alors pourquoi, dès lors qu'il est question de mettre en lumière cette réalité, un malaise surgit-il souvent ?

Voici quelques pistes de réflexions.

### **La démonisation du féminisme**

Une cause du malaise pourrait être la démonisation du mouvement féministe et du mot féminisme. La tendance est à la confusion du mouvement féminisme tout entier avec sa frange la plus radicale. De plus, nous avons, hommes et femmes des sociétés occidentales, acquis l'intime conviction que les batailles féministes ont été gagnées, que l'égalité hommes-femmes est un fait acquis, que l'égalité est advenue. Plusieurs d'entre nous ont intégré le discours stigmatisant le prix vertigineux de cette égalité : fragilisation des rapports hommes-femmes, désintégration de la famille caractérisée par la montée en flèche du divorce et la détresse qui l'accompagne, décrochage scolaire et crise d'identité des garçons, perte de valeurs, etc. L'héritage du féminisme est perçu plutôt négativement.

En résumé, on pourrait dire que le féminisme est souvent perçu par les hommes et les femmes comme un mal qui n'est plus nécessaire, puisqu'ils vivent dans des sociétés égalitaires. Cette perception a pour conséquence une tendance à croire que, si une femme a des problèmes de quelque nature que ce soit, la source et la solution doivent en être individuelles. Plusieurs voient dans la moindre tentative de montrer du doigt des éléments systémiques un réveil du féminisme sectaire.

### **Masculin et féminin, ca veut dire quoi dans ma tête ?**

Une autre cause du malaise a des racines très profondes dans nos cerveaux. Elle nous permet de comprendre que, nonobstant une volonté sincère d'équité, nos schèmes de pensée par rapport au masculin et au féminin nous jouent des tours.

Par exemple, nombreuses sont les auteures à se rebiffer à l'idée que l'on qualifie leur écriture de *féminine*. Elles sentent bien que cette épithète accolée au mot écriture réduit la portée potentielle de leur travail. Écriture

*féminine* suppose un type d'écriture, de sujet, de point de vue spécifiques qui s'éloignent de l'universel. Elle sentent que sans être négatif, cela est MOINS. Le qualificatif *féminine* dévalorise leur oeuvre, on en fait alors une lecture réductrice, en mettant en lumière certains éléments jugés féminins et en occultant les éléments plus politiques et universaux jugés masculins.

## Le rideau de verre

Plusieurs études publiées aux États-Unis, véritable vivier de spécialistes des *gender studies*<sup>23</sup> les plus influents et les plus novateurs, mettent en évidence les effets des constructions sociales ou schèmes (de pensée) sur les perceptions de ce que sont le féminin et le masculin. Comme l'expliquent deux sommités de la *Harvard Business School*, hommes et femmes voient dans le sexe une caractéristique individuelle, alors qu'il est au cœur de l'organisation sociale. Il est primordial de comprendre que la notion de genre ou d'appartenance à un sexe, de ce qu'on perçoit comme « féminin » ou « masculin », oriente totalement, qu'on en soit conscient ou pas, l'évaluation qu'on fait de tout, du succès d'une organisation comme de ce qu'est un travailleur efficace<sup>24</sup>.

Virginia Valian<sup>25</sup>, docteure en psychologie spécialisée dans les *gender studies*, démontre que les schèmes d'une personne, qu'elle le veuille ou non, influent sur les jugements qu'elle porte sur autrui et peuvent même l'influencer en erreur. Et de citer une expérience menée auprès d'étudiants :

*Dans le présent exemple, les chercheurs ont utilisé l'information, intégrée dans nos schèmes de pensée, selon laquelle les hommes sont, en moyenne, plus grands que les femmes. Dans cette expérience, des étudiants cobayes ont regardé des photos d'autres étudiants et en ont estimé la taille en pieds et en pouces. La photo comportait toujours un élément étalon, comme une porte ou un bureau, destiné à assurer l'exactitude de l'estimation. À l'insu des étudiants cobayes, les expérimentateurs avaient jumelé les photos de façon que, pour chaque photo d'un étudiant d'une taille donnée, il y ait une photo d'une étudiante de la même taille. Mais les étudiants cobayes se sont laissés influencer par l'information*

23. Les *gender studies* ont vu le jour au tournant des années 1970 dans les universités américaines. Interdisciplinaires, elles réunissent des spécialistes de tous les domaines, administration, psychologie, médecine, etc., autour de l'étude des constructions sociales du féminin et du masculin, et de leurs effets sur les activités humaines.

24. « We argue that this is due in large part to their limited conceptions of gender. The fourth frame offers conceptual leap from thinking about gender as an individual characteristic to thinking about it as a central organizing feature of social life, influencing not only men and women, but also the very knowledge that underlies our beliefs about what makes for good workers, good work, and successful organizations. » Réponse de Robert J. Ely et Debra E Meyerson à Mallory Stark. « Women Leaders and Organizational Change », *Harvard Business School : Working Knowledge*, 15 décembre 2003. [Entretien au sujet de leur essai « Using Difference to Make a Difference » dans *Difference "Difference" Makes* (sous la dir. de Debra L. Rhode), Stanford, Stanford University Press, 2003.]

25. Virginia Valian est une figure importante des *gender studies* au États-Unis. Elle enseigne au département de psychologie du Hunter College à New York. Elle est l'instigatrice de plusieurs projets de recherche visant à expliquer la persistance des inégalités et à proposer des pistes de solution.

*voulant que les hommes soient en moyenne plus grands que les femmes. Ils ont estimé la taille des femmes inférieure à ce qu'elle était et celle des hommes, supérieure. Leurs schèmes ont faussé leur jugement. Dans cette expérience, comme c'est d'habitude le cas, aucune différence n'a distingué la façon dont les observateurs de chaque sexe ont perçu autrui. Nous avons tous, au sujet des hommes et des femmes, des hypothèses inconscientes qui interviennent dans nos perceptions et nos évaluations d'autrui.*

*Dans le cas de la compétence professionnelle, les perceptions peuvent pareillement porter à des erreurs de jugement, peut-être même plus encore que dans le cas de la taille. Nous sommes susceptibles de surévaluer les hommes et de sous-évaluer les femmes. L'on voit donc pourquoi cela arrive. Les schèmes à propos du masculin et du féminin pèsent lourd dans les évaluations quand : a) ils établissent une nette distinction entre les hommes et les femmes, ce en matière de compétence tout autant que de taille ; et b) la preuve est ambiguë et prête à interprétation, comme dans le cas de la compétence professionnelle. Il est tentant de croire que l'excellence s'admet d'emblée, mais tel n'est pas le cas, comme le prouvent certaines données au sujet des femmes dans les professions<sup>26</sup>.*

On voit donc que, si la discrimination grossière, a pratiquement disparu de nos sociétés, la discrimination sournoise, ancrée comme vérité dans les cerveaux et le quotidien, continue à agir et à fausser les jugements. Quelles sont les conséquences de ces possibles erreurs de jugement ?

Le succès, explique Virginia Valian dans plusieurs de ses communications<sup>27</sup>, résulte rarement d'un avantage énorme et soudain, mais au contraire d'une accumulation de petits et même minimes avantages qui, superposés, finissent par former une montagne. Au sein d'une même profession, ce à éducation et à conditions de départ égales, l'accumulation des petits avantages creuse, entre les hommes et les femmes, un écart d'avancement qui va s'élargissant.

---

26. In one example the experimenters exploited the facts that our schemas include the information that men are on average taller than women. In this experiment, college students saw photographs of other students and estimated their heights in feet and inches. The photo always contained a reference item, such as a desk or a doorway, so that height could be accurately estimated. Unbeknownst to the students who were doing the estimating, the experimenters had matched the photographs so that for every photograph of a male student of a given height there was a female student of the same height. But the students were affected by their knowledge that men are on average taller than women. They judged the women as shorter than they really were, and the men as taller. The student's schemas distorted their judgements. In this experiment, as is typically the case, there were no differences in how male and female observers perceived the others. We all have nonconscious hypotheses about males and females, and we all use those hypotheses in perceiving and evaluating others. In the case of professional competence, perceptions are similarly prone to error, probably more so than with height. We are likely to overvalue men and undervalue women. We can see why that would be the case. Gender schemas should play a large role in evaluations whenever (a) schemas make a clear differentiation between males and females, and they do so for professional competence as much as for height, and (b) when evidence is ambiguous and open to interpretation, as in the case with professional competence. It is tempting to think excellence is straightforward, but it isn't, as some of the data on women in the professions demonstrates. Valian, V. « The cognitive bases of gender bias », *Brooklyn Law Review*, n° 65, 1999, p. 1037-1061. [Article intégral disponible sur le site de V. Valian. [maxweber.hunter.cuny.edu/psych/faculty/valian/valian.htm](http://maxweber.hunter.cuny.edu/psych/faculty/valian/valian.htm)]

27. Voir plus loin « Bibliographie ».

Le vocable *glass ceiling* « plafond de verre » est un américanisme forgé au milieu des années 1980 pour montrer que, au-delà des comportements sexistes facilement identifiables, tout un faisceau de croyances invisibles, élaboré en fonction de l'expérience masculine, définit ce qu'est la réalité. Les critères d'excellence se sont définis autour de l'expérience masculine, et les femmes, égales en cela, aux hommes croient inconsciemment en leur infaillibilité. D'où, chez elles, une tendance à évaluer plus sévèrement leurs pareilles. Les chiffres relevés chez TAI, où les femmes sont présentes en nombre record – 40 % de directrices artistiques alors que les textes de femmes ne constituent que 24,1 % des textes produits –, tendent à valider l'hypothèse selon laquelle hommes ET femmes évaluent les femmes suivant les mêmes schèmes inconscients.

Si nous transposons l'expression « plafond de verre » à notre milieu, force est de constater qu'un rideau de verre existe qui freine la progression des auteures. Des schèmes de pensée, qui ne sont pas volontairement ni consciemment sexistes, agissent pour désavantager les auteures dramatiques. Et c'est justement l'accumulation de petits désavantages, tel l'accès plus lent, plus difficile à la scène et aux ressources et, bien entendu, aux revenus qui finit par avoir des impacts importants sur leurs carrières.

### **La qualité des textes**

Le malaise aurait-il à voir avec la valeur qu'on attribue aux oeuvres. Faut-il croire, comme certains le laissent entendre, que les oeuvres de femmes sont en général de moindre qualité ?

Année après année, le lecteur assidu ou la lectrice assidue du théâtre qui s'écrit au Québec se doit de constater que les oeuvres des auteures dramatiques sont aussi multivoques et multifformes que celles de leurs confrères. Hyperréalisme, travail sur la langue, poésie, absurde, elles n'ont rien à leur envier. La pièce porte UNE signature rigoureusement étrangère au sexe de son auteur. Nous osons affirmer, et c'est une opinion très personnelle, que l'existence d'une écriture *féminine* est une notion dépassée.

Ce qui est d'actualité, c'est l'évaluation qu'on fait d'un texte en relation avec le sexe de la personne qui l'a écrit. Il suffit de faire lire à un jury des pièces anonymes pour démontrer combien il est aisé de se méprendre sur le sexe d'un auteur quand on attribue à l'oeuvre des caractères féminins ou masculins. Le simple exercice d'évaluation d'un texte en toute ignorance du sexe de son auteur nous amène à constater que nos perceptions du masculin ou du féminin nous induisent souvent en erreur. Et, faut-il le répéter, nous sommes enclins, hommes et femmes, à dévaloriser le féminin.



## 5. Recommandations

La tâche à accomplir comporte trois volets : la sensibilisation, la concertation et la formation.

Il va sans dire qu'il faut communiquer les résultats de la présente étude aux intervenants du milieu. Mais cette sensibilisation aux chiffres doit s'accompagner d'un travail de prise de conscience. L'objectif visé est qu'il se porte à la scène davantage de textes de femmes.

*Aussi est-il est-il recommandé :*

*Que soient sensibilisés à la question du prétendu libre-arbitre artistique et des critères d'excellence le milieu en général, mais surtout les sélectionneurs de textes.*

Encore une fois, Il suffit de faire lire à un jury des pièces anonymes pour démontrer combien il est aisé de se méprendre sur le sexe d'un auteur quand on attribue à l'oeuvre des caractères féminins ou masculins. Le simple exercice d'évaluation d'un texte en toute ignorance du sexe de son auteur nous amène à constater qu'instinctivement, nous cherchons à rattacher le texte à un sexe pour savoir sur quelles bases l'évaluer après quoi, si aucun clignotant ne s'allume, nos perceptions inconscientes de la valeur et de la teneur de ce qui est féminin ou masculin court-circuitent nos résolutions égalitaires.

Plusieurs personnes sont choquées d'apprendre que, malgré leurs bonnes intentions, des constructions sociales influent sur leurs perceptions et, partant, leurs jugements. En effet, on préfère se percevoir comme un esprit libre, capable d'appréhender la réalité avec une objectivité maximale, surtout dans le milieu des arts où le non-conformisme apparent semble prémunir ses membres contre la force de pénétration des constructions sociales. Et c'est avec une absolue sincérité que chacun, chacune, assure opérer ses choix sur la foi de la seule qualité des oeuvres, de la seule qualité des candidats, les critères d'excellence primant dans l'évaluation des objets culturels et des artistes. Cette croyance puissante dans les attributs incontournables ou inévitables de l'excellence rassure. Cela tranquillise de croire que, si l'oeuvre est excellente, elle triomphera de tous les obstacles pour trouver son chemin vers le public et la gloire... Selon cette logique, les critères d'excellence sont garants de la répartition juste et équitable des ressources. La réalité n'est évidemment pas aussi simple.

*Que soient accrues les activités de légitimation des textes et des auteurs.*

Afin d'aider les auteures à acquérir plus de visibilité et de légitimité, il faut diversifier et accroître les activités de légitimation de toutes sortes. Par exemple, établir des partenariats avec les établissements d'enseignement et de recherche pour susciter davantage de projets d'études sur les auteures et leurs dramaturgies. Il faut également que soit fait un effort d'inclusion équitable des textes de femmes dans le cursus théâtral secondaire et collégial.

Pour assurer un esprit de filiation dans lequel puissent se reconnaître les auteures vivantes, il faut aussi que les théâtres montent du répertoire écrit par des femmes. Des études françaises et américaines actuelles mettent au jour des textes et des auteures de qualité que l'histoire du théâtre a malheureusement occultés. Un effort doit donc être fait pour remonter ces textes, qui ont souvent connu de grands succès en leur temps et pour porter de nouveau à la scène les auteures du répertoire québécois. S'ajoute à cela la nécessité de présenter au public les auteures d'aujourd'hui et de montrer l'étendue de leurs œuvres. Des lectures publiques qui témoignent de la diversité de l'œuvre d'une auteure, en présenteront plusieurs textes et non pas seulement la dernière pièce, seront une bonne manière de faire connaître une dramaturgie.

*Que soient donnés aux auteures les outils voulus pour qu'elles apprennent à se positionner.*

Ces outils consisteront en une formation à la nécessité du réseautage et aux façons de faire, aux méthodes de négociation, aux spécificités de la socialisation hommes-femmes qui influent sur les processus de négociation; ainsi qu'en la mise sur pied d'événements novateurs où seront au programme les occasions d'arrimage metteurs en scène et auteures.

*Que soit mis sur pied un comité québécois d'artistes pour l'équité.*

Ce comité formé d'artistes de toutes les disciplines et des deux sexes sera chargé d'élaborer, après avoir pris connaissance des différents rapports sur la place des femmes dans les arts, des objectifs précis, des plans d'actions concrètes et un échéancier *ad hoc*.

*Que soit constitué un réseau d'échange national et international.*

Il est primordial d'établir des contacts avec les personnes-ressources des différentes études citées dans le présent rapport ou de tout autre organisme pertinent, en vue de partager des idées sur les problématiques communes ainsi que les spécificités de chacune, afin de nous soutenir dans notre réflexion et surtout notre action. Les échanges pourront s'amorcer dans un dessein politique et stratégique pour déboucher ensuite sur des collaborations artistiques.

# Bibliographie

BEAUREGARD Caroline, François COLBERT et Luc VALLÉE. « Aller au théâtre, c'est trop cher? », *Cahiers de théâtre JEU*, vol. 82, n° 1, mars 1997, p.134–138.

BURTON, Rebecca (chercheuse principale). *Adding it up : The Status of Women in Canadian Theatre*. Ottawa, Canada Council for the Arts/Conseil des arts du Canada, 2006. [Premier rapport d'étape de la mission *Equity in Canadian Theatre : The Women's Initiative*]

DESCARRIES, Francine, Ph.D. *La Place des réalisatrices dans le financement public du cinéma et de la télévision au Québec*, Montréal, 2008. [Étude réalisée avec l'appui de l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (ARRQ), en collaboration avec l'Institut de recherches et d'études féministes (IREF) de l'UQAM].

EVAIN, Aurore. « Les autrices de théâtre et leurs oeuvres dans les dictionnaires dramatiques du XVIII<sup>e</sup> siècle » dans *Connaître les femmes de l'Ancien Régime. La question des recueils et dictionnaires*, Paris, 20 juin 2003. [Communication donnée lors des premières Rencontres de la SIEFAR]

HILL STRATEGIES. « La fréquentation des arts de la scène au Canada et dans les provinces », *Monographie de recherche sur les arts*, vol. 1 n°1, janvier 2003. [Étude réalisée pour le compte du Conseil des arts du Canada ISBN 0-9734402-7-9; Monographies, ISSN 1709-6650]

Jonas, Susan et Suzanne BENETT. *Report on The Status of Women : A Limited Engagement?*, New York, New York State Council on the Arts Theatre Program, 2002.

PRAT, Reine. *Mission ÉgalitéS. Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant – 1 – Pour l'accès égal des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation*, Paris, ministère de la Culture et de la Communication de France, mai 2006. [Rapport d'étape n° 1 – mission pour l'égalité et contre l'exclusion]

ROSENBERG, Martin et Frances Thurber. *Genders Matters in Art Education*, Davis Publications Inc., New York, 2007.

ST-JACQUES, Sylvie. « Qui va au théâtre? », *La Presse*, le lundi 2 octobre 2006.

STARK, Mallory. « Women Leaders and Organizational Change », *Harvard Business School : Working Knowledge*, 15 décembre 2003. [Entretien avec ROBERT J. Ely et Debra E. MEYERSON au sujet de leur essai « Using Difference to Make a Difference » dans *Difference "Difference" Makes* (sous la dir. de Debra L. Rhode), Stanford, Stanford University Press, 2003].

VALIAN, V. « The cognitive bases of gender bias », *Brooklyn Law Review*, n° 65, 1999, p.1037–1061. [Article disponible dans son intégralité sur le site de l'auteure. [maxweber.hunter.cuny.edu/psych/faculty/valian/valian.htm](http://maxweber.hunter.cuny.edu/psych/faculty/valian/valian.htm)]



# Annexes

## 7.1 Définition du droit d'auteur

*Texte reproduit du site de L'association québécoise des auteurs dramatiques.*

Le **droit d'auteur** est une convention juridique qui confère à la personne physique, du seul fait de sa création, la paternité de son oeuvre. Il s'enracine dans deux droits fondamentaux inaliénables, perpétuels, imprescriptibles et complémentaires : les droits moraux et les droits patrimoniaux.

## 7.2 Les lois sur le statut de l'artiste

*Adaptation d'un texte du Bulletin de l'AQAD, numéro 11, février 2006*

**Au Québec il y a deux lois qui définissent le statut professionnel des artistes et encadrent leur pratiques professionnelles.**

### La Loi S-32.1

Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma.

### La Loi S-32.01

Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs.

Pourquoi deux lois? Parce que la Loi S-32.1 s'applique aux conditions d'engagement des artistes alors que la Loi S-32-01 s'applique aux contrats de diffusion des oeuvres des artistes du domaine de la littérature, dont fait partie l'oeuvre dramatique, des arts visuels et des métiers d'art.

Ce qui veut dire que lorsqu'un auteur dramatique signe un contrat de commande de texte, il conclut un **contrat d'engagement** (couvert par la Loi S-32.1) alors que lorsqu'il signe un contrat de licence, il conclut un **contrat de diffusion** (couvert par la Loi S-32.01).



## ANNEXE 7.3

# Étude auprès des auteurs dramatiques du Québec

Dossier 70740-001

JUILLET 2007





# Table des matières

Contexte et objectifs .....	59
Méthodologie .....	60
Profil des répondants selon le sexe et selon le membership.....	61
<b>1. Pièces, traductions et adaptations portées à la scène .....</b>	<b>62</b>
1.1 Proportion d’auteurs qui ont porté leur(s) œuvre(s) à la scène.....	62
1.2 Nombre de pièces, traductions ou adaptations portées à la scène .....	62
1.3 Droits d’auteur versés pour chacune des productions.....	64
<b>2. Endroit et salles où les pièces ont été jouées .....</b>	<b>65</b>
2.1 Endroit où les pièces ont eu lieu .....	65
2.2 Salle(s) où ont été présentées les productions .....	66
2.3 Productions québécoises qui ont été présentées en tournée ....	67
2.4 Productions portées à la scène par une troupe amateur ou scolaire.....	68
<b>3. Bourses de création, de déplacement et autre .....</b>	<b>69</b>



## Contexte et objectifs

L'Association québécoise des auteurs dramatiques (l'AQAD) a mandaté Léger Marketing afin d'effectuer une étude auprès des auteurs dramatiques du Québec, membres ou non de l'AQAD. L'étude vise essentiellement à connaître les types d'activités artistiques et les différentes sources de revenus des auteurs dramatiques du Québec. Plus précisément, cette étude devait permettre de recueillir des données concernant :

- le profil du répondant (membership du répondant, sexe, groupe d'âge, revenu total, revenu d'artiste, revenu provenant des droits d'auteurs, revenu provenant de bourses);
- le nombre de pièce(s) jouée(s), le type et le pourcentage de droits d'auteur reçus de chacune des pièces jouées durant les deux dernières saisons théâtrales (2005-2006 et 2006-2007);
- l'endroit et le nom de la salle où ces pièces ont été jouées;
- les écarts entre les catégories de revenus selon les principales caractéristiques sociodémographiques telles que le sexe et l'âge.

# Méthodologie

Un sondage téléphonique a été réalisé auprès d'un échantillon de 100 répondants. Les entrevues ont été réalisées à partir de notre centre d'appels de Montréal du 7 au 12 juin 2007. Nous avons la possibilité d'effectuer jusqu'à 10 appels dans les cas de non-réponse.

La durée moyenne de l'entrevue fut d'environ 5 minutes. Le questionnaire avait été élaboré par le client.

Finalement, nous obtenons avec les 100 personnes sondées, une marge d'erreur maximale de  $\pm 8,0\%$ , et ce, 19 fois sur 20.

Associations participantes	Nombre total d'auteurs	Nombre d'entrevues complétées	Marge d'erreur maximale
Auteurs dramatiques (non-membres de l'AQAD)	56	19	–
Association québécoise des auteurs dramatiques (l'AQAD)	179	81	$\pm 8,06\%$
<b>Ensemble des répondants</b>	<b>235</b>	<b>100</b>	<b><math>\pm 7,43\%</math></b>

Notons que seuls les écarts significatifs seront considérés à l'analyse des sous-groupes à l'étude. Les résultats significativement **plus élevés** seront présentés en **bleu** et ceux significativement **plus faibles** seront présentés en **rouge** dans les tableaux et les graphiques. Dans les tableaux et graphiques, l'uniformité du caractère utilisé pour présenter les données indique qu'il n'y a pas de différence significative.

Soulignons enfin que les totaux différents de 100 % sont dus à la réponse multiple ou à l'arrondissement à l'entier.

## Profil des répondants selon le sexe et selon le membership

### Profil sociodémographique

Variable sociodémographique		Total n = 100	Homme n = 56	Femmes n = 44	AQAD membres n = 81	AQAD non- membres n = 19*
<b>Sexe</b>	Homme	56 %	100 %	—	54 %	63 %
	Femme	44 %	—	100 %	46 %	37 %
<b>Âge</b>	18-24 ans	1 %	2 %	—	1 %	—
	25-34 ans	12 %	14 %	9 %	12 %	11 %
	35-44 ans	18 %	21 %	14 %	16 %	26 %
	45-54 ans	36 %	32 %	41 %	38 %	26 %
	55-64 ans	22 %	21 %	23 %	22 %	21 %
	65 ans ou plus	9 %	7 %	11 %	9 %	10 %
<b>Revenu total</b>	Moins de 20 000 \$	24 %	25 %	23 %	23 %	26 %
	Entre 20 000 \$ et 29 999 \$	16 %	13 %	20 %	15 %	21 %
	Entre 30 000 \$ et 39 999 \$	16 %	14 %	18 %	16 %	16 %
	Entre 40 000 \$ et 49 999 \$	12 %	11 %	14 %	14 %	5 %
	Entre 50 000 \$ et 59 999 \$	7 %	5 %	9 %	7 %	5 %
	Entre 60 000 \$ et 69 999 \$	8 %	11 %	5 %	9 %	5 %
	70 000 \$ et plus	14 %	18 %	9 %	14 %	16 %
Nsp/nrp	3 %	4 %	2 %	2 %	5 %	
<b>Revenu provenant des autres activités artistiques</b>	Moins de 5 000 \$	49 %	48 %	50 %	54 %	26 %
	Entre 5 000 \$ et 9 999 \$	10 %	11 %	9 %	11 %	5 %
	Entre 10 000 \$ et 19 999 \$	11 %	13 %	9 %	7 %	26 %
	Entre 20 000 \$ et 29 999 \$	12 %	13 %	11 %	11 %	16 %
	Entre 30 000 \$ et 39 999 \$	4 %	5 %	2 %	1 %	16 %
	Entre 40 000 \$ et 49 999 \$	2 %	—	5 %	2 %	—
	Entre 50 000 \$ et 59 999 \$	2 %	—	5 %	2 %	—
	Entre 60 000 \$ et 69 999 \$	1 %	2 %	—	1 %	—
70 000 \$ et plus	6 %	5 %	7 %	6 %	5 %	
Nsp/nrp	3 %	4 %	2 %	2 %	5 %	
<b>Revenu provenant des droits d'auteur et cachets de commandes</b>	Moins de 5 000 \$	71 %	64 %	80 %	79 %	37 %
	Entre 5 000 \$ et 9 999 \$	12 %	16 %	7 %	7 %	32 %
	Entre 10 000 \$ et 19 999 \$	12 %	16 %	7 %	11 %	16 %
	Entre 20 000 \$ et 29 999 \$	3 %	2 %	5 %	1 %	11 %
	70 000 \$ et plus	1 %	—	2 %	1 %	—
Nsp/nrp	1 %	2 %	—	—	5 %	
<b>Revenu provenant des bourses</b>	Moins de 5 000 \$	86 %	82 %	91 %	88 %	79 %
	Entre 5 000 \$ et 9 999 \$	7 %	9 %	5 %	5 %	16 %
	Entre 10 000 \$ et 19 999 \$	6 %	7 %	5 %	6 %	5 %
	Entre 20 000 \$ et 29 999 \$	1 %	2 %	—	1 %	—

Note 1 : les résultats sont présentés à titre indicatif seulement, étant donné le faible nombre de répondants.

Note 2 : Malgré les variations dans les données, on n'observe aucun écart statistiquement significatif.

# 1. Pièces, traductions et adaptations portées à la scène

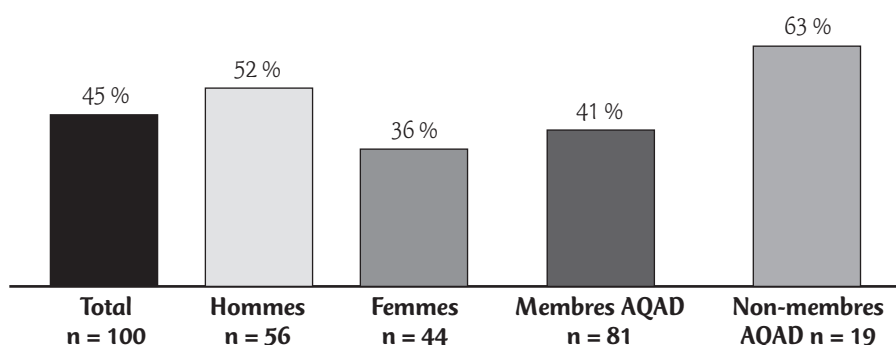
## 1.1 Proportion d'auteurs qui ont porté leur(s) œuvre(s) à la scène

Globalement, 45 % des auteurs dramatiques interrogés ont vu une ou plusieurs de leurs pièces, traductions ou adaptations portée(s) à la scène par une troupe professionnelle au cours des deux dernières saisons théâtrales. De façon plus spécifique, on note certaines tendances, notamment que les hommes (52 % vs 36 % des femmes) sont, en proportion, plus nombreux à avoir déclaré qu'au moins une de leurs œuvres avait été portée à la scène durant cette période ainsi que les non-membres de l'AQAD (63 % vs 41 % des membres).

---

### Q1. Au cours des deux dernières saisons théâtrales (2005-2006 et 2006-2007) une ou plusieurs de vos pièces, traductions ou adaptations ont-elles été portées à la scène par une troupe professionnelle?

% de mentions de « Oui »



## 1.2 Nombre de pièces, traductions ou adaptations portées à la scène

Parmi les pièces, traductions ou adaptations qui ont été portées à la scène par une troupe professionnelle au cours des deux dernières saisons théâtrales, les créations originales constituent le type d'œuvre le plus fréquent (91 % des répondants en ont joué au moins une). Les pièces pour l'enfance et la jeunesse (38 % en ont joué au moins une) et les pièces jouées dans un théâtre membre de l'ACT (35 % en ont joué au moins une) viennent ensuite. Au total, toutes catégories confondues, pour chaque auteur interrogé, ce sont 2,2 œuvres en moyenne qui ont été jouées au cours des deux dernières saisons.

Même si des différences sont observées dans les moyennes selon le sexe des répondants et selon leur membership à l'AQAD, ces écarts ne sont pas significatifs en termes statistiques, mais ils révèlent des tendances. Ainsi, les hommes ont signalé un plus grand nombre de productions que les femmes (2,7 contre 1,6 chez les femmes) de même que les non-membres de l'AQAD (4,6 contre 1,6 chez les membres).

Parmi ceux qui ont porté une production à la scène au cours des deux dernières saisons théâtrales

### Q1.1.1 – Q1.1.6.

#### Parmi ces pièces, traductions ou adaptations portées à la scène, combien étaient des... ?

Type de pièces		Total n = 45	Homme n = 29*	Femmes n = 16*	AQAD non-membres n = 33	AQAD non- membres n = 12*
Création originale	Aucune pièce	7 %	3 %	13 %	9 %	—
	Une pièce	51 %	55 %	44 %	55 %	42 %
	Deux pièces ou plus	40 %	41 %	38 %	36 %	50 %
	Nsp/nrp	2 %	0 %	6 %	0 %	8 %
Traductions ou adaptations	Aucune pièce	67 %	69 %	63 %	70 %	58 %
	Une pièce	22 %	21 %	25 %	18 %	33 %
	Deux pièces ou plus	11 %	10 %	13 %	12 %	8 %
Pièces pour l'enfance et la jeunesse	Aucune pièce	62 %	55 %	75 %	73 %	33 %
	Une pièce	22 %	28 %	13 %	18 %	33 %
	Deux pièces ou plus	16 %	17 %	13 %	9 %	33 %
Pièces jouées dans un membre de T.A.I (Théâtre associés incorporé)	Aucune pièce	76 %	79 %	69 %	82 %	58 %
	Une pièce	13 %	14 %	13 %	12 %	17 %
	Deux pièces ou plus	7 %	3 %	13 %	3 %	17 %
	Nsp/nrp	4 %	3 %	6 %	3 %	8 %
Pièces jouées dans un théâtre privé membre de l'APTP (Association des producteurs de théâtres privés)	Aucune pièce	71 %	72 %	69 %	70 %	75 %
	Une pièce	20 %	21 %	19 %	21 %	17 %
	Deux pièces ou plus	4 %	3 %	6 %	6 %	—
	Nsp/nrp	4 %	3 %	6 %	3 %	8 %
Pièces jouées dans un théâtre membre de l'ACT (Association des compagnies de théâtre)	Aucune pièce	53 %	55 %	50 %	58 %	42 %
	Une pièce	24 %	21 %	31 %	18 %	42 %
	Deux pièces ou plus	11 %	10 %	13 %	12 %	8 %
	Nsp/nrp	11 %	14 %	6 %	12 %	8 %
<b>MOYENNE DE PIÈCES JOUÉES</b>		<b>2,2</b>	<b>2,7</b>	<b>1,6</b>	<b>1,6</b>	<b>4,6</b>

\* Les résultats sont présentés à titre indicatif seulement, étant donné le faible nombre de répondants.

### 1.3 Droits d'auteur versés pour chacune des productions

En moyenne, pour leur première production, 60 % des répondants ont reçu 10 % ou moins en droits d'auteur et 13 % en ont reçu plus de 10 %. Pour la deuxième production, 59 % ont reçu 10 % ou moins en droits d'auteur et 16 % en ont reçu plus de 10 %. Concernant la troisième production, 56 % en ont reçu 10 % ou moins et 12 % en ont reçu plus de 10 %. En ce qui a trait à la quatrième et la cinquième production, 73 % et 81 % des répondants, respectivement, ont reçu 10 % ou moins en droit d'auteur.

À l'égard du pourcentage moyen de droits d'auteur versé pour chacune des productions des auteurs interrogés, on remarque qu'il tend à diminuer à mesure que s'accroît le nombre de productions portées à la scène. Ainsi, les pourcentages varient, en moyenne, entre 11 % (pour la première production) et 3 % (pour la cinquième). Notons que, pour ces questions, des proportions relativement importantes d'auteurs n'étaient pas en mesure de répondre.

Parmi ceux qui ont porté une production à la scène  
au cours des deux dernières saisons théâtrales

#### Q1.31-Q1.36. Veuillez indiquer le pourcentage de droit d'auteur qui vous a été versé pour la... ?

Nombre de pièces		Total n = 45	Homme n = 29*	Femmes n = 16*	AQAD membres n = 33	AQAD non- membres n = 12*
Première production n = 45	10 et moins	60 %	59 %	63 %	61 %	58 %
	Plus de 10	13 %	17 %	6 %	12 %	17 %
	Nsp/nrp	27 %	24 %	31 %	27 %	25 %
	<i>Pourcentage moyen (%)</i>	11	13	8	11	10
Deuxième production n = 37	10 et moins	59 %	58 %	62 %	64 %	50 %
	Plus de 10	16 %	17 %	15 %	8 %	33 %
	Nsp/nrp	24 %	25 %	23 %	28 %	17 %
	<i>Pourcentage moyen (%)</i>	10	6	16	5	18
Troisième production n = 25	10 et moins	56 %	50 %	67 %	47 %	70 %
	Plus de 10	12 %	13 %	11 %	13 %	10 %
	Nsp/nrp	32 %	38 %	22 %	40 %	20 %
	<i>Pourcentage moyen (%)</i>	7	6	8	8	5
Quatrième production n = 22	10 et moins	73 %	69 %	78 %	69 %	78 %
	Plus de 10	9 %	8 %	11 %	8 %	11 %
	Nsp/nrp	18 %	23 %	11 %	23 %	11 %
	<i>Pourcentage moyen (%)</i>	5	5	6	5	5
Cinquième production n = 16	10 et moins	81 %	80 %	83 %	80 %	83 %
	Plus de 10	—	—	—	—	—
	Nsp/nrp	19 %	20 %	17 %	20 %	17 %
	<i>Pourcentage moyen (%)</i>	3	3	4	3	4
Autre(s) production(s) n = 13	10 et moins	77 %	63 %	100 %	67 %	100 %
	Plus de 10	8 %	13 %	—	11 %	—
	Nsp/nrp	15 %	25 %	—	22 %	—
	<i>Pourcentage moyen (%)</i>	7	7	6	6	8

\* Les résultats sont présentés à titre indicatif seulement, étant donné le faible nombre de répondants.



## 2. Endroit et salles où les pièces ont été jouées

### 2.1 Endroit où les pièces ont eu lieu

Une proportion de 82 % des répondants ont affirmé qu'au moins une de leur production a été jouée sur des scènes québécoises, 92 % ont déclaré qu'au moins une pièce avait eu lieu au Canada et 24 % à l'étranger.

Il est à noter que les auteurs dramatiques qui ne sont pas membres de l'AQAD ont déclaré un plus grand nombre de productions jouées à l'étranger (33 % ont joué au moins une pièce à l'étranger, comparativement à 21 % des membres). La différence n'est toutefois pas significative en termes statistiques.

Parmi ceux qui ont porté une production à la scène  
au cours des deux dernières saisons théâtrales

#### Q1.4-Q1.6. Parmi ces productions, combien ont eu lieu... ?

Nombre de pièces		Total n = 45	Homme n = 29*	Femmes n = 16*	AQAD membres n = 33	AQAD non- membres n = 12*
Au Québec	Aucune pièce	16 %	14 %	19 %	21 %	—
	Une pièce	31 %	34 %	25 %	30 %	33 %
	Deux pièces ou plus	51 %	52 %	50 %	48 %	58 %
	Nsp/nrp	2 %	—	6 %	—	8 %
Au Canada	Aucune pièce	7 %	3 %	13 %	9 %	—
	Une pièce	36 %	38 %	31 %	36 %	33 %
	Deux pièces ou plus	56 %	59 %	50 %	55 %	58 %
	Nsp/nrp	2 %	—	6 %	—	8 %
À l'extérieur du Canada	Aucune pièce	71 %	76 %	63 %	79 %	50 %
	Une pièce	22 %	17 %	31 %	21 %	25 %
	Deux pièces ou plus	2 %	3 %	—	—	8 %
	Nsp/nrp	4 %	3 %	6 %	—	17 %
<b>MOYENNE DE PIÈCES JOUÉES</b>		<b>2,2</b>	<b>2,7</b>	<b>1,6</b>	<b>1,6</b>	<b>4,6</b>

\* Note : les résultats sont présentés à titre indicatif seulement, étant donné le faible nombre de répondants.

## 2.2 Salle(s) où ont été présentées les productions

Les productions québécoises des auteurs dramatiques interrogés ont été présentées dans un grand nombre de salles et plusieurs d'entre elles n'ont été mentionnées que par un seul auteur (37 % des répondants ont indiqué une salle qui n'a recueilli qu'une seule mention). La salle qui a présenté les productions du plus grand pourcentage d'auteurs est le Théâtre Périscope, avec 11 % de répondants qui y ont produit leur(s) œuvre(s). Les autres salles ont été mentionnées par de plus faibles proportions de répondants.

Parmi ceux qui ont porté une **production québécoise** à la scène au cours des deux dernières saisons théâtrales

### Q1.7. Dans quelle(s) salle(s) cette ou ces productions québécoises ont-elles été présentées ?

Nombre de pièces	Total n = 38	Homme n = 25*	Femmes n = 13*	AQAD membres n = 26*	AQAD non- membres n = 12*
Théâtre Périscope	11 %	12 %	8 %	12 %	8 %
Théâtre la Licorne	8 %	4 %	15 %	12 %	0 %
Monument National	8 %	12 %	0 %	8 %	8 %
Auditoriums d'écoles / Salles de Cégeps / Gymnases d'écoles	8 %	8 %	8 %	12 %	0 %
Dame-à-terre	8 %	8 %	8 %	12 %	0 %
Théâtre de l'Écluse	8 %	8 %	8 %	4 %	17 %
Espace Go	5 %	0 %	15 %	4 %	8 %
Théâtre Maisonneuve de la Place des Arts	5 %	0 %	15 %	4 %	8 %
La Maison Théâtre	5 %	4 %	8 %	4 %	8 %
Centre culturel de Drummondville	5 %	0 %	15 %	4 %	8 %
Théâtre de la Roche à Veillon	5 %	8 %	0 %	8 %	0 %
Salle André Mathieu	5 %	0 %	15 %	4 %	8 %
Salles de loisirs / Salles de conférences	5 %	0 %	15 %	4 %	8 %
Studio Théâtre	5 %	8 %	0 %	8 %	0 %
Théâtre d'Aujourd'hui	3 %	0 %	8 %	0 %	8 %
Théâtre de la Bordée	3 %	0 %	8 %	4 %	0 %
Théâtre Denise-Pelletier	3 %	4 %	0 %	0 %	8 %
Théâtre du Nouveau Monde	3 %	0 %	8 %	4 %	0 %
Théâtre du Rideau Vert	3 %	4 %	0 %	4 %	0 %
Théâtre du Trident	3 %	4 %	0 %	4 %	0 %
Théâtre La Fenière	3 %	4 %	0 %	4 %	0 %
Salle Fred Barry	3 %	0 %	8 %	0 %	8 %
Autre (une seule mention)	37 %	40 %	31 %	42 %	25 %
Ne sait pas / Refus	13 %	12 %	15 %	8 %	25 %

\* Note : les résultats sont présentés à titre indicatif seulement, étant donné le faible nombre de répondants.

Voici la liste des salles de théâtres qui ont été nommé une seule fois par les répondants.

- Au Grand théâtre de Québec
- Centre Rita-Lafontaine

- Club de golf de Saint-Jean de Matha
- L'espace Geordie,
- Café-théâtre côté court
- Leonard Saint-Laurent à Sherbrooke
- Maison de la culture mont-Royal
- Maison de la culture Maisonneuve
- Théâtre Beloeil
- Théâtre Prévost
- Petit théâtre du nord
- Quai des arts de Carleton
- Théâtre de la montagne coupe
- Salle des loisirs de Saint-Amable
- Théâtre de la ville à Longueuil
- Théâtre de la ville de mont Tremblant
- Théâtre Maison-culture Frontenac
- Théâtre de l'Écluse
- Théâtre Dame de Coeur
- Théâtre Espace libre
- UQAM
- Théâtre populaire d'Acadie
- Théâtre du village historique acadien
- Théâtre de Shawinigan

### 2.3 Productions québécoises qui ont été présentées en tournée

Sur les 38 auteurs dramatiques qui ont porté une production québécoise à la scène au cours des deux dernières saisons théâtrales, 42 % ont indiqué qu'au moins une de leurs œuvres a été présentée en tournée. En moyenne, pour chacun des 38 auteurs, 0,3 production ont fait l'objet d'une tournée.

Parmi ceux qui ont porté une **production québécoise** à la scène au cours des deux dernières saisons théâtrales

#### Q1.8 Parmi ces productions québécoises, combien ont été présentées en tournée?

	Total n = 38	Homme n = 25*	Femmes n = 13*	AQAD membres n = 26*	AQAD non- membres n = 12*
Une pièce ou plus	42 %	44 %	38 %	35 %	58 %
Aucune pièce	55 %	56 %	54 %	65 %	33 %
Nsp/nrp	3 %	—	8 %	—	8 %
<b>Nombre moyen de pièces présentées en tournée</b>	<b>0,3</b>	<b>0,4</b>	<b>0,2</b>	<b>0,2</b>	<b>0,7</b>

\* Note : les résultats sont présentés à titre indicatif seulement, étant donné le faible nombre de répondants.

## 2.4 Productions portées à la scène par une troupe amateur ou scolaire

Parmi les auteurs dramatiques qui ont porté une production à la scène au cours des deux dernières saisons théâtrales, 64 % ont vu leur œuvre jouée par une troupe amateur ou scolaire. Chez les non-membres de l'AQAD, 11 répondants sur 12 (92 %) ont été affirmatifs sur cette question.

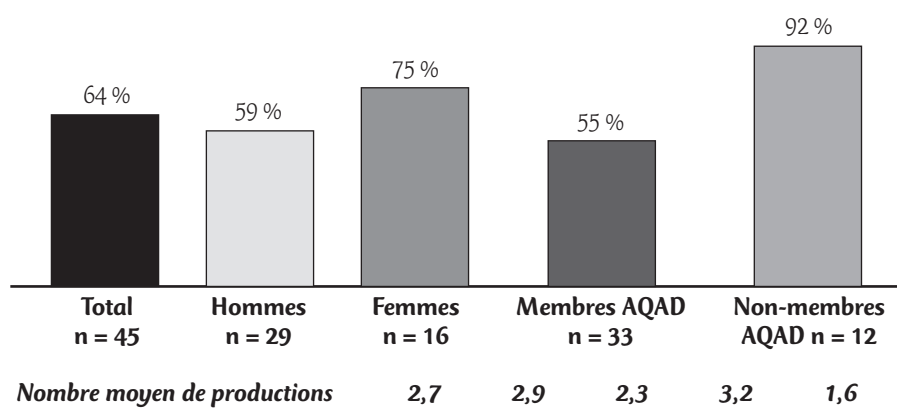
En moyenne, 2,7 productions par répondant ont été portées à la scène par une troupe amateur ou scolaire. Ce sont les membres de l'AQAD qui affichent la plus haute moyenne de productions portées à la scène par une troupe amateur ou scolaire (3,2 productions en moyenne).

---

Parmi ceux qui ont porté une production à la scène au cours des deux dernières saisons théâtrales

**Q2. Au cours des deux dernières saisons théâtrales (2005-2006 et 2006-2007), une ou plusieurs de vos pièces, traductions ou adaptations ont-elles été portées à la scène par une troupe amateur ou scolaire?\* Si oui, combien de productions?**

% de mentions de « Oui »



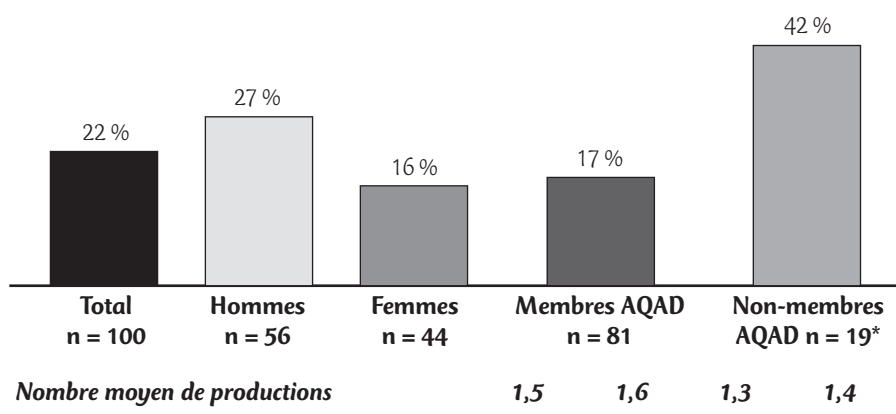
\* Note : les résultats sont présentés à titre indicatif seulement, étant donné le faible nombre de répondants.

### 3. Bourses de création, de déplacement et autre

Au total, au cours des deux dernières saisons théâtrales, 22 % des auteurs dramatiques interrogés ont reçu une bourse, que ce soit une bourse de création, de déplacement ou autre. Bien que les non-membres de l'AQAD soient, en proportion, plus nombreux à avoir reçu une telle bourse (42 % contre 17 % des membres), l'écart n'est pas significatif. Il en est de même entre les hommes et les femmes, les hommes ayant reçu une bourse représentant une proportion plus élevée que les femmes (27 % contre 16 % des femmes, écart non significatif). Parmi les 22 auteurs qui ont reçu une de ces bourses, pour 64 % d'entre eux, il s'agissait de bourses du CALQ tandis que pour 41 % les bourses provenaient du CAC.

#### Q3.1. Au cours des deux dernières saisons théâtrales (2005-2006 et 2006-2007), avec-vous reçu des bourses de création, de déplacement ou autres ?

% de mentions de « Oui »



Parmi ceux qui ont reçu une bourse de création, de déplacement ou autre

#### Q3.2. Parmi ces bourses, combien provenaient du CALQ (Conseil des Arts et des Lettres du Québec) ?

#### Q3.3. Parmi ces bourses, combien provenaient du CAC (Conseil des Arts du Canada) ?

	Total n = 22*	Homme n = 15*	Femmes n = 7*	AQAD membres n = 14*	AQAD non- membres n = 8*
CALQ : Une ou plus	64 %	60 %	71 %	57 %	75 %
Nombre moyen de bourses du CALQ	0,8	0,8	0,9	0,6	1,1
CAC : Une ou plus	41 %	43 %	36 %	50 %	
Nombre moyen de bourses du CAC	0,5	0,5	0,4	0,4	0,6

\* Note : les résultats sont présentés à titre indicatif seulement, étant donné le faible nombre de répondants.

