

ÉTAT DE LA FRÉQUENTATION ET DE LA PARTICIPATION CULTURELLE
DES JEUNES DANS LE SECTEUR DU THÉÂTRE
ET DES FESTIVALS JEUNE PUBLIC AU CANADA

Rapport final / juillet 2016

**DAIGLE
/ SAIRE**

ÉQUIPE DE RÉALISATION

Direction de l'étude

Pierre-Olivier Saire *associé*

Conseillers senior

George Krump *conseiller et directeur d'enquête*

Ivan Habel *conseiller*

DAIGLE / SAIRE Conseil en management, stratégie et économie
6925, 9^e avenue, Montréal (Québec) H1Y 2L1 www.daiglesaire.ca
contact : 514 509 1143

Rapport présenté à Alexis Andrew, Directrice, Recherche, évaluation et mesures de rendement, Conseil des arts du Canada.

Les auteurs tiennent à remercier toutes les personnes qui ont accepté de participer aux travaux de consultation au cours de cette démarche et en particulier les membres du comité de suivi de l'étude :

- Joël Beddows, Directeur artistique, Théâtre français de Toronto
- Nadine Carew, Directrice générale, Green Thumb Theatre
- Allen MacInnis, Directeur artistique, Young People's Theatre
- Catherine O'Grady, Directrice artistique, Ottawa International Children's Festival
- Marc Pache, Directeur général, Théâtre Bouches Décousues
- Pierre Tremblay, Directeur général, Théâtres Unis Enfance Jeunesse (TUEJ)

TABLE DES MATIÈRES

ÉQUIPE DE RÉALISATION	I
TABLE DES MATIÈRES	II
TABLE DES FIGURES	IV
TABLE DES TABLEAUX	VI
INTRODUCTION	1
1.1 MANDAT D'ÉTUDE	1
1.2 APPROCHE PRIVILÉGIÉE	2
1.3 LIMITES DU DOCUMENT	3
ANALYSE DE L'INFORMATION SECONDAIRE	6
2.1 REVUE DE LA LITTÉRATURE	6
2.1.1 Un domaine peu étudié et mal documenté	6
2.1.2 Le jeune public	7
2.1.3 De la fréquentation à la participation culturelle	7
2.1.4 Le processus décisionnel	12
2.1.5 Les facteurs de succès	13
2.1.6 Des tendances significatives	14
2.1.7 Des pistes de recherches à approfondir	16
2.2 ÉLÉMENTS QUANTITATIFS	17
2.2.1 Aspects méthodologiques	17
2.2.2 Évolution du volume de la population des jeunes	20
2.2.3 Portrait d'ensemble au Québec	23
2.2.4 Effet de la concurrence des autres disciplines jeune public	29
2.2.5 Présentation en parallèle des statistiques décrivant les compagnies de production en langues française et anglaise (CADAC)	32
2.2.6 Activités destinées aux enfants et aux jeunes des compagnies de production non spécialisées (CADAC)	49

2.2.7	Organismes de diffusion en théâtre jeune public	52
2.3	PERSPECTIVE SYNTHÉTIQUE	57
	ÉTAT DE LA DYNAMIQUE SECTORIELLE	59
3.1	NOTE MÉTHODOLOGIQUE	59
3.2	ÉLÉMENTS D'INTERPRÉTATION	60
3.2.1	Fonctionnement du secteur	60
3.2.2	Une offre croissante et diversifiée	62
3.2.3	Dynamique des types de public	63
3.2.4	Participation culturelle ou médiation culturelle ?	64
3.2.5	Les liens avec le milieu scolaire	64
3.2.6	Les liens avec le cursus scolaire	66
3.2.7	Des facteurs décisionnels importants	67
3.2.8	Autres phénomènes et constats	68
3.2.9	Quelques pratiques exemplaires	69
3.3	FAITS SAILLANTS	69
	ÉLÉMENTS DE CONCLUSION	71
4.1	CONSTATS	71
4.2	PERSPECTIVES D'AVENIR	73
	BIBLIOGRAPHIE	75
	ANNEXE 1 - LISTE DES PERSONNES CONSULTÉES	80
	ANNEXE 2 - CANEVAS D'ENTREVUE	82

TABLE DES FIGURES

fig.1	Évolution comparée du nombre de jeunes au Canada selon plusieurs classes d'âge entre 2000 et 2015 (base 100 en 2000)	21
fig.2	Évolution comparée du nombre de jeunes (3 ans à 17 ans) au Canada et selon les provinces et les territoires du Canada entre 2000 et 2015 (base 100 en 2000)	22
fig.3	Évolution de l'assistance au théâtre - enfants ou jeunesse au Québec entre 2004 et 2014	25
fig.4	Évolution du nombre de représentations de théâtre - enfants ou jeunesse au Québec entre 2004 et 2014	26
fig.5	Évolution des revenus de billetterie du théâtre - enfants ou jeunesse au Québec entre 2004 et 2014	26
fig.6	Évolution du pourcentage de l'assistance totale du théâtre - enfants ou jeunesse sur la population des jeunes de 3 ans à 17 ans au Québec entre 2004 et 2014	27
fig.7	Évolution de l'assistance totale au théâtre jeune public de Réseau Scènes selon la série	28
fig.8	Part selon la série de l'assistance totale au théâtre jeune public de Réseau Scènes	28
fig.9	Évolution du nombre de représentations – enfants ou jeunesse du théâtre et des autres disciplines au Québec entre 2004 et 2014	29
fig.10	Part du nombre de représentations – enfants ou jeunesse du théâtre et des autres disciplines au Québec entre 2004 et 2014	29
fig.11	Évolution de l'assistance totale - enfants ou jeunesse du théâtre et des autres disciplines au Québec entre 2004 et 2014	30
fig.12	Parts de l'assistance totale enfants ou jeunesse du théâtre et des autres disciplines au Québec entre 2004 et 2014	30
fig.13	Évolution des revenus de billetterie - enfants ou jeunesse du théâtre et des autres disciplines au Québec entre 2004 et 2014	31
fig.14	Part des revenus de billetterie - enfants ou jeunesse du théâtre et des autres disciplines au Québec entre 2004 et 2014	31
fig.15	Évolution de la structure des revenus totaux des compagnies de production en langues française et anglaise (en dollars)	33
fig.16	Évolution de la structure des revenus totaux des compagnies de production en langues française et anglaise (en pourcentage)	34
fig.17	Évolution de la structure des revenus gagnés des compagnies de production en langues française et anglaise (en dollars)	35

fig.18	Évolution de la structure des revenus gagnés des compagnies de production en langues française et anglaise (en pourcentage)	36
fig.19	Évolution de la structure des dépenses des compagnies de production en langues française et anglaise (en dollars)	37
fig.20	Évolution de la structure des dépenses des compagnies de production en langues française et anglaise (en pourcentage)	37
fig.21	Évolution de la structure des dépenses artistiques des compagnies de production en langues française et anglaise (en dollars)	38
fig.22	Évolution de la structure des dépenses artistiques des compagnies de production en langues française et anglaise (en pourcentage)	39
fig.23	Évolution de l'excédent de l'exercice et de l'excédent accumulé des compagnies de production en langues française et anglaise (en dollars)	40
fig.24	Évolution de la fréquentation des représentations publiques et des lectures produites par des compagnies de production en langues française et anglaise	41
fig.25	Évolution de la fréquentation des représentations publiques et des lectures produites par des compagnies de production en langues française et anglaise (en pourcentage)	42
fig.26	Évolution du nombre de représentations publiques et de lectures produites par des compagnies de production en langues française et anglaise	43
fig.27	Évolution du nombre de représentations publiques et de lectures produites par des compagnies de production en langues française et anglaise (en pourcentage)	44
fig.28	Évolution du nombre de productions (solo/ensemble/compagnies) et du nombre de représentations présentées	52
fig.29	Évolution de l'assistance totale (entrées payées, gratuites et non spécifiées)	53
fig.30	Évolution des revenus gagnés liés à la programmation (en dollars)	53
fig.31	Évolution des revenus totaux (en dollars)	54
fig.32	Évolution de la structure des revenus totaux (en pourcentage)	54
fig.33	Évolution des dépenses totales (en dollars)	55
fig.34	Évolution de la structure des dépenses totales (en pourcentage)	55
fig.35	Évolution comparative de l'excédent de l'exercice (en dollars)	56

TABLE DES TABLEAUX

tab.1	Évolution de nombre de jeunes au Canada selon plusieurs classes d'âge entre 2000 et 2015	20
tab.2	Statistiques de la performance du théâtre - enfants ou jeunesse au Québec entre 2004 et 2014	24
tab.3	Évolution du nombre d'activités, de participants et d'artistes associés aux activités ou aux programmes d'éducation artistique et d'apprentissage des arts des compagnies de production en langues française et anglaise	46
tab.4	Évolution du nombre d'artistes, d'employés, de membres du conseil d'administration, d'autres bénévoles et des heures de travail effectuées par les bénévoles des compagnies de production en langues française et anglaise	47
tab.5	Évolution de la fréquentation selon la nature de l'activité, la vente par abonnement et le lieu de vente des billets des compagnies de production en langues française et anglaise	48
tab.6	Activités des compagnies «non spécialisées» de production en langues française et anglaise destinées aux enfants d'au plus 14 ans	50
tab.7	Activités des compagnies «non spécialisées» de production en langues française et anglaise destinées aux jeunes de 15 à 24 ans	51

INTRODUCTION

1.1 MANDAT D'ÉTUDE

Au Canada, comme dans tout pays, le domaine des arts et de la culture est soumis aux mutations de la société dans laquelle il exerce ses activités. Ces changements peuvent notamment être d'ordre démographique, sociologique, politique, économique et technologique.

C'est avec cette toile de fond que le Conseil a voulu mieux comprendre l'état de la fréquentation et de la participation culturelles des jeunes, en se penchant sur le secteur canadien du théâtre pour l'enfance et la jeunesse et des festivals destinés aux enfants.

Les objectifs de cette étude exploratoire sont donc de dresser un portrait analytique de la situation à l'échelle du pays en tentant de répondre aux diverses questions de recherche suivantes :

- Quel est l'état des publics concernant les arts d'interprétation qui sont créés, produits et présentés à l'intention des jeunes, de leur famille et des enseignants, plus particulièrement dans le secteur du théâtre pour l'enfance et la jeunesse et des festivals pour enfants ? Y-a-t-il des différences entre les secteurs anglophone et francophone ?
- Est-ce que les tendances en matière de fréquentation et de participation dans ce secteur spécialisé témoignent de tendances sociétales globales en matière d'engagement des jeunes dans les arts ? S'agit-il d'un microcosme d'une réalité démographique plus vaste ?
- Quels sont les facteurs qui ont une incidence sur les questions d'engagement et de fréquentation des jeunes en général ? Ces facteurs jouent-ils un rôle similaire dans le secteur des arts ?

- Quelles sont les répercussions réelles et éventuelles des changements en matière de fréquentation et de participation sur ce secteur spécialisé ?
- Quels sont les facteurs qui aident les organisations à faire face aux changements en matière de fréquentation et de participation ?

Les travaux qui sont au cœur de cette étude englobent principalement les organismes artistiques de théâtre pour l'enfance et la jeunesse recevant une subvention de fonctionnement de la part du Conseil des arts du Canada, ainsi que les festivals et les diffuseurs qui programment des spectacles pour ce public et qui sont financés par le ministère du Patrimoine canadien dans le cadre du programme Fonds du Canada pour la présentation des arts – Soutien à la programmation : Festivals artistiques et diffuseurs de saisons de spectacles professionnels. Ils couvrent tant le secteur anglophone que le secteur francophone.

Cette recherche, la première du genre sur un plan national, est considérée comme exploratoire et ne vise pas à mener à des recommandations, mais à des conclusions qui auront été validées à travers les divers axes d'analyse du champ d'études.

1.2 APPROCHE PRIVILÉGIÉE

La présente étude se dévoile comme le résultat d'une démarche intégrée axée sur l'établissement d'un portrait de l'état de la participation des publics aux programmes artistiques pour l'enfance et la jeunesse sur l'ensemble du territoire canadien. L'obtention de ce portrait s'est faite par triangulation d'informations secondaires d'abord et primaires ensuite. Elles comprennent :

- une recension et une analyse de la documentation pertinente ;
- une analyse des données quantitatives disponibles ;
- une enquête auprès d'intervenants clés du milieu du théâtre pour l'enfance et la jeunesse et des festivals pour enfants.

L'étude des sources secondaires d'information était de deux ordres. D'abord, une revue de la littérature a permis de mieux cerner et comprendre la dynamique du secteur étudié et d'identifier des enjeux et des tendances significatives. Puis, une analyse des informations statistiques disponibles a contribué à mettre en relief les principaux paramètres qui caractérisent l'évolution du secteur notamment sur le plan de la fréquentation, des revenus et des dépenses.

Une partie très importante du travail a reposé sur un travail d'enquête auprès des intervenants du secteur, c'est-à-dire des directeurs artistiques ou généraux, des programmeurs, des responsables des communications ou de la diffusion, au sein de compagnies de création et de production, de diffuseurs spécialisés ou multidisciplinaires et de festivals ou d'événements ciblant les enfants ou les adolescents. Ont aussi été contactées d'autres personnes clés œuvrant auprès des partenaires institutionnels, des associations et de divers groupes d'intérêt du domaine étudié.

Une trentaine d'entrevues ont ainsi été réalisées et deux groupes de discussion ont été organisés, rassemblant une quinzaine de participants (voir la liste à l'annexe 1). Pour les entrevues, la méthode a privilégié la

sollicitation par courriel menant à une prise d'un rendez-vous téléphonique systématique suivi d'une entrevue. Les questions d'enquête étaient adaptées selon les acteurs ciblés, mais elles conservaient une structure commune pour assurer une cohérence à l'enquête (voir annexe 2). Les entrevues étaient de nature qualitative et ne visaient pas à identifier l'ensemble des défis rencontrés par les organisations, mais bien à cerner les enjeux liés au public. Le traitement de l'information ainsi recueillie a souscrit aux grands principes d'analyse suivants :

- Nous avons le plus systématiquement possible triangulé les informations communiquées en les rapprochant des données secondaires disponibles pour en vérifier la portée. Quand nous rapportons une information, nous faisons d'abord référence aux informations secondaires disponibles. Ensuite, nous complétons ou modulons, selon le cas, les faits rapportés en fonction des commentaires recueillis ;
- Nous avons souscrit au principe de saturation de l'information. Cela signifie que nous ne transcrivons pas tous les commentaires, mais seulement ceux qui sont corroborés par plusieurs informateurs. Dans le cas où cet effort de synthèse et de recherche de cohérence ne conduit pas à une seule thèse, nous présentons les différents points de vue.

Pour réussir à dresser un portrait représentatif de la situation, il a fallu concilier les différentes informations et rechercher la cohérence dans l'analyse finale des multiples réalités décrites. Malgré ces défis, il fut possible de tirer un certain nombre de conclusions et de dégager des éléments réflexifs pouvant jalonner les perspectives d'avenir du secteur.

1.3 LIMITES DU DOCUMENT

Le présent document est, à notre connaissance, la première étude au Canada ayant pour objectif de décrire la dynamique actuelle des publics dans le secteur du théâtre pour l'enfance et la jeunesse et des festivals pour enfants à l'échelle de tout le pays. Les démarches entreprises se sont butées à plusieurs difficultés dont certaines sont inhérentes à l'objet d'étude : un sous-secteur d'un ensemble plus large, le domaine des arts vivants, et qui est lui-même composé de multiples constituantes aux logiques propres, parfois difficiles à concilier.

Cette diversité sur le plan des intervenants signifie qu'on trouve à la fois des diffuseurs et des festivals dont le mandat est dans certains cas spécialisé en théâtre. Ceux-ci répondent le plus souvent à des impératifs de diffusion et développement de la discipline. Dans le cas des diffuseurs et festivals non spécialisés, leur mandat et leur programmation visent à présenter une pluralité de disciplines dans une logique davantage tournée vers l'animation d'un espace public au bénéfice d'une communauté citoyenne précise. Les deux approches se valent et reflètent les milieux dans lesquels elles se déploient, mais rendent plus difficile l'exercice de dégager des lignes de force commune dans une perspective de secteur.

Pour ce qui est des compagnies de théâtre pour l'enfance et la jeunesse, il y a clairement deux réalités qui se côtoient au sein de l'ensemble canadien, en matière de diffusion. Dans les milieux anglophones, la circulation des œuvres pour les enfants et les jeunes, passe majoritairement par les tournées en milieu scolaire, alors que les milieux francophones voient leurs productions rayonner presque exclusivement par les salles de spectacles. Historiquement ces pratiques ont conduit ces deux milieux à se structurer différemment et à faire émerger des organisations dont la taille moyenne, du côté anglophone — qui comprend quelques très grosses organisations —, atteint le double et même le triple du secteur francophone. C'est du moins le cas au sein de l'échantillon des organismes ciblés pour cette étude. Comparer ces deux réalités sans tenir compte d'éléments de

contexte — comme le fait que davantage d'organisations du secteur anglophone sont dotées d'installations et exploitent parallèlement une école — s'avèrerait un exercice périlleux, voire même trompeur.

Également, pour des raisons de portée de cette étude ou simplement de rigueur méthodologique, il manque un certain nombre de points de vue dont il aurait été intéressant d'avoir accès.

D'abord, il est toujours complexe de sonder les goûts et les intérêts des populations auxquelles on a difficilement accès, notamment les enfants et les jeunes dans ce cas-ci. Comme nous le verrons plus loin, les enquêtes sur la participation culturelle sont une des sources de données secondaires possibles, mais celles qui ont été réalisées ne correspondent pas aux champs de cette étude, au niveau des groupes d'âge ciblés ou des activités culturelles soumises à ces enquêtes.

Même si on aurait pu souhaiter voir ce point de vue des jeunes présenté, il faut tout de même se rappeler qu'en matière de participation culturelle, l'adulte est au cœur du processus décisionnel. Quand ce n'est pas un parent, c'est généralement un intervenant du milieu scolaire. À ce titre, les points de vue de ces décideurs ne se retrouvent ici que de manière indirecte, surtout par le biais des témoignages des intervenants du secteur qui ont participé à notre enquête.

Au pays, il y a des organismes dont les activités sont hybrides, parmi lesquelles on trouve des compagnies qui créent et produisent certaines œuvres pour les adultes et d'autres pour les jeunes. Avec les sources actuelles, il n'est pas possible de distinguer statistiquement les deux types d'activités, alors ils ont dû être laissés de côté. Pourtant, on note que ce type d'activité hybride peut être assez courant, particulièrement dans les communautés de plus petite taille où parfois une seule organisation prend en charge l'ensemble de la vie culturelle de la localité, incluant les activités pour les jeunes. Cette situation donne certainement lieu à des défis particuliers, mais il n'a pas été possible d'en rendre compte de manière spécifique ici.

C'est notamment le cas de plusieurs organismes de théâtre œuvrant dans la francophonie hors Québec. On notera donc que dans le cadre de cette étude, non seulement ces organisations ne sont pas couvertes, mais le point de vue francophone est très majoritairement véhiculé par des compagnies qui sont basées au Québec, étant celles qui répondaient aux critères préalable de l'échantillon, tant au niveau des données quantitatives que des informations recueillies lors de l'enquête.

Une autre des principales difficultés associées à la nature du champ d'études est liée au fait qu'il chevauche deux univers distincts, celui des arts et celui de l'éducation. Alors que l'origine et l'appartenance première de cette étude sont le monde des arts, il apparaît rapidement incontournable dès que l'on s'interroge sur les enfants et les jeunes, d'aborder aussi la sphère éducative. Or, l'éducation est une dimension extrêmement complexe à étudier au pays, principalement dû au fait que c'est une compétence provinciale et que les systèmes scolaires varient d'une région à une autre.

L'étude a dû se limiter aux points de contact principaux entre les créateurs, producteurs, diffuseurs d'œuvres pour les jeunes et les intervenants du monde de l'éducation avec lesquels ceux-ci doivent interagir. Ainsi, la démarche n'a pu prendre en compte le champ de l'éducation artistique, même si l'enseignement de l'art à l'école a probablement un impact sur la réceptivité des jeunes aux activités artistiques qui leur sont proposées, à l'intérieur comme à l'extérieur du milieu scolaire.

L'information secondaire qui s'est avérée disponible ne permet pas de dessiner de la manière la plus complète et précise possible la dynamique actuelle des publics dans le secteur du théâtre pour l'enfance et la jeunesse et des festivals pour enfants, ni sur le plan fonctionnel, ni sur le plan économique. La raison étant que les sources d'information sont partielles tant dans la nature des éléments recensés que dans leur portée géographique notamment.

Par exemple, les deux seules sources d'information statistiques qui rendent compte de la situation des organisations du champ étudié, à une échelle canadienne, sont le Conseil des arts du Canada et le ministère du Patrimoine canadien. Or, les données respectives sont cueillies dans des logiques différentes et couvrent des réalités distinctes, bien qu'elles se chevauchent dans quelques rares cas.

La plupart des sites Internet des organismes provinciaux de soutien aux arts et d'autres réseaux régionaux ont été explorés pour recueillir des études et des données publiées. L'envergure restreinte de ce mandat ne permettait pas de contacter chacune de ces sources et de faire les suivis nécessaires pour obtenir des informations et des données brutes, puis de les traiter pour dégager des portraits régionaux spécifiques.

Lorsque des données publiques s'avéraient disponibles, elles devaient respecter quelques critères pour être utilisées. Elles devaient notamment pouvoir rendre compte d'une certaine évolution historique et devaient être agrégées selon une logique qui permettrait un exercice de comparaison minimal. De l'information contextuelle sur la cueillette des données devait aussi être présente. Par exemple, plusieurs agences provinciales ou des réseaux mentionnent dans leur rapport annuel des ordres de grandeur sur les activités pour la jeunesse, mais ce sont généralement des données annuelles et ils ne discriminent pas toujours le contexte de ces activités qui chevauchent parfois le milieu scolaire.

Pour ce qui est des données qui ont pu être colligées, précisons finalement qu'aucun des chiffres de nature économique n'a été ajusté pour tenir compte de l'inflation. Les données reflètent donc les montants au moment de leur cueillette par les agences et organisations respectives. Considérant que la période de temps couverte par les principaux tableaux présentés dans ce rapport est assez limitée, la plupart du temps cinq ans, la non-indexation des données n'est pas extrêmement significative, quoiqu'elle puisse tout de même atténuer certaines augmentations ou accroître légèrement des situations à la baisse.

Malgré les efforts et la rigueur du travail, ces conditions d'étude obligent à une certaine réserve. Cet état de la situation des publics décrit certes quelques tendances et établit des ordres de grandeur significatifs. Son premier mérite est cependant de colliger l'information disponible et ainsi de servir de base à une compréhension mieux éclairée du secteur dans toute sa diversité. Son rôle premier est également de contribuer à une meilleure connaissance d'un sous-secteur essentiel dans l'écosystème des arts de la scène au Canada et, éventuellement, de paver la voie à des études ou des travaux plus ciblés.

ANALYSE DE L'INFORMATION SECONDAIRE

2.1 REVUE DE LA LITTÉRATURE

La revue de la littérature cerne les informations utiles pour l'étude des publics du théâtre pour l'enfance et la jeunesse et des festivals pour enfants au Canada. Nous avons choisi dans un premier temps de porter notre attention sur quelques concepts clés qui serviront à étayer notre compréhension du secteur et qui faciliteront la description ultérieure des phénomènes qui pourraient s'en dégager.

2.1.1 Un domaine peu étudié et mal documenté

En premier lieu, il est incontournable de clarifier la notion même de jeune public. Celui-ci est après tout non seulement l'objet de l'étude, mais aussi la tranche démographique qui sert à définir des sous-secteurs de plusieurs disciplines des arts de la scène. C'est notamment le cas pour le théâtre qui est la cible privilégiée de cette étude. De nombreux événements et festivals élaborent aussi une programmation qui s'adresse spécifiquement à ces groupes.

Ensuite, nous explorons la notion de participation culturelle qui, selon plusieurs des textes les plus récents, est en fait le concept qui chapeaute plusieurs pratiques dont la fréquentation des spectacles n'est qu'une des déclinaisons. À ce titre, une littérature assez abondante existe.

Entre ce jeune public et une participation culturelle quelconque, il existe nécessairement un processus décisionnel qui fait en sorte qu'un enfant, un adolescent sont amenés à participer ou non à des activités artistiques, à fréquenter ou non des lieux culturels. Nous consacrons une section à cet aspect.

Nous avons ensuite tourné notre regard vers la documentation qui faisait état de tendances significatives qui ont un impact sur le secteur du théâtre pour l'enfance et la jeunesse plus spécifiquement, mais aussi, dans certains cas, sur les arts de la scène en général. Quelques études cernent assez bien des phénomènes qui apparaissent incontournables.

Dans la revue des travaux sur le secteur, nous avons recueilli quelques textes qui relatent des cas de réussite ou qui permettent de dégager certains des facteurs de succès. Si le monde du théâtre pour l'enfance et la jeunesse et celui des festivals pour enfants vivent actuellement, comme plusieurs le prétendent, une profonde mutation, il est éclairant de comprendre comment certains réussissent mieux que d'autres à composer avec cet environnement changeant. La plupart des études qui abordent ces questions utilisent la méthode des études de cas pour documenter certaines pratiques exemplaires au sein de certaines organisations avant de les mettre en relief dans une perspective plus globale.

Toute revue de littérature comporte ses limites et celle-ci ne fait pas exception. Au Canada, l'activité liée au théâtre professionnel pour l'enfance et la jeunesse est répartie de manière inégale dans les diverses provinces. Il semble y avoir une corrélation assez évidente entre le nombre d'organisations actives et la quantité d'études et de documents qui rendent compte des particularités de ce secteur dans un territoire donné. On trouve ainsi beaucoup de documents pertinents au Québec, quelques-uns en Ontario et pratiquement aucun dans les autres provinces. Certaines problématiques sont certes universelles, mais d'autres, surtout celles qui sont liées aux systèmes scolaires en place, sont spécifiques à certaines régions. Ajoutons que nous avons été confrontés à une autre difficulté : il n'est pas toujours évident dans cette étude de distinguer les contextes de programmation. Alors que le contexte scolaire est assez bien défini, les autres contextes ne sont pas abordés de manière spécifique dans la littérature sur le sujet. C'est en particulier le cas avec les festivals avec une programmation jeunesse qui sont noyés indistinctement parmi l'ensemble des festivals.

Nous terminerons en mettant en lumière quelques axes de recherche qui mériteraient d'être approfondis pour améliorer à terme la compréhension des enjeux du secteur.

2.1.2 Le jeune public

Qu'est-ce que le jeune public ? Que ce soit « théâtre jeune public » ou « théâtre pour l'enfance et la jeunesse », en français, « theatre for young audiences », « theatre for young people » ou « children's theatre », en anglais, on semble faire référence à des réalités équivalentes. Il apparaît évident que l'on se place du point de vue d'une pratique théâtrale qui a préalablement ciblé sa tranche démographique et qui crée des œuvres spécialement pour un groupe d'âge déterminé. En général, on se réfère assez exclusivement aux enfants et aux adolescents ou, dans un cadre scolaire, aux élèves du primaire (5 à 12 ans) et du secondaire (12 à 17 ou même 18 ans). Dans des pratiques qualifiées de plus récentes, on y distingue également la petite enfance (2 ou 3 à 5 ans) et même la « toute » petite enfance (moins de 24 mois), ce qu'on appelle aussi le « théâtre pour bébé ». ¹ On parle alors des enfants d'âge préscolaire ou des services de garde. Dans tous les cas, il est clair que ces catégories d'âge sont des constructions sociales et culturelles qui reflètent nos communautés puisqu'elles pourraient être différentes dans d'autres cadres sociaux.

Pour peu que l'on s'éloigne de ce contexte précis et que l'on isole les termes « jeune », « youth » ou même les expressions « jeune public » et « young audiences », on constate que ces mots peuvent faire référence à une tranche démographique élargie qui peut inclure les jeunes adultes âgés jusqu'à 25 ans. Ce sont des termes qui sont employés dans les enquêtes auprès des clientèles des théâtres grand public. Quant au terme « youth theatre », bien qu'il apparaisse plus ambigu, il fait

référence, sauf exception, à un théâtre pratiqué par des jeunes et non par des professionnels.

L'abondance apparente de littérature qui s'attache à documenter les goûts ou habitudes de fréquentation de spectacles ou de participation culturelle des « jeunes » peut à ce titre s'avérer trompeuse. Dans les faits, de manière générale, cette littérature abondante, canadienne ou étrangère, se vérifie au niveau des jeunes de 15 à 25 ans, mais beaucoup moins à mesure que l'on cible des catégories d'âge de plus en plus jeune. La plus grande difficulté d'avoir librement accès aux enfants plus jeunes pourrait expliquer en partie cet état de fait. Nous y reviendrons plus loin.

2.1.3 De la fréquentation à la participation culturelle

De cette recherche de documentation sur les phénomènes liés à la fréquentation de spectacles par les jeunes, il ressort assez clairement que cette fréquentation s'inscrit de plus en plus dans un concept plus large de participation culturelle ou, autre expression couramment utilisée, d'engagement dans les arts. Dans un premier temps, nous ferons état de quelques-uns des nombreux textes qui traitent de l'évolution du concept de participation culturelle, puis nous traiterons de la question des enquêtes de participation des citoyens à la culture. Nous verrons notamment les difficultés à inclure les enfants dans ce genre d'études.

¹ Marin et McNeil, (2007) p. 13

Des éléments de définitions

Dans le cadre d'une vaste étude sur la participation culturelle des jeunes de 12 à 34 ans à Montréal, Christian Poirier et son équipe de recherche de l'INRS – Urbanisation Culture Société ont réalisé une revue de la littérature très exhaustive sur le sujet. Poirier propose la définition générale suivante de la participation culturelle : « Ensemble des activités artistiques et culturelles réalisées par des individus et des groupes sur les plans de la création, de la production, de la diffusion et de la fréquentation »². Il note que ces activités peuvent se distinguer entre celles plus « classiques » qui relèvent de la fréquentation-consommation et celles plus « intensives » au niveau de la participation active. Toutefois, l'étude révèle « que l'univers culturel des jeunes est extrêmement complexe, combinant de multiples intérêts et activités de création, de diffusion-partage et de consommation »³.

Cette complexité qui vient de l'interrelation entre les types d'activités semble selon plusieurs auteurs être de plus en plus marquée. Déjà en 2002, Gilles Pronovost faisait valoir qu'il n'était « plus possible de restreindre l'étude des pratiques culturelles à la seule présence sur des lieux ou à la fréquentation des établissements culturels »⁴. Ses nombreux travaux sur le sujet lui permettaient de conclure que les technologies de l'information accroissaient de manière importante le public de la culture. Dans son ouvrage *Temps sociaux et pratiques culturelles*, il parle carrément d'un « élargissement certain de la notion de culture »⁵.

On trouve un constat semblable du côté de l'*Étude sur l'engagement dans les arts en Ontario* réalisée en 2011 par WolfBrown pour le compte

du Conseil des arts de l'Ontario (CAO)⁶. On y lit qu'un portrait très différent émerge à partir du moment où on accepte d'élargir la définition de ce qu'est l'engagement dans les arts. Encore ici, si on inclut la participation au moyen des médias électroniques, on s'aperçoit que les citoyens sont beaucoup plus engagés qu'on ne pourrait le croire. De manière générale, il s'en dégage, comme dans les travaux de Poirier, que les interconnexions sont multiples non seulement entre les différents types de participation, mais aussi entre les différentes disciplines artistiques.

Le modèle de caractérisation de la participation culturelle utilisée dans l'étude du CAO a été développé par WolfBrown avec différents chercheurs dans le cadre de nombreux autres travaux précédents. Parmi ces travaux d'origine, on cite fréquemment *The Values Study : Rediscovering the Meaning and Value of Arts Participation*⁷. Le modèle met de l'avant cinq modes de participation culturelle, qui se déclinent selon le degré de contrôle créatif du participant⁸ :

- La participation par l'invention mobilise le corps et l'esprit dans un acte de création artistique qui est unique et particulier, peu importe le degré de compétence.
- La participation par l'interprétation est un acte créatif individuel ou collectif d'expression de soi qui donne vie et ajoute de la valeur à une œuvre d'art existante.
- La participation par repérage et collection est un acte créatif intentionnel de sélection, d'organisation et de collection afin de satisfaire sa sensibilité artistique.

² Poirier et al. (2012), p. 9

³ Poirier et al. (2012), p. 522

⁴ Pronovost (2002), p. 30

⁵ Pronovost (2005), p. 25

⁶ Wolfbrown (2011)

⁷ Connecticut Commission on Culture and Tourism (2004)

⁸ Wolfbrown (2011), p. 11

- La participation par observation se produit lorsque l'on voit ou entend des programmes artistiques ou des œuvres d'art créées, rassemblées ou interprétées par d'autres personnes.
- L'appréciation de l'art ambiant comporte la rencontre consciente ou inconsciente d'œuvres d'art que l'on n'a pas choisies.

Poirier souligne que ce modèle ne permet pas de distinguer⁹ les pratiques professionnelles de celles amateurs, mais de toute évidence ce n'est pas le but. Il s'agit plutôt de schématiser tout le spectre des implications possibles des participants dans une expérience artistique. Certains modes sont plus participatifs, d'autres plus réceptifs. Dans une autre publication pour The James Irvine Foundation¹⁰, les auteurs situent ces modes participatifs au sein de « l'écosystème culturel ». Schématiquement, au moyen de cercles concentriques, ils insèrent les biens et services professionnels au sein de toutes les pratiques participatives qui à leur tour sont intégrées dans le grand ensemble de la littérature culturelle qui représente dans le fond ce que tous souhaitent améliorer.

C'est donc là où ce modèle interpelle directement les artistes professionnels et les organisations, c'est-à-dire au niveau de leur volonté, de leur capacité et de leurs manières de s'insérer dans cet écosystème total. À cet égard, les chercheurs de WolfBrown font valoir que le monde de la culture vit actuellement une profonde transformation qui conduit irrémédiablement la participation culturelle vers une dynamique « créer-agir » contrairement à celle de simplement « s'asseoir-écouter » qui a prévalu jusqu'à récemment. Ils soutiennent que les organisations qui ne tiendraient pas compte de cette nouvelle réalité — l'essor de la création issue de la communauté — risquent de

perdre tranquillement du terrain¹¹. La question qu'ils posent d'entrée de jeu est de déterminer si les pratiques culturelles participatives sont réellement contradictoires ou bien complémentaires aux modèles d'affaires qui sont basés strictement sur la production professionnelle.

Ils ne proposent pas pour autant de cesser de produire des pièces de répertoire, mais simplement, lorsque possible et pertinent, de s'ouvrir à la communauté pour puiser dans le potentiel créatif de la population. Leur rapport comprend à cet effet une série d'exemples de compagnies qui ont mis en place avec succès de tels projets hybrides. Par exemple, une compagnie de théâtre a fait appel au public pour obtenir de courtes pièces de 5 minutes et ils se sont retrouvés avec plus de 400 propositions. Ils ont créé un événement où ils ont diffusé la moitié de ce matériel pendant 24 heures en direct sur Internet. Le corpus était composé d'œuvres d'auteurs professionnels comme d'écrivains en herbe.

Nous mentionnions au début de cette section que le concept de participation culturelle apparue dans la littérature récente tend à englober toutes les formes de participation. On doit cependant mentionner que dans la littérature issue directement des organisations du secteur, on utilise encore beaucoup le concept de médiation culturelle, ce que l'on désigne par « outreach activities », dans les milieux anglophones.

La médiation est la sphère d'activité qui regroupe les stratégies d'action culturelle centrées sur les échanges et les rencontres entre le public et les artistes. On les a longtemps désignées comme des activités visant surtout le développement des publics, mais depuis une quinzaine d'années, le terme « médiation culturelle » s'est imposé et s'est enrichi de la notion d'éducation citoyenne aux arts et à la culture.

⁹ Poirier (2012)

¹⁰ Brown et al. (2011)

¹¹ Brown et al. (2011), p. 4

Parmi les activités développées, mentionnons les discussions avant ou après les spectacles, les activités d'animation à saveur pédagogique, les ateliers d'initiation au monde du théâtre, de la marionnette, des masques ou encore des ateliers de création de textes. On note aussi que l'utilisation de plus en plus répandue des médias sociaux est devenue incontournable dans le déploiement de ce champ de travail. En tant que trait d'union potentiel entre les artistes et le public, ils permettent d'approfondir ou de maintenir des liens directs avant et après les tournées. En ce sens, leur utilité dépasse celle de la simple utilisation à des fins de promotion, mais il implique les mêmes partenaires du milieu.

Les activités de médiation culturelle font souvent appel aux artistes professionnels, impliqués à titre de médiateurs principaux, et ceux-ci sont appuyés par un animateur/médiateur professionnel. C'est d'ailleurs un métier qui acquiert de plus en plus ses lettres de noblesse et des formations spécialisées existent désormais. Ces formations sont offertes par le biais d'associations ou de réseaux du secteur comme PAONE¹² en Ontario, le Réseau Scènes au Québec, ou même dans le cadre d'institutions collégiales, comme le Cégep St-Laurent¹³ dans la région de Montréal.

Les enquêtes de participation culturelle

Les enquêtes sur la participation culturelle sont généralement des sondages menés auprès de la population pour documenter les comportements en matière d'activités culturelles. Selon Pronovost qui s'est penché sur les enquêtes de plus d'une dizaine de pays, le désir de procéder à telles enquêtes découle de « l'idéologie de la démocratisation

de la culture issue des politiques culturelles implicites ou explicites des années soixante »¹⁴.

À partir du moment où des gouvernements ou des agences ont mis en place des programmes d'accès à la culture ou aux arts, ils ont ensuite cherché à mesurer les résultats et impacts de leurs initiatives¹⁵. La plupart des chercheurs s'entendent pour dire que les premières enquêtes de ce type ont été lancées au tournant des années 70. Statistiques Canada a effectué sa première enquête sur la participation culturelle en 1972.

La méthodologie par sondage est celle qui est la plus couramment utilisée et la population visée est le plus souvent celle des individus âgés de 15 ans ou plus. Pronovost relève toutefois qu'il se réalise de plus en plus d'études empiriques sur les moins de 15 ans. On peut aisément comprendre les difficultés liées à l'examen des habitudes des populations plus jeunes, considérant que la méthodologie par sondage rend difficile l'accès aux enfants. C'est pourquoi les données disponibles ont habituellement été obtenues par le biais d'enquêtes plus complexes qui nécessitaient la collaboration d'un parent répondant, le plus souvent la mère.

Au Canada, Hill Stratégies a mené l'une des rares études sur la participation culturelle des enfants, mais précisons qu'elle était une analyse secondaire basée sur des données recueillies dans le cadre de l'*Enquête longitudinale nationale sur les enfants et les jeunes*, menée par Statistique Canada. Dans un rapport de 2011 intitulé *La participation aux activités artistiques et de lecture des enfants en dehors de l'école en 2008*¹⁶, Hill en a extrait les données qui concernent les arts. Les activités

¹² Professional Arts Organizations Network for Education: <http://paone.ca>

¹³ <http://www.cegepsl.qc.ca/formation-adultes/aec/programmes/mediation-culturelle/>

¹⁴ Pronovost (2002), p.2

¹⁵ Schuster (2007)

¹⁶ Hill (2011)

artistiques qui y sont couvertes sont la pratique de la lecture, les cours de musique, d'art ou de danse. C'est une des rares études qui s'attache à décrire les comportements des enfants de 3 à 7 ans en dehors du milieu scolaire, en matière culturelle. Même si le théâtre ne figure pas parmi les activités abordées, on peut en tirer des enseignements pertinents sur le lien entre les parents et les enfants en matière d'accompagnement et de stimulation à l'art et la lecture. On constate également que c'est dans la tranche des revenus un peu plus élevés que la moyenne et dans les zones plus urbaines que l'on trouve les parents les plus impliqués.

Pronovost a lui-même réalisé quelques travaux en ce sens. Ayant mené des recherches sur le temps consacré aux loisirs et à la culture par les Québécois, il a rédigé quelques articles et ouvrages sur les pratiques culturelles des enfants et apparaît certainement comme l'un des spécialistes de ces questions au pays. À partir de données provenant de l'*Étude longitudinale du développement des enfants du Québec (ÉLDEQ)*, produite par l'institut de la statistique du Québec, il a colligé les résultats¹⁷ liés à la culture — la lecture, l'écoute de la télévision, les jeux vidéo, la fréquentation de bibliothèques —, mais comme pour l'enquête canadienne, on note l'absence de questions relatives aux arts de la scène. Encore une fois, l'intérêt de ces travaux réside cependant dans la compréhension du rôle crucial de la famille dans la formation des intérêts culturels des enfants. On en déduit indirectement que pour encourager ou transmettre le goût du théâtre aux enfants, il faut que les parents y soient minimalement intéressés.

À la différence des deux autres, l'enquête de Poirier¹⁸ repose sur une analyse de données primaires obtenues dans le cadre d'entretiens et de groupes de discussion réalisés avec 58 jeunes de 12 à 34 ans. Il a

¹⁷ Pronovost (2013)

¹⁸ Poirier et al. (2012)

ensuite regroupé les résultats de manière à présenter des profils de groupe selon différentes thématiques, dont un pour les 12 à 17 ans constitué de 16 individus. Il est intéressant de noter que même si l'étude n'a pas inclus la catégorie des 5 à 11 ans, les jeunes participants ont aussi été questionnés sur leur enfance, ce qui permet de tenir compte de leur parcours passé.

Même si l'échantillon est relativement limité, on souligne que l'étude a le mérite de s'ouvrir à toute la diversité des pratiques culturelles. Elle est en ce sens le parfait reflet des jeunes qui ont participé à l'enquête. Alors que les professionnels des arts ont tendance à cloisonner les disciplines, à établir des différences claires entre l'art populaire, commercial ou plus « artistique », à valoriser les lieux de pratiques dédiés au détriment d'espaces informels, il apparaît assez clairement que ce n'est pas ce qui se dégage des pratiques des jeunes participants. Ils sont de toute évidence d'une grande adaptabilité, fluides dans leurs habitudes et particulièrement éclectiques dans leurs goûts. Donnée intéressante, parmi les groupes d'âge analysés, celui des 12 à 17 ans apparaît être celui avec l'emploi du temps le plus occupé. En clair, ces jeunes débordent d'activités culturelles. Un bon nombre d'entre eux pratiquent le théâtre ou l'improvisation et fréquentent les salles de spectacles. L'école joue toutefois un rôle important dans la fréquentation ou non des spectacles.

L'étude de WolfBrown (2001) pour le compte du CAO n'étudie malheureusement que la population âgée de 18 ans et plus. Elle est cependant pertinente parce qu'elle rapporte des données selon une grande diversité de variables tout en couvrant un grand nombre de disciplines. Les activités de chaque discipline sont de plus graduées selon les cinq modes de contrôle créatif décrits précédemment. On constate une corrélation entre le degré d'exposition d'une discipline aux médias populaire et la fréquence de participation. En ce sens, les activités de théâtre connaissent une fréquentation généralement inférieure à celle d'autres disciplines. L'auteur fait cependant valoir que « la fréquence n'est qu'un aspect de l'engagement dans les arts. (...) Beaucoup d'Ontariens accordent une importance élevée à des activités

qu'ils pratiquent peu». Or, c'est justement le cas des activités de théâtre pour lesquelles les personnes sondées accordent une grande importance sans qu'ils y participent autant qu'à d'autres activités comme l'écoute de la musique, le visionnement de films, etc.

2.1.4 Le processus décisionnel

Peu de chercheurs semblent s'être penchés sur le processus décisionnel qui conditionne la participation aux activités artistiques destinées à l'enfance et à la jeunesse. Sans doute parce que l'on se trouve ici, selon l'âge, à chevaucher divers contextes décisionnels : celui de l'école et de ses intervenants, celui de la famille et des parents, celui des goûts personnels.

Comme nous l'avons vu, la plupart des enquêtes de participation culturelles ne couvrent pas ou peu la clientèle des jeunes, à l'exception des adolescents. Celles qui les incluent offrent peu d'indices sur les intérêts réels des enfants pour le théâtre. Ces enquêtes présentent toutefois un intérêt parce que justement elles couvrent le monde des adultes qui sont grandement impliqués — ou le seront un jour — dans le processus décisionnel, que ce soit à l'école ou à la maison, en famille. Une analyse approfondie serait cependant nécessaire en tenant compte d'autres facteurs comme le profil familial, etc.

Pour comprendre l'ensemble de la mécanique décisionnelle, on pourrait poser les questions suivantes. Quels sont les rôles des ministères de l'Éducation, des commissions scolaires, des directions d'établissement, des comités culturels, du personnel enseignant, des syndicats, des parents et enfin de l'élève ? Malheureusement, nous avons trouvé peu de données complètes pour répondre à ces questions. Il faut dire que l'éducation étant une compétence provinciale, on se retrouve avec des disparités régionales parfois importantes au niveau de la structure du système scolaire.

Pour répondre à ces questions, il s'agirait sans doute de recenser les informations sur les programmes pédagogiques de chaque province. De

l'information sur la structure décisionnelle qui met en présence les arts et l'école s'y trouve certainement, mais cela dépasse de loin le cadre de cette étude.

Il existe tout de même une étude très récente, excellente, réalisée par Anne Nadeau¹⁹ pour le compte du Conseil québécois du théâtre et qui s'avère particulièrement riche pour comprendre une partie de l'équation. Il s'agit d'une étude sur la sortie au théâtre en contexte scolaire. Elle reflète bien sûr la dynamique qui prévaut au Québec, mais de nombreux éléments sont probablement transposables à d'autres réalités.

L'étude documente de manière très exhaustive les rôles des différents intervenants en milieu scolaire comme nous l'avons décrit un peu plus haut et aussi leur manière d'interagir. Des informations sur la place du théâtre dans le programme pédagogique, sur le financement même, sont également présentées de manière à illustrer comment la sortie scolaire au théâtre s'insère dans le quotidien d'une école. Fait notable, on y documente aussi certaines des règles syndicales et des paramètres de l'organisation des tâches des enseignants qui viennent influencer sur la dynamique des sorties. Enfin, un des aspects les plus intéressants de cette étude concerne les résultats d'un sondage sur les facteurs qui influencent la sortie. On apprend que la logistique (horaire, lieu, transport) et les liens thèmes-contenus avec le cursus scolaire pèsent plus lourd que la forme-esthétique ou la notoriété de l'artiste. Les coûts sont évidemment nommés comme frein principal à la sortie.

Il est certain que le théâtre pour l'enfance et la jeunesse qui s'exerce davantage dans une dynamique de tournée dans les écoles relève d'une logique en partie distincte. Même s'il se fait des tournées scolaires au Québec, l'étude ne couvre pas particulièrement cet aspect.

¹⁹ Nadeau (2015)

L'autre étude canadienne que nous avons trouvée pertinente, en lien avec le milieu scolaire, est celle de Debra MacLauchlan²⁰, réalisée à partir d'entrevues et de groupes de discussions avec des enseignants en Ontario. À travers cette enquête, on y découvre ce qui facilite ou nuit aux efforts de programmation d'activités théâtrales auprès du milieu scolaire. La formation, les budgets, les contraintes de temps sont identifiés à titre d'obstacles, comme dans le rapport de Nadeau. Ce qui distingue cette étude, c'est l'idée qu'avance MacLauchlan qu'il faut accorder aux enseignants beaucoup plus d'attention qu'actuellement. Ceux-ci seraient un « public » à cibler tout autant que les enfants par les professionnels du théâtre jeune public. Bien que les enseignants soient aux premières loges, son enquête fait ressortir qu'il y aurait un manque cruel de formation et de préparation pour habiliter ceux-ci à accompagner les jeunes dans leurs découvertes artistiques, que ce soit à l'école ou dans le cadre des sorties scolaires.

2.1.5 Les facteurs de succès

Dans la littérature américaine et européenne, plusieurs documents présentent des études de cas d'expériences innovantes et inspirantes, mais on en trouve très peu au Canada. La plus pertinente dans le secteur du jeune public est l'*Étude de quatre modèles de réussite en fréquentation des arts de la scène par les élèves du primaire et du secondaire dans le cadre de sorties scolaires*, un document préparé par le Conseil québécois du Théâtre²¹. Dans ces modèles de réussite, on trouve deux expériences de comités culturels, une structure de concertation entre une commission scolaire et un diffuseur municipal et enfin un programme de soutien des sorties théâtrales qui découle d'une politique culturelle régionale. Parmi les facteurs de succès recensés pour ces modèles, on relève dans presque tous les cas un engagement sans

faillite de tous les intervenants des structures scolaires impliquées, une dynamique de collaboration entre partenaires basée sur des objectifs communs entre instances institutionnelles et enfin la mise en place d'une plateforme de soutien et de financement qui facilite la logistique des sorties.

En Flandre, une région de Belgique, un rapport du Performing Arts Flanders fait état d'initiatives qui semblent prometteuses. Devant la diversité culturelle croissante de ses publics, plusieurs compagnies ont résolu de porter une attention particulière à la composition des artistes dans leurs spectacles pour mieux refléter la réalité de leurs spectateurs et réduire l'asymétrie actuelle. C'est toutefois une initiative qui se déploiera à long terme. À plus court terme, pour mieux rejoindre ces populations, certains artistes se sont lancés vers l'hybridation des formes, avec des pièces qui comportent moins de texte, plus de mouvement et d'éléments visuels, de manière à rejoindre un plus large public. Sur un autre plan, on relève la prévalence d'un modèle d'organisation qui semble caractériser le secteur du TEJ là-bas. Il s'agit du modèle des maisons de productions qui jouent le rôle de plateforme de production pour plusieurs artistes du jeune public. Il assure une plus grande stabilité, permet de pérenniser des ressources et facilite surtout la mise en place de collaborations avec une multitude de partenaires à l'échelle des collectivités.

Il est un paradoxe qu'il est nécessaire de nommer. En parcourant la littérature, on note que l'un des thèmes qui semble les plus discutés est celui des bienfaits de l'art pour la société en général et pour les enfants en particulier. Il se trouve quantité d'études sur les apports positifs de la participation culturelle tant sur les communautés que sur les individus. C'est un paradoxe, parce que devant la quasi-unanimité des avis à ce sujet, l'on pourrait croire que toutes les instances de la société, incluant l'école, s'assureraient d'une présence des arts beaucoup plus

²⁰ MacLauchlan (2009)

²¹ Lévesque (2012)

importante qu'à l'heure actuelle. Or, de toute évidence, il y a encore beaucoup de chemin à parcourir. À cet effet, l'étude de McCarthy *et coll.*²², *Gifts of the muse*, fait une excellente synthèse de ce qui s'est dit et publié de mieux sur l'apport de l'art aux sociétés et aux individus. Les auteurs y cherchent à recadrer le débat sur les bénéfices de l'art. Ils distinguent notamment les approches qui d'une certaine façon « instrumentalisent » l'art — bénéfices économiques pour une communauté, amélioration des apprentissages des enfants, etc. — de celles qui mettent simplement en valeur les bénéfices intrinsèques de l'art pour chaque individu comme l'enrichissement personnel. Les travaux de Zakaras et Lowell²³ dans *Cultivating Demand for the Arts : Arts Learning, Arts Engagement, and State Arts Policy* vont un peu dans le même sens. Les auteurs soutiennent que les efforts pour stimuler l'appréciation de l'art au niveau de l'expérience esthétique ne sont pas suffisants. Pourtant, il est possible de développer les habiletés nécessaires, le plus souvent en y consacrant des efforts continus tout au long du parcours scolaire des jeunes. C'est ce qu'ils croient être la pierre d'angle d'une démarche visant à « cultiver la demande ». Elle se distingue de celles qui se contentent de soutenir l'offre culturelle ou à en favoriser l'accès. C'est en agissant simultanément sur ces trois pôles — offre, accès, demande — que l'on parvient à un écosystème plus sain dans lequel les arts peuvent se déployer durablement, en harmonie avec les communautés participantes.

Dans un contexte où on parle de facteurs de succès, on constate dans la littérature qui documente des pratiques exemplaires qu'on trouve à la base des collaborations réussies ce consensus sur les effets bénéfiques de l'art, que ce soit sur un plan collectif ou individuel. C'est ce qui rallie généralement à la fois les autorités locales, les artistes, les parents, les enseignants, et même les enfants et les jeunes.

²² McCarthy et al. (2004)

²³ Zakaras et Lowell (2008)

2.1.6 Des tendances significatives

Un autre rapport impliquant WolfBrown²⁴ est celui réalisé pour le National Endowment for the Arts (NEA) et qui est basé sur les données de 2008 de la vaste enquête sur la participation culturelle aux États-Unis, le *Survey of Public Participation in the Arts* (SPPA). Comme l'étude produite pour l'Ontario, celle-ci ne décrit que les comportements des individus de plus de 18 ans. Son intérêt se situe plutôt à deux niveaux.

D'abord, elle fait une excellente synthèse des facteurs qui ont influé de manière importante sur la participation culturelle depuis les premières enquêtes américaines. Les changements technologiques en général, la diversification des esthétiques, des lieux de pratiques, l'accessibilité de l'information, la diminution du temps libre en dehors du travail et des obligations familiales sont quelques-uns parmi les nombreux facteurs qui sont évoqués dans l'étude. Les auteurs postulent que, conjuguées ensemble, ces mutations démographiques, culturelles et technologiques représentent des défis majeurs pour les organisations artistiques actuelles.

Sur un autre plan, l'originalité de l'étude réside dans son approche « multimode ». Plutôt que de simplement recenser les divers indicateurs de participation, les auteurs s'appliquent à croiser les données sur la fréquentation avec celles de la participation de type créative ou avec celles sur la participation par le biais des médias électroniques. Le portrait qui s'en dégage apparaît plus riche et présente une réalité plus complexe en raison des interconnexions entre les diverses modes de participation. Considérant que l'enquête pose un certain nombre de questions sur les pratiques passées des participants, il devient possible d'établir des corrélations plus claires entre des pratiques plus participatives et la fréquentation de lieux culturels professionnels. Selon

²⁴ Novak-Leonard et al. (2011)

les auteurs, seules des études régionales à portée plus limitée avaient exploré ces liens auparavant.

Tant Pronovost²⁵ que Schuster²⁶ ont consacré des travaux substantiels à analyser et comparer des enquêtes de participation culturelle issues de territoires divers et couvrant des périodes différentes. Il semble que même si la méthodologie par sondages ou entrevues est assez semblable partout et que le format des questions est aussi assez standard, des décalages importants peuvent naître simplement de la différence des termes qui renvoient à certaines activités ou pratiques. C'est le décalage langagier ou culturel. Au niveau temporel aussi, ils constatent que la tentation est forte de reformuler ou enrichir des questions au fil des époques. Ces différences peuvent parfois être suffisantes pour réduire la comparabilité des résultats.

Toutefois, la composition même des questionnaires recèle de l'information utile pour les chercheurs. Comme ceux-ci tendent justement à vouloir refléter les nouvelles pratiques, il devient intéressant de noter l'apparition de questions sur les jeux vidéo ou sur la création et la diffusion de vidéos personnels sur une plateforme numérique. Autre constat, on transforme souvent en valeurs quantitatives des données qui étaient essentiellement qualitatives. Il faut alors utiliser d'autres sources comme les relevés statistiques compilées par les agences gouvernementales pour réussir à dégager un portrait qui ressemblerait le plus à la réalité.

L'avènement des nouvelles technologies est certainement une dimension qui a fait irruption dans la société au cours d'une période très concentrée. Plusieurs études en font mention, mais une en particulier se distingue, même si ce sont des jeunes Français qu'elle cible. Le rapport

de Frédéric Lefret²⁷, *Les loisirs des jeunes Franciliens de 15 à 25 ans à l'ère du numérique*, met en relief l'idée que les nouvelles technologies ont commencé à induire un important changement de l'état d'esprit des jeunes à trois niveaux. En agissant sur le temps, elles ont créé la dynamique du « sur demande ». En agissant sur l'espace, c'est le phénomène du « partout ». Finalement, en agissant sur le rapport à l'objet culturel, elles ont consolidé l'idée que l'on peut « faire et diffuser soi-même ».

On pourrait penser que cette transformation de l'état d'esprit des jeunes a pu nuire à la consommation culturelle traditionnelle — plusieurs l'ont craint. L'étude démontre plutôt que paradoxalement ceux qui passent le plus de temps sur Internet sont aussi ceux qui sortent le plus, qui lisent le plus. Autre paradoxe, plutôt qu'un repli sur soi, on démontrerait une plus grande ouverture aux autres et aux échanges. L'étude de Poirier et coll.²⁸ relatait des attitudes semblables chez les jeunes participants montréalais. Ce sont des données étonnantes qui remettent en question certaines perceptions. Indirectement, les nouvelles technologies dans leur dimension interactive auraient donc contribué à donner le goût aux jeunes d'aller vers des expériences artistiques plus participatives et enrichies.

²⁵ Pronovost (2002)

²⁶ Schuster, (2007)

²⁷ Lefret (2011)

²⁸ Poirier et al. (2012)

2.1.7 Des pistes de recherches à approfondir

Autant l'étude de Nadeau²⁹ est riche de renseignements sur le processus des sorties et le fonctionnement interne des écoles au Québec, autant celle de l'Ontario fournit un certain nombre d'informations pertinentes, autant il manque de données équivalentes dans chacune des autres provinces.

Comme nous l'avons vu, les deux seules études longitudinales significatives réalisées au Canada ne mentionnaient pas le secteur du théâtre ou même des arts de la scène en général. Dans une optique de meilleure compréhension du développement du public du théâtre à long terme, il serait intéressant de disposer de données sur la participation culturelle liées spécifiquement aux activités de théâtre.

Cette étude ne couvre pas et parle donc très peu des programmes d'éducation artistique qui se déploient de manière variable dans les différents systèmes scolaires à travers le pays. Il nous apparaît crucial de mieux documenter éventuellement l'évolution de ces programmes pour pouvoir mettre en relief leur impact sur la participation aux activités artistiques en contexte professionnel.

Le thème des nouvelles technologies et de l'ère du numérique est une question complexe qui est à peine effleurée par les études dans une perspective d'impact sur les pratiques culturelles traditionnelles. La principale difficulté réside dans le fait que c'est un univers qui évolue très rapidement et des perceptions, craintes, prévisions qui ont été émises il y a quelques années à peine sont déjà obsolètes. Les quelques travaux que nous avons recensés laissent entrevoir des tendances qu'il serait particulièrement fertile d'explorer en raison de l'état d'esprit changeant

que la révolution numérique induit sur les individus vis-à-vis de leur consommation culturelle en général.

Alors que les changements technologiques ont modifié, semble-t-il le rapport au temps, il serait pertinent d'aborder plus largement cette « économie du temps » dans la société actuelle. Il ne suffit plus seulement d'avoir l'argent, il faut le temps. Dans un contexte où on cherche à comprendre la dynamique des publics, des travaux comme ceux de Pronovost ou d'autres chercheurs qui auraient tenté de comprendre la répartition du temps dans les familles, seraient une piste prometteuse pour mieux adapter les pratiques aux besoins changeants de la société en matière de temps de loisir.

²⁹ Nadeau (2015)

2.2 ÉLÉMENTS QUANTITATIFS

2.2.1 Aspects méthodologiques

À l'échelle du Canada, il n'existe pas de banque d'informations quantitatives qui permettent de tracer un portrait fidèle de la réalité du théâtre pour l'enfance et la jeunesse au pays. Toutefois, plusieurs sources d'information fragmentaire et de qualité variable sont susceptibles de nous aider à comprendre la situation. Dans le cadre de cette section, nous aurons recours à plusieurs de ses sources :

- **Statistique Canada** : afin d'estimer le volume et le profil du public potentiel du théâtre pour l'enfance et la jeunesse au Canada entre 2000 et 2015, nous avons eu recours à différentes estimations de la population, selon le groupe d'âge et les provinces et territoires. Ces données sont d'une grande qualité.
- L'Institut de la statistique du Québec (ISQ) par l'intermédiaire de l'**Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ)** fournit une série d'information statistique sur la performance la diffusion des arts de la scène au Québec. Nous avons notamment pu extraire des données pour les spectacles destinés aux enfants et à la jeunesse et plus spécifiquement ceux de théâtre. Ces données sont généralement de bonne qualité, leur principale limite dans le cadre de cette étude est de rendre compte que la réalité de la province du Québec.

Toutefois, certaines erreurs se sont glissées pour les années 2013 et 2014 dans les données initiales. En date de mai 2016, l'OCCQ n'a pas publié les données révisées. L'OCCQ nous a communiqué pour ces deux années des approximations des résultats après révision. Ces données sont partielles et nous soulignerons le caractère approximatif de ces données en apposant notamment le signe dièse (#) aux années en question.

- **Réseau Scènes** est un regroupement professionnel de diffuseurs pluridisciplinaires en arts de la scène qui animent plus d'une trentaine d'espaces culturels situés dans six régions du Québec : Lanaudière, Laurentides, Laval, Montérégie, Montréal et Outaouais. Réseau Scènes compile depuis plusieurs années des données sur la performance de ses membres en matière de diffusion. Le réseau nous a fourni des données sur la performance en matière de diffusion du théâtre destiné aux élèves du primaire, du secondaire et aux clientèles familiales entre 2004-2005 et 2014-2015. Les données peuvent inclure quelques spectacles destinés aux jeunes, mais qui ne sont pas du théâtre (par exemple de la danse). Toutefois, dans l'ensemble les données sont de bonne qualité et elles entretiennent pour principal biais de rendre compte de la seule réalité des membres de Réseau Scènes.
- Le Conseil des arts du Canada nous a transmis des données sur des compagnies de production pour le théâtre et la jeunesse. Les données sont issues de **CADAC** (Canadian Arts Data / Données sur les arts au Canada), un système en ligne de collecte, de diffusion et d'analyse de données financières et statistiques concernant les organismes artistiques canadiens lancés en 2008. Il permet au Conseil des arts du Canada et aux autres organismes publics de soutien aux arts de recueillir et de communiquer des données financières et statistiques. CADAC recueille actuellement les données de plus de 1 400 organismes financés, toutes disciplines artistiques confondues. Parmi les partenaires de CADAC, on compte des organismes provinciaux, territoriaux et municipaux de soutien aux arts, notamment le Conseil des arts de la Colombie-Britannique, la Ville de Vancouver, la Fondation pour les arts de l'Alberta, le Conseil des arts d'Edmonton, le Conseil des arts de la Saskatchewan, la Ville de Saskatoon, le Conseil des arts du Manitoba, le Conseil des arts de l'Ontario, le Conseil des arts de Toronto, la division de

la culture de la Ville de Toronto, la Ville du Grand Sudbury, le Fonds pour les arts de la Ville de Kingston, la Direction du développement des arts/ministère du Tourisme, du Patrimoine et de la Culture du Nouveau-Brunswick, le Conseil des arts de Terre-Neuve-et-Labrador et le Conseil des arts du Canada. Le Québec n'est pas un partenaire de CADAC. Toutefois, le Conseil des arts du Canada subventionne des compagnies au Québec. Les données de CADAC contiennent donc certaines statistiques de cette province.

Les données financières de CADAC sont conciliées, alors que les données statistiques ne sont pas validées et correspondent aux rapports produits par les organismes; ils peuvent comprendre un comptage double. Des données ont été ajustées ou enlevées, dans de rares cas, lorsque les circonstances exceptionnelles d'une organisation affectent l'image d'ensemble du groupe ou que des données statistiques présentent des tendances avec d'importants écarts sur une certaine période de temps. Globalement, les données sont de bonne qualité : les informations financières sont toutefois de meilleure qualité que les autres statistiques sur les organismes. Le principal biais vient de ce que l'échantillon ne couvre que les compagnies de production soutenues au fonctionnement par le Conseil des arts du Canada.

De plus, la période d'analyse porte sur 5 ans : c'est court pour parvenir à dégager des tendances, il faudrait idéalement attendre 10 ans avant de pouvoir dégager des tendances fortes. Finalement, l'exercice de remplir le formulaire CADAC est récent pour les organismes : on peut présumer que les premières années ont été l'occasion d'erreurs d'apprentissage (les données CADAC sont disponibles à partir de 2009-2010) dans la manière de transmettre les informations.

Nous proposerons une lecture en parallèle entre les compagnies de production en langue anglaise et celles en langue française. Cette segmentation sur une base linguistique traduit également une différence sur le plan géographique :

- Des 14 compagnies de production de théâtre jeune public en langue anglaise, 2 sont situées au Québec
- Des 16 compagnies de production de théâtre jeune public en langue française, 15 proviennent du Québec

Les données sont disponibles de 2009-2010 à 2013-2014. Comme la taille et la composition de l'échantillon des compagnies varient d'une année sur l'autre, nous travaillerons sur la base de la moyenne pondérée pour présenter les résultats et permettre des comparaisons.

Le Conseil des arts du Canada nous a aussi transmis des données de compagnies de théâtre non spécialisées dans le théâtre pour l'enfance et la jeunesse qui développent toutefois des activités pour ces publics. Cependant, ces données statistiques, toujours issues de CADAC, n'ont pas été vérifiées. Elles sont présentées à titre informatif pour témoigner globalement de l'ordre de grandeur de ces activités. Ces statistiques doivent être interprétées avec une grande prudence.

- **Patrimoine canadien** dispose de certaines informations statistiques compilées dans le cadre du Fonds du Canada pour la présentation des arts (FCPA). Patrimoine canadien en a extrait des données provenant d'organismes de diffusion actifs en théâtre jeune public qui proposent généralement des activités de type festivalier.

Nous avons constitué un échantillon de 16 organismes sur 5 ans, de 2009 à 2013, soit une courte période pour établir des tendances. Entre 2009 et 2013, Patrimoine canadien a soutenu 38 organismes spécialisés dont 22 d'entre eux en continu durant les 5 ans. Nous ne disposons de données entièrement compilées que pour 16 d'entre eux.

A priori, cet échantillon est relativement diversifié sur le plan géographique (5 organismes du Québec, 4 de l'Ouest canadien, 4 des Prairies et 3 des provinces de l'Ontario et de l'Atlantique). L'échantillon regroupe une très grande diversité d'organisations tant au niveau du type de mandat et de programmation, de la clientèle visée et de la taille du budget. On note au départ que neuf sont des festivals pour l'enfance et la jeunesse dont la programmation est largement pluridisciplinaire (huit sur neuf). On trouve ensuite quatre diffuseurs qui sont spécialisés dans le théâtre jeune public, ainsi que deux compagnies qui ont des activités à la fois de production et de diffusion spécialisées en jeune public. L'échantillon comprend aussi un organisme atypique dont les activités visent davantage la promotion des arts pour la jeunesse et le soutien au milieu scolaire. Enfin, on y trouve aussi une petite organisation qui fait la programmation d'une série jeunesse multidisciplinaire. La majorité de ces organisations mène ses activités en milieu urbain, tandis que trois sont en milieu rural ou en région éloignée.

Même s'il est difficile, avec les données connues, de jauger de la répartition exacte des clientèles, on constate que la grande majorité de ces organisations dépend de manière significative de la clientèle du milieu scolaire.

Sur le plan des budgets, les revenus en 2009 couvrent une fourchette qui va de moins de 20 000 \$ à près de 2,25 millions de dollars, la moyenne se situant à près de 600 000 \$ et la médiane à 377 000 \$.

Nous travaillerons sur la base de la moyenne pondérée pour présenter les résultats et permettre des comparaisons.

Précisons qu'aucun des chiffres de nature économique n'a été ajusté pour tenir compte de l'inflation. Les données reflètent donc les montants au moment de leur cueillette par les agences et organisations respectives.

Lors de la présentation des résultats, nous informerons le lecteur de certains aspects méthodologiques additionnels à prendre en compte pour comprendre et interpréter les résultats.

2.2.2 Évolution du volume de la population des jeunes

Le nombre de jeunes (de 3 ans à 17 ans) définit au plan démographique le public potentiel pour le théâtre pour l'enfance et la jeunesse au Canada.

tab.1 Évolution de nombre de jeunes au Canada selon plusieurs classes d'âge entre 2000 et 2015

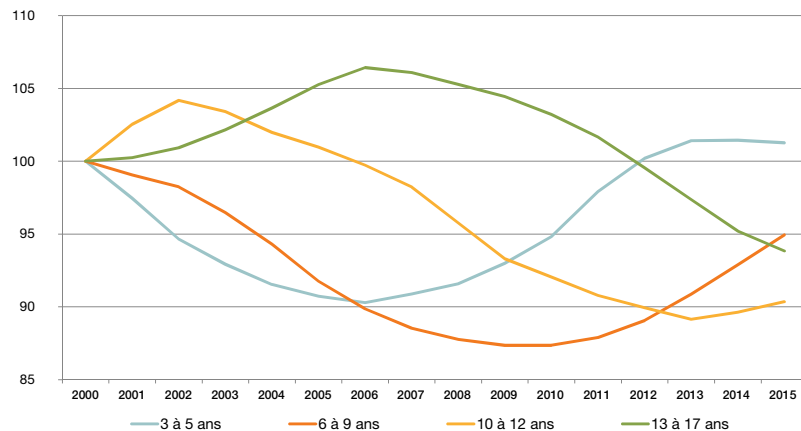
	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
3 à 5 ans	1 150 393	1 121 181	1 088 801	1 069 046	1 052 938	1 043 698	1 038 594	1 045 347	1 053 556	1 069 751	1 090 950	1 126 331	1 152 726	1 166 647	1 167 028	1 164 916
6 à 9 ans	1 642 561	1 627 063	1 613 578	1 584 742	1 548 821	1 507 185	1 475 876	1 454 220	1 441 600	1 434 891	1 434 763	1 443 676	1 462 820	1 492 653	1 525 773	1 559 491
10 à 12 ans	1 235 343	1 266 541	1 286 971	1 277 377	1 259 843	1 247 322	1 232 044	1 213 393	1 182 895	1 152 481	1 137 106	1 121 494	1 111 027	1 101 312	1 107 112	1 116 135
13 à 17 ans	2 075 671	2 080 622	2 094 914	2 120 531	2 151 353	2 184 983	2 209 105	2 202 130	2 185 267	2 167 979	2 142 380	2 110 141	2 066 249	2 020 858	1 976 113	1 947 609
3 à 17 ans	6 103 968	6 095 407	6 084 264	6 051 696	6 012 955	5 983 188	5 955 619	5 915 090	5 863 318	5 825 102	5 805 199	5 801 642	5 792 822	5 781 470	5 776 026	5 788 151

Source : Statistique Canada. Tableau 051-0001 - Estimations de la population, selon le groupe d'âge et le sexe au 1er juillet, Canada, provinces et territoires, annuel.

Entre 2000 et 2015, le nombre de jeunes est passé de 6,1 millions à 5,8 millions, soit une baisse de plus de 5 %. Cette baisse est plus marquée pour les enfants de 10 ans à 12 ans (près de 10%) et ceux de 13 ans à 17 ans (6 %). À compter de 2011, le nombre d'enfants de 3 ans à 5 ans retrouve le niveau de l'an 2000.

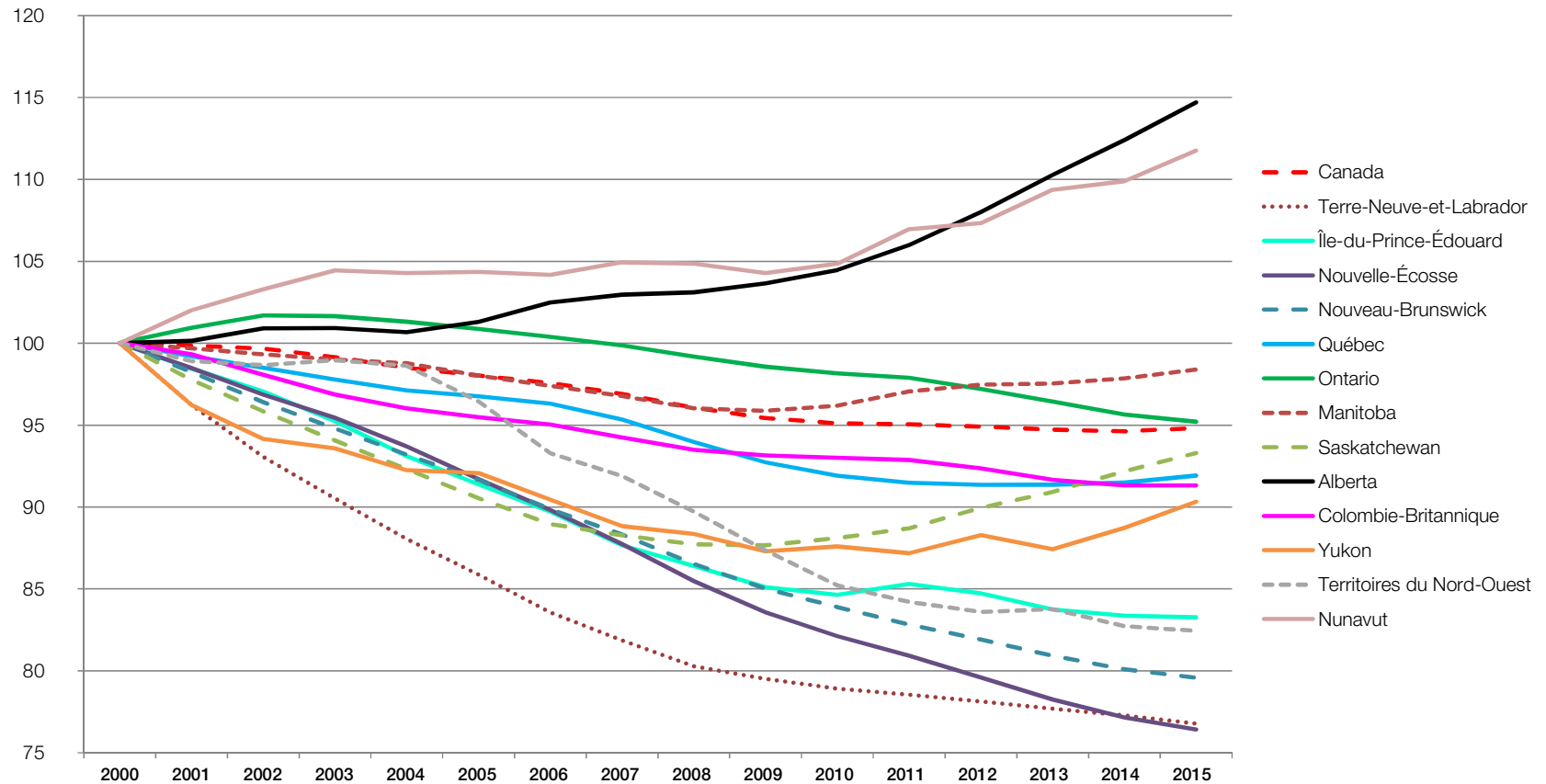
Outre les variations selon les classes d'âge, on constate de fortes différences selon les provinces et les territoires. Entre 2000 et 2015, seuls l'Alberta et le Nunavut ont connu une forte progression du nombre de jeunes. Le Manitoba, l'Ontario, la Saskatchewan, le Québec, la Colombie-Britannique et le Yukon enregistrent des performances proches de la moyenne canadienne. Par contre, l'île du Prince-Édouard, les Territoires du Nord-Ouest, le Nouveau-Brunswick, le Manitoba et Terre-Neuve et Labrador voient leur nombre de jeunes fortement décroître.

fig.1 Évolution comparée du nombre de jeunes au Canada selon plusieurs classes d'âge entre 2000 et 2015 (base 100 en 2000)



Source : Statistique Canada. Tableau 051-0001 - Estimations de la population, selon le groupe d'âge et le sexe au 1er juillet, Canada, provinces et territoires, annuel.

fig.2 Évolution comparée du nombre de jeunes (3 ans à 17 ans) au Canada et selon les provinces et les territoires du Canada entre 2000 et 2015 (base 100 en 2000)



Source : Statistique Canada. Tableau 051-0001 - Estimations de la population, selon le groupe d'âge et le sexe au 1er juillet, Canada, provinces et territoires, annuel.

Ces paramètres démographiques induisent globalement un environnement défavorable au développement des publics pour le théâtre et les festivals pour l'enfance et la jeunesse au Canada. Outre ces grandes variations à l'échelle des provinces et des territoires, il faut également tenir compte des disparités régionales et notamment la tendance au dépeuplement de certaines régions au profit de centres urbains.

Au-delà des données générales, le profil socioculturel des enfants et des jeunes évolue au gré de la présence plus ou moins importante de communautés culturelles issues de l'immigration et du dynamisme démographique de certaines communautés autochtones (par exemple, la progression marquée du nombre de jeunes au Nunavut s'explique par le fort taux de natalité des Inuits³⁰).

Les dernières années auront donc été marquées par une transformation relativement importante des publics pour le théâtre pour l'enfance et la jeunesse au Canada. Dans bien des cas, le nombre des jeunes aura décru, et ce particulièrement pour certaines classes d'âge. Parallèlement à cette tendance quantitative, le profil socioculturel des jeunes tend à évoluer avec une présence qui s'accroît des enfants issus des communautés culturelles et des premières nations.

³⁰ Statistique Canada, Les Inuits au Canada : divers résultats du Recensement de 2006 - Une population jeune et en croissance : Tendances sociales canadiennes (11-008-X).

2.2.3 Portrait d'ensemble au Québec

On ne trouve pas à l'échelle du Canada de statistiques globales, encore moins détaillées, sur la performance du théâtre pour l'enfance et la jeunesse en matière de diffusion. À une échelle provinciale, seul le Québec, à travers les statistiques produites par l'Observatoire de la culture et des communications du Québec, cumule de manière systématique et continue des informations sur la diffusion globale du théâtre destiné aux enfants ou à la jeunesse (tableau 2). Il faudra se rappeler, si on les compare avec les résultats d'autres sources, que ces chiffres incluent toutes les activités de diffusion pour jeunes publics, pas seulement celles d'organisations soutenues par le Conseil des arts du Canada, par exemple.

Le très faible niveau de performance de l'année 2005 s'explique par un boycottage scolaire : dans le cadre de moyens de pression, les enseignants ont été invités par leur syndicat à boycotter les activités culturelles. Un astérisque (*) rappellera dans les tableaux et les figures cet «accident» statistique en 2005.

Rappelons aussi que certaines erreurs se sont glissées pour les années 2013 et 2014. L'OCCQ nous a toutefois communiqué pour ces deux années une approximation des résultats après révision. Nous soulignerons le caractère approximatif et partiel de ces données en apposant le signe dièse (#) aux deux années en question.

tab.2 Statistiques de la performance du théâtre - enfants ou jeunesse au Québec entre 2004 et 2014

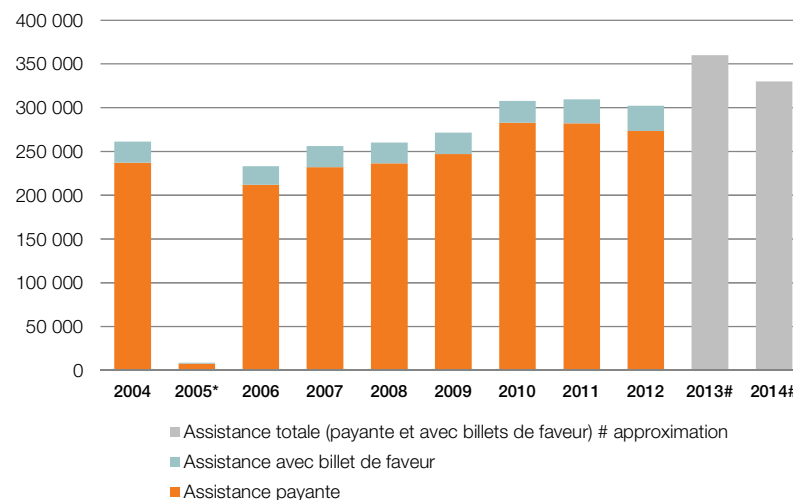
	2004	2005*	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013#	2014#
Spectacles différents	121	10	131	143	133	114	148	148	169	181	170
Représentations	1 074	42	959	1 117	1 159	1 104	1 275	1 274	1 314		
Nombre moyen de représentations d'un même spectacle	8,9	4,2	7,3	7,8	8,7	9,7	8,6	8,6	7,8		
Assistance totale	261 245	8 789	233 347	256 398	260 282	271 519	307 753	309 462	302 188	360 000	330 000
Assistance payante	237 433	7 390	211 873	232 258	236 424	247 007	282 873	282 240	273 201		
Assistance avec billet de faveur	23 812	1 399	21 474	24 140	23 858	24 512	24 880	27 222	28 987		
Taux de spectateurs avec billet de faveur	9,1 %	15,9 %	9,2 %	9,4 %	9,2 %	9 %	8,1 %	8,8 %	9,6 %		
Assistance moyenne par représentation	243	209	243	230	225	246	241	243	230		
Assistance moyenne par spectacle	2 159	879	1 781	1 793	1 957	2 382	2 079	2 091	1 788		
Billets disponibles	334 973	16 124	311 598	355 811	381 327	357 018	412 112	435 558	402 831		
Taux d'occupation (%)	78	54,5	74,9	72,1	68,3	76,1	74,7	71	75		
Taux d'occupation de l'assistance payante (%)	70,9	45,8	68	65,3	62	69,2	68,6	64,8	67,8		
Salles utilisées	113	21	118	124	128	120	136	139	155		
Revenus de billetterie excluant les taxes	1 725 862 \$	44 973 \$	1 576 879 \$	1 919 993 \$	2 042 257 \$	2 312 784 \$	2 429 890 \$	2 992 250 \$	2 790 132 \$	4 100 000 \$	3 200 000 \$
Revenu moyen de billetterie par spectateur	6,6 \$	5,1 \$	6,8 \$	7,5 \$	7,9 \$	8,5 \$	7,9 \$	9,7 \$	9,2 \$	11,4 \$	9,7 \$
Revenu moyen de billetterie par spectateur payant	7,3 \$	6,1 \$	7,4 \$	8,3 \$	8,6 \$	9,4 \$	8,6 \$	10,6 \$	10,2 \$		
Revenu moyen de billetterie par représentation	1 607 \$	1 071 \$	1 644 \$	1 719 \$	1 762 \$	2 095 \$	1 906 \$	2 349 \$	2 123 \$		
Revenu moyen de billetterie par spectacle	14 263 \$	4 497 \$	12 037 \$	13 427 \$	15 355 \$	20 288 \$	16 418 \$	20 218 \$	16 510 \$	22 652 \$	22 652 \$

: approximations ou données non disponibles

Source : Institut de la statistique du Québec (ISQ), Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ).

Globalement, entre 2004 et 2014, les indicateurs de performance³¹ du théâtre pour l'enfance ou la jeunesse au Québec en matière de diffusion dessinent le portrait d'une situation marquée par une croissance des activités. Ainsi en 11 ans, l'assistance totale est passée de 261 000 spectateurs à 330 000 spectateurs. Un sommet est atteint en 2013 avec 360 000 spectateurs, toutefois ce record est atteint alors qu'un spectacle connaissait un succès exceptionnel cette année-là selon l'OCCQ.

fig.3 Évolution de l'assistance au théâtre - enfants ou jeunesse au Québec entre 2004 et 2014

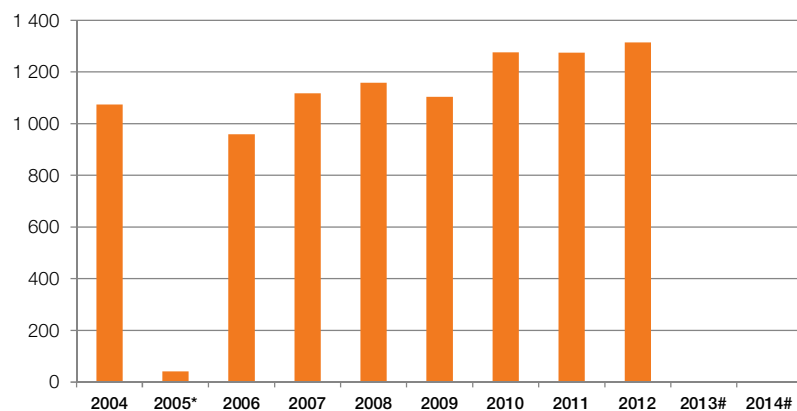


Source : Institut de la statistique du Québec (ISQ), Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ).

³¹ Par indicateurs de performance, nous considérons les données qui mesurent le niveau d'activité du secteur sur les plans quantitatifs (nombre de représentations, de spectateurs, etc.) et économiques (revenus de billetterie par représentation, par spectateur, etc.). Ces indicateurs ne mesurent toutefois pas la santé financière des organismes de production et de diffusion.

Entre 2004 et 2012, le nombre de représentations est passé de 1 100 à 1 500. Le très faible niveau de performance de l'année 2005 s'explique par un boycottage scolaire des activités culturelles dans le cadre de moyens de pression des enseignants. En matière de nombre de représentation, il aura fallu attendre 2007 pour retrouver un niveau comparable à 2004, et pour l'assistance c'est 2008.

fig.4 Évolution du nombre de représentations de théâtre - enfants ou jeunesse au Québec entre 2004 et 2014

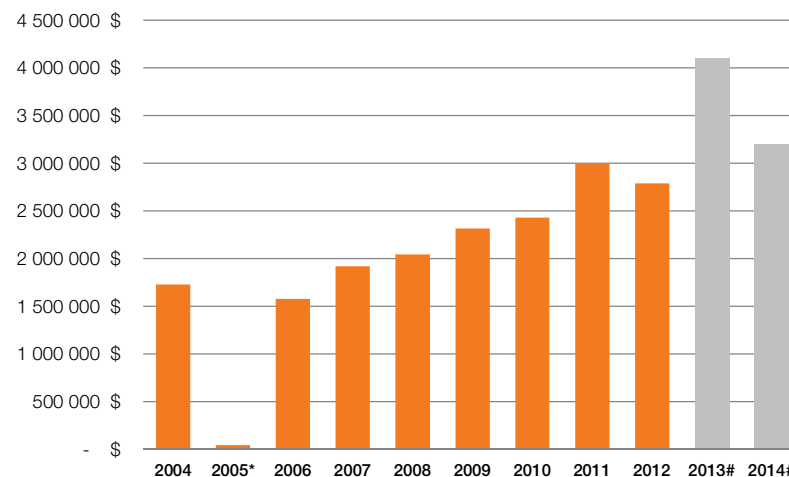


: données non disponibles

Source : Institut de la statistique du Québec (ISQ), Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ).

La croissance de l'achalandage global du théâtre jeune public s'accompagne d'une progression des revenus de billetterie. Entre 2004 et 2014, les revenus de billetterie progressent de 85 % passant de 1,7 million de dollars à 3,2 millions de dollars.

fig.5 Évolution des revenus de billetterie du théâtre - enfants ou jeunesse au Québec entre 2004 et 2014

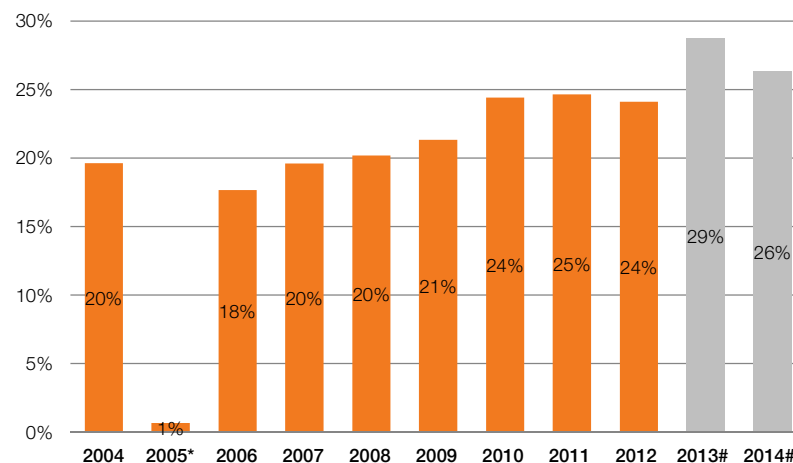


: approximations

Source : Institut de la statistique du Québec (ISQ), Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ).

En calculant le pourcentage de l'assistance totale du théâtre enfants et jeunesse sur la population des jeunes de 3 ans à 17 ans au Québec entre 2004 et 2014, on mesure que le taux de pénétration brute à régulièrement progressé pour atteindre un sommet plus de 25 % en 2013 et 2014. Ce chiffre n'est qu'un indicateur (certains enfants vont voir plusieurs pièces, alors que l'offre de théâtre pour l'enfance et la jeunesse est quasiment nulle dans certaines régions), mais il semble démontrer que de plus en plus de jeunes au Québec peuvent assister à des représentations de théâtre pour l'enfance et la jeunesse.

fig.6 Évolution du pourcentage de l'assistance totale du théâtre - enfants ou jeunesse sur la population des jeunes de 3 ans à 17 ans au Québec entre 2004 et 2014



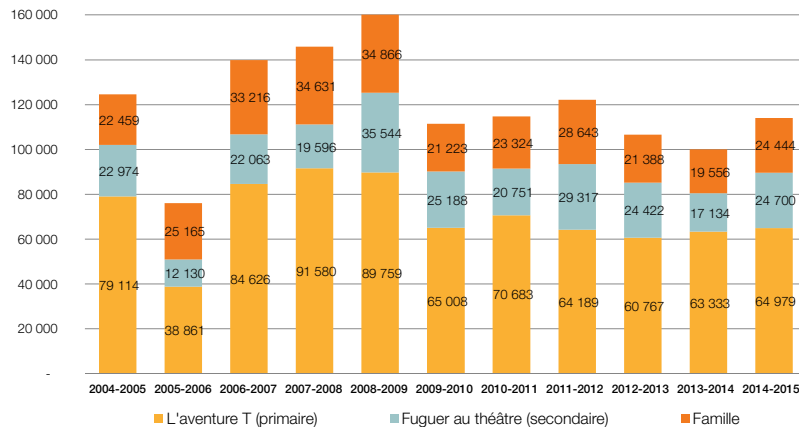
: approximations

Source : Institut de la statistique du Québec (ISQ), Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ).

Réseau Scènes est un réseau québécois qui regroupe une trentaine d'espaces culturels situés dans six régions du Québec : Lanaudière, Laurentides, Laval, Montérégie, Montréal et Outaouais. Le réseau compile systématiquement des statistiques détaillées des activités de ses membres. Il diffuse notamment plusieurs séries destinées au jeune public. Après des sommets en 2008-2009, l'assistance totale demeure relativement constante, autour de 110 000 spectateurs.

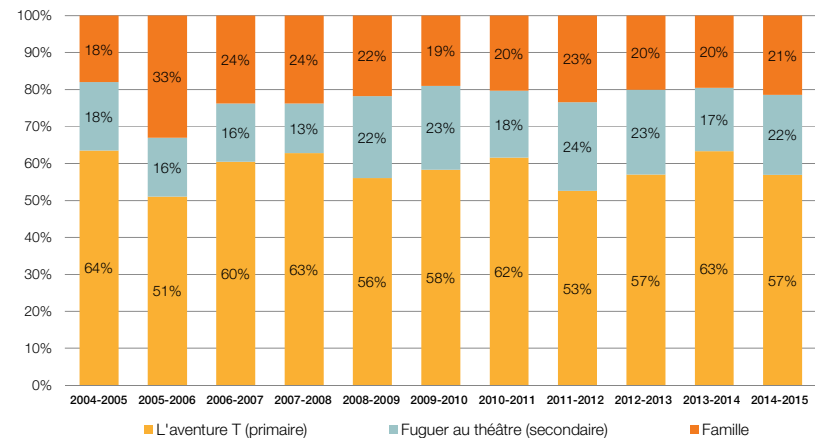
Mais l'information la plus intéressante est la composition de ce public : environ 60 % sont issus des sorties scolaires du primaire et 20 % du secondaire. Le public familial où l'enfant est accompagné d'un membre de sa famille ne représente que 20 % de l'assistance. Ces proportions sont demeurées relativement constantes au cours des 11 dernières années.

fig.7 Évolution de l'assistance totale au théâtre jeune public de Réseau Scènes selon la série



Source : Compilation spéciale Réseau Scènes

fig.8 Part selon la série de l'assistance totale au théâtre jeune public de Réseau Scènes



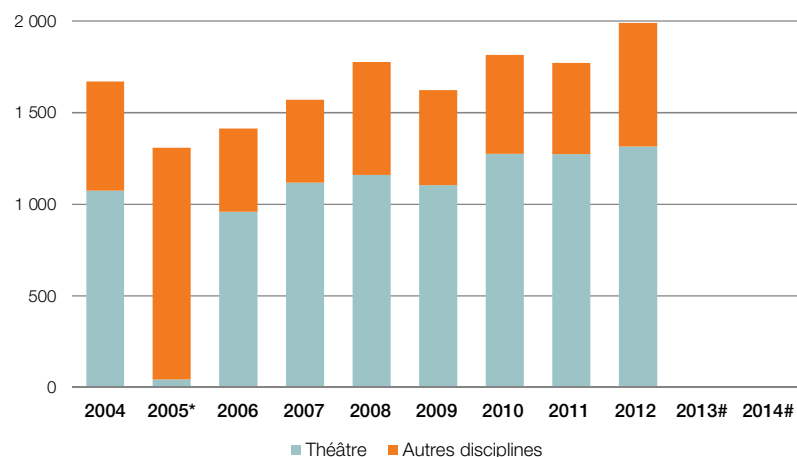
Source : Compilation spéciale Réseau Scènes

2.2.4 Effet de la concurrence des autres disciplines jeune public

Le théâtre n'est pas la seule discipline à s'intéresser au jeune public. La chanson, la danse, le cirque ou encore la musique propose une offre spécifiquement formulée pour rejoindre les enfants et les jeunes. Selon plusieurs observateurs, le nombre et la qualité des propositions ont progressé au cours des dernières années.

Quels sont les effets de cette diversification de l'offre pour l'enfance et la jeunesse ? Selon les données de l'Observatoire de la culture et des communications du Québec, l'augmentation du nombre de représentations pour le théâtre destiné aux enfants et la jeunesse s'est accompagnée d'une augmentation du nombre de représentations des autres disciplines destinées aux mêmes publics. La part du nombre de représentations des autres disciplines sur l'ensemble des représentations destinées aux enfants et à la jeunesse demeure relativement constante autour de 30 % depuis 2006.

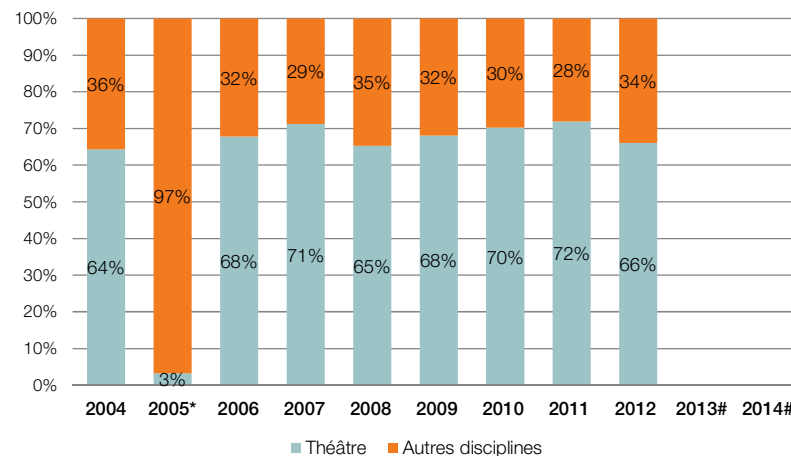
fig.9 Évolution du nombre de représentations – enfants ou jeunesse du théâtre et des autres disciplines au Québec entre 2004 et 2014



: données non disponibles

Source : Institut de la statistique du Québec (ISQ), Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ).

fig.10 Part du nombre de représentations – enfants ou jeunesse du théâtre et des autres disciplines au Québec entre 2004 et 2014

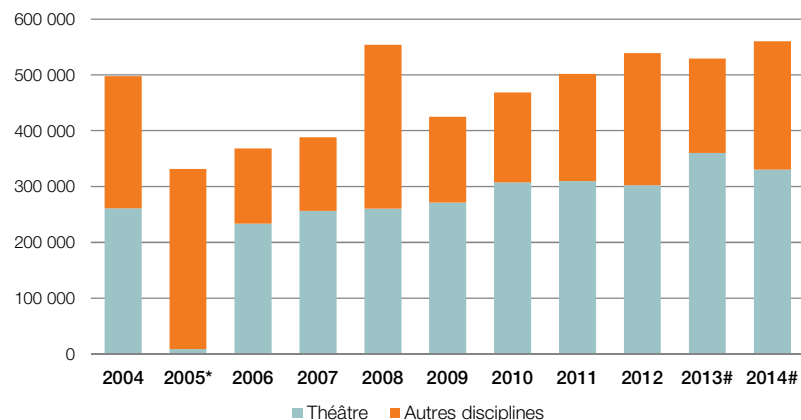


: données non disponibles

Source : Institut de la statistique du Québec (ISQ), Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ).

Les constats sont sensiblement similaires au niveau de l'achalandage. Une part plus importante de l'assistance totale des autres disciplines fait comprendre que le nombre de spectateurs par représentation est en moyenne plus important pour les autres disciplines qu'en théâtre pour l'enfance et la jeunesse.

fig.11 Évolution de l'assistance totale - enfants ou jeunesse du théâtre et des autres disciplines au Québec entre 2004 et 2014³²

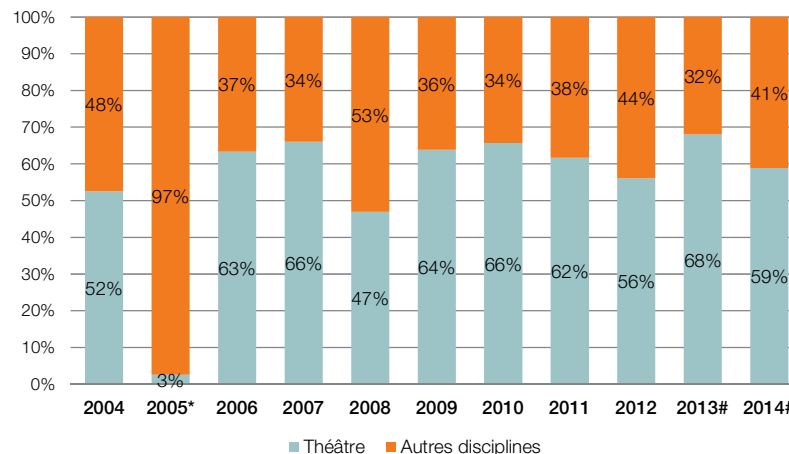


: approximations

Source : Institut de la statistique du Québec (ISQ), Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ).

³² Rappelons que 2005 fut l'année du boycott scolaire. Quant à l'année 2008, l'OCCQ aurait comptabilisé au moins une production « autres disciplines » exceptionnelle au niveau de l'achalandage et des revenus de billetterie, diminuant ainsi significativement la part relative du théâtre vis-à-vis de ces autres disciplines.

fig.12 Parts de l'assistance totale enfants ou jeunesse du théâtre et des autres disciplines au Québec entre 2004 et 2014³³



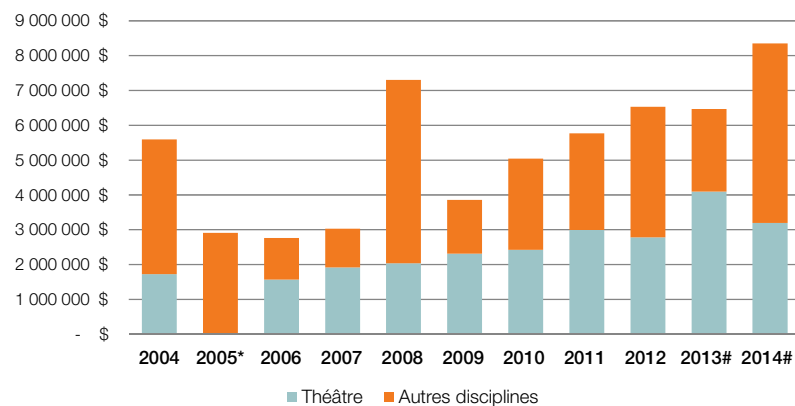
: approximations

Source : Institut de la statistique du Québec (ISQ), Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ).

³³ Voir note précédente.

En matière de revenus de billetterie, l'écart se creuse en faveur des autres disciplines. Alors qu'elles ne représentent qu'environ 30 % de l'assistance totale, les autres disciplines génèrent environ 40 % des revenus de billetterie. Le revenu moyen par spectateur est donc plus important dans le cas des autres disciplines que pour le théâtre pour l'enfance et la jeunesse.

fig.13 Évolution des revenus de billetterie - enfants ou jeunesse du théâtre et des autres disciplines au Québec entre 2004 et 2014³⁴

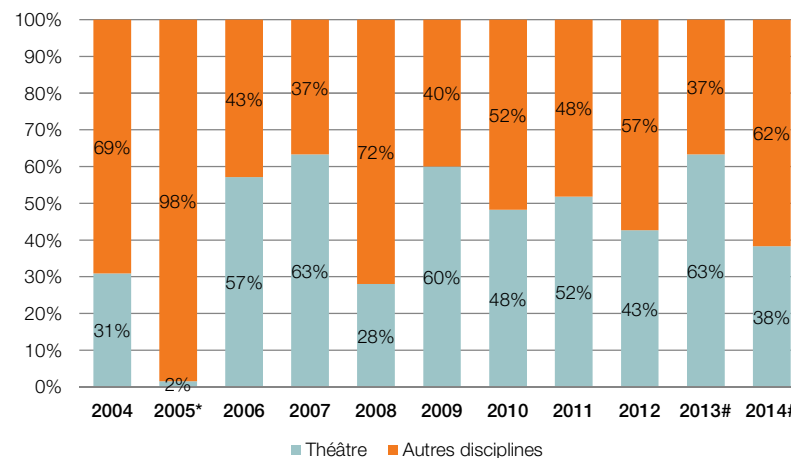


: approximations

Source : Institut de la statistique du Québec (ISQ), Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ).

³⁴ Rappelons que 2005 fut l'année du boycott scolaire. Quant à l'année 2008, l'OCCQ aurait comptabilisé au moins une production « autres disciplines » exceptionnelle au niveau de l'achalandage et des revenus de billetterie, diminuant ainsi significativement la part relative du théâtre vis-à-vis de ces autres disciplines.

fig.14 Part des revenus de billetterie - enfants ou jeunesse du théâtre et des autres disciplines au Québec entre 2004 et 2014³⁵



: approximations

Source : Institut de la statistique du Québec (ISQ), Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ).

Globalement, à l'échelle du Québec, le développement d'une offre pour l'enfance et la jeunesse issue d'autres disciplines que le théâtre ne semble pas se faire au détriment de ce dernier. Les indicateurs de performance tendent à montrer un développement en parallèle.

³⁵ Voir note précédente.

2.2.5 Présentation en parallèle des statistiques décrivant les compagnies de production en langues française et anglaise (CADAC)

Le choix de présenter en parallèle les compagnies de production en langue française et anglaise tend à rendre compte de deux dynamiques relativement contrastées entre une réalité propre à la province du Québec et une autre plus étendue à l'échelle nationale. La dichotomie linguistique traduit donc plus une structuration différente du secteur artistique, que ce soit au niveau du financement des organismes artistiques que de la nature des activités développées. Ces quelques éléments descriptifs traduisent l'ampleur des différences de structuration des activités :

Les 14 compagnies de production en langue anglaise de l'échantillon CADAC :

- Cinq compagnies anglophones administrent des lieux de diffusion qui vont de complexes comprenant deux salles, à de plus petits espaces d'une centaine de places.
- Plusieurs compagnies fonctionnent à la fois en tant que compagnie de production et organisme de diffusion.
- La majorité des compagnies anglophones exploitent une école de théâtre, un lieu de résidence ou un camp artistique en plus de leurs activités de production ou de diffusion.
- Certaines compagnies disposent d'installations qui ne sont pas des lieux de diffusion, mais abritent des salles ou des studios de répétitions qui sont aussi utilisés à des fins de cours ou pour des locations.
- D'autres compagnies concentrent leurs activités sur la production et la tournée.
- La majorité des activités de tournée a lieu en milieu scolaire. Les occasions de tournées dans des théâtres sont beaucoup plus

limitées au Canada anglais. Certaines compagnies couvrent un vaste territoire de diffusion et desservent des régions éloignées.

Les 16 compagnies de production en langue française de l'échantillon CADAC :

- Elles sont toutes basées au Québec, à l'exception d'une seule.
- Les compagnies professionnelles francophones de théâtre pour l'enfance et la jeunesse sont essentiellement des compagnies de création (textes inédits, écriture collective, etc.) et de tournée (très peu de diffusion à demeure). L'investissement est principalement mis dans le temps de création (plusieurs mois) et la production. Les revenus gagnés sont presque uniquement des revenus de la vente de spectacles.
- Quatre compagnies professionnelles francophones gèrent une salle de diffusion. Certaines autres ont un lieu de répétition.
- Au Québec, la diffusion des œuvres se fait chez les trois diffuseurs spécialisés en théâtre pour les jeunes publics ainsi que chez les diffuseurs pluridisciplinaires qui jouent un rôle majeur dans le développement de publics. Les compagnies professionnelles ne jouent presque pas dans les écoles, mais dans des lieux de diffusion professionnels.

Nous nous efforcerons donc de décrire ces différences, mais également de souligner d'éventuelles tendances constatées sur une période de cinq ans entre 2009-2010 et 2013-2014.

Finalement, il est important de retenir que les constats formulés découlent de l'observation d'un échantillon relativement restreint de compagnies et que ces dernières sont considérées parce qu'elles bénéficient d'un soutien au fonctionnement par le Conseil des arts du Canada, signifiant notamment qu'elles ont atteint un niveau de maturité artistique et administratif reconnu par leurs pairs.

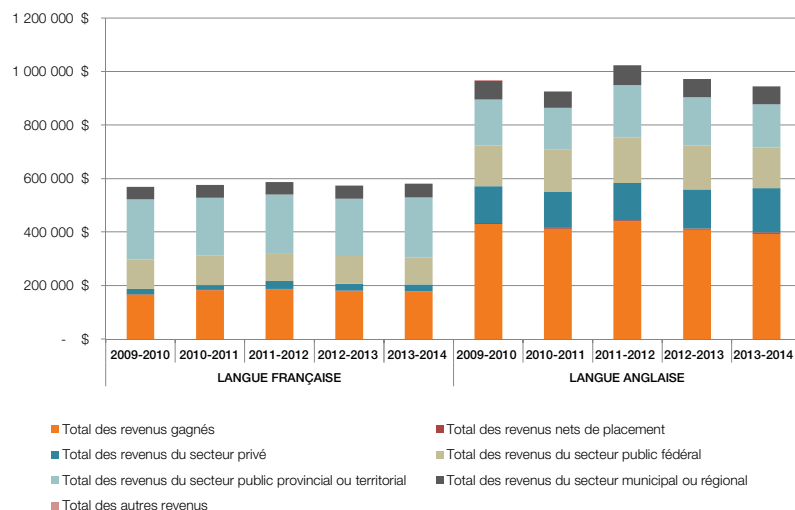
Globalement, en matière de structure des revenus totaux, la situation a peu évolué entre 2009-2010 et 2013-2014, que ce soit pour les compagnies de production en langue française ou en langue anglaise.

Dans le cas des compagnies de production en langue française, les revenus totaux se situent autour de 575 000 \$ et la principale source de revenus est le secteur public provincial ou territorial (environ 38% des revenus). Les revenus gagnés se situent autour de 30 % alors que ceux du secteur privé atteignent difficilement 5 %.

Dans le cas des compagnies de production en langue anglaise, les revenus totaux s'approchent du million de dollars et la principale source de revenus est celle des revenus gagnés : ils représentent plus de 40 % des revenus totaux. Sur la période de cinq ans, les revenus issus du secteur public provincial ou territorial semblent avoir légèrement diminué tandis que ceux provenant du secteur privé progressent pour annuler l'effet de cette baisse.

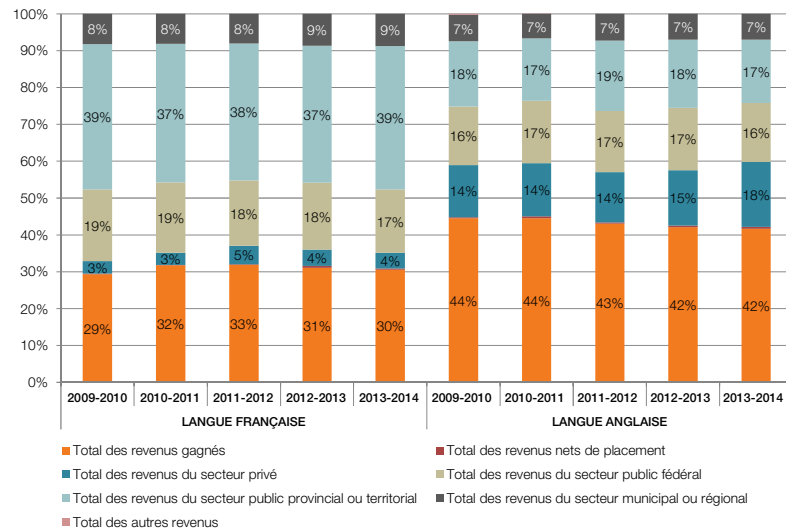
En proportion, les revenus issus du secteur public fédéral sont relativement similaires pour les compagnies de production en langue française ou anglaise soit environ 17 % en 2013-2014.

fig.15 Évolution de la structure des revenus totaux des compagnies de production en langues française et anglaise (en dollars)



Source : Données sur les arts au Canada (CADAC).

fig.16 Évolution de la structure des revenus totaux des compagnies de production en langues française et anglaise (en pourcentage)

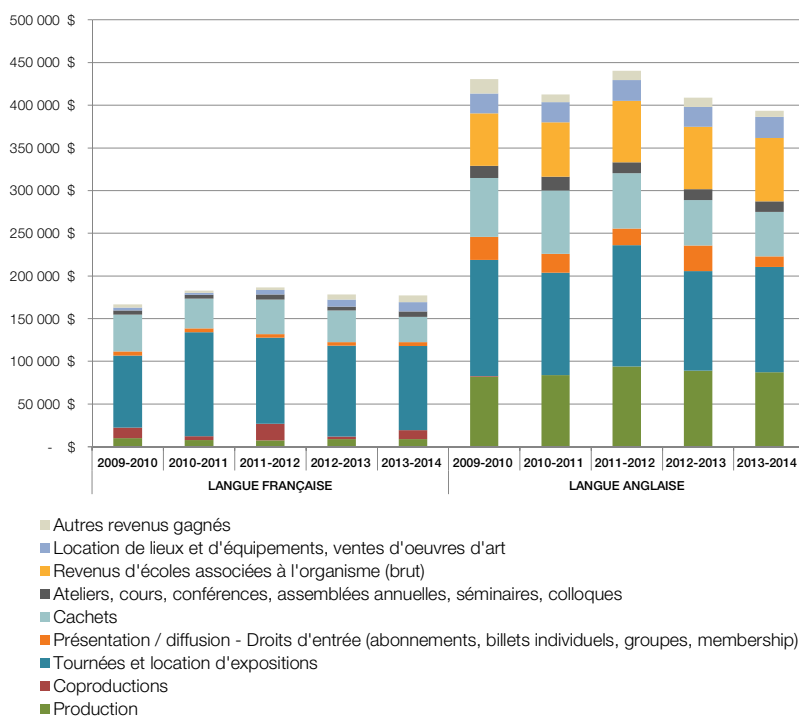


Pour simplifier les comparaisons, en matière de revenus totaux, le rapport entre les compagnies de production en langue française et celle en langue anglaise est d'un pour deux. Ce rapport détermine un ordre de grandeur auquel nous ferons référence dans le cadre de nos analyses ultérieures.

Pour ce qui est des revenus gagnés par les compagnies de production, le montant est d'environ 175 000 \$ pour les compagnies de production en langue française et de 400 000 \$ pour celles en langue anglaise. La première source des revenus provient des tournées : environ 100 000 \$ pour les compagnies de production de langue française et 120 000 \$ pour celles en langue anglaise. Ces revenus de tournées représentent donc plus de 50 % des revenus gagnés par les compagnies de production en langue française alors qu'ils représentent moins d'un tiers de ceux des compagnies de production en langue anglaise.

Source : Données sur les arts au Canada (CADAC).

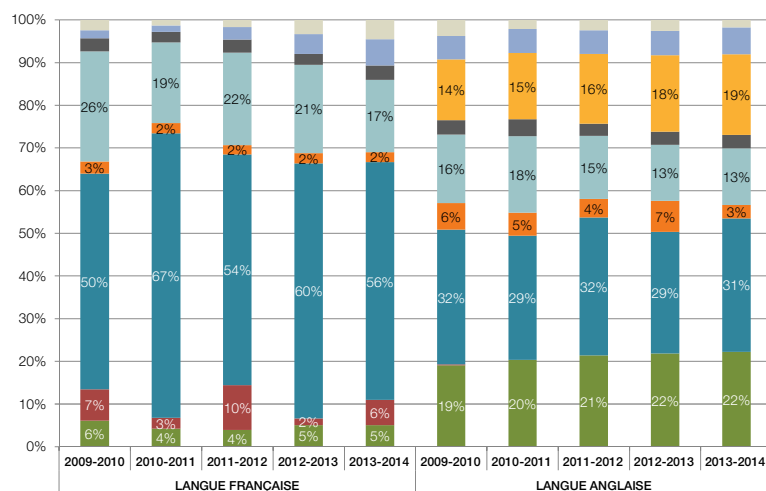
fig.17 Évolution de la structure des revenus gagnés des compagnies de production en langues française et anglaise (en dollars)



Pour les compagnies de production en langue française, les deux autres sources de revenus significatives sont les cachets garantis (marché local) et les revenus de coproduction qui représentent respectivement environ 15 % et 7 % des revenus gagnés. Les revenus de droits d'entrée liés à la vente de billets ne dépassent pas 6 % des revenus gagnés. Les compagnies de production en langue anglaise ont des sources de revenus gagnés beaucoup plus diversifiées. Les revenus d'entrée liés à la vente de billets et d'abonnement représentent jusqu'à 22 % des revenus gagnés tandis que les revenus d'école associée à l'organisme équivalent à près du cinquième (19%) des revenus gagnés.

Source : Données sur les arts au Canada (CADAC).

fig.18 Évolution de la structure des revenus gagnés des compagnies de production en langues française et anglaise (en pourcentage)

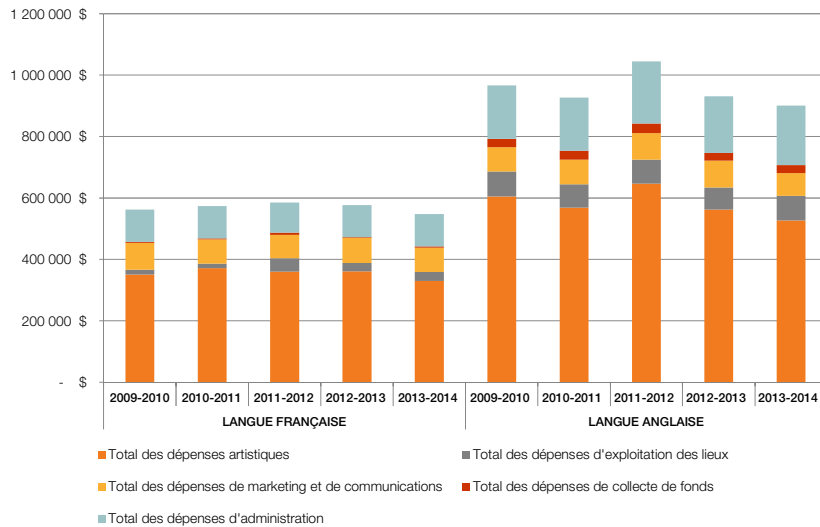


- Autres revenus gagnés
- Location de lieux et d'équipements, ventes d'oeuvres d'art
- Revenus d'écoles associées à l'organisme (brut)
- Ateliers, cours, conférences, assemblées annuelles, séminaires, colloques
- Cachets
- Présentation / diffusion - Droits d'entrée (abonnements, billets individuels, groupes, membership)
- Tournées et location d'expositions
- Coproductions
- Production

À ce stade de l'analyse, les différences mesurées ne traduisent pas seulement la taille différente des organismes de production en langue française et anglaise, mais aussi une structure des activités différenciées. L'analyse des dépenses confirme l'ampleur des spécificités.

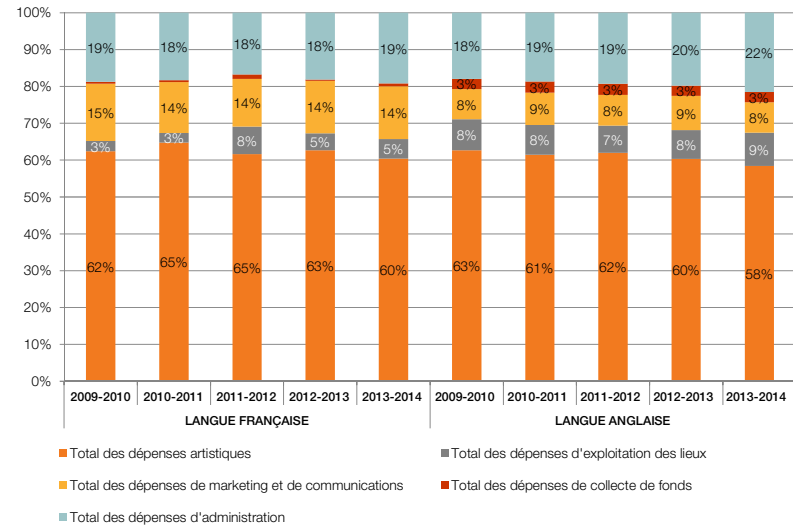
Source : Données sur les arts au Canada (CADAC).

fig.19 Évolution de la structure des dépenses des compagnies de production en langues française et anglaise (en dollars)



Source : Données sur les arts au Canada (CADAC).

fig.20 Évolution de la structure des dépenses des compagnies de production en langues française et anglaise (en pourcentage)



Source : Données sur les arts au Canada (CADAC).

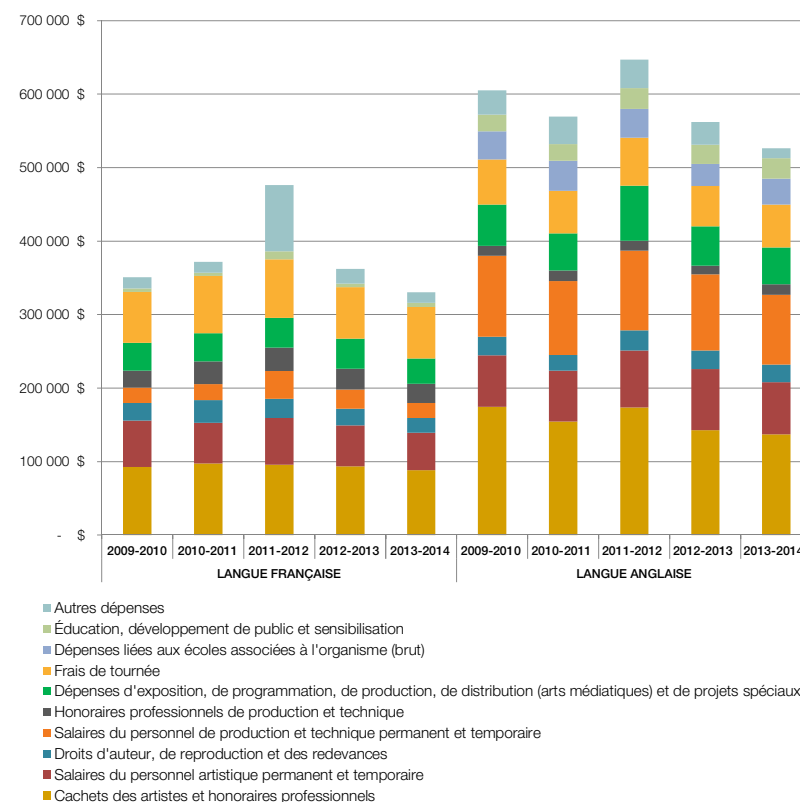
Les dépenses artistiques représentent un peu plus de 60 % des dépenses totales, que ce soit pour les organismes de production en langue française ou en langue anglaise. La part des dépenses liées à l'administration est également relativement similaire dans les deux cas, soit environ 20 %. Proportionnellement, les dépenses de marketing et de communication sont légèrement plus importantes chez les organismes de production en langue française, avec environ 14 % des dépenses contre 9 % pour les organismes de production de langue anglaise.

Les dépenses de collecte de fonds représentent environ 3 % du total des dépenses des organismes de production en langue anglaise alors qu'elles sont très faibles dans le cas des organismes de production en langue française. Ces résultats doivent être interprétés au regard des revenus du secteur privé qui représentent jusqu'à 18% du total des revenus des compagnies production en langue anglaise alors que ceux-ci sont de 4% pour les compagnies de production en langue française.

En proportion, les dépenses d'exploitation des lieux sont pratiquement deux fois plus importantes dans le cas des organismes de production en langue anglaise qu'en langue française avec respectivement 9 % et 5 % des dépenses totales.

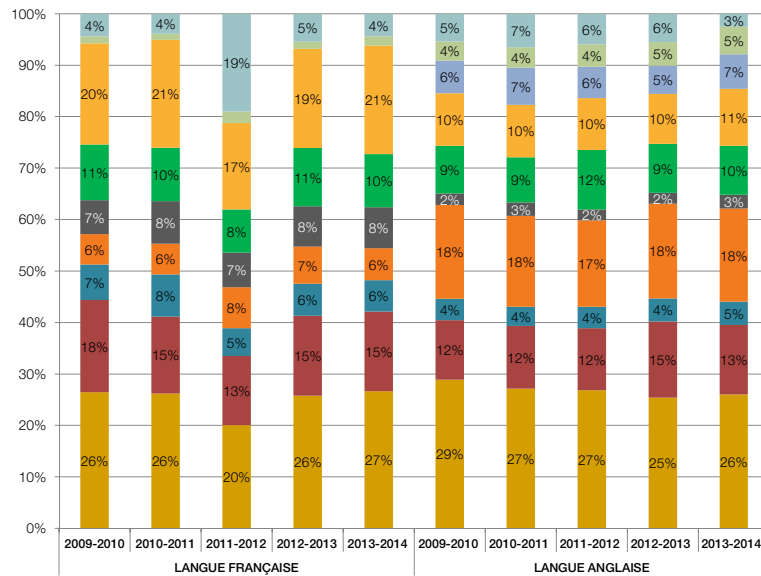
L'analyse de la structure des dépenses artistiques est rendue difficile par la multiplicité des postes. Toutefois, la proportion des dépenses liées aux cachets des artistes, aux honoraires professionnels et aux salaires du personnel artistique permanent et temporaire est relativement similaire pour les organismes de production en langue française et anglaise, c'est-à-dire autour de 40% des dépenses artistiques.

fig.21 Évolution de la structure des dépenses artistiques des compagnies de production en langues française et anglaise (en dollars)



Source : Données sur les arts au Canada (CADAC).

fig.22 Évolution de la structure des dépenses artistiques des compagnies de production en langues française et anglaise (en pourcentage)



- Autres dépenses
- Éducation, développement de public et sensibilisation
- Dépenses liées aux écoles associées à l'organisme (brut)
- Frais de tournée
- Dépenses d'exposition, de programmation, de production, de distribution (arts médiatiques) et de projets spéciaux
- Honoraires professionnels de production et technique
- Salaires du personnel de production et technique permanent et temporaire
- Droits d'auteur, de reproduction et des redevances
- Salaires du personnel artistique permanent et temporaire
- Cachets des artistes et honoraires professionnels

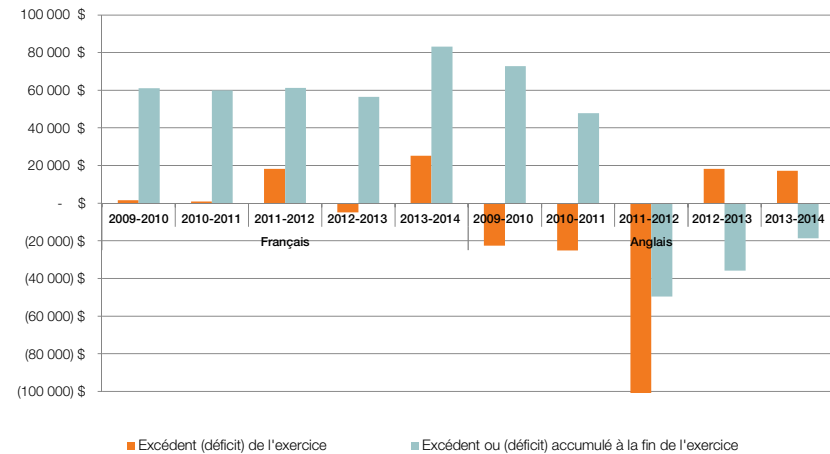
Source : Données sur les arts au Canada (CADAC).

Les grandes différences se mesurent autour des salaires du personnel de production et technique permanent et temporaire et des frais de tournée. En proportion, ces dépenses pour les compagnies de production en langue anglaise sont trois fois plus importantes que celles des compagnies de production en langue française avec respectivement 18 % et 6 % des dépenses artistiques.

À l'inverse, les dépenses liées aux frais de tournée des compagnies de production en langue française sont deux fois plus importantes que ceux en langue anglaise soient respectivement 20 % et 10 % des dépenses artistiques.

Au cours des cinq dernières années, la situation financière des organismes de production semble avoir évolué de manière contrastée. Dans le cas des organismes de production en langue française, à l'exception de 2012-2013 où l'on constate un léger déficit au niveau de l'exercice, la situation semble avoir été sous contrôle, ce qui a permis d'afficher des excédents accumulés au cours des cinq années. Pour les organismes de production de langue anglaise, durant trois années entre 2009 et 2012, des déficits de l'exercice ont mené à un déficit accumulé qui n'a pu être comblé malgré des excédents lors des exercices de 2012-2013 et 2013-2014. Il faut toutefois souligner que le déficit notable de l'année 2011-2012 chez les compagnies de langue anglaise a été affecté par des ajustements comptables effectués par l'un des organismes de cet échantillon CADAC.

fig.23 Évolution de l'excédent de l'exercice et de l'excédent accumulé des compagnies de production en langues française et anglaise (en dollars)

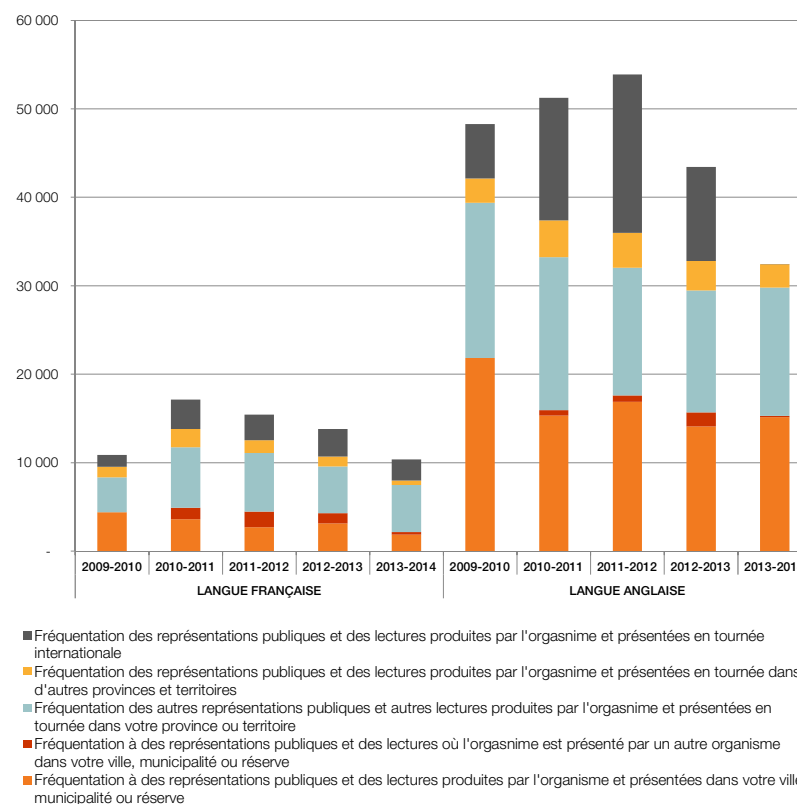


Source : Données sur les arts au Canada (CADAC).

Les données statistiques qui mesurent la fréquentation ainsi que les différentes activités des organismes de production ne sont malheureusement pas de qualité équivalente à celles recueillies pour le portrait financier. Le CADAC ne vérifie pas systématiquement ces informations contrairement aux données financière. Ceci peut se traduire par des variations difficiles à interpréter. Il convient donc d'être prudent et notamment de ne pas tirer d'interprétations trop générales en cas de variations importantes sur un court laps de temps. Par exemple, en 2013-2014, les organismes de production en langue anglaise n'ont pas fourni de données concernant leurs activités en tournée internationale. Les résultats que nous présentons dans les graphiques suivant ne peuvent alors pas surmonter ce manque d'information.

Lorsqu'il est question de fréquentation, le rapport entre les organismes de production en langue française et anglaise n'est plus d'un pour deux, mais d'un pour trois, voire d'un pour quatre. Toutefois, les organismes semblent ressentir une baisse générale de la fréquentation depuis 2011-2012 : la moins bonne performance de la période de cinq ans est ainsi enregistrée en 2013-2014.

fig.24 Évolution de la fréquentation des représentations publiques et des lectures produites par des compagnies de production en langues française et anglaise



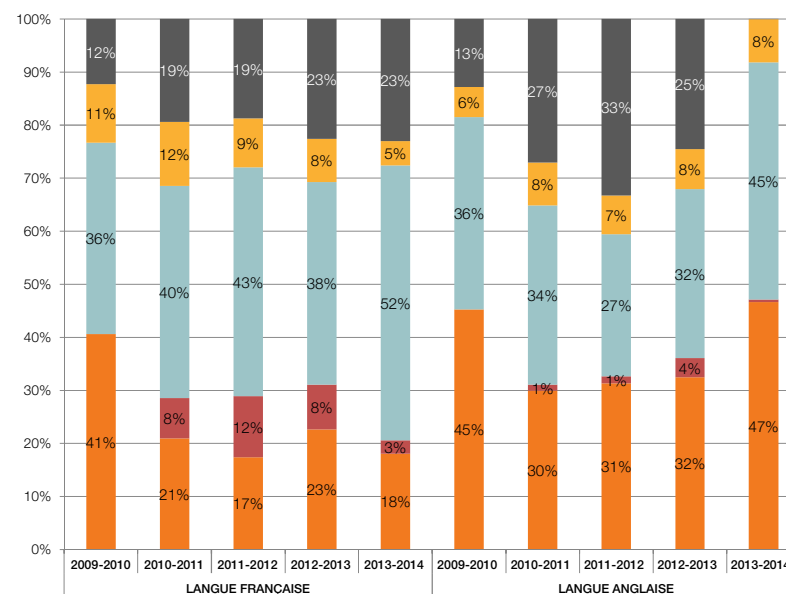
Source : Données sur les arts au Canada (CADAC).

En matière de fréquentation, les pourcentages selon l'origine (fréquentation locale, dans sa province, dans d'autres provinces et à l'international) varient sensiblement d'une année sur l'autre. Toutefois, on peut établir quelques ordres de grandeur :

- Pour les organismes de production en langue française : 30 % de la fréquentation est locale, 40 % proviennent de la province d'origine, 10 % des autres provinces et 20 % en tournée internationale.
- Pour les organismes de production de langue anglaise : 35 % de la fréquentation est locale, 30 % proviennent de la province d'origine, 7 % des autres provinces et 28 % en tournée internationale.

Dans le cas des organismes de production en langue française, on peut discerner une certaine tendance sur la période de cinq ans avec une baisse relative de la fréquentation locale et de celle des autres provinces et une augmentation de la fréquentation de la province d'origine et en tournée internationale.

fig.25 Évolution de la fréquentation des représentations publiques et des lectures produites par des compagnies de production en langues française et anglaise (en pourcentage)

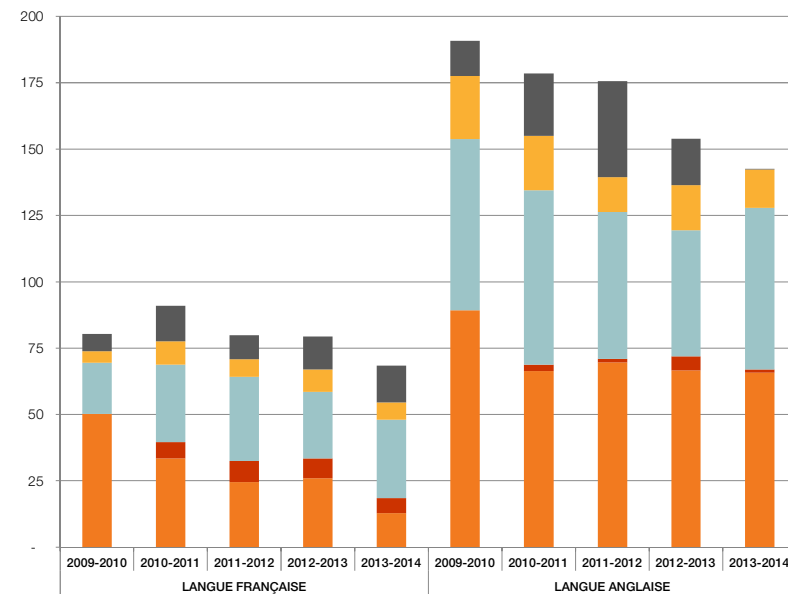


- Fréquentation des représentations publiques et des lectures produites par l'organisme et présentées en tournée internationale
- Fréquentation des représentations publiques et des lectures produites par l'organisme et présentées en tournée dans d'autres provinces et territoires
- Fréquentation des autres représentations publiques et autres lectures produites par l'organisme et présentées en tournée dans votre province ou territoire
- Fréquentation à des représentations publiques et des lectures où l'organisme est présenté par un autre organisme dans votre ville, municipalité ou réserve
- Fréquentation à des représentations publiques et des lectures produites par l'organisme et présentées dans votre ville, municipalité ou réserve

Source : Données sur les arts au Canada (CADAC).

En termes de nombre de représentations publiques produites par les compagnies, le ratio d'un pour deux se rétablit : il est question d'environ 75 représentations pour les organismes de production de langue française et de 160 représentations pour ceux de langue anglaise. Les organismes ressentent une baisse générale de la fréquentation depuis 2011-2012 : la moins bonne performance de la période de cinq ans est ainsi enregistrée en 2013-2014.

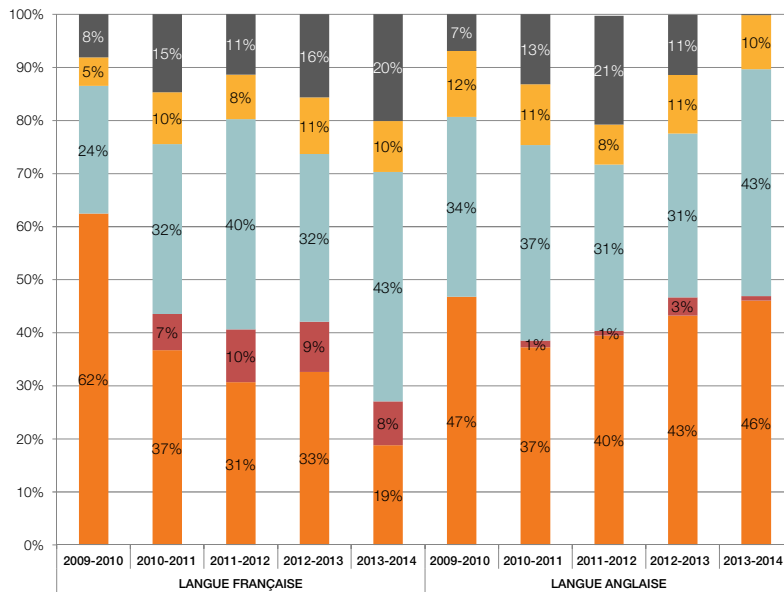
fig.26 Évolution du nombre de représentations publiques et de lectures produites par des compagnies de production en langues française et anglaise



- Nombre de représentations publiques et de lectures produites par l'organisme et présentées en tournée internationale
- Nombre de représentations publiques et de lectures produites par l'organisme et présentées en tournée dans d'autres provinces et territoires
- Nombre des autres représentations publiques et des autres lectures produites par l'organisme et présentées en tournée dans votre province ou territoire
- Nombre de représentations publiques et de rencontres littéraires où l'organisme est présenté par un autre organisme dans votre ville, municipalité ou réserve
- Nombre de représentations publiques et de lectures produites par l'organisme et présentées dans votre ville, municipalité ou réserve

Source : Données sur les arts au Canada (CADAC)

fig.27 Évolution du nombre de représentations publiques et de lectures produites par des compagnies de production en langues française et anglaise (en pourcentage)



- Nombre de représentations publiques et de lectures produites par l'organisme et présentées en tournée internationale
- Nombre de représentations publiques et de lectures produites par l'organisme et présentées en tournée dans d'autres provinces et territoires
- Nombre des autres représentations publiques et des autres lectures produites par l'organisme et présentées en tournée dans votre province ou territoire
- Nombre de représentations publiques et de rencontres littéraires où l'organisme est présenté par un autre organisme dans votre ville, municipalité ou réserve
- Nombre de représentations publiques et de lectures produites par l'organisme et présentées dans votre ville, municipalité ou réserve

Source : Données sur les arts au Canada (CADAC)

Pour ce qui est des tendances, les résultats obtenus au niveau des représentations sont un calque de ceux liés à la fréquentation. De manière plus précise, on semble toutefois discerner dans le cas des organismes de production langue française que la baisse du niveau d'activités est liée au moindre nombre de représentations auprès des clientèles locales alors que dans le cas des organismes de production en langue anglaise, le recul du niveau d'activités est plutôt attribuable à une moindre performance en tournée internationale.

L'implication des compagnies de production en langue anglaise et française est très dissemblable en matière d'éducation artistique et d'apprentissage des arts : c'est une activité marginale dans le cas des compagnies de production en langue française et un champ d'activité important pour les compagnies de production en langue anglaise.

Dans le cas des compagnies de production de langue française, le nombre d'activités développées tourne en moyenne autour de 30 pour environ 1000 participants. Les activités dans leur presque totalité sont ouvertes aux adultes ou au public de tous les âges. Seuls deux ou trois artistes offrent les activités.

Pour les compagnies de production de langue anglaise, le nombre d'activités se situe autour de 155 en moyenne par année. Le nombre de participants se compte en dizaines de milliers : selon les années, entre 26 000 et 37 000 personnes. Plus de 80 % des activités sont destinées aux adultes ou au public de tous les âges : ce sont ces activités qui génèrent près d'environ 90 % des participants. Les activités destinées aux jeunes de 15 à 24 ans sont relativement peu nombreuses (une à quatre annuellement). Les enfants d'au plus 14 ans sont la cible d'une vingtaine d'activités qui attirent de 800 à 2 700 participants. De nombreux artistes offrent les activités. Leur nombre tend toutefois à décroître sur la période de cinq ans passant de 53 à 29.

Il est probable que la grande disparité entre compagnies francophones et anglophones sur ce plan vient de la manière dont la diffusion est organisée. Dans la dynamique anglophone, les tournées scolaires sont prédominantes, alors ces activités sont prises en charge par les compagnies elles-mêmes. Elles comptabilisent donc ces activités dans CADAC. Dans le cas des compagnies francophones, surtout celles du Québec, pratiquement toute la diffusion s'articule autour de lieux de diffusion spécialisés ou pluridisciplinaires. Ce sont généralement ces organisations qui prennent en charge la très grande majorité des activités «qui ajoutent de la valeur à la programmation artistique» ou à caractère éducatif.

tab.3 Évolution du nombre d'activités, de participants et d'artistes associés aux activités ou aux programmes d'éducation artistique et d'apprentissage des arts des compagnies de production en langues française et anglaise

		Langue française					Langue anglaise				
		2009-2010	2010-2011	2011-2012	2012-2013	2013-2014	2009-2010	2010-2011	2011-2012	2012-2013	2013-2014
Enfants de 14 ans et moins	Nombre d'activités offrant aux participants de créer des œuvres	1	7	4	4	0	9	21	25	21	21
	Nombre de participants aux activités offrant de créer des œuvres	193	138	121	113	9	1 053	847	1 147	863	2 662
Jeunes de 15 à 24 ans	Nombre d'activités offrant aux participants de créer des œuvres	0	0	0	0	1	4	4	4	1	4
	Nombre de participants aux activités offrant de créer des œuvres	100	38	76	74	106	95	54	64	61	1 171
Adultes ou tous les âges	Nombre d'activités qui ajoutent de la valeur à la programmation artistique	24	10	31	31	22	144	137	122	136	136
	Nombre de participants aux activités qui ajoutent de la valeur à la programmation artistique	689	339	1 425	1 215	757	36 140	31 264	25 509	25 618	26 002
Nombre total d'activités		25	17	35	36	23	157	162	151	158	161
Nombre total de participants		983	515	1 622	1 402	872	37 288	32 165	26 719	26 542	29 834
Nombre d'artistes offrant des activités ou des programmes dans le cadre des activités d'éducation artistique		3	2	2	2	2	53	41	33	30	29

Source : Données sur les arts au Canada (CADAC).

En matière de ressources humaines, le ratio d'un pour deux qui lie les organismes de production en langue française et anglaise s'applique globalement pour ce qui est des artistes et des employés :

- Le nombre d'artistes pour les compagnies de production en langue française tourne autour de 22 alors que ce nombre est d'environ 47 pour les compagnies de production en langue anglaise ;
- Le nombre d'employés, exprimé en équivalent temps plein, est d'environ 5 pour les compagnies de production en langue française et de 8 pour les compagnies de production en langue anglaise.

Pour la gouvernance, le nombre de membres du conseil d'administration est légèrement plus grand dans le cas des compagnies de production en langue anglaise : 8 ou 9 administrateurs plutôt que 6 ou 7 administrateurs dans le cas des compagnies de production en langue française.

La différence est par contre considérable quand il est question de bénévolat. Dans le cas des compagnies de production en langue française, le nombre total des heures de travail effectué par les bénévoles progresse sur la période de cinq ans passant de 62 heures à 220 heures. Dans le cas des compagnies de production en langue anglaise, ce nombre est six fois plus important : il dépasse régulièrement les 1 200 heures et il a atteint en 2009-2010 près 2 900 heures.

tab.4 Évolution du nombre d'artistes, d'employés, de membres du conseil d'administration, d'autres bénévoles et des heures de travail effectuées par les bénévoles des compagnies de production en langues française et anglaise

	Langue française					Langue anglaise				
	2009-2010	2010-2011	2011-2012	2012-2013	2013-2014	2009-2010	2010-2011	2011-2012	2012-2013	2013-2014
Total des artistes	20	22	20	24	25	51	43	51	42	50
Total des employés exprimé en équivalents temps plein	3	4	4	6	6	8	8	8	7	7
Nombre de membres du conseil d'administration	7	5	6	6	7	9	9	8	8	9
Nombre des autres bénévoles	5	1	4	4	3	69	54	58	62	55
Estimation du total des heures de travail effectuées par tous les bénévoles	62	77	134	216	220	1 859	1 206	1 186	1 247	1 267

Source : Données sur les arts au Canada (CADAC).

Les représentations publiques et les lectures publiques expliquent l'essentiel de la fréquentation des compagnies de production, qu'elles soient en langue anglaise ou française. Les activités d'art communautaire ont un effet marginal sur le niveau de fréquentation. Les représentations publiques et les lectures produites par d'autres artistes ou organismes représentent environ 10 % de la fréquentation des compagnies de production en langue anglaise. Dans le cas des compagnies de production en langue française, la part de la fréquentation générée par les représentations publiques et les lectures produites par d'autres artistes ou organismes a crû, passant de 8 % à 22 % entre 2010-2011 et 2013-2014.

Les compagnies de production en langue française ne développent pas de formules d'abonnement. Celles en langue anglaise ont quelques centaines d'abonnés qui représentent 2 % à 3 % de la fréquentation totale.

La part des billets individuels vendus dans la ville, la municipalité ou la réserve des compagnies de production en langue française est minime. Dans le cas des compagnies de production en langue anglaise, ce marché de proximité représente 15% à 20 % de la fréquentation totale.

tab.5 Évolution de la fréquentation selon la nature de l'activité, la vente par abonnement et le lieu de vente des billets des compagnies de production en langues française et anglaise

		Langue française					Langue anglaise				
		2009-2010	2010-2011	2011-2012	2012-2013	2013-2014	2009-2010	2010-2011	2011-2012	2012-2013	2013-2014
Fréquentation	Représentations publiques et lectures produites l'organisme	10 868	17 155	15 422	13 821	10 356	48 307	51 264	53 901	43 426	32 446
	Représentations publiques et lectures produites par d'autres artistes ou organismes	7	1 556	1 336	2 193	2 984	1 440	5 349	5 231	3 727	3 992
	Activités d'arts communautaires	159	9	15	30	33	126	136	149	222	105
	Total	11 034	18 720	16 773	16 044	13 373	49 872	56 749	59 281	47 375	36 543
Nombre d'abonnés à la saison d'abonnement		-	-	-	-	-	472	196	206	189	178
Nombre de billets vendus par abonnement		-	-	-	-	-	1 662	1 333	1 599	1 239	891
Nombre de billets individuels vendus dans la ville, municipalité ou réserve		1 475	711	543	458	75	10 763	8 664	8 912	7 860	7 222

Source : Données sur les arts au Canada (CADAC).

2.2.6 Activités destinées aux enfants et aux jeunes des compagnies de production non spécialisées (CADAC)

Plusieurs compagnies de théâtre qui ne sont pas spécialisées dans le théâtre pour l'enfance et la jeunesse développent néanmoins des activités pour ces publics. Le nombre d'activités est significatif et le volume de public rejoint important.

Les données que nous produisons en la matière dans les deux tableaux suivants sont celles transmises par le Conseil des arts du Canada et sont issues de CADAC. Toutefois, ces données statistiques n'ont pas été vérifiées et proviennent d'une grande diversité d'organisations de toutes les régions du pays. Elles sont présentées à titre informatif et doivent être interprétées avec une grande prudence.

Des analyses plus poussées seraient nécessaires pour déterminer si les tendances apparentes de croissance ou de baisse sont liées à des facteurs régionaux ou d'autres contextes spécifiques. Compte tenu du grand nombre de variables, il est aussi difficile de les comparer de manière simpliste avec les organisations spécialisées du premier échantillon de CADAC.

On retiendra que le volume d'activité généré justifierait un examen plus approfondi de ces organisations hybrides et de leur impact dans l'écosystème.

tab.6 Activités des compagnies «non spécialisées» de production en langues française et anglaise destinées aux enfants d'au plus 14 ans

	Langue française					Langue anglaise					Total				
	2009-10	2010-11	2011-12	2012-13	2013-14	2009-10	2010-11	2011-12	2012-13	2013-14	2009-10	2010-11	2011-12	2012-13	2013-14
Nombre de nouvelles œuvres commandées à des artistes canadiens ou créées par eux spécialement pour les enfants de 14 ans et moins qui ont été présentées ou exposées par votre organisme	6	4	7	3	4	16	19	13	18	21	22	23	20	21	25
Nombre d'activités offrant aux enfants de créer des œuvres	124	174	197	240	30	750	717	663	659	681	874	891	860	899	711
Nombre de participants aux activités offrant aux enfants de créer des œuvres	2 940	3 601	6 371	6 780	1 499	14 890	10 092	11 590	10 639	9 107	17 830	13 693	17 961	17 419	10 606
Nombre d'activités spécialement destinées aux enfants	288	372	379	372	335	492	493	538	589	548	780	865	917	961	883
Fréquentation des activités spécialement destinées aux enfants ou nombre de participants à ces activités	43 474	38 803	31 288	44 973	45 045	107 948	94 976	111 003	83 729	80 322	151 422	133 779	142 291	128 702	125 367
Nombre d'activités pour tous les âges destinées aux enfants	2	35	24	25	29	146	123	96	125	196	148	158	120	150	225
Fréquentation des activités pour tous les âges ciblant les enfants ou nombre de participants à ces activités	177	3 321	1 585	17 507	10 063	47 295	10 265	7 925	11 289	14 750	47 472	13 586	9 510	28 796	24 813

Source : Données sur les arts au Canada (CADAC).

tab.7 Activités des compagnies «non spécialisées» de production en langues française et anglaise destinées aux jeunes de 15 à 24 ans

	Langue française					Langue anglaise					Total				
	2009-10	2010-11	2011-12	2012-13	2013-14	2009-10	2010-11	2011-12	2012-13	2013-14	2009-10	2010-11	2011-12	2012-13	2013-14
Nombre de nouvelles œuvres commandées à des artistes canadiens ou créées par eux spécialement pour les jeunes de 15 à 24 ans qui ont été présentées ou exposées par votre organisme	22	14	22	32	32	58	50	53	59	53	80	64	75	91	85
Nombre d'activités offrant aux jeunes de créer des œuvres	9	20	32	40	29	914	945	733	719	785	923	965	765	759	814
Nombre de participants aux activités offrant aux jeunes de créer des œuvres	1 335	1 943	2 244	2 436	4 152	9 587	15 290	14 095	14 220	10 297	10 922	17 233	16 339	16 656	14 449
Nombre d'activités spécialement destinées aux jeunes	97	120	146	230	2 593	395	494	707	837	1 178	492	614	853	1 067	3 771
Fréquentation des activités spécialement destinées aux jeunes ou nombre de participants à ces activités	7 146	15 865	14 221	15 500	26 054	57 860	74 633	67 978	61 158	74 935	65 006	90 498	82 199	76 658	100 989
Nombre d'activités destinées à tous les âges ciblant les jeunes	2	30	19	33	2 394	203	173	173	247	278	205	203	192	280	2 672
Fréquentation des activités de tous les âges ciblant les jeunes ou nombre de participants à ces activités	334	17 152	14 691	11 769	8 140	9 366	15 868	16 168	31 521	30 232	9 700	33 020	30 859	43 290	38 372

Source : Données sur les arts au Canada (CADAC).

2.2.7 Organismes de diffusion en théâtre jeune public

Le ministère du Patrimoine canadien compile des données statistiques dans le cadre du Fonds du Canada pour la présentation des arts (FCPA). Les données extraites concernent les organismes de diffusion spécialisés en théâtre jeune public et ceux qui programment une série jeunesse dans le cadre de leur saison. Leur série n'est pas exclusivement théâtrale. Les données comprennent aussi des festivals pour enfants qui sont spécialisés en théâtre, mais aussi ceux qui ont une programmation multidisciplinaire.

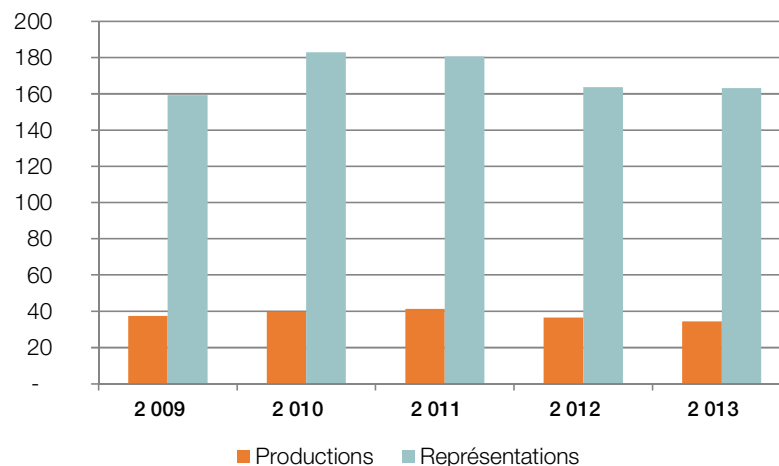
Entre 2009 et 2013, Patrimoine canadien a soutenu 38 organismes spécialisés, mais seulement 22 l'ont été en continu durant les 5 ans. Nous disposons des données entièrement compilées pour uniquement 16 d'entre eux. Ces 16 organisations forment donc l'échantillon. A priori, cet échantillon est relativement diversifié, toutefois il convient d'interpréter les tendances avec d'autant plus de prudence que celles-ci sont peu marquées et que la période de référence de 5 ans est relativement courte.

Les résultats présentés sont la moyenne pour les 16 organisations.

Le nombre de productions présentées fluctue peu sur la période. Après une croissance durant 3 ans, un sommet est atteint en 2011 avec 41 productions. Le minima est atteint en 2013 avec 35 productions.

En termes de nombre de représentations, on passe de 159 en 2009 à 183 représentations en 2010. Ce niveau de diffusion se maintient en 2011, puis baisse à autour de 164 représentations les deux années suivantes.

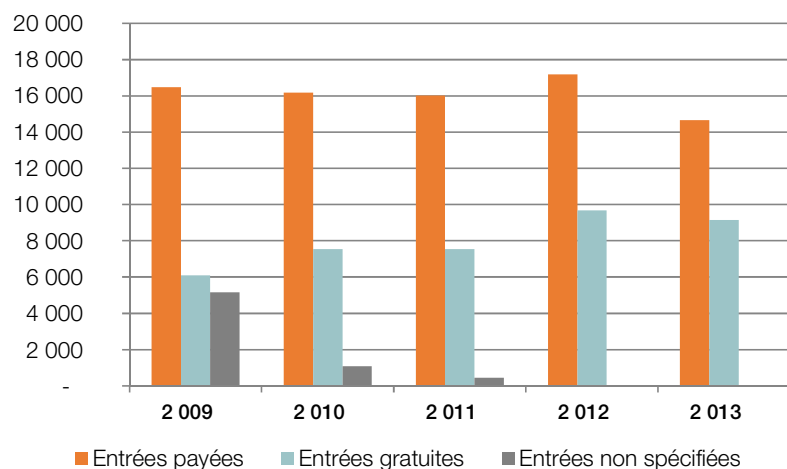
fig.28 Évolution du nombre de productions (solo/ensemble/companies) et du nombre de représentations présentées



Source : Patrimoine canadien, Fonds du Canada pour la présentation des arts (FCPA).

Pour l'assistance totale, entre 2009 et 2013, la tendance générale est celle d'une relative stabilité. Toutefois, on semble discerner un léger tassement du nombre d'entrées payées (malgré un sommet en 2012) compensé par une augmentation des entrées gratuites.

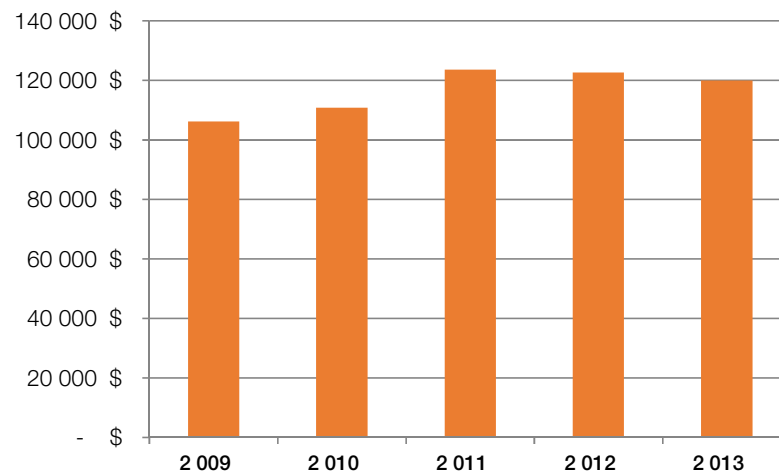
fig.29 Évolution de l'assistance totale (entrées payées, gratuites et non spécifiées)



Source : Patrimoine canadien, Fonds du Canada pour la présentation des arts (FCPA).

Les revenus gagnés liés à la programmation progressent significativement entre 2009 et 2011 où ils atteignent un sommet à plus de 123 000 dollars. On assiste ensuite à un tassement de ce montant.

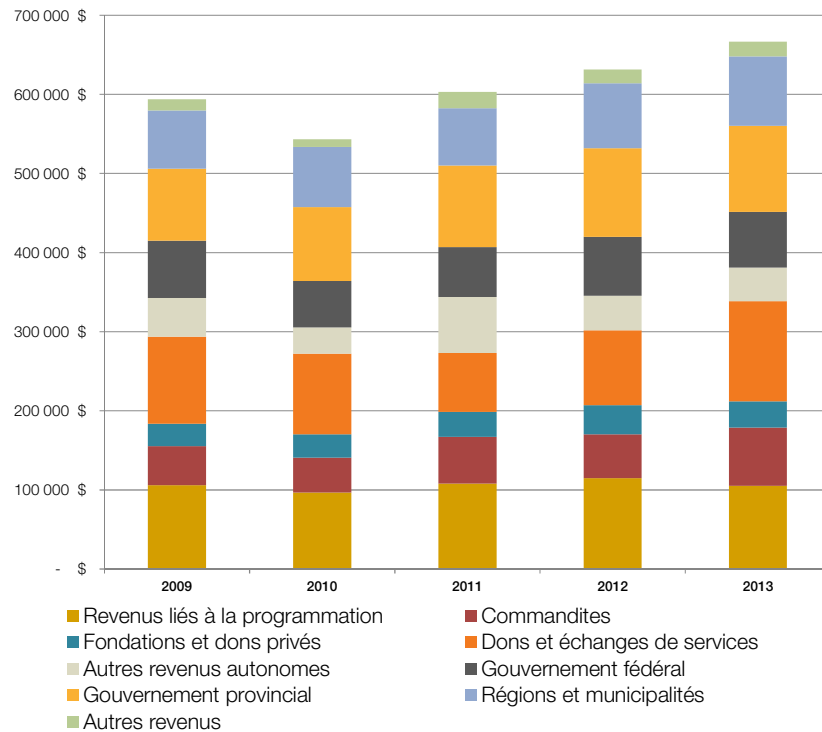
fig.30 Évolution des revenus gagnés liés à la programmation (en dollars)



Source : Patrimoine canadien, Fonds du Canada pour la présentation des arts (FCPA).

Sur la période étudiée, les revenus totaux des organismes tendent à augmenter avec un minima en 2010 de 543 000 dollars et un sommet en 2013 de 667 000 dollars.

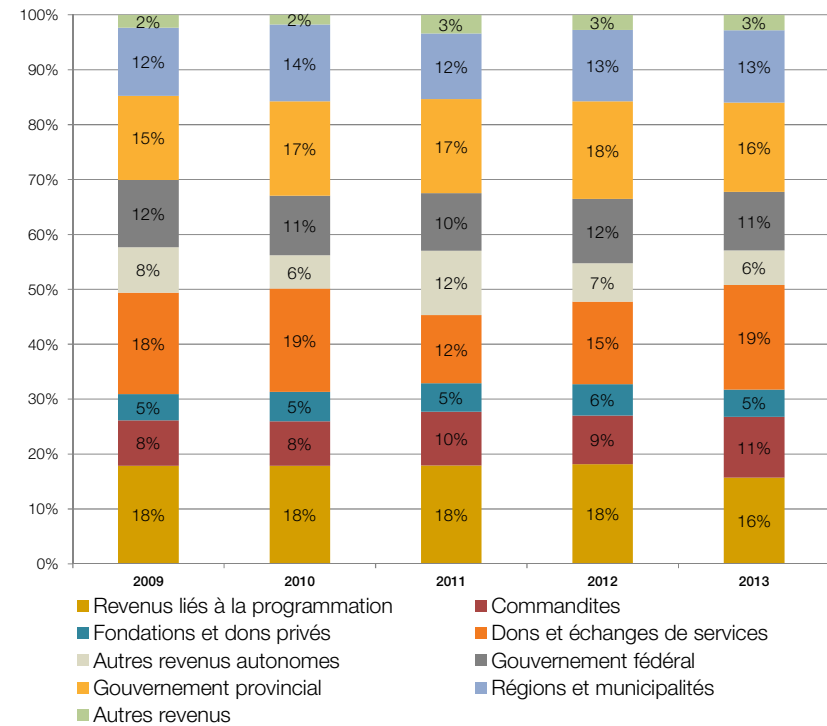
fig.31 Évolution des revenus totaux (en dollars)



Source : Patrimoine canadien, Fonds du Canada pour la présentation des arts (FCPA).

Lorsque l'on examine la structure des revenus totaux, on constate que les variations sont relativement marginales. Il est difficile de déceler des tendances fortes, si ce n'est peut-être de l'augmentation des revenus liés aux commandites en 2013, en chiffres absolus et en part relative.

fig.32 Évolution de la structure des revenus totaux (en pourcentage)

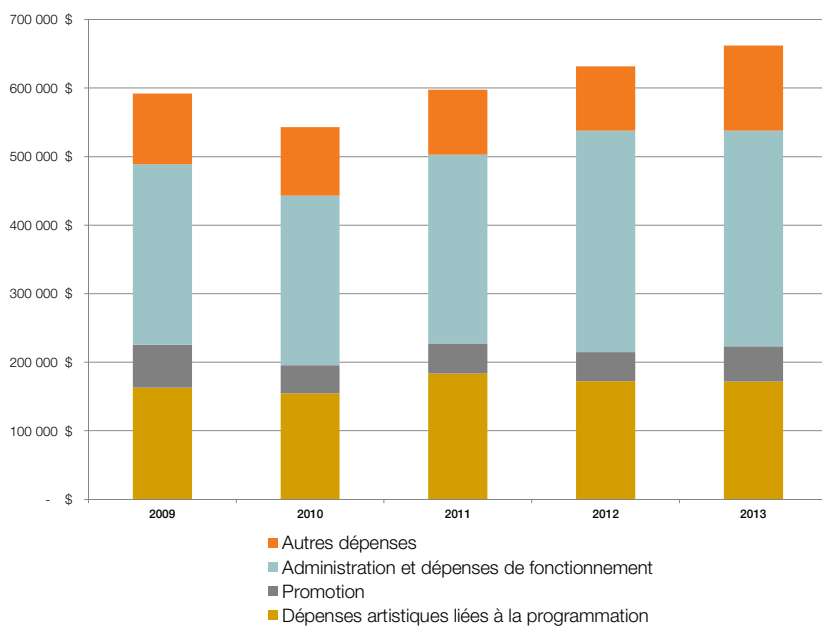


Source : Patrimoine canadien, Fonds du Canada pour la présentation des arts (FCPA).

Sur la période étudiée, les dépenses totales des organismes évoluent comme les revenus totaux : ils tendent à augmenter avec un minima en 2010 de 543 000 dollars et un sommet en 2013 de 662 000 dollars.

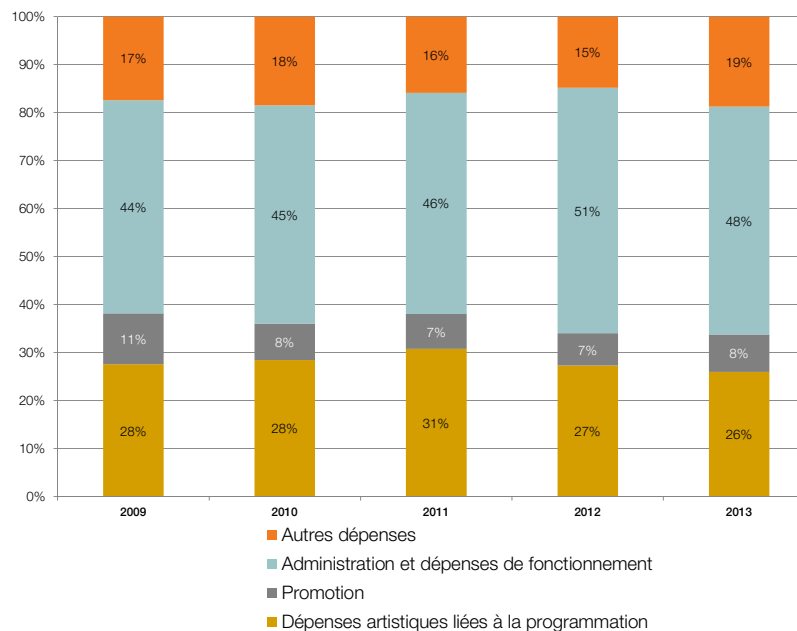
La structure des dépenses totales varie peu durant les cinq années. Toutefois, on peut discerner une augmentation relative des dépenses d'administration et de fonctionnement au détriment des dépenses artistiques liées à la programmation et, dans une moindre mesure, aux dépenses de promotion.

fig.33 Évolution des dépenses totales (en dollars)



Source : Patrimoine canadien, Fonds du Canada pour la présentation des arts (FCPA).

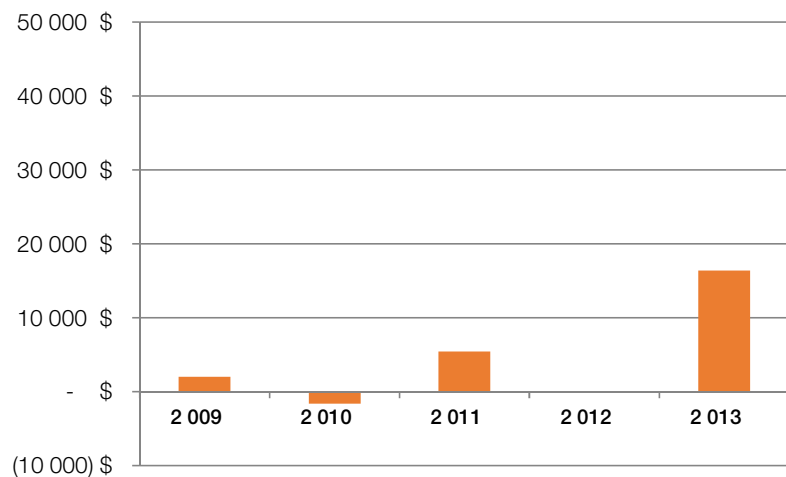
fig.34 Évolution de la structure des dépenses totales (en pourcentage)



Source : Patrimoine canadien, Fonds du Canada pour la présentation des arts (FCPA).

L'évolution de l'excédent des exercices indique des résultats positifs sauf en 2012, avec un très léger déficit de 59 dollars. L'équilibre entre les dépenses et les revenus semble se maintenir sur la période des 5 ans puisque les excédents ne dépassent jamais un pour cent des revenus totaux.

fig.35 Évolution comparative de l'excédent de l'exercice (en dollars)



Source : Patrimoine canadien, Fonds du Canada pour la présentation des arts (FCCA).

2.3 PERSPECTIVE SYNTHÉTIQUE

Les données secondaires disponibles ne permettent que de décrire de manière partielle les réalités du théâtre pour l'enfance et la jeunesse et les festivals pour l'enfance et la jeunesse à l'échelle du Canada. Le portrait tracé revêt donc un caractère composite et les limites méthodologiques incitent à la prudence.

Les statistiques sur la population des jeunes selon les classes d'âge fournies par Statistique Canada sont toutefois très sûres. Elles montrent clairement que pour la plupart des provinces le nombre de jeunes (3 ans à 17 ans) décroît depuis 15 ans. Cette information prédit un environnement défavorable au développement des publics pour le théâtre et les festivals pour l'enfance et la jeunesse au Canada. Toutefois, cette seule donnée ne parvient pas à résumer toutes les disparités à l'échelle régionale ou provinciale. De plus, ces données générales ne rendent pas compte des changements de profil socioculturel des enfants et des jeunes qui évoluent au gré de la présence plus ou moins importante de communautés culturelles issues de l'immigration et de communautés autochtones.

Le portrait le plus complet qui peut être tracé est certainement celui au Québec, la province qui accueille la plupart des compagnies de production en langue française. Les données fournies par l'Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ) montrent que globalement entre 2004 et 2014, l'assistance, le nombre de représentations, les revenus de billetterie progressent significativement. Statistiquement, une proportion de plus en plus importante de jeunes Québécois ont donc potentiellement accès à du théâtre pour l'enfance et la jeunesse.

Les données issues du Québec traduisent également la place importante du public scolaire. Lors du boycottage scolaire en 2005, les données d'achalandage s'effondrent à l'échelle de la province par plus de 90%. Les informations fournies par le regroupement de diffuseurs pluridisciplinaire Réseau Scènes tend à indiquer que la composition du

public est la suivante : environ 60 % sont issus des sorties scolaires du primaire, 20 % du secondaire et 20 % sont un public familial où l'enfant est accompagné d'un membre de sa famille. Ces proportions sont demeurées relativement constantes au cours des 11 dernières années.

La réalité québécoise diffère de celle du reste du pays en matière de production et de diffusion. Ainsi, les compagnies professionnelles francophones québécoises de théâtre pour jeunes publics concentrent leurs activités dans la création et la production. Les revenus gagnés sont majoritairement des revenus de la vente de spectacles. Ces compagnies professionnelles basées au Québec ne jouent presque pas dans les écoles, mais dans des lieux de diffusion professionnels spécialisés et pluridisciplinaires.

Les données provenant du Conseil des arts du Canada, issues de CADAC (Canadian Arts Data / Données sur les arts au Canada), montrent une relative stabilité de la situation des compagnies professionnelles francophones de théâtre pour jeunes publics entre 2009-2010 et 2013-2014. Sur cette courte période de cinq ans, le niveau des revenus et leur structure demeurent stables avec une part très importante des revenus issus du secteur public provincial ou territorial : près de 40% des revenus totaux. Le même constat de stabilité s'applique aux dépenses. La situation financière des organismes de production en langue française est demeurée saine sur la période avec le maintien d'un excédent accumulé. Cette stabilité en matière financière s'accompagne d'une stagnation de la fréquentation et du nombre de représentations produites : on semble assister à des reculs depuis 2010-2011.

Les compagnies de production en langue anglaise ont un profil très différent de leurs homologues francophones. Plusieurs administrent des lieux de diffusion ; elles fonctionnent alors à la fois en tant que compagnie de production et organisme de diffusion. La majorité des compagnies anglophones exploitent une école de théâtre, un lieu de résidence ou un camp artistique. Plusieurs compagnies concentrent leurs activités sur la production et la tournée, la majorité des activités de

tournée ayant lieu en milieu scolaire. Tous ces éléments font que les profils budgétaires et des activités diffèrent considérablement de ceux des compagnies de production en langue française.

Entre 2009-2010 et 2013-2014, le niveau des revenus demeure relativement stable. La principale source de revenus est celle des revenus gagnés : ils représentent plus de 40 % des revenus totaux. Sur la période de cinq ans, les revenus issus du secteur public provincial ou territorial ont légèrement diminué tandis que ceux provenant du secteur privé progressent pour combler l'effet de cette baisse. Durant trois années entre 2009 et 2012, des déficits de l'exercice ont mené à un déficit accumulé qui n'a pu être comblé malgré des excédents des exercices 2012-2013 et 2013-2014. Compte tenu de la stabilité du niveau des revenus, le rétablissement de la situation financière s'explique par la baisse des dépenses ayant pour principale origine une baisse des dépenses artistiques.

Patrimoine canadien compile des données statistiques dans le cadre du Fonds du Canada pour la présentation des arts (FCPA) qui concernent des organismes de diffusion spécialisés en théâtre jeune public, ceux qui programment une série jeunesse dans le cadre de leur saison, ainsi que des festivals pour enfants, spécialisés en théâtre ou non. Entre 2009 et 2013, Patrimoine canadien a soutenu 38 organismes spécialisés dont 22 d'entre eux en continu durant les 5 ans. L'analyse des données portait sur 16 d'entre eux provenant de tout le pays.

Le nombre de productions et de représentations fluctue peu sur la période : on semble toutefois discerner une légère baisse de l'activité à compter de 2010. Le niveau d'assistance totale est stable, mais on constate un léger tassement du nombre d'entrées payées compensé par une augmentation des entrées gratuites. Les revenus gagnés stagnent depuis 2011. Sur les 5 ans, les revenus et les dépenses augmentent au même rythme préservant ainsi les équilibres financiers. Les structures des dépenses comme des revenus demeurent relativement constantes sur la période.

En conclusion, dans un contexte démographique globalement défavorable sur le plan quantitatif, les organismes de production comme de diffusion de théâtre jeune public semblent tenir le coup. La stabilité constatée traduit plus certainement une forme de stagnation qu'un déclin très marqué. Naturellement, ces données moyennes ne parviennent pas à rendre compte de la diversité des réalités et elles gommement des situations de réussites ou de précarité.

ÉTAT DE LA DYNAMIQUE SECTORIELLE

3.1 NOTE MÉTHODOLOGIQUE

Pour analyser la dynamique du secteur du théâtre pour l'enfance et la jeunesse et des festivals pour enfants, nous avons procédé à une enquête auprès des interlocuteurs les plus susceptibles de nous renseigner sur l'état des publics. Cette enquête a pris deux formes : les entrevues téléphoniques semi-dirigées et des groupes de discussion.

De manière globale, la population primaire étudiée était composée d'organisations soutenues au fonctionnement au Conseil des arts du Canada dont les activités étaient principalement théâtrales et axées sur le jeune public. On y retrouve des compagnies de création/production avec ou sans installations, des diffuseurs et des festivals spécialisés, et quelques organismes ayant des activités mixtes de production et de diffusion. La population comprend également des organisations soutenues par Patrimoine canadien dans le cadre du programme Fonds du Canada pour la présentation des arts. Ces organisations sont des festivals ciblant le jeune public ainsi que certains diffuseurs qui ont une série jeunesse reconnue. Au total, cette population primaire rassemble tout près de 70 organisations présentes dans les dix provinces canadiennes, quoique réparties de manière très inégale.

Une population secondaire a également été visée en raison des connaissances et expertises qu'elle pouvait apporter. Celle-ci comprend des acteurs institutionnels, des agents et des réseaux de diffusion, des diffuseurs pluridisciplinaires et quelques interlocuteurs bien au fait des interactions entre le monde des arts de la scène et celui de l'éducation.

Deux groupes de discussion — un en français et l'autre en anglais — ont été organisés en janvier 2016, en marge de l'événement IPAY³⁶ qui avait exceptionnellement lieu à Montréal. Les groupes ont été assemblés en recoupant la population primaire avec une liste d'organisations ayant manifesté auprès du Conseil des arts du Canada leur intention d'être à Montréal pendant IPAY. Des invitations ont été transmises par courriel. Pour le groupe francophone, neuf individus provenant de huit organisations ont répondu à l'appel et participé à la discussion qui a duré 1 h 45 min. Le groupe anglophone a réuni six personnes issues de cinq organisations pour une rencontre d'un peu plus de 1 h 30 min.

Pour les enquêtes téléphoniques qui se sont déroulées de mars à mai 2016, nous avons visé un échantillon primaire d'une trentaine d'interlocuteurs, ce qui représente tout près de la moitié de la population étudiée. Nous y avons ajouté une demi-douzaine d'individus issue de la population secondaire. Le choix des interlocuteurs s'est fait pour couvrir de manière proportionnelle tous les territoires. Nous avons également porté une attention particulière à refléter la diversité des activités menées par les organisations : production, diffusion spécialisée, en série ou en contexte de festival. Les clientèles rejointes ont aussi été un facteur de sélection : petite enfance, enfance, adolescence. Une fois ciblés, les interlocuteurs ont été approchés par courriel et par téléphone pour une prise de rendez-vous conduisant à une entrevue téléphonique semi-dirigée d'une durée moyenne de 45 minutes. Précisons que nous avons exclu de cet échantillon les treize organisations qui avaient déjà participé aux groupes de discussion.

³⁶ IPAY, pour International Performing Arts for Youth, est une conférence et une vitrine internationale pour les spectacles jeune public qui se tient en alternance dans différentes villes d'Amérique du Nord.

3.2 ÉLÉMENTS D'INTERPRÉTATION

Même si les groupes de discussion et les entrevues téléphoniques relèvent de dynamiques différentes, ce sont essentiellement les mêmes questions guides qui ont été utilisées pour animer les entretiens (voir annexe 2). Les réponses fournies dans les deux cadres se sont avérées assez semblables. Aux fins de ce rapport, nous avons donc choisi de regrouper les résultats pour en faire une analyse globale et en extraire des thèmes récurrents et des particularités significatives liées à des contextes spécifiques.

D'entrée de jeu, soulignons que les réactions aux demandes de participation aux groupes de discussion et aux entrevues téléphoniques ont été extrêmement positives, avec un taux de réponse assez élevé pour ce genre d'enquête. Durant la prise de rendez-vous, plusieurs organisations ont souhaité mettre à disposition plus d'un interlocuteur pour s'assurer d'être en mesure de fournir des réponses complètes à nos questions.

D'une manière générale, ce qui ressort de la très grande majorité des entrevues, c'est une vision assez positive de l'évolution et des perspectives du secteur. Bien sûr, chacun fait face à de nombreux défis, selon le territoire, le type d'activité, la clientèle visée, mais le regard critique est souvent accompagné de solutions ou d'exemples de pratiques exemplaires qui apparaissent envisageables de mettre en place.

3.2.1 Fonctionnement du secteur

La principale difficulté dans cet exercice de synthèse réside dans le fait que nous sommes en présence de profils très différents tant sur le plan des activités qui sont menées par les organisations que sur celui des contextes géographiques dans lesquels sont déployées ces activités. Chez les producteurs, il y a notamment deux grandes réalités qui se côtoient, qui se chevauchent parfois, mais qui colorent indubitablement le point de vue des personnes interviewées. Il s'agit d'une pratique basée essentiellement sur les productions présentées dans des salles professionnelles pour les producteurs francophones installés au Québec et ancrée majoritairement dans les tournées scolaires pour les producteurs anglophones. Il y a des pratiques mixtes et la plupart des compagnies anglophones tournent également dans les salles de diffusion du pays. L'inverse n'est pratiquement pas le cas pour les compagnies francophones du Québec, du moins pas pour les organisations rejointes pour cette enquête. Les activités en milieu scolaire se limitent généralement aux ateliers. Quant aux compagnies anglophones installées au Québec, elles tournent surtout en milieu scolaire.

Les compagnies francophones situées ailleurs au pays ont par contre des pratiques qui peuvent varier selon les territoires visités et la nature de la production qui a été créée au départ. Cette variabilité a aussi été mentionnée par quelques compagnies anglophones.

Cette différence majeure est importante en ce qu'elle détermine le mode d'accès aux clientèles. Au Québec, puisque pratiquement toute la diffusion est articulée autour des diffuseurs spécialisés ou pluridisciplinaires, la vente des spectacles et l'accès au public passent nécessairement par cette composante du secteur. Les compagnies accèdent aux diffuseurs soit par contacts personnels — une ressource à l'interne — ou via des agents externes. C'est aussi le mode de fonctionnement pour les compagnies anglophones qui présentent leurs productions en salles.

L'autre distinction importante qui nous a été rapportée concerne l'organisation du travail qui est déterminée par les deux syndicats d'artistes qui sont présents au pays et qui représentent notamment les acteurs engagés dans les productions scéniques. Les ententes collectives diffèrent grandement selon que les organismes soient sous la juridiction d'Actor's Equity ou de l'Union des Artistes (UDA). Dans le premier cas, le travail est structuré en termes de nombre de semaines, tandis que dans le second c'est en termes de nombre d'heures. Avec Equity, cela donne une structure de travail qui force les compagnies à ramener le travail de création sur une plus courte période, en un bloc concentré. À l'inverse, avec l'UDA, les compagnies peuvent choisir d'échelonner une création sur plusieurs blocs espacés. La rémunération à la semaine impose aussi des semaines continues de représentations bien remplies pour maintenir la rentabilité, alors que le paiement à la représentation, possible avec l'UDA, permet une certaine flexibilité dans l'acquisition d'engagements.

Pour les compagnies axées sur les tournées scolaires, l'accès aux clientèles est diversifié, pour ne pas dire complexe. Dans certaines provinces, on trouve des organismes qui ont pour fonction d'être un pont entre le milieu scolaire et les compagnies productrices. Par le biais de vitrines professionnelles et de catalogues, les compagnies peuvent ainsi offrir leurs œuvres pour diffusion. Les réseaux scolaires peuvent alors acheter un volume de spectacles très important au nom de leurs écoles. Ces systèmes centralisés ne permettent pas à tous d'accéder au marché scolaire, alors les compagnies doivent grâce à un agent ou à une ressource interne contacter directement les réseaux scolaires ou les écoles une à une.

La complexité de l'accès aux jeunes en contexte scolaire, que nous avons mentionnée plus haut, vient de la grande disparité que l'on trouve dans le fonctionnement du système scolaire. À la base, nous devons parler de systèmes au pluriel, parce que ceux-ci varient d'une province à une autre. Ensuite, à l'échelle régionale où les écoles sont généralement regroupées au sein de conseils scolaires ou de commissions scolaires, le processus d'achat peut être centralisé — via un comité, un conseiller

culturel ou pédagogique — ou bien décentralisé et confié à chaque établissement scolaire. Au niveau des écoles, les pratiques sont apparemment aussi variées. La responsabilité peut relever de la direction, d'un comité mixte composé de parents et de membres du personnel de l'école ou bien d'enseignants désignés expressément pour cet exercice.

Nous avons décrit l'accès aux écoles du point de vue des compagnies, mais c'est essentiellement le même mode d'accès qui s'applique aux diffuseurs et aux festivals qui traitent avec ces clientèles pour les sorties scolaires. Soulignons par contre que les sorties scolaires peuvent parfois relever du choix de chaque enseignant dans une école, classe par classe, ce qui ajoute une couche de difficulté. Nous y reviendrons plus loin.

L'univers des festivals pour enfants est extrêmement diversifié, contrasté même. Parmi les organisations ciblées par cette étude, on trouve des festivals et des événements dont le mandat principal est d'offrir une programmation spécialisée en théâtre. Sur le même pied, on trouve d'autres organisations qui présentent des séries de spectacles sur une base pluridisciplinaire. Certains de ces événements sont d'ailleurs des initiatives d'une municipalité qui souhaite offrir à sa population un cadre de vie enrichi par la culture. L'objectif est alors d'animer un espace public au sein d'une communauté, de plaire à la population, de ne pas choquer. Alors que pour des festivals à caractère disciplinaire dont le mandat comprend une contribution à l'avancement d'une discipline précise, le théâtre dans ce cas-ci, la programmation peut se permettre d'être plus audacieuse dans le but de proposer des voies nouvelles.

On trouve plusieurs des mêmes contrastes au niveau des mandats entre les diffuseurs spécialisés en théâtre pour l'enfance et la jeunesse et les diffuseurs à caractère pluridisciplinaire qui diffusent une série de spectacles adressée à la jeunesse. Ces derniers sont généralement situés en dehors des grands centres et peuvent compter sur un bassin de clientèle plus limité en raison des distances à parcourir entre les communautés environnantes.

3.2.2 Une offre croissante et diversifiée

Selon la quasi-totalité de nos interlocuteurs, il y aurait une offre de spectacles et d'activités pour les jeunes non seulement de plus en plus importante, mais de plus en plus diversifiée aussi. De l'avis des diffuseurs, des programmeurs, des directeurs de festival et des compagnies elles-mêmes, il y aurait à la base plus de compagnies qui mettent en circulation des propositions qui s'adressent aux jeunes publics.

En plus de celles qui se sont spécialisées dans ce secteur, on fait remarquer que de plus en plus de compagnies alternent entre des projets grand public et des projets pour les jeunes ou les adolescents. Les raisons évoquées sont surtout le désir d'explorer des thématiques ou des formes différentes. Parmi les interlocuteurs rejoints, certains ont reconnu faire le chemin inverse en ouvrant à des clientèles qui n'étaient pas leur cible traditionnelle, comme une tranche d'âge supérieure de 15 à 19 ans, ou même de jeunes adultes.

On mentionne également que certaines disciplines artistiques étaient beaucoup moins présentes dans ce segment de marché, il y a seulement quelques années. La danse et le cirque ont notamment pris pied dans le secteur et proposent désormais plusieurs productions qui se trouvent programmées dans des séries jeunesse ou des festivals qui étaient presque exclusivement réservés au théâtre auparavant. Cette abondance perçue de l'offre a évidemment des impacts sur les possibilités de diffusion tant en salle qu'en milieu scolaire.

À une autre échelle, les diffuseurs et les programmeurs de festival sont à leur tour confrontés à une offre décrite comme foisonnante. Leur clientèle, tant les écoles que les familles, est courtisée de toute part et se voit offrir une palette de choix de plus en plus grande. Cette offre sur mesure provient de sources aussi diverses que les musées nationaux et régionaux, les zoos, les centres d'interprétation de la nature ou des sciences, etc. Les grosses productions commerciales — souvent américaines — présentées en tournée et les événements sportifs aussi

peuvent drainer une part importante des clientèles dans certaines localités, d'après les témoignages recueillis.

Selon nos interlocuteurs, l'offre en théâtre pour l'enfance et la jeunesse a toujours été caractérisée par la présence d'activités périphériques, des ateliers ou des discussions avant ou après les spectacles. Toutefois, il semble que ce phénomène s'est clairement accentué. À tous les niveaux de la chaîne, on parle désormais d'offre enrichie soit sur le plan pédagogique ou bien artistique. Certains évoquent les exigences plus grandes provenant du milieu scolaire, d'autres soulignent que c'est une manière de se distinguer de la masse des activités proposées.

Dans le cas des festivals et de certains diffuseurs, il nous a été mentionné qu'il y a aussi un intérêt croissant pour les productions plus spectaculaires au niveau du nombre d'acteurs, des décors, des costumes et des éclairages. Ces productions attirent beaucoup, mais coûtent plus cher et il est pratiquement impossible de hausser le prix des billets tant pour les familles que pour les écoles. Quelques diffuseurs ont d'ailleurs rapporté des baisses importantes de fréquentation immédiatement après avoir tenté de majorer les prix. Ils ont dû dans au moins un cas se résoudre à diminuer les prix, ce qui a eu un effet positif sur l'affluence.

Pour les productions en milieu scolaire, compte tenu des freins à l'augmentation des cachets de spectacle et des coûts de production croissants, les compagnies productrices mentionnent devoir réduire à regret le nombre d'acteurs sur scène. Au moins une compagnie a mentionné avoir fait le pari risqué de monter une production plus ambitieuse qu'à l'habitude pour se démarquer de l'offre habituelle. Dans leur cas, l'initiative a été couronnée de succès et ils ont pu mettre en place une tournée avec un nombre record de représentations dans leur province, et ailleurs au pays.

3.2.3 Dynamique des types de public

L'échantillon de nos interlocuteurs couvre tous les groupes d'âge, ce qui permet de saisir quelques-unes des tendances qui marquent les différents segments. Ce qui se diffuse le plus et le mieux est ce qui s'adresse aux enfants de 8 ans et moins, tant en contexte scolaire qu'en salle, en situation de sorties scolaires comme de représentations familiales. La toute petite enfance et le préscolaire en général semblent bénéficier d'un engouement significatif, même si c'est un public auquel on consacre des œuvres depuis relativement peu longtemps. On souligne que les parents sont « très motivés » dans le contexte des représentations familiales. Au-delà de l'intérêt pour la culture, c'est apparemment un trait de la société contemporaine de chercher à stimuler les jeunes enfants de toutes les manières possibles.

En situation de sortie de groupes pour les garderies et les centres de la petite enfance, on est cependant plus limité au niveau des distances à franchir. On parle alors de clientèle de proximité. Quelques-uns de nos interlocuteurs nous ont cependant fait remarquer que plus les groupes sont jeunes, plus on doit se contenter de jauges réduites. C'est particulièrement le cas des enfants de moins de trois ans. Bien que ces spectacles soient populaires et qu'ils se vendent bien, ils coûtent cher et demandent une logistique d'accueil particulière.

À partir de 9 ans, jusqu'à 12 ans, on mentionne que les enfants parviennent à un stade où ils prennent de plus en plus conscience de leur pouvoir, de leur place au sein l'école aussi, notamment vis-à-vis des autres enfants plus jeunes. Pour plusieurs de ces jeunes, le théâtre pour enfant « c'est bébé ». Diffuseurs et compagnies mentionnent qu'il faut alors porter une attention particulière à leurs attentes distinctes. C'est particulièrement un problème en milieu scolaire, où pour créer une expérience d'école, on rassemble trop souvent tous les groupes d'âge dans une même représentation. Si pour les plus jeunes qui assistent à un spectacle ciblant un groupe d'âge supérieur, l'expérience semble moins porter à conséquence — à part le fait qu'ils n'ont pas compris le propos —, les plus vieux eux sont beaucoup expressifs de leur déplaisir

et restent marqués par l'impression que le théâtre pour enfants n'est pas pour eux.

Quant aux adolescents, bien que quelques compagnies et quelques diffuseurs mentionnent avoir pratiquement abandonné ce segment de spectateurs, plusieurs continuent à récolter du succès. Ils mentionnent que les adolescents ont simplement changé, que ceux-ci désirent davantage des propositions à valeur ajoutée. On parle de spectacles enrichis avec des ateliers, de participation à une étape de création, ou d'un spectacle qui aurait une qualité plus expérientielle. On s'entend généralement pour dire que l'approche de ce groupe d'âge demande un engagement plus grand et souvent des liens complices avec les professeurs qui les préparent et les accompagnent. Cette dynamique n'est, à ce titre, pas à la portée de tous au niveau des ressources, ce qui expliquerait que certains se soient retirés.

Sur un autre plan, quelques-uns de nos interlocuteurs font remarquer que les conditions socioéconomiques du territoire des écoles peuvent avoir un impact sur l'accès aux spectacles. Toutefois, contrairement à ce que l'on pourrait penser, ce n'est pas nécessairement les milieux les plus pauvres qui sont les plus mal servis. Alors que les clientèles dites riches ont généralement les moyens, celles qui se trouvent dans des secteurs plus pauvres ont semble-t-il couramment accès à des aides spéciales qui leur permettent de recevoir des spectacles ou d'aller en salle voir du théâtre gratuitement ou à peu de frais. C'est donc dire que c'est la classe moyenne qui serait en quelque sorte laissée à elle-même, selon les avis d'observateurs.

3.2.4 Participation culturelle ou médiation culturelle ?

Alors que la littérature que nous avons recensée sur la question de la fréquentation faisait abondamment référence au concept plus large de participation culturelle, nous avons généralement reçu peu d'écho direct à ce sujet de la part de nos interlocuteurs, quoiqu'un peu plus du côté des anglophones. Il est possible que certaines organisations immergées dans leurs pratiques n'aient pas toujours la distance nécessaire pour cerner le phénomène dans sa globalité. Dans plusieurs cas, nous avons noté qu'il y avait une confusion entre participation culturelle et médiation culturelle, un terme beaucoup plus courant pour la plupart des intervenants et qui réfère généralement à l'ensemble des approches et des activités qui vise à créer un lien entre citoyens et culture. Dans les milieux anglophones, on note cependant que la terminologie prête moins à confusion que chez les francophones puisque leurs équivalents anglais sont « cultural participation » et « outreach activities ».

Toutes les organisations auxquelles nous avons parlé ont souligné l'importance de la médiation culturelle (outreach) dans leurs activités. La très grande majorité de ces activités était cependant étroitement liée à la fréquentation d'un spectacle, soit en amont à titre d'activité de préparation des élèves en classe ou bien en suivi sous forme de discussions et d'échanges après une représentation. Certaines compagnies ont dit mettre en place des ateliers avec des jeunes, surtout des adolescents, pour nourrir leur processus de création, mais cela n'implique pas des masses de jeunes : quelques dizaines dans les cas mentionnés.

Autre distinction entre les milieux anglophones et francophones, on constate que les activités de médiation (outreach) sont majoritairement créées et portées par les compagnies elles-mêmes dans le cas anglophone. Dans le cas francophone, puisque l'essentiel de diffusion est canalisé à travers les salles de spectacles, la charge de créer et d'organiser les activités de médiation culturelle est plutôt du ressort de personnel spécialisé travaillant pour les diffuseurs.

Même s'ils reçoivent de la sollicitation pour accompagner des processus de création de spectacles en milieu scolaire, peu s'engagent dans cette voie. On croit généralement que c'est plutôt la mission de l'école. Exception notable, au moins un festival pour enfants situé en région éloignée s'est donné comme mandat de programmer des spectacles créés par les enfants dans leur milieu scolaire respectif, avec le soutien d'artistes professionnels qui agissent comme conseillers et mentors. Le festival est alors l'occasion de rassembler des communautés très dispersées pour un échange qui passe par les arts.

Certains ont émis la crainte de voir un fossé se creuser entre les arts en milieu scolaire et la pratique professionnelle. Quelques cas ont certes été mentionnés où l'énergie et les fonds d'une école ont été employés pour la production d'un spectacle par les étudiants — une de ces productions aurait même fait la tournée des écoles du secteur ! —, plutôt qu'à l'achat d'un spectacle professionnel. Toutefois, sur la base de l'ensemble de nos entrevues, on ne pourrait conclure qu'il y a là une lame de fond et qu'il s'agit de cas isolés.

3.2.5 Les liens avec le milieu scolaire

Bien que le public des représentations familiales représente une part non négligeable du secteur du théâtre pour l'enfance et la jeunesse et des festivals pour enfants, c'est véritablement la question des liens avec le milieu scolaire qui est au cœur de toute la dynamique des activités de la plupart des intervenants du secteur, que ce soit directement ou indirectement. La presque totalité de nos interlocuteurs a souligné le fort rapport de dépendance à l'égard des structures scolaires. On mentionne abondamment que l'état de santé du monde l'éducation influe grandement sur toute la chaîne des arts professionnels adressés au jeune public.

Les réductions budgétaires dans les écoles ont ainsi été mentionnées par la presque totalité des personnes interviewées. Cela touche aux budgets d'achat des spectacles, mais aussi à la question du transport scolaire sur laquelle nous reviendrons plus loin. Parallèlement, il est de

plus en plus difficile de demander des contributions supplémentaires aux parents à qui on sollicite parfois déjà des contributions pour d'autres activités ou pour des fournitures scolaires même. La situation est la même dans les écoles privées. On pourrait penser que les parents ont plus de moyens, mais les frais de scolarité sont également beaucoup plus élevés.

L'état des relations de travail au sein du secteur de l'éducation est une préoccupation de plusieurs acteurs du secteur. Chaque fois que des conflits de travail ont éclaté lors de négociations entre le gouvernement et les syndicats du personnel enseignant, on a pu constater les effets significatifs parfois même dévastateurs. Des moyens de pression liés à ces conflits ont été mis en place au Québec, en Ontario et en Colombie-Britannique notamment. Si certaines tournées ont pu être reportées, d'autres ont été définitivement annulées. La programmation de spectacles est souvent présentée comme un jeu de dominos, ce qui fait que des changements qui affectent une portion du calendrier sur un territoire donné peuvent avoir des répercussions sur l'ensemble des activités des compagnies, des diffuseurs et des festivals sur un tout autre territoire.

Même lorsque les conflits étaient résolus, les effets de ces moyens de pression ne se limitaient pas à l'année du conflit, mais pouvaient conduire à une diminution de l'activité pendant plusieurs années. Certains diffuseurs du Québec ont souligné par exemple qu'ils n'avaient jamais retrouvé le niveau de fréquentation qu'ils avaient atteint avant le boycottage des activités culturelles de 2005. Les raisons qui expliquent ce phénomène ne sont pas apparues clairement. Certains ont évoqué un lien de confiance ébranlé, d'autres ont parlé du remplacement des activités culturelles par d'autres activités. Dans tous les cas, même si la plupart de nos interlocuteurs se montrent sensibles aux conditions de travail des enseignants avec lesquels ils interagissent, ils n'en déplorent pas moins de faire les frais des moyens de pression qui perturbent particulièrement un secteur considéré comme fragile par plusieurs.

Il y a aussi d'autres signes que les enjeux ou les choix qui sont faits dans le secteur de l'éducation affectent le monde des arts. Les organisations qui sont principalement actives dans des provinces où le théâtre ne fait pas partie du programme scolaire du primaire soulignent qu'elles partent de plus loin. Lorsqu'elles visitent d'autres provinces qui ont de tels programmes, elles trouvent que les interactions avec les jeunes et les enseignants sont plus riches. Il y aurait manifestement un capital culturel qui est un peu plus développé dans ces milieux.

Ce capital culturel est aussi en grande partie incarné par le personnel des écoles qui a accumulé un historique de fréquentation des spectacles, que ce soit en salle ou dans les écoles même. C'est aussi pourquoi, lorsque nos interlocuteurs parlent de fidélité et de loyauté avec les clientèles scolaires, ils se réfèrent à ce personnel et non pas aux enfants. Ceux-ci vieillissent et sont donc de passage, tandis que le personnel reste.

Toutefois chaque changement de garde dans les écoles démontre qu'il est risqué de faire reposer le succès du système sur la loyauté d'individus, plutôt que sur une politique générale ou, comme certains de nos interlocuteurs l'ont énoncé, un projet de société ou de communauté. Cela ne semble pas être si utopique, puisque parmi les pratiques exemplaires que nous avons constatées ou qui nous ont été rapportées, on trouve plusieurs cas de ces communautés pour qui l'accès aux arts est mis de l'avant. Les compagnies qui visitent ces communautés soulignent la différence que représente cette mobilisation. Quant aux diffuseurs qui œuvrent dans ces communautés, ils font remarquer qu'il est beaucoup plus facile de travailler, de trouver des partenaires et ultimement, de remplir leur salle.

Lorsque l'intérêt pour les arts se manifeste au niveau des directions d'école, cela facilite grandement la mobilisation au sein du milieu scolaire. On souligne cependant qu'il y a une plus grande mobilité chez ces cadres que dans le personnel enseignant. Plusieurs des personnes interviewées ont souligné qu'il y a présentement une vague de départ à la retraite des *baby-boomers* à tous les échelons des systèmes

scolaires. Chaque fois, c'est la perte d'un lien bâti et entretenu pendant des années. Les savoir-faire ne sont pas toujours transmis et les jeunes professeurs doivent partir de zéro.

3.2.6 Les liens avec le cursus scolaire

La question du cursus scolaire est également un sujet qui est revenu dans la presque totalité de nos entretiens. Il semble y avoir une ambivalence à ce sujet. D'un côté, on souhaite que les programmes pédagogiques encouragent la participation culturelle de diverses façons, incluant la fréquentation et l'appréciation de productions professionnelles, mais on se méfie de l'impact de telles mesures sur la teneur artistique des projets. Comme le cursus règle une grande partie de l'enseignement prodigué dans les écoles, la plupart des enseignants ont le réflexe naturel de tenter de faire des liens entre les œuvres artistiques et les thématiques de leurs plans de cours. Ce souci d'efficacité en conduit certains à n'évaluer le potentiel des productions jeune public qu'en fonction de leur capacité à répondre à ces besoins pédagogiques. On néglige alors d'autres aspects qu'il est tout aussi important de transmettre aux jeunes comme la qualité de l'expérience esthétique ou la simple magie de l'expérience théâtrale. Quelques producteurs nous ont relaté divers cas où des personnes dans le système scolaire ont contacté des compagnies ou des diffuseurs pour leur faire part de demandes précises, voire d'exigences en lien avec des thématiques ciblées lors d'une année particulière. Ce sont cependant des cas extrêmes.

Peu échappent complètement à ce dernier phénomène, mais il semble que les spectacles qui sont destinés au milieu scolaire sont les plus sujets à devoir répondre à des considérations didactiques bien avant d'autres considérations. À cet égard, les guides pédagogiques que produisent les compagnies doivent être de plus en plus détaillés. Cependant, il est difficile parfois d'acheminer ces guides dans les écoles auprès des gens qui prendront les décisions. Comme nous le mentionnions plus tôt, il y a une offre d'activités qui est de plus en plus

importante et il devient plus difficile de se démarquer parmi l'ensemble de cette offre.

Certains de nos interlocuteurs mentionnent que les enseignants sont de plus en plus débordés et manquent de temps pour trouver des correspondances avec leur cursus, alors ce sont parfois des membres du personnel des compagnies, des diffuseurs ou de certains festivals qui prennent le temps de leur illustrer de vive voix des applications possibles dans le cadre de leur enseignement. Même si ces investissements de temps s'ajoutent à la charge de travail, on mentionne qu'il est incontournable de le faire. Certaines instances scolaires comme les comités culturels ou les conseils de parents veulent avoir des garanties sur la pertinence pédagogique des spectacles avant d'autoriser certaines activités ou sorties. On note par contre que lorsque des intermédiaires comme des agences ou des réseaux sont impliqués, il est plus difficile de créer un lien direct qui permette de répondre rapidement à des questionnements des intervenants du milieu scolaire.

Dans cet esprit, on note aussi que la question de la formation des enseignants a été évoquée à plusieurs reprises. Il semble, d'après nos entretiens, qu'ils ne sont pas toujours adéquatement préparés à l'intégration des activités artistiques dans le cadre de leurs cours. Quelques diffuseurs et des festivals ont mentionné avoir organisé des activités de formation à l'intention des enseignants, sur la préparation des sorties scolaires. Cela leur procure des outils pour mieux accompagner les jeunes dans leurs découvertes du monde artistique.

Au-delà du cursus, la question des thématiques portées par les spectacles a aussi des impacts à un autre niveau. Certaines thématiques plus sensibles conduisent certains spectacles à être carrément exclus de certains réseaux. Un même spectacle peut être reçu avec enthousiasme dans certaines régions et faire l'objet d'une censure dans une autre région. Les interlocuteurs qui nous ont fait part de ces situations ont souligné que ces cas de censure reposaient parfois sur une rumeur ou une fausse perception. Dans deux de ces cas, les engagements avaient été obtenus via des agences régionales sans

contacts directs avec les écoles. Il était plus difficile pour eux de rétablir les faits auprès des personnes concernées. Le lien de confiance personnel avec les intervenants scolaires joue à cet égard un rôle important. Certains producteurs ont mentionné qu'il était possible d'aborder des sujets parfois très sensibles — comme le suicide ou même l'homoparentalité — à condition de préparer les divers intervenants adéquatement.

La dictature du titre est un phénomène bien réel qui nous a été rapporté par plusieurs. Cela n'est pas propre au domaine du théâtre pour l'enfance et la jeunesse, mais dans un contexte où on accorde une importance très grande au choix des spectacles, le titre peut avoir un effet significatif. Comme dans les cas mentionnés dans le paragraphe précédent, un mot peut suffire à éveiller la méfiance. À l'inverse, on souligne qu'un titre qui fait référence même de manière lointaine à une œuvre littéraire pour les jeunes, à un personnage connu, peut s'avérer rassurant et ouvrir les portes de nombreuses écoles. Cette question des liens avec la littérature est revenue à quelques reprises. Dans plusieurs milieux, le théâtre garde sa parenté étroite avec la dimension littéraire.

Il est clair que le théâtre pour l'enfance et la jeunesse se trouve au carrefour entre l'art et l'éducation. Plusieurs de nos interlocuteurs ont émis le souhait que les ministères responsables de l'éducation et ceux consacrés aux arts ou à la culture arriment mieux leurs programmes ou leurs actions.

3.2.7 Des facteurs décisionnels importants

Toute présentation d'un spectacle dans une école et toute sortie scolaire dans un lieu culturel entraînent des perturbations de la routine et une adaptation de l'organisation scolaire sur le plan des horaires et des ressources. La capacité et la volonté de s'adapter sont ainsi nommées parmi les principaux facteurs de succès ou d'échec dans le développement de liens avec les différents milieux scolaires. Au-delà de l'intérêt pour le théâtre du personnel enseignant et des directions d'école, on souligne que l'expérience est souvent ce qui caractérise les individus qui font preuve de leadership dans l'organisation des sorties scolaires. Compte tenu des nombreuses embûches administratives, cela prend des qualités particulières pour naviguer au travers des divers obstacles.

La question des coûts est certainement le facteur qui est considéré comme le plus important dans la balance décisionnelle. Les réductions budgétaires dans plusieurs provinces ont notamment réduit les marges de manœuvre des conseils scolaires et des écoles. Plusieurs écoles, par le biais des comités de parents, sont même obligées d'organiser des activités de financement pour offrir des activités culturelles à leurs enfants. Cette précarité qui affecte les achats de spectacles en milieu scolaire impacte bien entendu les choix artistiques des compagnies productrices. Sauf exception, comme nous l'avons décrit précédemment, la tentation est de réduire la taille des spectacles pour se conformer aux limites budgétaires des écoles.

Pour les diffuseurs et les festivals qui travaillent avec les clientèles scolaires, il y a un obstacle de plus qui se dresse entre eux et les jeunes qu'ils souhaitent accueillir. Une fois réglée la question du prix des billets pour chaque enfant, chaque adolescent, et leurs accompagnateurs, les écoles doivent bien entendu les transporter vers les lieux de présentation. En milieu urbain, certains utilisent le transport en commun, mais ils sont une minorité. Le transport des jeunes par autobus dans la plupart des milieux est largement le moyen le plus utilisé et certainement un facteur déterminant.

Considérant que le transport demande du temps, l'organisation des sorties exige une gymnastique logistique particulière qui oblige à considérer les ratios adultes-enfants, les exigences syndicales, les heures de repas et de collation des enfants, les horaires des services de garde lors du retour et bien plus. On nous a relaté deux cas où des diffuseurs ne présentaient plus que des représentations scolaires le matin, alors que par le passé, ils en présentaient deux par jour. Dans ces cas précis, des changements dans les horaires des écoles ont rendu presque impossibles les sorties scolaires en après-midi. Cela a évidemment des impacts sur la rentabilité des spectacles dont les coûts ne peuvent plus être amortis de la même manière. Ce genre de situation est propre à des régions précises, mais illustre bien le poids de l'organisation scolaire et de la logistique.

Le coût du transport est un déterminant majeur qui a été mentionné dans la plupart de nos entretiens. Le Québec semble être la seule province qui dispose d'un programme d'aide au transport dans le cadre de sorties culturelles. Auparavant géré par le ministère de la Culture, il a été transféré au Conseil des arts et de lettres du Québec en même temps que les fonds d'aide aux diffuseurs. Le programme peut permettre d'obtenir des remboursements allant jusqu'à 40 % des coûts de transport engagés, quoique selon plusieurs les remboursements avoisinent généralement les 25%. Ce sont certains diffuseurs — pas tous — qui se voient attribuer une enveloppe prédéterminée qui doivent acheminer les demandes des écoles. Selon les témoignages récoltés, la disponibilité de cette aide est souvent un élément déclencheur dans l'organisation d'une sortie au théâtre. Certains diffuseurs ont même réussi à mobiliser des partenaires de leurs communautés pour financer la portion non couverte. Ailleurs au pays, d'autres organisations ont aussi mentionné réussir occasionnellement à trouver du financement non gouvernemental par le biais de commanditaires ou de fondations pour faciliter le transport.

3.2.8 Autres phénomènes et constats

Concernant la programmation et la circulation des spectacles, quelques-uns de nos interlocuteurs ont souligné que l'aide à la tournée est disponible de manière très inégale au Canada. Certaines provinces sont mieux pourvues que d'autres et le Conseil des arts du Canada peine à suffire à la demande. Dans certains cas, il semble que cela réduit la capacité de rejoindre davantage de public ou d'accueillir des compagnies d'ailleurs au pays.

Lors de certains entretiens, certains ont parlé de la crise économique de 2008 qui a contribué à réduire l'accès au financement privé, via les dons ou commandites, ce qui a ensuite produit des effets sur le financement de certains projets spéciaux auprès d'écoles. Plus largement, cette crise a touché très durement certains marchés aux États-Unis et en Europe, ce qui a conduit certaines compagnies à réduire considérablement leur diffusion là-bas. Comme les projets sont souvent conçus pour être amortis sur un volume élevé de représentations, ces pertes de marché les forcent à investir les marchés d'ici encore plus intensément. La diminution des apports venant de l'étranger inclut les fonds de coproduction qui représente pour certaines compagnies une part non négligeable des budgets de création.

Les compagnies qui disposent de leurs propres installations semblent mieux tirer leur épingle du jeu que celles qui sont sans lieu. Bien que dans certains cas le poids financier a pu en forcer à renoncer à leur lieu, on mentionne que sur le plan des opportunités et des relations avec le public, les avantages sont certains. En étant chez soi, on multiplie les occasions de contacts avec les jeunes dans le cadre de cours ou d'ateliers récurrents. Il devient aussi possible d'accueillir d'autres compagnies jeune public et de jouer le rôle de diffuseur occasionnel. Ils sont alors en mesure de présenter à leurs publics une offre plus diversifiée. Par exemple, si une compagnie crée surtout pour les adolescents, elle peut inviter des compagnies qui font des productions pour les enfants plus jeunes. Cela contribue à consolider leur rôle auprès de leur communauté.

3.2.9 Quelques pratiques exemplaires

Dans le cadre de nos entretiens, les discussions portaient régulièrement sur des enjeux et défis du secteur. Vis-à-vis de certaines problématiques, on nous référait fréquemment à des solutions ou des pratiques exemplaires observées ailleurs. Ainsi devant l'absence d'engagement sérieux envers les arts à l'école dans certaines régions, plusieurs rappellent le vieux rêve de rendre la sortie au théâtre obligatoire. On donne à cet égard l'exemple des Pays-Bas où il est obligatoire que tous les enfants voient au moins un spectacle par année. En Belgique aussi, il existe des dispositions qui vont dans le même sens. Par contre, les compagnies qui souhaitent faire partie de l'offre officielle doivent se soumettre à un examen pour obtenir une certification de qualité.

La plupart de nos interlocuteurs sont persuadés que le développement des publics est une solution qui doit être renforcée, mais cela suppose du personnel dédié et convenablement formé. Les diffuseurs spécialisés disposent généralement de ce type de ressources et réussissent à maintenir un lien avec les écoles à longueur d'année. Ce n'est semble-t-il pas le cas de bien des diffuseurs pluridisciplinaires régionaux.

Pour remédier à l'éloignement des écoles de leur lieu de présentation principal, certaines compagnies louent ou songent à louer occasionnellement des salles satellites pour se rapprocher d'écoles additionnelles. Cela aide à réduire l'impact des temps de déplacement sur la logistique des écoles.

Une organisation nous a fait part d'une initiative prometteuse de créer une plateforme interactive pour la valorisation pédagogique des composantes du spectacle. Il s'agit d'un outil pour contourner les obstacles administratifs de la bureaucratie scolaire afin d'engager un dialogue plus constructif avec les enseignants.

Plutôt que de tenter de concurrencer aveuglément l'offre d'organismes culturels en musique et en danse, un diffuseur nous a fait part d'une

initiative qui existe de plusieurs années et qui consiste en une offre regroupée. Ces organismes collaborent sur le plan de la promotion et sur la création de forfaits. Ils présentent une brochure et un site commun qui leur donne un plus grand impact auprès des écoles. Ils envisagent d'ajouter des partenaires dans le monde muséal pour enrichir leur offre collective et favoriser dans certains cas l'organisation de sorties multiactivités, lorsque possible pour certaines écoles.

3.3 FAITS SAILLANTS

La diversité des participants à l'enquête reflète parfaitement le fait que le secteur du théâtre pour l'enfance et la jeunesse et des festivals pour enfants est une toile composite où des réalités très contrastées se côtoient. Les points de vue qui ont été exprimés témoignent souvent d'une connaissance partielle de l'ensemble du secteur et sont ancrés dans une perspective régionale ou provinciale, mais beaucoup plus rarement nationale.

La perception générale vis-à-vis de l'offre culturelle pour les jeunes est qu'elle a augmenté et qu'elle s'est diversifiée. D'autres disciplines artistiques comme la danse, le cirque et la chanson, ont pénétré le champ de la production pour les jeunes, alors qu'elles étaient autrefois quasi absentes. Pour les producteurs, cela se traduit en un sentiment de concurrence plus vive, alors que pour les diffuseurs et festivals non spécialisés, c'est une meilleure opportunité d'offrir des programmations variées.

En même temps, les producteurs se sentent coincés par la difficulté à faire évoluer les cachets qu'ils reçoivent, ce qui crée une pression pour des productions de taille plus réduites, standardisées. Cela banaliserait en quelque sorte l'expérience théâtrale. Certains prennent des risques et réussissent encore à se démarquer avec succès avec des productions plus ambitieuses.

Les publics ont toujours été segmentés en fonction de l'âge, mais de nouveaux segments se sont ajoutés comme celui de la toute petite

enfance. Il semble que les segments plus jeunes sont ceux qui connaissent une croissance plus marquée, alors que les segments supérieurs, comme les adolescents, sont un public plus difficile à joindre et à intéresser. Cette perception n'est cependant pas partagée par tous.

Alors que le concept de participation culturelle ressortait abondamment dans la revue de la littérature, nous avons recueilli peu d'échos à ce propos dans le cadre de cette enquête. Nous avons bien sûr des questions spécifiques sur les tendances en matière de goûts et d'habitudes, mais peu de nos interlocuteurs étaient en mesure de se prononcer sur cela, malgré notre insistance.

Comme la vaste majorité des organisations dépend en grande partie des clientèles scolaires, on parle pratiquement davantage des goûts des enseignants avant ceux des jeunes. Cette participation culturelle en mutation à laquelle on fait référence semble selon toute probabilité se dérouler davantage en milieu scolaire ou dans la sphère privée de la famille. Cela semble dans certains cas se passer loin des yeux de nos interlocuteurs.

Dans les milieux francophones, le concept de participation culturelle trouve moins d'écho à proprement parler, mais c'est sans doute en raison d'une confusion avec le terme médiation culturelle (outreach). Plusieurs activités de médiation culturelle plus participatives font d'ailleurs partie du spectre de la participation culturelle.

On voit un peu le même phénomène au niveau des nouvelles technologies, de la consommation culturelle en ligne et des réseaux sociaux. Lorsque questionnés sur l'impact de ces pratiques chez les jeunes, peu de nos interlocuteurs se sentaient en mesure de se prononcer. Ils reconnaissaient le phénomène, mais n'étaient pas en mesure d'évaluer l'ampleur ou l'impact sur leurs propres activités.

Les liens avec le monde de l'éducation sont majeurs et incontournables. Tout changement dans l'organisation scolaire a des effets immédiats sur les programmations artistiques pour les enfants et les jeunes. La

complexité grandissante de la logistique et les coûts associés au transport scolaire ont fait en sorte que plusieurs écoles ont carrément éliminé les sorties, sinon les ont grandement réduites.

Toujours en milieu scolaire, les enseignants éprouvent la très forte nécessité de tracer des liens entre les thématiques d'un spectacle et le cursus scolaire. Cela crée une pression sur les créateurs pour répondre à une certaine « demande ». Cette pression s'exerce de manière plus forte pour les compagnies qui tournent majoritairement dans les écoles que pour les compagnies qui se produisent surtout dans les salles.

Les budgets des écoles semblent avoir diminué de manière substantielle, c'est ce que rapportent nos interlocuteurs. Les divers coûts associés à la fréquentation ont donc pris une importance très grande. Les hausses de prix ont des effets immédiats sur la fréquentation. Quant au transport pour les sorties scolaire, les organisations qui réussissent à en faciliter le financement tendent à connaître du succès.

Pour quelques compagnies, le fait de disposer d'installations qui leur sont propres semble être un actif positif malgré les coûts importants. Cela leur permet d'être mieux implantés dans leur communauté en jouant aussi parfois le rôle de diffuseurs.

De manière générale, la capacité pour les organisations de tisser des liens avec d'autres partenaires clés de leur communauté est un gage de succès. Le projet de donner accès aux jeunes à des programmes artistiques de qualité devient alors un projet collectif et il est beaucoup plus aisé de résoudre par la concertation et la collaboration les multiples défis auxquelles elles peuvent être confrontées.

ÉLÉMENTS DE CONCLUSION

4.1 CONSTATS

Les objectifs de cette étude exploratoire étaient de dresser un portrait analytique de la situation pour le secteur du théâtre pour l'enfance et la jeunesse et celui des festivals pour enfants. Plusieurs questions de recherche ont balisé les travaux et il a été possible d'identifier des éléments de réponses à la plupart de ces questions. Dans certains cas, le manque de données complètes pointe vers la nécessité de recherches additionnelles.

La participation du public aux programmes artistiques pour les enfants et les jeunes est déterminée par un ensemble de facteurs. Certains relèvent de caractéristiques régionales liées au mode d'organisations du secteur, d'autres relèvent de phénomènes sociétaux qu'il peut être encore difficile de cerner.

Segmentation accrue des publics

Tant la revue de la littérature que l'enquête ont démontré que les divers segments d'âge sont soumis à des évolutions spécifiques en termes de participation à des activités artistiques. Les artisans du secteur du théâtre sont devenus très habiles à cibler des tranches d'âge de plus en plus précises et à offrir des activités qui répondent apparemment bien aux goûts et aux capacités de ces enfants et de ces jeunes. Par contre, diverses contraintes liées à certains contextes de diffusion — rassembler tous les enfants d'une même école dans un gymnase ou un auditorium, par exemple — viennent parfois contrarier les efforts pour offrir une expérience artistique optimale.

Cette segmentation accrue des clientèles jeunesse s'est aussi traduite en l'émergence relativement récente d'activités et d'œuvres destinées à des enfants encore plus jeunes, de moins de trois ans, allant même jusqu'aux bébés. Les données statistiques disponibles ne permettent

pas de mesurer quantitativement l'ampleur du phénomène, mais de notre enquête, on peut tout de même en tirer quelques observations utiles :

- Une proportion croissante d'enfants commencent leur expérience de l'art plus jeune qu'auparavant ;
- Les garderies ou centres de la petite enfance qui accompagnent ces très jeunes enfants sont de nouveaux joueurs dans le secteur;
- En raison des contraintes liées à l'âge, il s'agit d'expériences artistiques qui sont ancrées dans une proximité aux lieux de présentation.

Un écosystème diversifié

Le secteur du théâtre pour l'enfance et la jeunesse et celui des festivals pour enfants sont des milieux hétérogènes. Composé de compagnies de création, de diffuseurs, de festivals aux tailles et aux mandats les plus divers, on constate que les défis ne sont pas toujours les mêmes selon le positionnement d'une organisation dans l'écosystème des arts pour le jeune public. Selon le cas, ces défis peuvent être d'ordre démographique (baisse de population, diversité ethnique, etc.), géographique (isolement), politique (priorités ministérielles) ou économique (crises locales ou même nationales).

Transformation de la participation culturelle

Diverses études laissent entendre que le monde de la culture vit actuellement une profonde transformation qui conduit irrémédiablement la participation culturelle vers une dynamique « créer-agir » contrairement à celle de simplement « s’asseoir-écouter ». D’après les participants à notre enquête, le phénomène se vérifie de manière anecdotique sur le terrain, mais n’apparaît pas aussi marqué ou répandu dans toutes les régions du pays. Les outils statistiques disponibles ne permettent pas non plus d’évaluer l’ampleur ou la persistance du phénomène.

Les enquêtes de participation culturelle sont des travaux qui pourraient donner des indices sur les goûts et les habitudes des jeunes, mais la plupart ne couvrent pas ou peu la clientèle des jeunes, à l’exception des adolescents. Au Canada, celles qui traitent des jeunes de moins de 15 ans ne font pas état des arts de la scène.

Bien des intervenants qui travaillent dans les organisations du secteur disent ne pas avoir la distance nécessaire pour évaluer les changements globaux qui ont apparemment cours dans la participation culturelle des jeunes. Plusieurs parviennent à relater des phénomènes localisés, qui les touchent directement, mais ils ne sont pas toujours en mesure de situer ces pratiques sur une échelle plus globale, à quelques exceptions près bien entendu.

Certains perçoivent certaines initiatives du milieu scolaire — un engagement plus grand dans la création par les jeunes, par exemple — comme une menace pouvant se traduire en un retrait vis-à-vis de l’art professionnel, et donc d’une perte de marché potentiel. Cette crainte est en partie alimentée par la difficulté de distinguer si cela relève d’un phénomène social de littératie culturelle croissante, plus participative, ou simplement le résultat d’une carence économique liée à des diminutions de budget dans le secteur de l’éducation.

Une dépendance au milieu scolaire qui ne se dément pas

Pour tous ceux qui créent, produisent ou diffusent des œuvres ou des activités artistiques pour les enfants et la jeunesse, le milieu scolaire est une dimension incontournable.

L’étude fait état d’un certain nombre de points de contact entre les compagnies de théâtre jeune public, les diffuseurs ou les festivals et le milieu scolaire, mais pour compléter le portrait d’ensemble de la dynamique des arts pour le jeune public au pays, il faudrait pouvoir davantage tenir compte de ce qui se pratique et s’enseigne à l’école. Il s’agirait notamment de recenser les informations sur les programmes pédagogiques de chaque province. En plus de l’information sur la structure décisionnelle qui met en présence les arts et l’école, on y trouverait certainement la description des programmes et des objectifs, mais cela dépassait de loin le cadre de cette étude.

Les mutations technologiques

Peu d’indices donnent à penser que la plus grande place qu’occupent les nouvelles technologies et les médias sociaux a causé un tort significatif au secteur du théâtre pour l’enfance et la jeunesse et aux festivals pour enfants. Bien sûr, ces nouveaux médias ont contribué à élargir l’offre culturelle, mais ils ont en même temps favorisé un meilleur accès à la culture pour des populations plus isolées. Ils ont aussi permis à l’ensemble de la population, ce qui inclut des jeunes, d’accéder à des outils de création dont elle ne disposait pas toujours auparavant. Pour ces jeunes qui se sont frottés à la création, ou du moins à une forme d’offre culturelle plus interactive, les attentes vis-à-vis de l’expérience des arts vivants peuvent avoir changé. Cela concerne particulièrement les tranches d’âge plus élevées. Les défis que rencontrent les créateurs de théâtre pour adolescents semblent confirmer ce constat. Les jeunes sont plus exigeants et souhaitent accéder à des œuvres qui leur apparaissent plus expérientielles.

Parallèlement, les créateurs et producteurs artistiques ont aussi profité des possibilités qu'offrent les outils technologiques pour accéder plus directement à leurs publics. La diffusion de capsules vidéos et de trousseaux pédagogiques par Internet a notamment permis d'améliorer la préparation des jeunes et des enseignants en amont des représentations et de créer des zones de dialogues plus suivies entre les diverses parties prenantes d'une production.

Bien que l'utilisation de ces technologies consomme du temps, cela n'a pas d'impact au niveau des programmes artistiques qui dépendent du secteur scolaire. Celui-ci est un milieu protégé au sens où l'organisation du temps est réglée selon une logique qui dépend du cursus scolaire. Au niveau des familles, l'impact est possiblement plus important même s'il est difficile de le mesurer précisément dans le cadre de cette étude. Dans ce contexte, les décideurs sont les parents et il faudrait évaluer l'impact de ces technologies sur la répartition du temps que les adultes consacrent aux loisirs avec leurs enfants pour obtenir des réponses adéquates.

Des facteurs de succès récurrents

Même si de nombreux facteurs et circonstances peuvent influencer sur le destin des organisations du secteur et sur leur capacité à rejoindre leurs publics, nous en avons relevé quelques-uns qui semblent se décliner de manière constante :

- Concertation et collaboration importantes entre les divers intervenants d'un même milieu, au niveau des secteurs culturels, scolaires, politiques et économiques ;
- Disponibilité d'un soutien à l'offre culturelle avec des programmes de tournée qui favorisent la circulation d'œuvres diversifiées, dans les régions moins bien desservies ;
- Soutien significatif à l'accès culturel par des aides financières au transport pour les sorties scolaires ou l'implantation d'espaces de diffusion culturelle de proximité ;

- Consolidation ou développement de la demande par la mise en place d'activités qui stimulent l'appréciation de l'art, tant chez les enfants que chez les enseignants.

4.2 PERSPECTIVES D'AVENIR

Sur la base de la documentation consultée, des données disponibles à l'échelle nationale, des avis recueillis auprès de notre échantillon, et suivant notre analyse de la situation, nous ne croyons pas que le public du secteur du théâtre pour l'enfance et la jeunesse et des festivals pour enfants soit l'objet d'un déclin tel qu'on pourrait qualifier la situation de crise à proprement parler. L'ensemble de ces informations triangulées pointe plutôt vers une apparence de stagnation. La loi de la moyenne masque toujours des cas plus prononcés de baisse comme de hausse pour certaines organisations. Même un état de statu quo peut également signifier que les divers joueurs du secteur doivent consacrer davantage de temps, d'énergie et d'imagination à simplement maintenir ce statu quo,

Au terme de cet exercice de brosser un portrait national de la participation du public aux programmes artistiques pour les enfants et les jeunes, il apparaît donc périlleux sur cette seule base d'émettre un pronostic sur l'ensemble du secteur, du moins à une échelle nationale. Comme nous avons pu le voir, de nombreux facteurs influent sur la dynamique des composantes étudiées. Les disparités sont parfois régionales, parfois sous-sectorielles.

Vis-à-vis des mutations auxquelles sont soumises les organisations et institutions du secteur, des défis se sont dévoilés. Nous croyons toutefois qu'il est à la portée de leurs intervenants clés d'en transformer un certain nombre en opportunités.

Tout au long de cette démarche, nous avons été confrontés à un manque d'information ou de données précises sur des sujets parfois pertinents. Ce déficit de connaissances est le premier défi auquel le secteur doit s'attaquer pour compléter le portrait de la participation du public qui a commencé à émerger de la présente étude.

Pour orienter d'éventuels travaux complémentaires, nous estimons que les quatre axes suivants pourraient être pris en compte, voire priorités :

- L'axe statistique;
- L'axe démographique;
- L'axe scolaire;
- L'axe loisir.

L'axe statistique doit permettre de dégager un portrait plus juste de la participation culturelle à certaines activités. Pour le moment, les informations fiables et utilisables sont limitées à un petit nombre de sources et ne concernent que certaines catégories d'organisations. D'autres données brutes existent, à l'échelle provinciale notamment, mais exigent des efforts considérables pour en faire un traitement valable et harmonisé.

L'axe démographique n'est pas éloigné de l'axe statistique, mais vise davantage à appréhender de manière analytique les phénomènes qui ont ou auront un impact direct sur la quantité et la composition des publics potentiels pour les activités actuelles ou futures. Une compréhension plus fine des particularités régionales est nécessaire pour prévoir des tendances qui se répercuteront dans le secteur scolaire tout autant que dans le secteur des arts de la scène pour jeunes publics.

L'axe scolaire a été évoqué abondamment pendant la démarche. Les interconnexions entre la programmation artistique pour les enfants et les jeunes avec le milieu scolaire sont nombreuses et si étroites que l'on peut presque parler d'un lien de dépendance. Dans une perspective d'avenir, pour mieux comprendre ce partenaire incontournable, il est

nécessaire de mieux documenter et comprendre les spécificités de chaque région au niveau de la place qui est accordée à l'art dans les systèmes scolaires. C'est la condition préalable pour consolider, imaginer ou mettre en place les leviers d'une meilleure collaboration entre ces deux univers, comme le souhaite depuis de nombreuses années la grande majorité des participants à notre enquête.

L'axe loisir est resté dans l'angle mort de cette étude, principalement parce que nous n'avons pas les données pour évaluer son importance, ni les interlocuteurs pour véritablement qualifier son apport. Le loisir culturel rassemble tout de même un pan important de la participation culturelle des citoyens dans les communautés. Le niveau d'interaction avec les organisations professionnelles est difficile à jauger, mais il semble comme pour d'autres aspects de cette étude que cette interaction varie selon le type de communauté. Le défi le plus évident pour cet axe sera de s'attaquer à un secteur qui est encore plus décentralisé que celui de l'éducation.

Au final, soulignons que l'intérêt des intervenants clés du secteur pour la réalisation de la présente étude ne s'est pas démenti tout au long du processus. Le degré de collaboration fut non seulement exemplaire, mais nous laisse croire que toute démarche complémentaire future serait accueillie avec le même enthousiasme. Nous croyons que c'est justement une opportunité dont il faudrait pouvoir se saisir.

BIBLIOGRAPHIE

Brown, Alan S., Jennifer L. Novak-Leonard et Shelly Gilbride (2011). *Getting In On the Act : How arts groups are creating opportunities for active participation*, The James Irvine Foundation, 45 p.

Connecticut Commission on Culture and Tourism (2004). *The Values Study : Rediscovering the Meaning and Value of Arts Participation*, The Wallace Foundation's State Arts Partnerships for Cultural Participation (START) Program, 170 p.

Hill, Kelly (2011). *La participation aux activités artistiques et de lecture des enfants en dehors de l'école en 2008 : un premier examen des données de l'Enquête longitudinale nationale sur les enfants et les jeunes*, Hill Stratégies Recherche Inc., 36 p.

Lefret, Frédéric (2011). *Les loisirs des jeunes Franciliens de 15 à 25 ans à l'ère numérique*, Conseil économique, social et environnemental régional d'Île-de-France, 34 p.

Lévesque, Etienne (2012). *Étude de quatre modèles de réussite en fréquentation des arts de la scène par les élèves du primaire et du secondaire dans le cadre de sorties scolaires*, Conseil québécois du théâtre, 29 p.

Marin, Geneviève et Natalie McNeil (2007). *La fréquentation du théâtre par la jeunesse*, Conseil québécois du théâtre, 36 p.

McCarthy, Kevin F., Elizabeth Heneghan Ondaatje, Laura Zakaras et Arthur Brooks (2004). *Gifts of the Muse: Reframing the Debate About the Benefits of the Arts*, Santa Monica, CA, RAND Corporation, 124 p.

McLauchlan, Debra (2009). « Ontario Teachers as Target TYA Audiences », *Youth Theatre Journal*, vol. 23, no 2, p. 116-126.

Nadeau, Anne (2015). *Étude sur la sortie au théâtre en contexte scolaire*, Montréal, Conseil québécois du théâtre, 60 p.

Novak-Leonard, Jennifer L., Alan S. Brown et WolfBrown (2011). *Beyond Attendance: A multi-modal understanding of arts participation*, National Endowment for the Arts, 102 p.

Performing Arts Flanders — Perspective : Young Audiences (2014). Brussels, Institute for the Performing Arts in Flanders, 198 p.

Poirier, Christian, Mariève K. Desjardins, Sylvain Martet, et al. (2012). *La participation culturelle des jeunes à Montréal*, Institut national de la recherche scientifique — Centre - Urbanisation Culture Société, 591 p.

Pronovost, Gilles (2002). *Les enquêtes de participation culturelle : une comparaison France-Québec-États-Unis*, Institut de la statistique du Québec. Observatoire de la culture et des communications, ministère de la Culture et des Communications du Québec, 54 p.

Pronovost, Gilles (2005). *Temps sociaux et pratiques culturelles*, Québec, CAN, Les Presses de l'Université du Québec, 200 p.

Pronovost, Gilles (2013). « Le développement de pratiques culturelles chez les enfants - Analyse de données de l'Étude longitudinale du développement des enfants du Québec », *Optique Culture*, no 26, Québec, Institut de la statistique du Québec, Observatoire de la culture et des communications du Québec, 12 p.

Schuster, J. Mark (2007). « Participation Studies and Cross-National Comparison: Proliferation, Prudence, and Possibility », *Cultural Trends*, vol. 16, no 2, p. 99-196.

WolfBrown (2011). *Ontario Arts Engagement Study*, Ontario Arts Council, 115 p.

Zakaras, Laura et Julia F. Lowell (2008). *Cultivating Demand for the Arts : Arts Learning, Arts Engagement, and State Arts Policy*, The Wallace Foundation, 125 p.

AUTRES DOCUMENTS CONSULTÉS

Alors que la bibliographie précédente ne liste que les documents qui sont cités directement dans l'étude, cette section présente l'ensemble des documents consultés dans le cadre de ces travaux.

Arts Impact Alberta 2014: Ripple Effects from the Arts Sector (2014), Alberta Foundation for the Arts, 32 p.

Anderson, Michael (2014). « The Role of Family in Young People's Theatre Attendance », *Youth Theatre Journal*, vol. 28, no 1, p. 61-73.

Arts Council England (2014). *The value of arts and culture to people and society – an evidence review*, 53 p.

Beauchamp, Hélène (2008). « La création pour ados : survol historique », *Jeu*, no 128, p. 59-70.

Bedard, Roger L. (2003). « Negotiating Marginalization: TYA and the Schools », *Youth Theatre Journal*, vol. 17, no 1, p. 90-101.

Bouchard, Marie-Pierre, Diane Chevalier, Anne-Marie Guilmaine et Alain Grégoire (2010). « La création pour les tout-petits : un plongeon au cœur de l'acte théâtral : Cinq années de mobilisation, de réflexions et d'actions complices entre la Maison Théâtre et Petits bonheurs », *Empreinte*, no 8, Maison-Théâtre, p. 23.

Brown, Alan S. et Kelly Hill (2010). *Audience Engagement Survey*, Creative Trust for Arts & Culture, 46 p.

Canada Arts Presentation Fund (CAPF) : Program Overview and a look at children's festivals (2015). Canadian Heritage - Patrimoine canadien, 15 p.

Craig, David S. (2009). « Theatre for Young Audiences in Canada », *TYA Today*.

Hill, Kelly (2012). « Factors in Canadians' Arts Attendance in 2010 — An Analysis of Attendance at Art Galleries, Theatres, Classical Music Performances, Popular Music Performances, and Cultural Festivals », *Statistical insights on the arts*, Vol. 11 No. ,1 Hill Strategies, 54 p.

Hill, Kelly et Marina Dempster (2004). *The State of Theatre for Young People in Ontario: Voices from the Field - Executive Summary*, Hill Strategies, Prepared for the Ontario Arts Council, 10 p.

Lafortune, Jean-Marie (2012). *La médiation culturelle: le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec.

Leclerc, Stéphane (2005). *La valeur économique du théâtre jeune public au Québec. Document d'appui au volet « La valeur des publics » du forum « Quels théâtres pour quels publics? »*, dans le cadre du 15e congrès et festival ASSITEJ International, Montréal, Montréal, 12 p.

Lorenz, Carol (2002). « The Rhetoric of Theatre for Young Audiences And Its Construction of the Idea of the Child », *Youth Theatre Journal*, vol. 16, no 1, p. 96-111.

Oskala, Anni, Emily Keaney, Tak Wing Chan et Catherine Bunting (2009). *Encourage children today to build audiences for tomorrow : Evidence from the Taking Part survey on how childhood involvement in the arts affects arts engagement in adulthood*, Arts Council England, 20 p.

Phoenix Strategic Perspectives Inc. (2007). *The Arts and Heritage in Canada: Access and Availability 2007*, Prepared for the Department of Canadian Heritage, 273 p.

Politique culturelle scolaire : guide d'écriture (s.d.). Association québécoise des comités culturels scolaires, 14 p.

Pronovost, Gilles (2013). *Comprendre les jeunes aujourd'hui : Trajectoires, temporalités*, Presses de l'Université du Québec, 144 p.

Strategic Council, The (2013). *TAPA Audience Survey: Attendance and Engagement with Arts and Cultural Activities in Toronto*, Toronto Alliance for the Performing Arts, 112 p.

Théâtres Unis Enfance Jeunesse (2012). *Le théâtre jeune public professionnel dans tous ses états*, Théâtres Unis Enfance Jeunesse, 6 p.

Vers une politique du théâtre professionnel pour les jeunes publics (2013). Association des diffuseurs spécialisés en théâtre, Conseil québécois du théâtre, RIDEAU, Théâtres Unis Enfance Jeunesse, 16 p.

Voyons grand pour les petits : Vers une politique renforcée du théâtre jeune public (2014). Bruxelles, Chambre des théâtres pour l'enfance et la jeunesse, 28 p.

AUTRES SOURCES DE DONNÉES CONSULTÉES

La liste qui suit présente les principales sources de données qui ont été consultées à l'échelle canadienne pour la recension de documentation pertinente ou pour rechercher des données quantitatives utilisables.

Colombie-Britannique

Alliance for Arts + Culture (The),
<http://www.allianceforarts.com/research-publications/>

Arts BC, <http://artsbc.org/library/>

ArtsOnTour, <http://www.artsontour.com/>

ArtStarts in Schools, <http://artstarts.com>

BC Arts Council,
<https://www.bcartscouncil.ca/mediaroom/publications.htm>

BC Touring Council, <http://bctouring.org/>

Alberta

Alberta Culture and Tourism, <http://www.culture.alberta.ca/>

Alberta Foundation for the Arts, <http://www.afta.ab.ca/Arts-In-Alberta/Research-and-Publications>

Arts Touring Alliance of Alberta, <http://www.artstouring.com>

Saskatchewan

Organization of Saskatchewan Arts Councils, <http://osac.ca>

Saskatchewan Arts Alliance, <http://www.artsalliance.sk.ca/resources-and-tools/studies-and-facts>

Saskatchewan Arts Board, <http://www.saskartsboard.com/>

SaskCulture, <http://www.saskculture.ca/about/our-role/other-resources>

Manitoba

Manitoba Arts Council, <http://artscouncil.mb.ca/resources/>

Manitoba Arts Network,
<http://www.manitobaartsnetwork.ca/resources.html>

Ontario

Creative Trust, <http://www.creativetrust.ca/resources-2/>

Multicultural Arts for Schools and Communities (MASC),
<http://www.masconline.ca>

Ontario Arts Council, <http://www.arts.on.ca/Page3256.aspx>

Ontario Presents, <https://ontariopresents.ca/resources>

Professional Arts Organizations Network for Education (PAONE),
<http://paone.ca/about/>

Prologue to the Performing Arts, <http://prologue.org>

Réseau Ontario, <http://www.reseauontario.ca/fr/boite-outils/documents-de-reference/>

Toronto Arts Foundation,
<http://www.torontoartsfoundation.org/knowledge>

Québec

Conseil des arts et des lettres du Québec,
<http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/sommaire.htm>

Conseil québécois du théâtre (CQT),
http://www.cqt.ca/documentation/theatre_jeunes_publics

Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ),
<http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/>

RIDEAU, <http://www.rideau-inc.qc.ca/centre-de-documentation/liste-des-documents>

Théâtre Unis Enfance Jeunesse (TUEJ),
<http://tuej.org/index.php/documentation>

Nouveau-Brunswick

Association acadienne des artistes professionnel.le.s du Nouveau-Brunswick, <http://www.aaapnb.ca/centrederesources/memoires>

Ministère du ministre du Tourisme, du Patrimoine et de la Culture du Nouveau-Brunswick,
<http://www2.gnb.ca/content/gnb/fr/ministeres/tpc/publications.html>

Nouvelle-Écosse

Arts Nova Scotia, <https://artsns.ca/about-arts-nova-scotia/links>

Creative Nova Scotia Leadership Council,
<https://creative.novascotia.ca/research-reports>

Nova Scotia Department of Communities, Culture and Heritage,
<https://cch.novascotia.ca/department/research-reports>

Terre-Neuve et Labrador

Newfoundland and Labrador Arts Council,
<http://www.nlac.ca/links/index.htm>

Île-du-Prince-Édouard

CulturePEI, <http://www.culturepei.ca/resources.html>

PEI Council of the Arts, <http://www.peiartscouncil.com/>

Autres – Canada atlantique

Atlantic Presenters Association, <http://www.atlanticpresenters.ca>

Contact East, <http://www.contacteast.ca>

RADARTS, <http://radarts.ca/cerf-volant>

Yukon

Yukon Department of Tourism and Culture,
http://www.tc.gov.yk.ca/about_arts_section.html

Autres organisations nationales

ASSITEJ Canada, <http://www.assitej.ca>

Association canadienne des organismes artistiques (CAPACOA),
<http://www.capacoa.ca/fr/services/promotion-des-arts/statistiques>

Canadian Parents for French (CPF), <http://cpf.ca>

Conférence canadienne des arts, <http://ccarts.ca>

Conseil des arts du Canada, <http://conseildesarts.ca/conseil/recherche>

ANNEXE 1 - LISTE DES PERSONNES CONSULTÉES

COMITÉ DE SUIVI

- Joël Beddows, Directeur artistique, Théâtre français de Toronto
- Nadine Carew, Directrice générale, Green Thumb Theatre
- Allen MacInnis, Directeur artistique, Young People's Theatre
- Catherine O'Grady, Directrice artistique, Ottawa International Children's Festival
- Marc Pache, Directeur général, Théâtre Bouches Décousues
- Pierre Tremblay, Directeur général, Théâtres Unis Enfance Jeunesse (TUEJ)

ACTEURS INSTITUTIONNELS

Conseil des arts du Canada

- Sylvain Cornuau, Agent de programme, Service du théâtre
- Nancy Guertin, Agente de programme, Service du théâtre
- Jacinthe Souliere, Agente de recherche, Service de la recherche, évaluation et mesure de rendement

Ministère du Patrimoine canadien

- Randy Miller, Gestionnaire national, Fonds du Canada pour la présentation des arts, Direction générale de la Politique des arts
- Karolina Wisniewska, Chef de programmes, politique et projets, Fonds du Canada pour la présentation des arts, Direction générale de la politique des arts
- Stephanie Simard, Agente en Politique et Programme, Direction générale de la politique des arts

Institut de la statistique du Québec

- Claude Fortier, Chargé de projets, Direction des statistiques de la société du savoir et Observatoire de la culture et des communications du Québec

ACTEURS DU SECTEUR

- Fiona Andersen, Coordinator, Labrador Creative Arts Festival Inc.
- Marcia Babineau, Direction artistique et codirection générale, Coopérative de Théâtre l'Escaouette
- Esther Beauchemin, Directrice artistique et générale, Théâtre de la Vieille 17
- Hélène Blanchard, Codirection artistique et générale, Théâtre des Confettis
- Mario Borges, Directeur artistique et général, Bluff Productions Inc.
- Rémi Boucher, Directeur artistique et général, Les Coups de Théâtre
- Kevin Bruce, Agent, Kevin Bruce Arts Management
- Isabel Buttler, Board Secretary, Razzamataz Kids' Shows!
- Daune Campbell, General Manager, Axis Theatre Company
- Nadine Carew, General Manager, Green Thumb Theatre
- Katherine Carol, Artistic Director, Vancouver International Children's Festival
- Stephen Colella, Associate Artistic Director, Young People's Theatre
- Élise Desveaux Graves, Direction des opérations et codirection générale, Coopérative de Théâtre l'Escaouette
- Louise Dionne, Directrice générale, par intérim, Les Gros becs

- Pablo Felices-Luna, Artistic Director, Manitoba Theatre for Young People
- Dean Fleming, Artistic Director, Geordie Productions Inc.
- Véronique Fontaine, Directrice générale, Carrousel, compagnie de théâtre
- Jane Gardiner, General Manager, Carousel Players
- Lise Gionet, Codirectrice artistique et directrice générale, Théâtre de Quartier
- Mélanie Goyette, Responsable du développement des publics, La Rencontre Théâtre Ados
- Alain Grégoire , Président-directeur général, La Maison Théâtre
- Sébastien Harrisson, Directeur artistique, Les Deux Mondes
- Carole Higgins, Artistic Director, Carousel Theatre Company
- Lynda Hill, Artistic & Executive Director, Theatre Direct Canada / Wee Festival
- Patty Jarvis, Executive Director, Prologue to the Performing Arts
- Andrew Lamb, Artistic Director, Roseneath Theatre Company
- Louise Lapointe, Directrice générale et artistique, Festival de Casteliers
- Marie-Christine Lê-Huu, Directrice artistique, Théâtre de l'Avant-Pays
- Pierre Leclerc, Directeur général, Dynamo Théâtre
- Sylvie Lessard, Directrice générale, La Rencontre Théâtre Ados
- Jocelyne Losier, Diffusion, Théâtre de L'Oeil Inc.
- Joël Losier, Administration, Théâtre de L'Oeil Inc.
- Serge Marois, Directeur artistique, L'Arrière Scène, centre dramatique pour l'enfance et la jeunesse
- Patrick McDonald, Artistic Director, Green Thumb Theatre
- Chris McGregor, Artistic Director, Axis Theatre Company
- Manon Morin , Directrice générale, Réseau Scène
- Caitlin North, Professional Programming Presenter, Northern Alberta International Children's Festival (St-Albert)
- Christine Offer, Festival Programmer, Calgary International Children's Festival
- Rehka Pavanantharajah, Program Manager, Art Starts in Schools
- Jacinthe Potvin, Direction artistique et générale, Mathieu, François et les autres
- Éric Potvin, Diffusion et communications, Théâtre Le Clou
- Nathan Pronyshin, Y Stage Producer, Vertigo Theatre
- Neal Rempel, Executive Producer , Winnipeg International Children's Festival
- Katherine Sanders, Associate Producer, Young People's Theatre
- Nicole Thibault, Directrice générale, Canadian Parents for French
- Claire Voisard, Codirectrice artistique, L'Illusion Théâtre de marionnettes

ANNEXE 2 - CANEVAS D'ENTREVUE

Sous la forme d'entrevues téléphoniques semi-dirigées avec les acteurs du secteur.

Invitation et mise en contexte

DAIGLE/SAIRE s'est vu confié le mandat par le Conseil des arts du Canada de dresser un « état des publics » pour le secteur du théâtre pour l'enfance et la jeunesse. Il s'agit de mener une recherche sur les tendances sectorielles et sociétales qui viendraient expliquer les variations dans la fréquentation des spectacles et l'évolution de la participation culturelle observées dans le secteur des arts pour jeune public, plus spécifiquement dans le domaine du théâtre.

Ces éléments seront bien sûr examinés en considérant les particularités liées aux différentes régions du pays, aux deux principales langues de pratique et aux différentes clientèles selon les groupes d'âge impliqués.

Pour cette démarche, nous réalisons des entrevues auprès d'acteurs du secteur. Dans ce cadre, nous sollicitons une entrevue avec vous pour enrichir notre connaissance du milieu à travers votre expérience et les informations dont vous disposez.

Soyez assuré que vos réponses demeureront anonymes. Une liste des répondants figurera toutefois dans le rapport final.

A CANEVAS POUR LES INTERVENANTS D'AVANTAGE IMPLIQUÉS EN DIFFUSION

1. Depuis combien de temps travaillez-vous dans le secteur du théâtre pour l'enfance et la jeunesse ? Quelles sont vos principales activités ?
2. De manière générale, avez-vous observé des tendances nouvelles au sein des jeunes publics, des changements dans les goûts et les habitudes en matière de participation aux activités artistiques pour l'enfance et la jeunesse ?
3. Avez-vous noté une évolution des comportements et d'attitudes qui influenceraient les décisions relatives à la programmation ? Seriez-vous en mesure d'identifier des facteurs de succès, en lien avec ces choix ?
4. Une fidélisation des jeunes publics est-elle possible ? Quels sont les principaux défis liés à cette fidélisation ?
5. En matière de présentation d'œuvres jeune public en contexte de tournée, quels sont les défis les plus significatifs ?
6. Avez-vous remarqué des lacunes dans l'infrastructure de tournée ou de présentation qui entravent la diffusion des œuvres auprès de jeunes publics ;
7. Quel est l'état actuel de vos liens avec le milieu scolaire ? Quels sont les principaux enjeux en milieu scolaire ?
8. Dans la région où vous intervenez principalement, comment sont structurés les rôles et les pouvoirs des divers intervenants ou intermédiaires ?
9. Y a-t-il d'autres facteurs qui influent sur le milieu ? Voyez-vous d'autres aspects importants que nous n'aurions pas traités pendant notre entretien ?

En terminant, disposez-vous d'études ou d'informations statistiques qui nous permettraient d'enrichir notre compréhension du secteur et que vous seriez prêt à partager ?

B. CANEVAS POUR LES INTERVENANTS D'AVANTAGE IMPLIQUÉS EN CRÉATION/PRODUCTION

1. Depuis combien de temps travaillez-vous dans le secteur du théâtre pour l'enfance et la jeunesse ? Quelles sont vos principales activités ?
2. De manière générale, avez-vous observé des tendances nouvelles au sein des jeunes publics, des changements dans les goûts et les habitudes en matière de participation aux activités artistiques pour l'enfance et la jeunesse ?
3. Avez-vous noté une évolution des comportements et d'attitudes qui influenceraient les décisions relatives à la création ou à la production? Seriez-vous en mesure d'identifier des facteurs de succès, en lien avec ces choix ?
4. Une fidélisation des jeunes publics est-elle possible ? Quels sont les principaux défis liés à cette fidélisation ?
5. En matière de production d'œuvres jeune public en contexte de tournée, quels sont les défis les plus significatifs ?
6. Avez-vous remarqué des lacunes dans l'infrastructure de tournée ou de présentation qui entravent la diffusion des œuvres auprès de jeunes publics ;
7. Quel est l'état actuel de la programmation dans les écoles et quels sont les principaux enjeux en milieu scolaire?
8. Dans la région où vous intervenez principalement, comment sont structurés les rôles et les pouvoirs des divers intervenants ou intermédiaires ?
9. Y a-t-il d'autres facteurs qui influent sur le milieu ? Voyez-vous d'autres aspects importants que nous n'aurions pas traités pendant notre entretien ?

En terminant, disposez-vous d'études ou d'informations statistiques qui nous permettraient d'enrichir notre compréhension du secteur et que vous seriez prêt à partager