

Les Conditions de Travail des Artistes de Cirque



ECRIT ET COORDONNÉ PAR Camille Richard pour la FIA

GRAPHISME Laurence Dierickx

IMAGE DE COUVERTURE Gabor Barbely (@bg7019), Unsplash

PUBLICATION Janvier 2024

LA **FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ACTEURS (FIA)** rassemble des syndicats, des guildes et des associations professionnelles dans quelques 70 pays. Dans un monde connecté, au sein duquel les contenus créatifs, l'art et le spectacle ont un rôle clé à jouer, la FIA défend les droits sociaux, économiques et moraux des artistes- interprètes (comédiens, danseurs, professionnels de la radiodiffusion, artistes de cirque, etc.) actifs dans le domaine des médias enregistrés et du spectacle vivant.

Sur le plan international, la FIA travaille sur tous les sujets qui peuvent affecter la vie professionnelle des artistes-interprètes qu'elle représente. Elle plaide principalement pour l'amélioration de leurs conditions de travail, mais aussi pour une reconnaissance de la valeur du secteur culturel et artistique dans lequel ils évoluent.

Plan du rapport

Introduction	4
I. Le secteur du cirque dans le monde	9
A. Les disciplines du cirque	9
B. Les différents types de cirque	10
C. Les lieux de représentation du cirque	11
D. Le financement du cirque	12
II. Droit du travail, contrat et négociation collective pour les artistes de cirque	14
A. Statut d'emploi et droits associés	14
B. Contrat de travail et informalité	18
C. Accords collectifs dans le cirque	19
III. Santé et sécurité dans le secteur du cirque	22
A. Préoccupation les plus fréquentes en matière de santé et sécurité des circassiens et circassiennes	22
B. Obligations légales en matière de santé et sécurité dans le cirque	24
C. Autres outils garantissant la santé et la sécurité des artistes de cirque	25
D. Tâches non-artistiques	28
E. Harcèlement moral et sexuel	28
IV. Education et formation des circassiens et circassiennes	31
A. Formation initiale	31
B. Formation tout au long de la vie et reconversion	34
V. L'artiste de cirque, un·e travailleur·euse ultra mobile	37
A. Un secteur globalisé	37
B. Les problèmes liés à la mobilité	39
C. Une nécessaire solidarité syndicale internationale	46
VI. Autres thématiques liées aux artistes de cirque	49
A. Les enfants artistes de cirque	49
B. Diversité, inclusion et égalité des chances dans le cirque	51
C. Autres sujets d'intérêt pour les circassiens et circassiennes	56
Conclusion	58
Recommandations	59

Introduction

Contexte du rapport

Lors de son 21^{ème} Congrès organisé en 2016, à Sao Paulo, au Brésil, la Fédération Internationale des Acteurs a adopté la Motion 11 sur les Artistes de Cirque. Par cette motion, la Fédération s'est engagée à réaliser une enquête internationale auprès de ses affiliés afin de collecter des données sur les conditions de travail dans le secteur du cirque dans le but, par la suite, de formuler des recommandations pour aider ses membres à garantir aux artistes de cirque des conditions de travail décentes et équitables.

La Fédération Internationale des Acteurs est une fédération internationale de syndicats, guildes et associations professionnelles d'artistes-interprètes. Fondée en 1952, elle représente, via ses 90 organisations membres dans plus de 60 pays, plusieurs centaines de milliers d'artistes-interprètes. L'objectif de la FIA est de faire entendre les intérêts professionnels des acteur·rice·s, des professionnel·le·s de la radiodiffusion, des danseur·euse·s, des chanteur·euse·s, des artistes de variété mais aussi des artistes de cirque. La FIA travaille au niveau international sur toutes les questions qui peuvent avoir un impact sur la vie professionnelle des artistes qu'elle représente. Elle plaide principalement pour l'amélioration des conditions de travail et le renforcement des droits économiques, moraux et sociaux des artistes-interprètes et fait également campagne pour la reconnaissance de la valeur de la culture et du secteur créatif dans lequel ses membres évoluent. L'objectif de l'organisation est ici d'offrir un aperçu de l'état des conditions de travail dans le secteur du cirque afin d'orienter ses membres sur les choix à prendre pour défendre au mieux les intérêts des circassiens et circassiennes.

Définition du cirque

Définir le cirque n'est pas chose aisée. A la question de savoir ce qui fait le cirque, il n'y a pas réponse facile. Est-ce la piste ronde ou le chapiteau ? Est-ce le rouge du nez du clown ou l'écarlate des rideaux et des costumes ? Est-ce l'enchaînement des numéros au cours du spectacle ou son caractère itinérant ? Tous ces éléments font partie du cirque – ou du moins d'un cirque – mais ils ne suffisent pas définir cet art. En effet, aujourd'hui, de nombreux cirques se produisent dans des théâtres. Certaines compagnies de cirque ne comptent pas de clown mais présentent des acrobates avec de vrais talents comiques. Et un grand nombre de spectacles de cirque actuels racontent une histoire, avec un début et une fin. Tout ce qui identifiait le cirque avec certitude a un moment donné s'est retrouvé remis en cause au fil des années¹. Le cirque est donc aujourd'hui un secteur très divers, en constante évolution. Il a su depuis son avènement au XVIII^{ème} siècle se réinventer sans cesse. Dans ce rapport, nous avons décidé de considérer que le cirque était défini par les disciplines qui le composent. Cette perspective signifie donc que tout spectacle comportant des disciplines relevant des arts du cirque, qu'importe la forme ou le lieu de représentation, appartient au cirque.

¹ Jacob Pascal ; L'artiste de cirque aujourd'hui, analyse des compétences clés, Une édition de la Fédération européenne des Ecoles de Cirque, 2008

En complément de cette définition générale, nous avons décidé de retenir la distinction classique faite entre cirque traditionnel et cirque contemporain. En effet, bien que ces deux types de cirques partagent beaucoup de points communs, ils ont également leurs spécificités. Le premier – le cirque traditionnel ou classique – est généralement itinérant et repose sur une famille dont les membres transmettent la maîtrise de leur discipline d'une génération à l'autre. Les spectacles, qui s'apparentent souvent à une succession de numéros, ont en outre habituellement lieu sous un chapiteau. Le cirque contemporain ou nouveau cirque est pour sa part moins normé et sa présentation repose davantage sur le narratif. Il est généralement composé d'artistes de cirque ne partageant pas de lien de parenté et qui sont souvent plus soucieux de créer que de reproduire². Les compagnies de cirque contemporaines se produisent fréquemment dans des théâtres et sont enclines à inclure d'autres disciplines artistiques à leurs spectacles, telles que la danse ou la comédie.

Ce rapport s'intéresse aux artistes de cirque professionnels évoluant dans ces deux types de cirque mais aussi à ceux actifs dans ce que nous avons choisi de nommer des « structures intermédiaires », telles que des festivals ou des cabarets. Il exclut néanmoins les artistes de cirque amateurs, ainsi que les artistes d'arts de rue.

Une brève histoire du cirque

Si on peut lui trouver des ancêtres éloignés tel le cirque romain, le cirque tel que nous le connaissons aujourd'hui est né au XVIII^e siècle à l'initiative d'un officier de cavalerie britannique, Philip Astley. C'est en 1768 que Astley décide d'ouvrir son « école d'équitation » où il présente chaque après-midi, sur une piste circulaire, des voltiges à cheval. Au départ résolument équestre, le cirque s'enrichit vite de nouveaux numéros et de nouveaux artistes : funambules, acrobates, jongleur·euse·s, clowns, etc. Le cirque se développe et des dynasties se forment. Ce sont ces familles qui feront perdurer et évoluer cet art au fil des décennies. Depuis ses débuts en 1768, le secteur a connu de très nombreux et divers développements.

Aux abords du XX^e siècle, plusieurs grandes innovations transforment le cirque et le font évoluer vers un divertissement d'une autre ampleur³. C'est notamment à cette époque que les animaux sauvages font leur apparition sur les pistes circulaires. Les dresseur·euse·s et leurs fauves, éléphants ou ours attirent la curiosité du public et remplissent les chapiteaux – autre innovation de l'époque et symbole d'un cirque voyageur. La fin du XIX^e / début du XX^e signe aussi les débuts de 'Monsieur Loyal'. A la fois régisseur·se et conteur·se, il devient un repère, une silhouette reconnue de tous. Le cirque s'impose alors comme le divertissement populaire par excellence. Le cirque américain, et en particulier le cirque Barnum & Bailey, est le symbole de cette époque. Se déplaçant sur les rails avec son incroyable ménagerie, le cirque américain a un goût très prononcé pour la curiosité sous toutes ses formes. Gigantesque machine, il est extrêmement mobile et érige à chaque étape de son parcours d'énormes chapiteaux comptant souvent plusieurs pistes. Très rentables, ces cirques gigantesques ne survivront pourtant pas à la crise de 1929.

Les deux guerres mais aussi la nouvelle compétition que représentent le cinéma, la télévision, les parcs d'attraction et toutes autres nouvelles formes de divertissement font de la deuxième partie du XX^e siècle une période difficile pour le cirque. L'intérêt de certains spectateurs décline fortement à cette époque.

2 Jacob Pascal ; L'artiste de cirque aujourd'hui, analyse des compétences clés, Une édition de la Fédération européenne des Ecoles de Cirque, 2008

3 Jacob Pascal, Une histoire du cirque, Seuil, BNF Editions, 2016

Mais, dans les années 1970, alors qu'il est au bord du gouffre, le cirque se réinvente une nouvelle fois. Il se dirige alors vers une approche plus artistique qu'on nommera le « nouveau cirque » et plus tard le « cirque contemporain ». Le cirque s'ouvre alors à des artistes qui ne se sont pas des enfants de la balle et qui souhaitent créer avant de divertir. Ces nouvelles compagnies qui voient le jour un peu partout dans le monde explorent, innovent, questionnent les codes du cirque traditionnel et offrent à un public toujours plus nombreux des propositions artistiques fortes. C'est à cette période que s'ouvrent les premières écoles de cirque en Europe de l'Ouest. Ces dernières permettent aux non-initiés d'intégrer un secteur jusqu'à présent très fermé, participant ainsi à la révolution en cours. C'est à cette époque que le cirque est enfin reconnu comme une forme d'art à part entière⁴. Le cirque traditionnel parvient également à survivre en s'adaptant lui aussi à une nouvelle ère.

Le cirque est ainsi un art ancien qui a beaucoup évolué depuis sa création. C'est pourquoi aujourd'hui différents types de cirques cohabitent au sein d'un même secteur.

Objectif du rapport et méthodologie

L'objectif de ce rapport est double. Il s'agit tout d'abord d'offrir au lecteur ou à la lectrice un aperçu des conditions de travail dans le secteur du cirque dans le monde. Mais il s'agit également d'identifier les bonnes pratiques des membres de la FIA dans le secteur et de formuler des recommandations leur permettant de mieux défendre les intérêts des circassien·ne·s.

Pour ce faire, à l'été 2019, la FIA a transmis à ses membres un questionnaire rédigé avec l'aide de son groupe de travail sur les artistes de cirque. Composé de 51 questions, ce questionnaire portait sur tous les aspects des conditions de travail dans le secteur du cirque. Durant la deuxième partie de l'année 2019, ce sont 27 syndicats, guildes et associations de professionnel·le·s qui ont répondu à cette enquête. Parmi ceux-ci, 26 sont des membres de la FIA et 22 représentent des artistes de cirque. Le 27^{ème} syndicat répondant est un syndicat russe – le Syndicat Russe des Professionnels du Cirque – représentant uniquement des professionnel·le·s du cirque avec lequel la FIA a collaboré par le passé. Il a été décidé de solliciter ce partenaire afin de bénéficier de ses connaissances pointues du secteur en Russie.

Les réponses à ce questionnaire représentent la source d'informations principale de ce rapport. Ce document est en effet avant tout un reflet des résultats de l'enquête de la FIA auprès de ses membres, lesquels ont une expérience précieuse et réelle du domaine du cirque du fait de leurs contacts réguliers avec leurs affilié·e·s circassien·ne·s mais aussi du dialogue instauré par certains avec les employeurs du secteur du cirque.

Néanmoins, si les réponses au questionnaire sont la source principale de ce rapport, ce n'est pas la seule source. La FIA a également décidé de s'appuyer sur un certain nombre d'articles et d'ouvrages pertinents traitant de la question du cirque. Ces sources ont été sélectionnées pour appuyer les résultats de l'enquête, les nuancer ou parfois apporter des informations complémentaires. La FIA a également pu compter sur l'aide des membres du groupe de travail sur les artistes de cirque qui a agi comme un véritable organe de réflexion et a guidé le secrétariat dans son travail.

⁴ Jacob Pascal, Une histoire du cirque, Seuil, BNF Editions, 2016

Tableau des répondants par région du monde

Région du monde	Nombre de réponses	Pays et Organisations répondantes
Afrique	1	Maroc – SMPAD
Amérique du Nord	1	Canada (Québec) – UDA
Amérique Latine	7	Argentine – AAA Brésil – SATÉD/ES Brésil – SATÉD/MG Brésil – SATÉD/SP Chili – SIDARTE Colombie – CICA Mexique – ANDA
Asie	1	Japon – JAU
Europe	10	Autriche – Younion Danemark – DAF Estonie – ENL Finlande – TEME France – SFA Lettonie – LKDAF Norvège – NSF Royaume-Uni – Equity UK Suède – Scen och Film Suisse – SSRS
Océanie	2	Australie – MEAA Nouvelle Zélande – Equity NZ
Pays de l'ancienne union soviétique	5	Kazakhstan – CSTMW Kirghizstan – CWUK Russie – RCWU Russie – RUCP Ukraine – CWUU

Limites du rapport

Ce rapport comporte un certain nombre de limites que nous souhaitons souligner afin que le lecteur ou la lectrice puisse les prendre en considération. La première est le nombre relativement limité de réponses à ce questionnaire. En effet, seules 27 organisations ont répondu à cette enquête, parmi lesquels 22 représentent des artistes de cirque. Ce chiffre, s'il ne représente qu'un tiers des membres de la FIA, rassemble néanmoins la très grande majorité des syndicats de la Fédération représentant des circassien·ne·s. Ce sont ces syndicats que la FIA a sollicité via cette enquête et ils ont été nombreux à répondre à l'appel.

Autre limite de ce rapport : le pourcentage souvent faible de circassien·ne·s parmi le nombre total de membres des syndicats ayant répondu au questionnaire. En effet, aucune des organisations ayant répondu à cette enquête ne représente exclusivement les artistes de cirque. La majorité d'entre elles représentent tous les artistes-interprètes, à l'exception généralement des musicien·ne·s, ainsi que pour certaines l'ensemble du personnel travaillant dans les salles de spectacle et sur les plateaux de tournage. Les artistes de cirque, qui sont peu nombreux, ne constituent alors qu'une petite partie de leurs membres. Ces syndicats s'occupent donc à la fois des circassien·ne·s mais aussi d'autres corps de métiers tels que les acteur·rice·s ou les chanteur·euse·s d'opéra. Ces dernier·ère·s plus nombreux·ses, constituent la plus grande partie du travail quotidien du syndicat

et sont mieux connu-e-s des permanent-e-s. Toujours est-il que les circassien-e-s font partie des artistes défendus par ces syndicats, qui les connaissent, même si du fait de leur nombre restreint, ils ne représentent pas toujours une priorité stratégique pour ces organisations.

Tableau du % de membres artistes de cirque parmi les organisations participantes

Estimation du % de membres artistes de cirque	Organisation
0% - Pas de membre artiste de cirque	JAU (Japon) ; LKDAF (Lettonie) ; Equity NZ (Nouvelle Zélande) ; NSF (Norvège)
Entre 0,1% et 1%	ANDA (Mexique) ; CWUK (Kirghizistan) ; MEAA (Australie) ; Scen och Film (Suède) ; RCWU (Russie)
Entre 1% et 5%	CWUU (Ukraine) ; ENL (Estonie) ; Equity UK (Royaume-Uni) ; SFA (France) ; UDA (Canada, Québec)
Entre 5% et 10%	AAA (Argentine) ; TEME (Finlande) ; SATED SP (Brésil) ; SSRS (Suisse)
Plus de 10%	RUCP (Russie) ; SATED ES (Brésil) ; SATED MG (Brésil)

Enfin, nous souhaitons noter une dernière limite qui n'est pas spécifiquement liée à ce rapport mais plus généralement à l'état des connaissances relatives au secteur du cirque et à ses artistes. Nous avons en effet constaté un véritable manque de données concernant les artistes de cirque et le cirque. Le volume limité de données et de recherches dans le secteur ne nous a pas facilité la tâche et nous avons tenté dans ce contexte d'offrir un aperçu le plus fidèle possible des conditions de travail dans le secteur.

Structure du rapport

Ce rapport est constitué de six parties principales. Le premier chapitre a pour objectif une meilleure compréhension du secteur du cirque à l'échelle internationale. Il s'intéresse aux disciplines du cirque, aux différents types de cirque, aux lieux de représentation de celui-ci, ainsi qu'au financement dont le secteur bénéficie le cas échéant. Le deuxième chapitre concerne le droit du travail, les contrats et les garanties apportées par les accords collectifs. Le chapitre 3 traite pour sa part des questions de santé et sécurité dans le secteur du cirque. Le chapitre 4 est dédié à l'éducation et à la formation dans le secteur du cirque. Le chapitre 5 à la mobilité des artistes de cirque et aux obstacles qui s'opposent à celle-ci. Enfin, le chapitre 6 aborde d'autres problématiques spécifiques au cirque.

I. Le secteur du cirque dans le monde

Comme souligné dans l'introduction, le secteur du cirque est un secteur divers et difficile à appréhender. La première partie de ce rapport a pour objectif de lever le voile sur ce secteur, de façon à mieux le comprendre. Pour ceci, nous nous sommes intéressés à plusieurs éléments clés : les disciplines ou arts du cirque, les différents types de cirques, les lieux de représentation accueillant des circassien-ne-s et enfin le financement de cet art.

A. Les disciplines du cirque

Préciser quelles disciplines relèvent du cirque est essentiel pour comprendre ce qu'est le cirque. Selon la définition du cirque que nous avons retenue dans le cadre de ce rapport, c'est la présence de ces disciplines qui caractérise un spectacle comme étant de cirque.

C'est avec l'aide du groupe de travail de la FIA sur les artistes de cirque que nous avons établi une liste, la plus complète possible, des types de circassien-ne-s et disciplines de cirque. Cette liste est composée de 10 types d'artistes de cirque : acrobates, artistes contemporains, cavalier-ère-s, clowns, dompteur-euse-s d'animaux, équilibristes, illusionnistes, jongleur-euse-s, Messieurs ou Mesdames Loyal et voltigeur-euse-s. Nous avons souhaité savoir si ces artistes de cirque faisaient partie des membres des syndicats d'artistes-interprètes et avons donc demandé aux répondant-e-s de signaler lesquels de ces types d'artistes de cirque étaient représentés par leur syndicat et d'ajouter si besoin d'autres types de circassien-ne-s que nous aurions oubliés.

La majorité des syndicats répondants au questionnaire ont signalé représenter les types de circassien-ne-s suivant-e-s : acrobates (86,9%), clowns (82,6%), artistes contemporains (73,9%), équilibristes (73,9%), jongleur-euse-s (69,5%), illusionnistes (69,5%) et voltigeur-euse-s (60,8%). Les acrobates et les clowns sont les catégories représentées par le plus grand nombre de syndicats, puisqu'ils sont tous deux représentés par plus de 80% des syndicats participants. A l'autre bout du spectre, les dresseur-euse-s d'animaux (34,7%), les cavalier-ère-s (39,1%) et les Messieurs ou Mesdames Loyal (43,4%) sont les catégories de circassien-ne-s les moins représentées. Il est intéressant de noter qu'il s'agit de catégories de circassien-ne-s principalement actifs dans le cirque traditionnel. On pourrait interpréter ces chiffres comme signifiant que les artistes de cirque traditionnel sont moins syndiqués que ceux du cirque contemporain ou alors comme le signe d'un intérêt déclinant du public pour ces performances ayant pour conséquences un nombre réduit de ces types de circassien-ne-s. En ce qui concerne les dresseur-euse-s d'animaux, ce chiffre limité est également très probablement dû à la remise en cause quasi générale ces dernières années de l'utilisation d'animaux sauvages dans le cirque et l'interdiction de cette pratique dans de nombreux pays.

D'autres types de circassien·ne·s ont été signalés par les organisations participantes, parmi lesquels les statues vivantes, les ventriloques, les fakirs, les artistes de feu, les contorsionnistes ou encore les artistes de force capillaire.

B. Les différents types de cirques

Lorsque l'on parle de types de cirques, la distinction principale que nous évoquons dans l'introduction est celle entre le cirque traditionnel ou classique et le cirque contemporain ou nouveau cirque. Ces deux types de cirques ont les mêmes origines mais ils ont néanmoins des singularités qui ont un impact sur les conditions de travail des circassien·ne·s que nous examinons dans ce rapport.

Le cirque traditionnel est l'héritier direct du cirque inventé au XVIIIème siècle. C'est un cirque qui est généralement organisé autour d'une famille dont les membres enseignent leurs disciplines aux plus jeunes, transmettant leur savoir de génération en génération. Ces cirques sont occasionnellement rejoints par des artistes non-membres de la famille qui apportent leur numéro au spectacle pour une saison, et qui présenteront ce même numéro ou une réadaptation de celui-ci dans un autre cirque la saison suivante. Le cirque traditionnel est typiquement itinérant, se déplaçant de ville en ville, voire de pays en pays, avec son chapiteau et sa ménagerie. Ce sont en effet généralement les cirques traditionnels qui ont recours aux animaux sauvages dans leurs spectacles, même si cette pratique est de plus en plus rare. Les spectacles consistent habituellement en une succession de numéros, pas toujours inclus dans une trame générale.

Le cirque contemporain est pour sa part né dans les années 1970 d'une remise en question des codes et références du cirque traditionnel. Dans un contexte où le cirque se portait mal, les pionnier·ère·s du cirque contemporain ont souhaité expérimenter et se détacher des normes du cirque d'alors : la piste circulaire, les numéros, le chapiteau... Ce cirque est davantage artistique et narratif. C'est lui qui a aidé à définir le cirque comme une forme d'art à part entière. Dans les spectacles de cirque contemporain, les artistes sont généralement les auteur·rice·s d'un spectacle conçu comme un ensemble. Les compagnies de cirque contemporain se produisent fréquemment dans des théâtres et intègrent souvent d'autres disciplines artistiques que celles du cirque à leurs spectacles. Ce cirque s'est également éloigné du format familial, les circassien·ne·s d'une même compagnie ne partageant généralement pas de lien de parenté. Une grande partie de ces circassien·ne·s se sont formés dans des écoles de cirque et les membres d'une compagnie s'y sont souvent rencontrés.

En complément de cette distinction principale, nous avons décidé d'ajouter des sous-catégories de façon à avoir une vision plus précise du secteur du cirque tel qu'il est vraiment. On peut en effet difficilement comparer le Cirque du Soleil et une compagnie de cirque contemporain formée de trois acrobates. C'est pourquoi nous avons décidé des catégories suivantes : cirque traditionnel ; cirque contemporain – grandes compagnies ; cirque contemporain – plus petites compagnies et structures intermédiaires. Ces structures intermédiaires couvrent notamment les cabarets, festivals ou encore ateliers. Nous avons demandé aux syndicats participants de nous signaler dans quel type de cirque travaillaient leurs membres.

La première constatation est que les membres de la FIA représentent avant tout des circassien·ne·s travaillant dans le cirque traditionnel (73,9%) et dans les 'plus petites' compagnies de cirque contemporain (73,9%), et ceci dans la même proportion. Il s'agit des deux viviers principaux de membres pour les syndicats d'artistes-interprètes dans le secteur du cirque.

Viennent ensuite les artistes de cirque actifs dans les structures intermédiaires (47,8%), telles que les cabarets, festivals ou ateliers, puis les artistes de cirque travaillant dans les grandes compagnies de cirque contemporain (39,1%), comme le Cirque du Soleil. Il y a fort à parier que le fait que les circassien·ne·s des grandes compagnies de cirque contemporain soient moins nombreux au sein des syndicats d'artistes-interprètes est avant tout lié à la relative rareté de ces compagnies. De nombreux répondant·e·s nous ont ainsi signalé que de telles compagnies n'existaient pas dans leur pays.

Il est également important de prendre en considération le fait qu'un même artiste peut être actif dans différents types et structures de cirque au cours de sa carrière.

Enfin, on peut noter une spécificité régionale intéressante. D'après les résultats de notre enquête, seuls trois syndicats, provenant tous de pays anciennement soviétiques (Russie, Ukraine et Kazakhstan), représentent exclusivement des artistes de cirque travaillant dans le cirque traditionnel. Cette particularité est liée à l'histoire et à la place importante qu'a tenue le cirque traditionnel en URSS. À la suite de la Révolution d'Octobre, en 1917, le nouveau pouvoir en place a souhaité la création d'un véritable art russe et fait pour cela appel aux circassien·ne·s. En 1919, théâtres et cirques sont nationalisés, ce qui signe la fondation d'un cirque institutionnalisé, intégralement soutenu par l'Etat⁵. Le dispositif se structure et des centaines de cirques voient le jour, dont de nombreux sous des chapiteaux solides. L'École des arts du cirque de Moscou, créée en 1927, a pour objectif de former les acrobates et les clowns qui feront la gloire de l'Union soviétique⁶. C'est un système extrêmement efficace qui produira des spectacles de grande qualité mais aussi un instrument de la propagande du régime. Le cirque tel qu'il existe aujourd'hui dans les pays de l'ancienne URSS a ainsi conservé certaines spécificités du cirque soviétique d'alors.

C. Les lieux de représentation du cirque

Il existe différents lieux de représentation du cirque. Nous avons, à l'aide du groupe de travail de la FIA sur les artistes de cirque, retenu quatre catégories de lieux accueillant des circassien·ne·s : les chapiteaux ou structures similaires, les cirques permanents, les théâtres et l'espace public. Nous avons ensuite demandé aux organisations participantes de nous signaler dans lesquels de ces lieux travaillaient habituellement les artistes actifs dans les différents types de cirques.

Nous observons tout d'abord que les chapiteaux servent, à l'échelle mondiale, de lieu de représentation pour tous les types de cirque. En effet, il a été signalé par les syndicats répondants que les cirques traditionnels, d'abord, mais aussi les cirques contemporains et les structures intermédiaires avaient recours aux chapiteaux. Le chapiteau est donc, encore aujourd'hui, profondément inscrit dans l'ADN du cirque, qu'importe sa forme. Le chapiteau est aussi clairement le lieu de représentation privilégié du cirque traditionnel. Les réponses au questionnaire le montrent nettement puisque pour 61,9% des répondants, il s'agit du lieu où travaillent habituellement des circassien·ne·s actifs dans le cirque traditionnel.

⁵ Jacob Pascal, Une histoire du cirque, Seuil, BNF Editions, 2016

⁶ Jacob Pascal, Une histoire du cirque, Seuil, BNF Editions, 2016

Néanmoins, la situation est différente dans les pays anciennement soviétiques. En effet dans ces pays, le lieu habituel de représentation pour les cirques traditionnels est le cirque permanent, c'est-à-dire des bâtiments en dur conçus pour accueillir des spectacles de cirque. Il s'agit dans ce cas-ci également d'un vestige du cirque soviétique. Ces cirques permanents sont ce qui reste d'un chantier lancé dans les années 1960 par le régime soviétique pour construire une série de bâtiments pouvant accueillir les cirques alors en tournée en URSS. Il s'agit souvent de vastes édifices, dotés d'hôtels pour les troupes accueillies, d'espaces de répétitions, de loges et d'écuries⁷. Certains de ces cirques permanents ont subsisté même s'ils sont parfois vieillissants.

Autre constatation, les compagnies de cirque contemporain, grandes et plus petites, sont celles qui se produisent le plus souvent dans des théâtres. Un nombre important de nos membres ont signalé qu'il s'agissait du lieu classique de représentation pour les artistes de cirque contemporain. Il s'agit là d'une tendance également observée par d'autres études publiées récemment concernant le secteur du cirque⁸. Ce recours aux théâtres comme lieu de représentation du cirque ne s'applique pas au cirque traditionnel, puisqu'aucun répondant n'a signalé que les circassiens actifs dans le cirque traditionnel travaillaient habituellement dans les théâtres.

Nombreuses ont également été les organisations participantes à indiquer que, dans bien des cas, les cirques se produisent où ils le peuvent et où on leur permet de le faire, notamment dans l'espace public. Il semblerait que l'espace public soit souvent utilisé par les structures intermédiaires puisque 50% des répondants signalent qu'il s'agit du lieu de représentation habituelle pour leurs membres actifs dans cette catégorie de cirque. Dans certains pays, comme le Maroc et la Suède, l'espace public est également le lieu habituel de représentation des cirques contemporains quel que soit leur taille.

Enfin, le groupe de travail de la FIA sur les artistes de cirque a souhaité ajouter qu'un certain nombre d'artistes de cirque travaillant habituellement seuls se produisaient dans d'autres lieux que les quatre catégories de lieux proposés, notamment dans les hôpitaux, les écoles ou encore les camps de vacances. Aux Etats-Unis, certains dresseur-euse-s de cirque travaillant avec de grands animaux créent des 'fondations animales' afin de pouvoir partir en tournée avec leur animal ou leurs animaux. Ces derniers visitent généralement des écoles.

D. Le financement du cirque

Nous avons enfin souhaité examiner la question des financements du cirque, laquelle est essentielle pour la pérennité de nombreuses compagnies. Nous nous sommes intéressés spécifiquement aux financements publics alloués aux différents types de cirques. Nous avons ainsi demandé aux organisations participantes si, dans leur pays, les cirques recevaient des financements des autorités publiques – nationales, régionales ou locales.

Les réponses à cette question permettent de dessiner un certain nombre de tendances générales en matière de financement du cirque. Tout d'abord il semblerait que le cirque traditionnel soit principalement commercial. En effet, la majorité des syndicats répondants (58,8%) a signalé que, dans leur pays, les cirques traditionnels ne recevaient aucun financement public.

7 Jacob Pascal, Une histoire du cirque, Seuil, BNF Editions, 2016

8 European Commission, Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture, Vroonhof, P., Clarke, M., Goes, M., et al., The situation of circus in the EU Member States : study report, Publications Office, 2020, <https://data.europa.eu/doi/10.2766/540507>

Les quelques pays où le cirque traditionnel reçoit des financements publics sont le Brésil, la France, le Japon et les pays anciennement soviétiques – Kazakhstan, Kirghizistan, Russie et Ukraine. Une fois encore, pour ces derniers, l’engagement fort de l’Etat dans le secteur est lié à l’histoire du cirque dans cette région du monde.

On constate également que le cirque contemporain, grandes et plus petites compagnies, ainsi que les structures intermédiaires accèdent plus facilement aux financements publics – nationaux, régionaux et locaux – que le cirque traditionnel. Nombreux ont été les organisations participantes à nous signaler que ces catégories de cirque recevaient des financements publics. Un grand nombre d’entre eux a néanmoins souligné que ces financements provenant de différents niveaux étatiques étaient habituellement limités et sporadiques. Il s’agit souvent de financements annuels, alloués via des projets. Ce type de financements irréguliers rend toute planification et développement difficiles pour les compagnies.

La France et le Brésil sont les seuls pays où tous les types de cirques peuvent recevoir des financements publics. Le SMAPD, Maroc, et AAA, Argentine, sont quant à eux les seules organisations nous ayant indiqué qu’aucune catégorie de cirque ne recevait de financement public dans leur pays.

II. Droit du travail, contrat et négociation collective pour les artistes de cirque

Le métier de circassien·ne est un métier difficile. Derrière les paillettes des costumes se cache une carrière précaire caractérisée par un emploi temporaire et intermittent, la grande intensité physique des performances et donc le risque de blessures et une forte mobilité. Ces caractéristiques inhérentes au travail de l'artiste de cirque font de lui un travailleur particulièrement vulnérable. Dans cette deuxième partie, nous nous intéresserons au statut d'emploi des artistes de cirque, à leur contrat de travail et enfin à l'action des syndicats qui par la négociation collective tentent de garantir de meilleures conditions de travail à ces artistes si particuliers.

A. Statut d'emploi et droits associés

Un emploi temporaire et intermittent

Le cirque, qu'il soit traditionnel ou contemporain, est caractérisé par un emploi temporaire et saisonnier. Lorsque nous avons demandé aux organisations participantes quelle était la durée d'emploi continu moyenne pour les artistes de cirque dans leur pays, les réponses ont été révélatrices.

Les organisations de pays anciennement soviétiques et SATED Sao Paulo étaient les seules à établir cette durée moyenne à plus d'un an. Toutes les autres organisations participantes ont situé la durée d'emploi continue moyenne entre 1 jour et 1 an. Les contrats les plus courts (d'un jour à quelques mois) semblent associés aux structures intermédiaires alors que les plus longs semblent davantage le fait des cirques traditionnels, au sein desquels les artistes sont généralement actifs pour une saison de cirque, laquelle oscille de 6 à 10 mois selon les pays. Dans le cirque contemporain, la durée moyenne d'emploi continu varie selon les réponses de 1 mois à 1 an pour les grandes compagnies et de quelques semaines à quelques mois pour les plus petites compagnies. Il s'agit donc dans la grande majorité des cas de périodes de travail relativement courtes souvent entrecoupées de périodes sans activités dont la durée fluctue. On peut ainsi parler de travail temporaire et intermittent, comme pour beaucoup d'artistes-interprètes.

Statut d'emploi des artistes de cirque

A cet emploi temporaire et intermittent est généralement associé un statut d'emploi atypique. En effet, dans le cirque, comme dans le reste du secteur des arts et du spectacle, le travail atypique – et en particulier le travail indépendant – est très répandu.

Le secteur des arts et du spectacle est caractérisé par une grande variété de relations de travail et d'emploi qui ne correspondent que rarement au modèle d'emploi traditionnel, c'est-à-dire un emploi à durée indéterminée reposant sur des semaines de travail de 5 jours, et des journées de 8h.

En effet, lorsque nous avons demandé aux organisations participantes de nous indiquer quel était, dans leur pays, le statut professionnel prédominant pour chaque type de cirque, la majorité d'entre elles ont signalé qu'il s'agissait du statut d'indépendant et ce pour tous les types de cirques. Selon notre enquête, les structures intermédiaires sont particulièrement concernées puisque 86,6% des organisations participantes ont signalé que le travail indépendant était prépondérant dans ces structures. Les cirques traditionnels et contemporains semblent touchés par le phénomène dans des proportions similaires, entre 59% et 65%.

Il est néanmoins intéressant de noter que dans un nombre limité de pays, le statut d'employé est la norme pour les circassien-ne-s. Parmi eux, toutes les organisations participantes provenant de pays anciennement soviétiques ont signalé que les circassien-ne-s actif-ve-s dans le cirque traditionnel – l'unique type de cirque représenté par ces syndicats – étaient majoritairement employé-e-s. C'est également le cas pour les tous les types de cirque en France où il existe une présomption de salariat pour les artistes ; en Argentine pour tous les types de cirques à l'exception du cirque traditionnel ; ainsi que dans le cirque contemporain britannique. Equity UK a néanmoins spécifié qu'au Royaume Uni, ces artistes répondaient davantage à la définition de 'travailleur-euse' qu'à celle d'employé-e'. Cette remarque du syndicat britannique est révélatrice de la difficulté d'aborder la question du statut d'emploi dans un contexte international alors même que les définitions d'indépendant', 'employé' et 'travailleur' varient selon les pays.

Il sera nécessaire dans un futur proche de s'accorder sur une définition plus claire et plus complète du terme 'travailleur-euse'. Celle-ci devrait sous certaines conditions inclure les indépendant-e-s. Il s'agit d'un point clé, rendu d'autant plus essentiel que tout porte à penser que le nombre de travailleur-euse-s indépendant-e-s augmentera dans le futur, dans le cirque et dans la société de façon générale. Cette augmentation est attendue du fait la flexibilité toujours plus grande du marché du travail mais aussi des avantages que représente ce statut pour les employeurs.

Droits et protections statutaires

Le droit du travail est l'ensemble des règles juridiques régissant les relations entre un employeur et les travailleur-euse-s qui lui sont subordonnés. Il a pour objectif de défendre le ou la travailleur-euse en lui conférant un certain nombre de droits et de protections. Nous avons souhaité savoir dans quelle mesure les artistes de cirque bénéficiaient des droits et protections garantis par le droit du travail. La distinction entre artistes de cirque employés et artistes de cirque indépendants est ici importante puisque les droits et protections garantis par le droit du travail, en particulier en matière de sécurité sociale, sont grandement liés au statut d'emploi du-de la travailleur-euse.

La première chose qu'il convient de retenir de notre enquête est que quatre organisations participantes ont indiqué que dans leur pays les artistes de cirque ne bénéficiaient d'aucun ou de très peu de droits et protections sociales. Ces pays sont le Japon, le Mexique, la Colombie et Brésil.

Le reste des syndicats et organisations participantes ont signalé que les circassien-ne-s employé-e-s bénéficiaient généralement des droits et protections garantis à tous les employés par le droit du travail. Ces protections et droits comprennent entre autres l'assurance chômage, l'assurance santé, la retraite, les congés payés, les congés maternité, l'indemnisation en cas d'accident de travail ou encore le droit à la négociation collective. Ces droits relèvent souvent du droit du travail général et parfois de lois spécifiques au secteur des arts et de la culture, comme la loi sur le statut de l'artiste au Maroc.

Néanmoins, ces mêmes syndicats et organisations ont également indiqué que le niveau de protection était bien moindre pour les artistes de cirque indépendants, en particulier au regard de la sécurité sociale. Il apparaît en effet clairement que les indépendant-es ne bénéficient pas d'un niveau de protection égal à celui des employé-e-s. Etant leurs propres employeurs, ils ne reçoivent pas les bénéfices normalement prodigués par ceux-ci, dont l'assurance maladie, l'assurance chômage ou les contributions de retraite, et doivent donc s'organiser seuls en épargnant ou en payant davantage de cotisations sociales, ce qu'ils n'ont pas toujours les moyens de faire.

Ces difficultés supplémentaires liées à leur statut d'emploi s'ajoutent aux spécificités déjà contraignantes du métier du circassien-ne-s – emploi temporaire et intermittent, intensité physique et grande mobilité – et rendent les circassien-ne-s indépendant-e-s d'autant plus vulnérables. A cela s'ajoute le fait qu'ils n'ont habituellement pas le droit de s'organiser et de négocier collectivement pour de meilleures conditions de travail. Une plus grande syndicalisation des travailleur-euse-s indépendant-e-s, toujours plus nombreux-euses, et la revendication de leur accès à la négociation collective apparaissent comme des objectifs clés pour les syndicats du secteur.

La question de l'assurance pour les circassien-ne-s indépendant-e-s

Une autre difficulté majeure des indépendant-e-s – et particulièrement importante pour les circassien-e-s – est la question de l'assurance. Le métier de circassien-ne est un métier très physique et comportant de nombreux risques. Les blessures sont lot commun, qu'elles soient dues à une chute, un problème de matériel ou au surentrainement. De grandes précautions doivent être prises pour éviter un incident qui pourrait impliquer les artistes mais aussi les technicien-ne-s ou le public. La question de l'assurance, pour dommages corporels et non corporels, est donc essentielle pour tous les circassien-ne-s. Or, ici encore, il existe une véritable disparité entre artistes de cirque employés et indépendants. Ces différences se manifestent dans l'accès aux assurances mais aussi, et surtout, dans le coût qu'elles représentent pour eux.

Notre enquête montre tout d'abord que, mise à part quelques exceptions, il est généralement possible pour les artistes de cirque indépendants de se faire assurer. Les seules organisations ayant signalé l'impossibilité pour les circassien-ne-s indépendant-e-s d'obtenir une assurance étaient JAU au Japon, CSTMWU au Kazakhstan et RCWU en Russie – sachant que les artistes de cirque sont majoritairement employés dans ces deux derniers pays. Les autres organisations participantes ont indiqué qu'il était habituellement possible pour un artiste de cirque de s'assurer.

Néanmoins, c'est la question du coût de l'assurance pour les artistes qui établit une véritable différence entre employés et indépendants. En effet, à la question de savoir qui du cirque ou de l'artiste indépendant devait payer cette assurance, la grande majorité des organisations participantes – 78,5% – a signalé qu'il revenait à l'artiste de s'acquitter de cette dépense ; alors que c'est systématiquement le cirque lorsque l'artiste est employé. Il s'agit là d'une dépense non négligeable qui vient s'ajouter aux charges et responsabilités déjà importantes du circassien-ne indépendant-e.

Dans les rares cas nous ayant été signalés où le circassien-ne n'assume pas seul-e le coût de l'assurance, cette dépense peut relever de la responsabilité entière du cirque (SATED SP) ou être acquittée paritairement par l'artiste et l'employeur (SSRS). Une autre voie est possible puisqu'au Royaume-Uni et au Danemark, Equity UK et DAF ont fait le choix de couvrir tous leurs membres, dont les circassien-ne-s, grâce à la mise en place d'une assurance groupe. Cette assurance – responsabilité civile et accident – devrait sinon être payée par les membres individuellement. Il s'agit là d'une pratique, facilitant grandement la vie des membres d'Equity et de DAF, et en particulier celle des circassien-ne-s indépendant-e-s pour qui l'assurance est essentielle.

Assurance-groupe, Equity UK, Royaume-Uni

Equity UK possède plusieurs assurances-groupe, certaines couvrant les membres automatiquement, d'autres auxquelles les membres peuvent choisir de souscrire s'ils l'estiment nécessaire.

L'assurance responsabilité civile s'applique à la totalité des membres et couvre les dommages corporels aux membres du public et les dommages matériels, notamment au bâtiment dans lequel le membre travaille. La couverture s'élève à un maximum de 10 millions de livres sterling par sinistre.

Les membres d'Equity UK sont également couverts par une assurance accident qui se déclenche à partir de la troisième semaine d'incapacité suite à un accident de travail (au travail, sur le chemin du travail, pendant une audition, pendant l'entraînement, etc.). Le niveau de paiement actuel est de 150 livres sterling par semaine jusqu'à ce que le membre soit jugé apte à retourner travailler. Pour 5 livres sterling supplémentaires par an, les accidents non liés au travail peuvent également être couverts. Le montant des prestations peut également être augmenté par le paiement d'une prime additionnelle annuelle.

Également automatique, l'assurance coulisses couvre le matériel de travail emmené sur le lieu de travail pour être utilisé dans le cadre de la performance. Cela inclut les costumes, le maquillage et d'autres accessoires. Il existe de nombreuses exclusions pour les objets de valeur qui peuvent néanmoins être assurés si besoin grâce à un paiement supplémentaire.

Equity propose également pour 12 livres sterling par an une couverture pour diagnostic médical si une IRM ou un scanner est nécessaire. Les artistes de cirque décident souvent de prendre cette couverture additionnelle.

Il existe également une assurance pour performance avec utilisation de flamme nue pour 40 livres sterling par an.

Le montant de l'assurance payé par Equity à sa compagnie d'assurance dépend du profil des membres. Il s'élève à approximativement 250.000 livres sterling par an pour couvrir leurs 48.000 membres. Une part importante des membres d'Equity sont des acteurs et n'ont que rarement recours à l'assurance responsabilité civile. Si Equity avait 48.000 membres artistes de cirque ou de variété, lesquels ont véritablement besoin de cette assurance et y ont souvent recours, le coût de l'assurance groupe pour Equity serait bien plus élevé puisque les sinistres seraient plus nombreux.

Notre attention a également été attirée par le fait que, dans la mesure où les assurances dépendent des risques encourus lors de l'activité professionnelle, il est parfois difficile pour les artistes de cirque de trouver une compagnie d'assurance qui accepte de les couvrir. Lorsqu'ils trouvent une compagnie acceptant de le faire, il leur est souvent demandé de payer des primes additionnelles pour assurer des activités particulièrement à risque, telles que le travail aérien au-dessus d'une certaine hauteur ou les performances ayant recours aux flammes nues.

B. Contrats de travail et informalité

S'ils ne bénéficient malheureusement pas tous de toutes les protections garanties par le droit du travail – en raison de leur statut d'emploi – les artistes de cirque peuvent également compter sur leur contrat de travail pour leur prodiguer des conditions de travail décentes. Mais qu'en est-il des contrats de travail dans le cirque ? Sont-ils généralisés dans un secteur longtemps dominé par l'informalité et les affaires familiales ? Existe-t-il des contrats types dont les syndicats encouragent l'utilisation ? Si oui, que garantissent ces contrats types ?

Une informalité plus ou moins marquée selon les régions du monde

Il faut tout d'abord rappeler que le cirque a très longtemps été caractérisé par une grande informalité des relations de travail, liée à l'hégémonie des entreprises familiales. Le cirque traditionnel est depuis son origine le fait de familles de cirque qui tendent parfois à gérer l'entreprise comme elles gèreraient leur foyer. On peut se demander si cette grande informalité est toujours d'actualité dans le cirque traditionnel ; et si le cirque contemporain, plus récent et libéré de l'organisation familiale, est également touché. Les réponses à notre enquête dessinent plusieurs tendances en la matière.

La première constatation est que la situation quant à l'informalité du secteur du cirque dépend avant tout de la région du monde. La deuxième, est que le type de cirque – traditionnel ou contemporain – semble moins déterminant. En effet, si la totalité des répondant-e-s des pays européens, des pays anciennement soviétiques ainsi que l'Australie ont signalé que les artistes de cirque travaillent habituellement sous contrat écrit, ce n'est pas le cas des organisations participantes originaires de pays d'Amérique Latine et du Maroc, seul pays d'Afrique représenté. L'Argentine fait ici figure d'exception puisque le syndicat argentin AAA a indiqué que les artistes de cirque contemporain argentins travaillaient habituellement sous contrat écrit. Les seules organisations à avoir souligné que dans leurs pays les cirques traditionnels n'avaient, à l'inverse des cirques contemporains, que peu recours aux contrats écrits sont AAA et MEAA en Australie. L'informalité et l'absence de contrat semblent donc davantage liées à certaines régions du monde – l'Amérique Latine et l'Afrique – plutôt qu'au type de cirque pratiqué.

Une remarque du syndicat russe, RUCP, nous pousse également à croire que la taille et la renommée des compagnies peuvent également avoir un impact sur la généralisation du recours aux contrats de travail écrits. Il semblerait en effet que si les grandes compagnies de cirque russes, telles que le Rogostsirk ou le Cirque Yuri Nikulin, utilisent systématiquement des contrats de travail écrits pour engager leurs artistes, cette pratique est plus rare dans les compagnies moins reconnues.

Contrats types et artistes de cirque

Les réponses à notre enquête montrent, qu'à l'échelle mondiale, l'utilisation de contrats types n'est pas généralisée dans le secteur du cirque. En effet, si certaines organisations, principalement d'origine européenne et anciennement soviétique, ont signalé qu'il s'agissait là d'une pratique répandue, la majorité des syndicats répondants (55%) – Younion en Autriche ; Equity NZ en Nouvelle Zélande ; Scen och Film en Suède ; SMPAD au Maroc ; ANDA au Mexique, SIDARTE au Chili ; SATED ES ; SATED SP et SATED MG au Brésil et CICA en Colombie – estiment que l'utilisation de contrats types est rare dans le cirque. On note que toutes les organisations participantes originaires d'Amérique Latine – à l'exception de AAA en Argentine – ont fait le même constat.

Parmi les éléments principaux des contrats types évoqués par les répondants dans les pays où ils sont régulièrement utilisés dans le cirque, on retrouve souvent le temps de travail (généralement exprimé en nombre de performances par jour ou par semaine), les répétitions, la rémunération, la durée du contrat, les périodes de repos et l'hébergement en période de tournée. D'autres éléments ont également été évoqués par certains participant·e·s, dont les congés payés (MEAA), les heures supplémentaires (MEAA), les indemnités en cas d'éloignement du lieu de résidence (MEAA) ou encore les jours de travail garantis par mois (DAF).

C. Accords collectifs dans le cirque

L'action des syndicats représentant les circassien·e·s, et en particulier la négociation collective et la conclusion d'accords collectifs, est un autre élément essentiel permettant de garantir aux artistes de cirque des conditions de travail dignes. Les conventions collectives, résultant du dialogue parfois houleux entre représentant·e·s des travailleur·euse·s et des employeurs, fixent les relations individuelles et collectives de travail entre employeurs et travailleur·euse·s ainsi que les droits et devoirs de chaque partie. Ces dernières constituent donc une source du droit du travail et protègent le·la travailleur·euse. Nous avons souhaité savoir si les conventions collectives étaient répandues dans le secteur et ce qu'elles garantissaient aux circassien·ne·s.

Des accords collectifs applicables au secteur du cirque mais pas toujours spécifiques

Il ressort de notre enquête que les conventions collectives applicables au secteur du cirque sont relativement fréquentes puisqu'un peu plus de la moitié (54,1%) des répondant·e·s au questionnaire ont signalé qu'il existait dans leur pays une ou des conventions collectives couvrant les artistes de cirque.

Un certain nombre de conventions collectives spécifiques au cirque nous ont été signalées par les répondant·e·s. Parmi celles-ci, on retrouve l'accord négocié par Equity UK avec l'Association des Propriétaires de Cirques (*Association of Circus Proprietors*, ACP) laquelle rassemble les propriétaires de cirques traditionnels du Royaume-Uni ainsi que trois accords négociés par DAF, au Danemark (accord avec *Cirkus Arenas* couvrant les performances au *Circus Arena*, accord avec les médias nationaux concernant les artistes de cirque et de variété dans les programmes et accord avec *Danish Hospital Clowns* couvrant les activités de clowns dans les hôpitaux). Des conventions collectives spécifiques au secteur du cirque existent également dans les pays anciennement soviétiques et concernent généralement les cirques d'Etat tels que le Rosgostsirk en Russie ou le Cirque National du Kirghizstan.

Néanmoins, dans la majorité des cas, les accords collectifs couvrant les artistes de cirque ne sont pas spécifiques à eux seuls. Il s'agit généralement d'accords ciblant le spectacle vivant dans son ensemble tel qu'en Suède, en France ou encore en Australie où l'Accord Collectif sur les Artistes-Interprètes (Performers' Collective Agreement, PCA) est utilisé par le Cirque Oz, la principale compagnie de cirque contemporaine australienne. Ces accords couvrent les circassien-ne.s mais ne leur sont pas spécifiquement dédiés. Il est ainsi intéressant de noter qu'en Suède, les deux accords collectifs négociés par Scen och Film utilisés dans le cirque ne font pas mention des artistes de cirque comme groupes spécifiques.

Au Royaume Uni, plusieurs accords collectifs sont utilisés dans le cirque, l'un spécifique aux cirques traditionnels – négocié par Equity avec l'Association des Propriétaires de Cirque (Association of Circus Proprietors, ACP) – et les deux autres non spécifiques au cirque. S'il s'agit de petites compagnies de cirque contemporaines, c'est l'accord négocié avec l'*Independent Theatre Council* qui sera utilisé ; s'il s'agit de spectacle de cirque commercial, on aura recours à accord négocié avec la *UK Theatre Association*.

Les garanties apportées aux circassien-ne-s par les accords collectifs

Les conventions collectives, qu'elles soient spécifiques aux artistes de cirque ou non, précisent les conditions de travail des artistes auxquels elles s'appliquent. Elles leur apportent un certain nombre de garanties quant aux composantes physiques, environnementales, organisationnelles, sociales et psychologiques de leurs conditions de travail. Elles sont détaillées et assurent de plus grandes protections que le droit du travail général.

D'après les réponses que nous avons reçues, les éléments clés des conventions collectives applicables aux circassien-ne-s sont la rémunération (minimale exprimée par semaine ou par mois) et le temps de travail (maximal) et les périodes de repos. Ces éléments essentiels sont généralement accompagnés, avec des variations d'un pays à l'autre, d'une série de dispositions spécifiant un certain nombre d'aspects des conditions de travail générales. Parmi celles nous ayant été le plus souvent mentionnées, on peut notamment retenir les dispositions relatives aux droits et obligations de l'employeur et du-e de la travailleur-euse, à la santé et sécurité ou encore à la protection des activités syndicales.

La nécessité d'une meilleure couverture conventionnelle du secteur du cirque

Il est essentiel de réaliser l'impact positif que peut avoir la négociation collective sur les conditions de travail des artistes de cirque. En effet, si le droit du travail et les contrats sont des éléments permettant la sauvegarde des conditions de travail des circassien-ne-s, ils ont malheureusement leurs limites. Trop généraliste pour l'un et souvent le résultat d'un rapport de force déséquilibré pour les seconds, ils ne sont pas suffisants pour garantir à tous les circassien-ne-s des conditions de travail justes et équilibrées.

Dans ce contexte, la négociation collective menée par les syndicats s'impose comme la meilleure façon d'assurer une organisation du travail optimale pour les circassien-ne-s. En plus d'être plus protecteurs que les normes générales du travail, les accords collectifs sont plus spécifiques et détaillés et donc mieux adaptés aux particularités du métier d'artiste-interprète et à celui de circassien-ne. Or, avec 54,1% de répondant-e-s ayant signalé l'existence dans leur pays d'accords collectifs pour le cirque, le potentiel d'amélioration de la couverture conventionnelle du secteur est réel.

Pour mieux défendre les circassien-ne-s et mieux les représenter, les syndicats d'artistes-interprètes doivent œuvrer pour inclure plus systématiquement ces artistes-interprètes dans leurs accords collectifs ou pour négocier, en leur nom, des accords leur étant spécifiquement dédiés. Il y a fort à parier que ceci stimulerait le nombre d'adhésions des artistes de cirque ainsi que leur engagement au sein des syndicats.

En outre, comme nous l'avons évoqué plus tôt dans ce rapport, il est aujourd'hui fondamental que les artistes-interprètes indépendants – dont les circassien-ne-s – accèdent à la négociation collective et que les conventions collectives leur profitent également. Alors que le statut d'indépendant semble devenir la norme dans le cirque, priver les artistes de cirque indépendants des bénéfices de la négociation collective apparaît complètement injustifié. L'extension des conventions collectives en vigueur aux circassien-ne-s indépendant-e-s ou la conclusion d'accords collectifs pour les indépendant-e-s doivent aussi être des objectifs pour les syndicats d'artistes-interprètes.

En l'absence d'accord collectif, les syndicats peuvent également utiliser d'autres outils tels que la publication de lignes directrices ou de recommandations concernant les conditions de travail des artistes de cirque. C'est ce qu'a fait TEME en Finlande avec la publication de recommandations sur les salaires des artistes de cirque. Bien que les employeurs ne soient pas obligés de respecter ces lignes directrices ou recommandations, elles peuvent néanmoins participer à fixer des standards dans l'industrie.

III. Santé et sécurité dans le secteur du cirque

Le cirque est par nature un secteur où les questions de santé et sécurité sont primordiales. Parmi les artistes-interprètes, les circassien-ne-s sont certainement ceux qui se confrontent aux risques les plus grands et les plus nombreux lors de l'exercice de leur métier. Au-delà de la grande intensité physique des performances de cirque, les circassien-ne-s peuvent, selon la discipline qu'il pratique, avoir affaire à des animaux, manipuler des flammes nues ou encore effectuer des déplacements dans les airs. La santé et la sécurité des artistes de cirque constituent par conséquent, un élément fondamental des conditions de travail dans ce secteur.

Nous tenterons tout d'abord d'identifier les préoccupations les plus fréquentes en matière de santé et sécurité des artistes de cirque. Nous nous intéresserons ensuite aux obligations légales générales ainsi qu'aux autres outils permettant de garantir la santé et la sécurité des circassien-ne-s. Nous aborderons enfin, de façon plus spécifique, la question des tâches non-artistiques et celle du harcèlement moral et sexuel.

A. Préoccupations les plus fréquentes en matière de santé et sécurité des circassiens et circassiennes

La santé et la sécurité des artistes-interprètes est l'une des priorités de la FIA. Les conditions très spécifiques dans lesquelles se produisent les artistes-interprètes génèrent des problèmes spécifiques en matière de santé et sécurité qui doivent être correctement pris en compte pour prévenir les accidents. La prévention jouant un rôle clé en matière de santé et sécurité au travail, il est important que les artistes-interprètes, employés et indépendants, soient conscients des risques qu'ils encourent et de la meilleure façon de les encadrer.

C'est dans cette perspective que la FIA a publié en 2007 deux manuels intitulés « Joue-là sûr », l'un s'adressant aux artistes-interprètes du spectacle vivant et l'autre à ceux de l'audiovisuel. Ces manuels ont été conçus comme une liste de contrôle essentielle et non exhaustive, contenant des conseils pratiques et faciles à retenir pour assurer au mieux la santé et sécurité des artistes sur les scènes et les plateaux de tournage. Ils détaillent un à un les risques les plus répandus en matière de santé et sécurité dans le spectacle vivant et dans l'audiovisuel. Ces manuels ont été mis à jour en 2022 dans le but de prendre en considération de nouveaux risques liés à la santé et la sécurité des artistes-interprètes.

Avant d'en arriver aux réponses des organisations ayant participé à notre enquête sur le cirque, il nous paraissait pertinent d'évoquer les risques listés par le manuel « Joue-là sûr »⁹ dédié au spectacle vivant. Ce document détaille les principaux dangers en matière de santé et sécurité dans le spectacle vivant, cirque compris.

⁹ Joue-là sûr : Recommandations concernant les mesures élémentaires d'hygiène et de sécurité à l'attention des artistes-interprètes du spectacle vivant, FIA, 2007. Mise à jour 2022.

Risques listés dans « Joue-là sûr » :

- **Accessoires.** Les accessoires manipulés par l'artiste-interprète doivent être conçus de façon à ne pas mettre en danger celui qui les manie.
- **Aération.** La circulation d'air naturel ou artificiel entre l'intérieur et l'extérieur doit offrir un apport d'oxygène en quantité suffisante, une bonne température ambiante et de l'air frais sur scène et dans les coulisses.
- **Alcool et stupéfiants.** L'artiste-interprète doit s'abstenir de consommer toute substance impactant son discernement et sa capacité à se comporter de façon responsable sur son lieu de travail.
- **Animaux.** Les animaux sauvages et domestiques sont communs dans le cirque. Toute interaction avec eux doit être soigneusement préparée et réalisée avec grande prudence.
- **Armes à feu et objets contondants.** La manipulation de ces objets pouvant infliger un dommage corporel doit être minutieusement encadrée.
- **Cascades et combats simulés.** Une orchestration chorégraphique et des répétitions nombreuses sont nécessaires pour minimiser les risques d'accidents liés à des cascades ou des combats simulés. Par extension, les mêmes principes de chorégraphie et répétition doivent être appliqués aux acrobaties pratiquées dans le cirque.
- **Cintrages et déplacements en suspension.** Les déplacements d'artistes-interprètes en suspension sont au cœur de plusieurs disciplines de cirque et sont donc très courants dans le secteur. Le matériel utilisé doit être adapté, très bien entretenu et régulièrement inspecté. Les répétitions dans les conditions du spectacle sont extrêmement importantes pour garantir la santé et la sécurité des artistes.
- **Costumes.** Les vêtements et accessoires portés par l'artiste-interprète ne doivent pas entraver plus que de raison les mouvements de celui-ci. Ils doivent être bien entretenus et adaptés à l'usage qui en sera fait (ex. si un artiste manipule des flammes nues, son costume doit être ignifuge). L'artiste doit pouvoir se familiariser avec son costume afin de pouvoir remarquer tout problème éventuel.
- **Eclairages et matériel électrique.** La luminosité et la visibilité générale doivent être adaptées et de pas aveugler l'artiste-interprète qui pourrait perdre l'équilibre et tomber. Le matériel électrique – tels que les câbles électriques – ne doit pas représenter un risque pour la sécurité de l'artiste.
- **Effets pyrotechniques.** Les effets pyrotechniques doivent être utilisés avec parcimonie et être pris en charge par un professionnel.
- **Flammes nues.** Commun dans le cirque, le recours à des flammes nues lors de performances représente un risque sérieux pour les artistes-interprètes qui les manipulent. Leur utilisation doit suivre des règles de sécurité strictes, notamment en termes de prévention des incendies.
- **Harcèlement.** Le harcèlement au travail, qu'il soit sexuel ou non, constitue une menace pour la santé physique et mentale des travailleur·euse·s. De nombreux garde-fous peuvent être mis en place pour répondre à ces situations.
- **Fumée et brouillard.** A base d'eau ou d'huile, les effets de fumée et de brouillard peuvent être à l'origine d'allergies ou de problèmes respiratoires. Ils peuvent également perturber la visibilité de l'artiste-interprète qui risque alors de se blesser. Ils doivent être utilisés de façon limitée.
- **Intensité des bruits et sons.** Diverses précautions telles que le réglage adéquat du matériel ou une bonne orientation des baffles doivent permettre de préserver l'ouïe des artistes-interprètes.
- **Maquillage.** Le maquillage, parfois utilisé de façon très élaborée par les circassien·ne·s, peut avoir un impact sur la santé et la sécurité des artistes-interprètes. L'hygiène et la prévention des réactions allergiques sont ici capitales. L'origine ethnique de l'artiste interprète devra également être prise en considération dans le cadre du maquillage.

- **Santé mentale et risques psychosociaux.** Les spécificités du travail d'artistes interprètes et de celui de circassien·ne – heures de travail irrégulières, itinérance, stress de la performance, la précarité financière... – peuvent avoir des effets psychosociaux négatifs tels que le stress et l'anxiété, la fatigue ou encore le déséquilibre entre vie professionnelle et vie privée. Ces effets négatifs peuvent être prévenus et traités lorsque nécessaire.
- **Scènes inclinées et surfaces résistantes :** Les artistes de cirque, comme les danseur·euse·s, peuvent être amenés à sauter, courir ou effectuer toutes sortes d'acrobaties sur différentes surfaces qui n'ont souvent pas été conçues pour cette utilisation. Une attention et des précautions particulières doivent être requises en cas de prestation sur des scènes inclinées ou des surfaces résistantes.
- **Scènes intimes :** Les représentations de spectacle vivant, cirque compris, peuvent nécessiter des scènes intimes. Le travail autour de ces scènes devra être particulièrement attentif à tout moment du processus de création : auditions, répétitions et représentations. Des protocoles spécifiques devront être mis en place et les scènes attentivement chorégraphiées. Le recours à un·e coordinateur·trice d'intimité est encouragé.
- **Sécurité incendie :** La sécurité incendie couvre un certain nombre de mesures de sécurité – procédures d'évacuation d'urgence, mise à disposition d'extincteurs, rideaux et décors à l'épreuve du feu, etc. – qui doivent absolument être respectées par tous.
- **Spectacles en extérieur :** Les représentations ayant lieu, même partiellement, en plein air peuvent comporter des risques. Un certain nombre d'éléments tels que les conditions atmosphériques et environnementales doivent être évaluées avant chaque représentation.
- **Température et rayon ultra-violet :** Des précautions telles que le port de vêtements adéquats, application d'une protection solaire ou une hydratation suffisante doivent être prises pour protéger l'artiste-interprète.

Il s'agit là des principaux risques auxquels s'exposent les artistes-interprètes, dont les circassien·ne·s, lorsqu'ils se produisent sur scène. Lorsqu'il a été demandé aux participant·e·s à notre enquête d'identifier leurs principales préoccupations en matière de santé et sécurité des artistes de cirque, certain·e·s ont spécifiquement fait référence aux risques examinés dans « Joue-là sûr ». C'est notamment le cas de SATED ES et d'Equity UK qui ont tous deux mentionné les risques liés aux cintrages et déplacements en suspension. Equity UK soulignant également que ces risques étaient d'autant plus grands dans des lieux de représentations non-conformes à l'exercice des arts du cirque. Les autres répondant·e·s au questionnaire ont cité des préoccupations plus générales en matière de santé et sécurité des artistes de cirque : les accidents du travail – conséquence d'une mauvaise gestion des risques de santé et sécurité -, la fatigue physique, les blessures, le vieillissement des corps ainsi que les questions d'assurance, notamment en cas d'accidents de travail.

B. Obligations légales en matière de santé et sécurité dans le cirque

Une fois les risques et préoccupations principales en matière de santé et sécurité identifiés, nous avons souhaité savoir s'ils existaient dans les pays participants à l'enquête des obligations légales générales liées à la santé et la sécurité au travail s'appliquant au secteur du cirque. Les réponses au questionnaire vont dans ce sens puisque qu'une grande majorité des répondant·e·s (76,2%) nous ont signifié qu'il existait bien dans leur pays des obligations de ce type s'appliquant au secteur. Il s'agit là d'obligations légales générales qui concernent tous les travailleur·euse·s et pas exclusivement aux circassien·ne·s. Ces lois couvrent généralement des questions telles que le bien-être au travail, la sécurité au travail, la prévention, le harcèlement, l'incapacité de travail, les maladies professionnelles et les accidents de travail.

Néanmoins il semble que dans de nombreux pays, ces obligations légales générales – en particulier en ce qui concerne les maladies professionnelles et les accidents de travail – ne s’appliquent pas de la même façon que le-la circassien·ne soit employé·e ou indépendant·e. En effet, si en tant qu’employé, l’artiste de cirque est généralement assuré par l’employeur dans le cadre de son travail, ce n’est que rarement le cas du·de la circassien·ne indépendant·e ou freelance qui devra s’acquitter de cette assurance lui-elle-même. C’est ce que précisent notamment le SSRS en Suisse et Equity UK au Royaume-Uni. Ceci souligne une fois de plus la fragilité toute particulière des artistes de cirques indépendants par rapport aux employés.

Dans ce cadre, la France et sa présomption de salariat pour les artistes interprètes apparaît comme une exception puisque les circassien·ne·s qu’ils soient permanent·e·s ou intermittent·e·s doivent obligatoirement être couvert·e·s par une assurance prévoyance et une complémentaire santé.

Les résultats de l’enquête permettent également d’affirmer qu’il est rare que les circassien·ne·s latinoaméricain·ne·s bénéficient réellement des obligations légales générales en rapport avec la santé et la sécurité. En effet, sur les six organisations d’Amérique Latine ayant répondu à cette question, quatre (CICA en Colombie, ANDA au Mexique, SIDARTE au Chili et SATED ES au Brésil) ont signalé qu’il n’existait pas d’obligations légales générales s’appliquant au secteur. Les deux organisations d’Amérique Latine restantes (AAA en Argentine et SATED SP au Brésil) ont établi que s’il existait bien des lois allant dans ce sens, il persistait des problèmes quant à leur application.

C. Autres outils garantissant la santé et la sécurité des artistes de cirque

Si des obligations légales générales offrent dans de nombreux pays une certaine protection aux artistes de cirques en matière de santé et sécurité, ces obligations qui s’appliquent à tou·te·s les employé·e·s échouent à prendre en considération les risques spécifiques liés et à la santé et sécurité des circassien·ne·s. Pour mieux cerner ces risques, d’autres moyens peuvent être utilisés. Ces autres outils peuvent prendre la forme de régulations ou conventions collectives spécifiques, d’outils de l’industrie ou encore de projets concrets.

Les résultats de notre enquête indiquent que les autres outils permettant de garantir la santé et la sécurité des circassien·ne·s – définis avec l’aide du groupe de travail sur les artistes de cirque comme des régulations ou accords collectifs spécifiques, outils de l’industrie et projets concrets – sont moins répandus que les obligations légales générales de santé et sécurité. En effet, seul 59,1% des répondants au questionnaire ont répondu à l’affirmative à cette question, contre 76,2% pour les obligations légales générales.

Parmi ces 13 syndicats, 4 ont spécifiquement fait référence à la négociation collective et aux accords collectifs : il s’agit de trois syndicats originaires de l’ancienne URSS – CWUK en Kirghizstan, RCWU en Russie et CWUU en Ukraine – ainsi que de AAA en Argentine.

Trois syndicats ont également fait référence à des régulations spécifiques : CWUU en Ukraine, Equity au Royaume Uni où il existe une régulation sur le travail en hauteur (*Work at Height Regulations*) s’appliquant notamment aux artistes de cirque et RCWU en Russie où la Décision du ministère de la Culture Soviétique de 1974 sur la santé et la sécurité dans les cirques est toujours appliquée. Il est intéressant de noter ici que RCWU, qui estime nécessaire de réviser ces règles vieilles de presque 50 ans, a demandé au ministère du Travail et de la protection sociale de la Fédération Russe de travailler sur un projet de règles de sécurité au travail pour les théâtres, salles de concert, cirques, zoo et aquariums. Ces règles étaient à l’époque de l’enquête en cours d’élaboration.

Enfin trois syndicats ont signalé des outils ou projets permettant de mieux garantir la santé et sécurité des artistes de cirque. Ainsi, au Danemark, DAF a initié un projet sur la santé et sécurité pour sensibiliser les artistes et les employeurs à ces questions. Ce projet, intitulé *Cirkus Helt Sikkert* a donné lieu à la publication de deux listes de contrôle pour la santé et sécurité dans le cirque, l'une adressée aux circassien·ne·s et l'autre aux cirques. Le syndicat MEAA a quant à lui mis en avant le Code de conduite australien de l'audiovisuel en matière de discrimination, harcèlement, harcèlement sexuel et intimidation. Les artistes de cirque dans deux compagnies dans lesquelles MEAA a des membres se doivent d'utiliser ce code de bonne conduite industriel. Enfin, Equity UK fait référence à ses contrats types et aux clauses relatives à la santé et à la sécurité qu'ils contiennent, notamment à la nécessité de fournir aux travailleur·euse·s un environnement de travail sûr.

« Cirkus – Helt Sikkert ! » DAF, Danemark

À la suite d'un terrible accident survenu à la Cirkus Arena, le plus grand cirque de Scandinavie, en 2018, et durant lequel une artiste ukrainienne du nom de Tetiana Korenieva a été grièvement blessée en raison d'une défaillance de matériel, le syndicat danois Dansk Artist Forbund (DAF) a lancé un projet de sensibilisation sur la santé et la sécurité dans le cirque.

Ce projet, intitulé « *Cirkus Helt Sikkert* », qu'on pourrait traduire par « le cirque à coup sûr » en français, a pour objectif de sensibiliser au développement d'une culture de la sécurité dans le secteur, ainsi qu'à la responsabilité mutuelle que la sécurité représente pour l'artiste et l'employeur. Pour bien souligner la nécessaire implication de chaque partie dans la garantie de la sécurité lors d'une production de cirque, le syndicat s'est associé à l'organisation des directeurs de cirque, *Cirkusdirectør Foreningen*, pour créer deux listes de contrôle en matière de santé et sécurité dans le cirque, l'une adressée aux cirques, et l'autre adressée aux artistes travaillant dans le cirque.

Ces listes de contrôle contiennent une première partie de conseils communs concernant principalement l'artiste. Artiste et cirque devraient ainsi s'assurer que :

- Il existe un contrat décrivant les dispositions en matière de sécurité
- Une assurance couvre l'artiste à la hauteur de la responsabilité en matière de sécurité
- L'artiste a demandé une carte s'assurance maladie
- L'artiste a informé le cirque/le cirque a reçu les informations quant aux exigences de la performance en matière de sécurité (ex. grément)
- L'équipement est homologué et conforme aux normes sur le lieu de travail

Les deux listes de contrôle offrent ensuite des conseils spécifiques aux artistes et aux cirques.

Pour les artistes :

- Vérifiez son équipement chaque jour
- Sachez qui est responsable de la sécurité – au sein du cirque, et au sein de la troupe, si applicable
- Vérifiez le grément/l'installation avec la les personne(s) responsable(nt) de la sécurité et parlez des besoins et de ce qui pourrait mal se passer
- Participez toujours à la suspension/au montage de votre équipement et sachez qui est responsable pour quoi
- Parlez à la personne responsable de la sécurité ou à la direction en cas de changement

Pour les cirques :

- Ayez désigné un responsable de la sécurité – qui doit également vérifier l'équipement des artistes
- Communiquez – assurez-vous que des personnes ayant les compétences linguistiques requises soient disponibles, si nécessaire
- Mettez en contact toutes les personnes responsables de la sécurité – assurez-vous d'inspecter le grément/l'installation montage et de parler de ce qui pourrait mal se passer
- Faites clairement comprendre qu'il est acceptable de parler de ses problèmes
- Demandez aux artistes s'ils se sentent bien

Ces deux listes de contrôle sont disponibles sur le site de Dansk Artist Forbund¹⁰ en danois, anglais, polonais (pour les listes Cirque et Artiste) et roumain (uniquement pour la liste Artiste).

Il semble néanmoins que de nombreux aspects relatifs à la santé et sécurité des artistes de cirque ne soient toujours pas pris en compte, que ce soit par les lois ou des moyens alternatifs. Cinq des syndicats répondants au questionnaire ont ainsi mentionné le manque de régulation quant aux questions d'assurance (notamment pour les indépendants) et d'accident du travail, mais aussi d'accès à la sécurité sociale. Deux des syndicats participants ont également signalé qu'il manquait des régulations en rapport avec les répétitions. La question de l'application des régulations existantes est également toujours une préoccupation.

Après avoir abordé les questions de santé et sécurité dans le cirque de façon plus générale, nous avons souhaité nous intéresser à deux aspects plus spécifiques de la santé et sécurité des circassien-ne-s : les tâches non artistiques et le harcèlement moral et sexuel.

10 <https://www.artisten.dk/Nyheder/Cirkus--Helt-Sikkert>

D. Tâches non artistiques

Pour traiter pleinement la question de la santé et sécurité des artistes de cirque au travail, il est essentiel d'aborder la question des tâches non artistiques. En effet, lorsque nous nous sommes penchés sur les risques de santé et sécurité des circassien-ne-s, nous avons très vite compris qu'en plus des risques liés aux prestations artistiques, s'ajoutaient des risques liés aux tâches non artistiques qu'il leur était fréquemment demandé d'accomplir.

Ce sont ainsi 70,6% des syndicats ayant répondu au questionnaire qui ont signalé qu'il est souvent demandé aux artistes de cirque d'effectuer des tâches non artistiques. Parmi les tâches non artistiques évoquées par les répondant-e-s au questionnaire on trouve notamment l'installation/démontage du ou des chapiteaux, la vente des billets ou de marchandises, la conduite et le chargement/déchargement du camion, le gréement, etc. Il s'agit là d'activités extrêmement diverses et qui sont, comme le signalent nos membres, effectuées en plus du travail artistique. Il en découle une grande fatigue et des risques de santé et sécurité supplémentaires.

Cette tendance, bien que générale, semble particulièrement marquée dans le cirque traditionnel où ces tâches non artistiques sont communément acceptées comme faisant partie du travail de circassien-ne. Dans ces cirques, savoir conduire un camion, aider à monter le chapiteau a parfois même plus d'importance que la qualité de la performance artistique¹¹. Les finances limitées de ces cirques, souvent familiaux, font d'un-e travailleur-euse polyvalent-e un grand atout.

Il est également intéressant de noter que, d'après deux des répondant-e-s au questionnaire (Scen och Film et RUCP), il est assez commun que des circassien-ne-s souhaitent effectuer eux-mêmes certaines tâches non artistiques dans le but de mieux garantir leur sécurité. Certains artistes de cirque se sentent ainsi plus en confiance à l'idée de manipuler eux-mêmes leurs équipements ou leurs animaux.

S'il semble donc difficile de mettre un terme à cette pratique, il paraît essentiel de bien l'encadrer. La réalisation des tâches non artistiques par les artistes de cirque doit donner lieu à compensation financière et ne doit en aucun cas rallonger le temps de travail. D'après MEAA, il est rare qu'en Australie la réalisation de ces tâches non artistiques soit compensée financièrement. Au point que les circassien-ne-s performant-e-s dans le gréement finissent souvent par quitter leur carrière d'artiste car ils sont mieux rémunérés en tant que technicien-ne-s. Les conventions collectives peuvent être un moyen de mieux encadrer cette pratique notamment dans leurs dispositions relatives à l'organisation du travail et au temps de travail, comme c'est le cas en France.

E. Harcèlement moral et sexuel

Autre élément de la santé et sécurité au travail et thématique brûlante : la question du harcèlement moral et sexuel. Depuis l'affaire Harvey Weinstein qui a ébranlé l'industrie du cinéma en 2017 et le mouvement #metoo qu'elle a fait naître, de plus en plus de secteurs sont passés au crible révélant l'omniprésence du harcèlement moral et sexuel dans nos sociétés et nos industries. Qu'en est-il du secteur du cirque ? Le harcèlement moral et sexuel est-il aussi généralisé sous les chapiteaux que sur les plateaux ?

A la question de savoir si le harcèlement moral et sexuel était un problème commun dans le secteur du cirque, 42,9% des syndicats participants, ont répondu par l'affirmative.

¹¹ Jacob Pascal ; L'artiste de cirque aujourd'hui, analyse des compétences clés, Une édition de la Fédération européenne des Ecoles de Cirque, 2008

Il s'agit là d'un pourcentage élevé révélant l'ampleur d'un problème qui touche l'intégralité du secteur du spectacle. Il y a fort à parier que le harcèlement moral et sexuel soit même en réalité plus répandu que ce que ce chiffre laisse penser. En effet, le secteur du cirque est un petit monde, une petite communauté internationale où tout le monde se connaît et dans laquelle dénoncer une agression peut vite se retourner contre vous et vous empêcher de retrouver un travail. Alors que le cirque est souvent décrit par ses artistes comme un « grande famille », et que les artistes d'une même compagnie font parfois littéralement parties de la même famille, il n'est pas facile pour les victimes de prendre la parole et de dénoncer les abus. Cette omerta pourrait expliquer que les syndicats ne soient pas davantage au courant des cas de harcèlement dans le secteur, d'autant que les circassien·ne·s sont peu syndiqué·e·s.

Néanmoins, il semblerait que, depuis notre enquête en 2019, la parole se soit davantage libérée dans le secteur. La première initiative à nous avoir été signalée est la pétition #theshowisover¹².

Née en Suède et publiée fin 2017 par la communauté internationale des femmes du cirque, cette pétition signée par près de 900 femmes venues de plus de 30 pays différents appelle à la fin du harcèlement sexuel et des violences subies par les femmes dans le cirque. Pionnière du genre, #theshowisover a été suivie par une série d'initiatives ayant pour objectif commun de donner la parole aux victimes et d'ainsi démontrer la prévalence du harcèlement moral et sexuel dans le secteur. Parmi ces initiatives, le compte Instagram @Victims_voices_circus dont le premier post date de juillet 2020 partage de façon anonyme des récits d'abus dans le milieu du cirque, documentant ainsi le type d'abus de pouvoir ayant lieu dans le secteur et leur fréquence. Une autre initiative notable est le collectif « Balance ton cirque », créé en juillet 2021 dans le but d'agir contre toutes les violences physiques et psychologiques exercées dans l'enceinte du Centre national des arts du cirque (CNAC) de Châlons-en-Champagne en France, l'une des écoles de cirque les plus renommées du monde. Cette initiative a vite dépassé le cadre franco-français puisque le collectif a récolté grâce à son compte Instagram @balancetoncirque plus de 200 témoignages provenant de 18 écoles de cirque parmi les plus prestigieuses, révélant un problème structurel ancré dans le fonctionnement des écoles de cirque. « Balance ton cirque » a d'ailleurs participé avec la Fédération Européenne des Ecoles de Cirque (FEDEC) à la rédaction d'une Code de bonne conduite pour l'éducation et la formation des circassien·ne·s¹³ affichée dans toutes les écoles membres de la FEDEC. Ces initiatives, ainsi que d'autres comme « *Feministischer Zirkus* » en Allemagne ou le « Réseau Féministe Circassiennes en Suisse », sont la preuve d'une prise de conscience que le harcèlement est endémique dans le secteur, des écoles aux plus grandes compagnies comme l'a révélé le scandale des allégations d'abus perpétrés par Barry Lubin¹⁴, artiste de cirque adoré aux Etats-Unis.

Parmi les 42,9% des syndicats participants ayant identifié le harcèlement moral et sexuel comme un problème commun dans le cirque, nombreux sont ceux qui mènent des projets pour répondre à ce problème. Les initiatives nous ayant été rapportées sont de plusieurs types : des codes de conduite ou guides tel que le « Guide sur l'Intimidation et le Harcèlement d'Equity UK » ; des protocoles tels que ceux mis en place par MEAA en Australie ; des campagnes comme « *Safe Space* » menée par Equity UK ; des services d'assistance pour conseiller et protéger les victimes mentionnés par DAF, Equity UK , JAU et le SFA et enfin la négociation collective que deux syndicats (SFA, en France et AAA, en Argentine) ont mentionné comme étant un moyen de lutter contre le harcèlement moral et sexuel.

12 Pétition #theshowisover: <https://womenincircus.wordpress.com/english/>

13 Code de Bonne Conduite, FEDEC, 2019, [FR&EN- Code de bonne conduite \(fedec.eu\)](https://www.fedec.eu/fr/en/Code-de-bonne-conduite)

14 Barry Lubin (aka Grandma the clown) a démissionné du célèbre Big Apple Circus en janvier 2018 après qu'il a eu été révélé qu'il ait fait pression sur une voltigeuse de 16 ans pour poser pour des photos pornographiques en 2004

Il est également intéressant de noter que sur ces questions, il n'est pas rare que les syndicats collaborent avec d'autres organisations comme c'est le cas pour DAF au Danemark qui coopère avec Dansk Skuespillerforbund (DSF), le syndicat des acteurs danois, ou Scen och Film en Suède qui a collaboré avec #theshowisover dans son travail sur le harcèlement.

Si vous souhaitez davantage d'informations sur les actions menées par les membres de la FIA contre le harcèlement, notamment sexuel, nous vous encourageons à consulter la page de ressources de notre site internet intitulée Harcèlement Sexuel¹⁵. Cette page rassemble certains exemples de stratégies et approches de nos membres pour faire face au harcèlement sexuel dans le secteur. Nous vous encourageons également à lire notre manuel « Combattre le harcèlement sexuel : ressources, inspirations et pratiques recommandées parmi les syndicats d'artistes interprètes »¹⁶.

Cette publication, conçue pour être un outil de plaidoyer pratique et un modèle utile pour tout syndicat du secteur souhaitant commencer à élaborer sa propre stratégie de lutte contre le harcèlement sexuel au niveau national, est disponible au téléchargement sur le site internet de la FIA. Il est aujourd'hui essentiel que chaque syndicat développe sa propre stratégie de lutte contre le harcèlement moral et sexuel dans le cirque, comme dans le reste de l'industrie.

15 <https://fia-actors.com/fr/positions-politiques/diversite/harcelement-sexuel/>

16 Combattre le harcèlement sexuel : ressources, inspirations et pratiques recommandées parmi les syndicats d'artistes interprètes, 2020, https://fia-actors.com/fileadmin/user_upload/News/Documents/2020/January/FIA_Manual_Combatting_SH_FR.pdf

IV. Education et formation des circassiens et circassiennes

Longtemps, le cirque a été une communauté fermée. Pour devenir circassien-ne, il fallait être né-e dans une famille de cirque, être un-e enfant de la balle. La formation des artistes de cirque était alors garantie par les circassien-ne-s eux-mêmes, par moyen de transmission intergénérationnelle. Les apprenti-e-s, souvent des enfants, se voyaient enseigner une ou plusieurs disciplines par un membre de leur famille pour plus tard la ou les transmettre à leur tour. Le développement des écoles de cirque professionnelles et des compagnies de cirque contemporaines au début des années 1970 a changé la donne et a poussé vers une plus grande diversité dans la formation des artistes de cirque. Dans ce chapitre, nous nous intéresserons à l'éducation et à la formation des circassien-ne-s dans le monde.

Nous nous pencherons dans un premier temps sur la formation initiale des artistes de cirque, en prêtant une attention particulière au rôle des écoles de cirque, puis nous nous intéresserons aux questions d'accès à la formation tout au long de la vie et d'accès à la reconversion, problématiques essentielles pour ces artistes-interprètes.

A. Formation initiale

Les différents types de formation initiale des artistes de cirque

Si auparavant la formation des artistes de cirque n'était assurée que par le cirque lui-même, la réalité est aujourd'hui différente. En effet, depuis le renouveau du cirque dans les années 1970, les options de formations des circassien-ne-s se sont diversifiées permettant à des personnes extérieures au milieu d'y entrer. Par notre enquête, nous avons souhaité comprendre quelles étaient aujourd'hui les formations initiales les plus communes chez les artistes de cirque dans le monde.

Pour ce faire, nous avons, grâce à l'aide du groupe de travail sur les artistes de cirque, défini quatre types de formation initiale des circassien-ne-s, que nous avons demandé aux répondant-e-s au questionnaire de classer de la plus commune à la moins courante. Ces quatre types de formation initiales acceptées comme les plus répandues par le groupe de travail sont : les formations informelles ou dispensées par les familles, la gymnastique, les écoles de cirque professionnelles et le Jeune cirque ou *Youth Circus*. Ce dernier peut être défini comme un enseignement du cirque qui s'adresse aux amateur-trice-s, et particulièrement aux jeunes et aux enfants, et qui peut parfois être utilisé comme un outil de travail social. Il arrive ainsi que des enfants ou adolescent-e-s ayant commencé dans le Jeune Cirque poursuivent ensuite une carrière de circassien-ne professionnel-le.

Les réponses au questionnaire ne permettent malheureusement pas de dessiner une tendance claire concernant la formation initiale des artistes de cirque dans leur ensemble. Au vu des réponses reçues, il semblerait en effet que la situation soit différente d'un pays à l'autre et ce même au sein d'une même région du monde. Ainsi, par exemple, le syndicat suédois Scen och Film indique que la formation initiale la plus commune chez les circassien-ne-s en Suède est celle délivrée par les écoles de cirque, alors que pour son voisin le syndicat danois, DAF, il s'agit là de la formation la moins répandue.

Néanmoins, nous pouvons affirmer avec certitude que parmi les types de formation identifiés, il existe deux formations principales des circassien-ne-s : les formations institutionnalisées dispensées par les écoles de cirque et les formations informelles, souvent le fait des familles de cirque. Pour ces deux types de formation, 40,9% des répondants ont indiqué qu'il s'agissait de la formation la plus commune pour les artistes de cirque dans leur pays, soit plus de 80% pour les deux types de formation confondus. Ainsi, il est intéressant de constater que si les écoles de cirque sont dorénavant incontournables dans le monde de la formation des circassien-ne-s, la formation informelle, généralement par voie de transmission intergénérationnelle à l'intérieur du cirque, est toujours l'un des moyens de formation les plus répandus dans le secteur.

Il faut également signaler que les formations alternatives que sont la gymnastique et le Jeune Cirque restent des viviers d'artistes de cirque, même s'ils sont généralement moins importants que ceux représentés par les écoles de cirque et les formations informelles. Il est intéressant de noter que dans certains pays – le Danemark pour la gymnastique, et la Suisse et le Kirghizstan pour le Jeune Cirque – ces formations initiales nous ont été signalées comme les plus communes.

Il est possible que la difficulté de dégager une tendance claire en matière de formation initiale des artistes de cirque soit liée au fait que nous ayons abordé la question de façon trop générale. Il pourrait en effet être plus facile de dessiner des tendances plus significatives si nous avions abordé la question par type de cirque.

Ainsi dans une étude rédigée pour le compte de la FEDEC en 2008, Pascal Jacob résume la situation de la façon suivante : « *Les cirques traditionnels s'appuient sur les dernières familles capables de transmettre à leurs enfants les subtilités d'une ou plusieurs disciplines et engagent occasionnellement, en fonction de leur importance et de leurs moyens, des numéros russes et chinois. Les cabarets puisent très largement dans le vivier ukrainien et russe. Les compagnies contemporaines engagent un pourcentage important d'artistes issus des trois grandes écoles occidentales, l'Ecole nationale de cirque de Montréal, l'Ecole supérieure des arts du cirque de Bruxelles, et le Centre national des arts du cirque de Châlons-en-Champagne. {...} Les entreprises atypiques comme le Cirque du Soleil ou Dragone fonctionnent selon des modes opératoires différents et s'appuient davantage sur le vivier de la gymnastique* »¹⁷.

Dans cet extrait, Pascal Jacob nous décrit un secteur où à chaque type de cirque correspondrait un type de formation des circassien-ne-s. Les grandes disparités dans les réponses à notre enquête sur la question de la formation initiale des artistes de cirque pourraient ainsi s'expliquer par le fait qu'elles diffèrent selon le type de cirque.

Quoi qu'il en soit, il est évident que la formation des circassien-ne-s s'est diversifiée ces dernières cinquante années, du fait d'une ouverture du secteur à des individus qui jusqu'ici lui étaient extérieurs. Le rôle des écoles de cirque a été clé dans ce processus.

17 Jacob Pascal, L'artiste de cirque aujourd'hui, analyse des compétences clés, Une édition de la Fédération européenne des Ecoles de Cirque, 2008

Les écoles de cirque

Les formations offertes par les écoles de cirque font clairement partie des formations initiales les plus courantes chez les artistes de cirque dans le monde aujourd'hui. C'est pour cette raison que nous avons souhaité nous intéresser de plus près à ces écoles, leur rôle dans le secteur et aux opportunités qu'elles peuvent représenter pour les syndicats d'artistes interprètes.

C'est en France, en 1974, que sont créées à quelques semaines d'intervalle, les deux premières écoles de cirque occidentales : l'Ecole nationale de cirque d'Anne Fratellini et Pierre Etaix et l'Ecole au Carré de Alexis Grüss et Silvia Montfort. Ces deux écoles, et celles qui suivront, offrent une liberté créative nouvelle à des individus ne provenant pas forcément du monde du cirque mais souhaitant renouveler le genre.

Depuis, nombreux sont les pays offrant une formation professionnelle accréditée pour les artistes de cirque. Cet enseignement est souvent le fait d'écoles de cirque délivrant des diplômes de premier cycle et/ou d'enseignement supérieur¹⁸. Ainsi, ce sont 79,2% des syndicats répondants au questionnaire qui indiquent qu'il existe bien dans leur pays une ou plusieurs écoles de cirque. Ces écoles sont de différents types allant de petites écoles de cirque privées comme en Lettonie à de véritables institutions financées par l'Etat comme le Collège National du Cirque et de la Variété de Moscou (*Moscow National Circus and Variety College*) en Russie. Parmi les grandes écoles supérieures de cirque on peut notamment citer : le Centre National des Arts du Cirque (CNAC) de Châlons-en-Champagne en France, l'Ecole Nationale du Cirque de Montréal (ENC) au Canada, l'Ecole Supérieure des Arts du Cirque (ESAC) de Bruxelles en Belgique, le *National Institute for Circus Arts* (NICA) de Melbourne en Australie ou encore le *National Centre for Circus Arts* de Londres au Royaume-Uni. Si les programmes diffèrent d'une école à l'autre, ils ont pour point commun d'enseigner à la fois des disciplines spécifiques et des connaissances générales sur le cirque. S'ajoutent généralement à cela des enseignements d'autres techniques d'interprétation telles que la danse ou le théâtre, des cours de gestion de carrière et des cours académiques comme les langues, la philosophie ou l'anatomie¹⁹.

Il faut bien comprendre que la naissance des premières écoles de cirque est intervenue à une période de profondes mutations dans le secteur. Les codes et conventions du cirque traditionnel sont interrogés et tout ce qui définissait jusqu'alors le cirque avec certitude est remis en question. Ce sont les débuts de ce qui deviendra le cirque contemporain, un cirque qui repose davantage sur le narratif et où la création tient une place essentielle. Les écoles de cirque font partie de cette révolution et les artistes qui les ont ouvertes appartiennent à ce mouvement novateur. Ce lien intime entre écoles de cirque et cirque contemporain a subsisté, puisqu'aujourd'hui la grande majorité des étudiant·e·s qui intègrent les écoles de cirque se destinent au cirque contemporain²⁰ et que les artistes de compagnies contemporaines sortent majoritairement des écoles de cirque²¹.

On peut donc affirmer que les écoles de cirque forment au cirque contemporain. De par leur vision des arts du cirque, mais aussi du fait de leur mode de fonctionnement qui favorise les performances individuelles ou les duos, ainsi que par le choix des disciplines enseignées, ces écoles préparent leurs étudiant·e·s à intégrer des compagnies de cirque contemporain établies ou à créer leurs propres compagnies de cirque contemporain.

18 Performance Matters 4.1-2 (2018): 19-35; Gender Asymmetry and Circus Education

19 Performance Matters 4.1-2 (2018): 19-35; Gender Asymmetry and Circus Education

20 Jacob Pascal, *L'artiste de cirque aujourd'hui, analyse des compétences clés*, Une édition de la Fédération Européenne des Ecoles de Cirque, 2008

21 Jacob Pascal, *L'artiste de cirque aujourd'hui, analyse des compétences clés*, Une édition de la Fédération Européenne des Ecoles de Cirque, 2008

Les écoles ont ainsi participé à amplifier un phénomène de renouvellement du cirque vers une forme moins normée et où la recherche créative tient une place plus importante. Elles ont aidé à transformer le contenu des performances de cirque contribuant à façonner le cirque contemporain tel qu'il est aujourd'hui. Elles ont également permis à des individus extérieurs au monde du cirque de l'intégrer, ce qui était longtemps inenvisageable.

Nous avons souhaité savoir quelles étaient les relations entre syndicats et associations professionnelles d'artistes-interprètes et écoles de cirque. A l'heure actuelle, près de la moitié (47,4%) des syndicats et associations professionnelles ayant répondu au questionnaire entretiennent des relations avec la ou les écoles de cirque présentes sur leur territoire. Ces relations semblent plutôt bonnes et dans le cas de Scen och Film en Suède et d'Equity au Royaume-Uni, elles donnent même lieu à des visites au sein des écoles. Ces rencontres représentent une véritable opportunité pour les syndicats car elles leur permettent d'informer les futur·e·s professionnel·le·s du cirque sur leurs droits, qu'ils connaissent souvent mal, mais aussi sur le rôle du syndicat et l'opportunité pour eux d'y adhérer. Il s'agit là d'un véritable outil de recrutement syndical orienté vers un public malheureusement sous représenté dans beaucoup de syndicats et d'associations professionnelles : les jeunes. Les liens avec les écoles devraient donc être favorisés par les syndicats et des visites au sein de ces écoles organisées lorsque cela est possible.

B. Formation tout au long de la vie et reconversion

Les problématiques d'accès à formation tout au long de la vie et d'accès à la reconversion sont extrêmement importantes pour les artistes de cirque. Tout d'abord, car pour permettre à ces artistes d'offrir les meilleures performances tout en garantissant leur sécurité, ceux-ci doivent maintenir leur niveau dans des disciplines complexes qui évoluent, mais surtout parce qu'un certain nombre de spécificités du métier rendent la reconversion souvent inévitable. Ces spécificités sont en premier lieu la grande intensité physique qui caractérise le métier. La plupart des disciplines de cirque sont en effet particulièrement éprouvantes pour les corps de ceux qui les pratiquent, ce qui a pour conséquence des blessures dont la convalescence est plus difficile avec le temps. S'ajoutent à cela des conditions de travail particulières – horaires décalés, forte mobilité géographique, intermittence du travail, etc. – qui peuvent être pénibles à long terme et rendre la conciliation entre vie privée et professionnelle difficile²². La précarité financière et le manque d'opportunités professionnelles peuvent également amener un artiste à se reconvertir. C'est pourquoi nous avons souhaité savoir si les circassien·ne·s avaient accès à la formation professionnelle et s'il existait pour eux·elles des mécanismes d'aide à la reconversion spécifiques.

Tout d'abord, il semblerait que l'accès à la formation tout au long de la vie soit loin d'être systémique pour les circassien·ne·s. En effet, seuls 61,9% des syndicats répondants au questionnaire ont signalé qu'il était possible pour les artistes de cirque d'accéder à la formation professionnelle et à la formation tout au long de la vie dans leur pays. Ce qui signifie donc que près de 40% des artistes de cirque pourraient ne pas bénéficier de la formation continue. C'est un chiffre particulièrement inquiétant dans la mesure où il est nécessaire pour ces artistes de maintenir leur niveau mais aussi du fait de la possibilité d'un nécessaire changement brutal de carrière dû par exemple à une blessure ou un accident.

Il est intéressant de noter que la situation semble être meilleure dans les pays de l'ancienne union soviétique où tous les syndicats ont signalé qu'il était tout à fait possible pour les artistes de cirque d'accéder à la formation tout au long de la vie.

22 Reveau Maëlle, La transition de carrière chez les artistes de cirque : Une étude de cas du Cirque du Soleil, Université de Montréal

L'accès à la formation continue est généralement conditionné à plusieurs éléments dont le statut d'emploi et la formation initiale. Ainsi l'accès à la formation professionnelle sera plus facile pour un·e salarié·e que pour un·e indépendant·e – et ceci alors même que le statut d'indépendant nécessite des connaissances, notamment administratives et juridiques, supplémentaires – ainsi que pour un·e artiste ayant suivi une formation institutionnalisée au sein d'une école de cirque que pour un·e circassien·ne éduqué·e informellement ou autodidacte.

C'est la raison pour laquelle les artistes de cirque contemporain, généralement diplômés d'écoles de cirque professionnelles, seront plus susceptibles de poursuivre leur formation ou de se reformer pour d'autres métiers une fois leur carrière de cirque terminée²³ que les travailleur·euse·s du cirque traditionnel.

L'inclusion des professions du cirque au système de Classification européenne des Aptitudes, Compétences, Certification et Professions (ESCO) est dans ce contexte une victoire puisqu'elle offre un langage commun en matière de professions et de compétence qui peut être utilisé par les différentes parties prenantes dans les domaines de l'emploi et de la formation dans l'Union européenne, facilitant ainsi les possibilités d'apprentissage tout au long de la vie²⁴.

Pour ce qui est de la reconversion, la situation n'est pas non plus particulièrement encourageante puisque seuls quatre syndicats (23,5%) nous ont signalé qu'il existait dans leur pays des mécanismes spécifiques d'aide à la reconversion pour les artistes de cirque. Ces quatre syndicats sont le SFA en France et trois syndicats de pays post-Soviétiques : le RCWU et le RUCP en Russie ainsi que le CWUK au Kirghizistan. En Russie, ce mécanisme spécifique prend la forme d'un programme lancé par le syndicat en collaboration avec l'Université Pédagogique de Yaroslavl pour former des directeur·trice·s de cirques amateurs pour enfants. Dans le cas du Royaume Uni, s'il n'existe pas de mécanisme spécifique pour les circassien·ne·s, ces dernier·ère·s peuvent néanmoins bénéficier de financements dédiés à la reconversion des artistes.

Il est intéressant de relever le commentaire du SSRS qui signale que bien qu'inaccessible aux circassien·ne·s, il existe en Suisse un mécanisme d'aide à la reconversion des danseur·euse·s. Ce type de mécanismes adressés spécifiquement aux danseur·euse·s est plus commun que ceux s'adressant aux artistes de cirque puisqu'il en existe notamment en Allemagne, au Canada, aux Etats-Unis, en France, aux Pays-Bas, en Pologne, en République Tchèque, au Royaume-Uni et bien sûr en Suisse. Ces organisations sont même rassemblées dans un réseau international : l'Organisation Internationale pour la Reconversion des Danseurs Professionnels (ou *International Organisation for the Transition of Professional Dancers* – IOTPD en anglais). On pourrait envisager d'ouvrir ces mécanismes existants aux circassien·ne·s qui ont des parcours et des problématiques de carrières très similaires à ceux des danseur·euse·s professionnel·le·s. Le cas de Konvertigo, dispositif de soutien à la reconversion des circassien·ne·s et danseur·euse·s professionnel·le·s en Belgique francophone, apparaît ici comme un bon exemple. Ce mécanisme, initié en octobre 2019, est en effet ouvert aussi bien aux danseur·euse·s qu'aux circassien·ne·s.

23 European Commission, Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture, Vroonhof, P., Clarke, M., Goes, M., et al., *The situation of circus in the EU Member States : study report*, Publications Office, 2020, <https://data.europa.eu/doi/10.2766/540507>

24 European Commission, Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture, Vroonhof, P., Clarke, M., Goes, M., et al., *The situation of circus in the EU Member States : study report*, Publications Office, 2020, <https://data.europa.eu/doi/10.2766/540507>

« Konvertigo » – CGSP, Belgique

Mené par la FIA avec le soutien d'IOTPD, de 2016 à 2018, le projet européen « Dance Futures » avait pour objectif de promouvoir la création de mécanismes d'aide à la reconversion des danseur·euse·s dans trois pays européens : la Belgique, l'Espagne et la Hongrie via l'organisation de séminaires rassemblant toutes les parties prenantes du secteur. « Konvertigo » résulte de ce projet.

Lancé comme un projet pilote en octobre 2019, « Konvertigo » est un dispositif de soutien à la reconversion des circassien·ne·s et danseur·euse·s professionnel·le·s de Belgique francophone financé par le Fonds social de formation du secteur des arts du spectacle de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Il s'agit d'un dispositif d'accompagnement dans la réflexion des artistes vers une reconversion professionnelle.

« Konvertigo » doit permettre à l'artiste, via un accompagnement individuel d'une dizaine d'heures se déroulant sur une période de 6 mois, de :

- analyser ses compétences, tant professionnelles que personnelles ;
- analyser ses aptitudes et ses motivations ;
- définir un projet professionnel ou un projet de formation, et de prévoir un plan d'action dans le temps ;
- se (re)positionner personnellement et professionnellement.

L'accompagnement individuel est assuré par le Service pour la Transformation, l'Innovation et le Changement Social (STICS), reconnu comme organisme d'éducation permanente par la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Le mécanisme reconduit après sa phase pilote est désormais ouvert à tout artiste ou technicien·ne des arts du spectacle à condition qu'ils aient effectivement effectué des prestations auprès d'opérateurs culturels de la Commission paritaire 304 francophone (théâtres, compagnies...).¹

Les artistes et technicien·ne·s ayant bénéficié de « Konvertigo » se sont dit·e·s très satisfait·e·s.

Le fait est qu'il semblerait que la reconversion la plus fréquente pour les artistes de cirque soit une reconversion interne²⁵, c'est-à-dire au sein du cirque. Travailler dans le secteur du cirque semble généralement un choix durable, et ceci pour les deux types de cirque. Ce qui n'est qu'assez peu étonnant dans le cas du cirque traditionnel, dominé par les entreprises familiales et où les anciens artistes peuvent facilement trouver un nouveau rôle, semble aussi s'appliquer au cirque contemporain²⁶. Nombreux sont ainsi les artistes de cirque à devenir metteur·euse·s en piste ou professeur·e·s de cirque.

²⁵ European Commission, Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture, Vroonhof, P., Clarke, M., Goes, M., et al., *The situation of circus in the EU Member States : study report*, Publications Office, 2020, <https://data.europa.eu/doi/10.2766/540507>

²⁶ European Commission, Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture, Vroonhof, P., Clarke, M., Goes, M., et al., *The situation of circus in the EU Member States : study report*, Publications Office, 2020, <https://data.europa.eu/doi/10.2766/540507>

V. L'artiste de cirque, un-e travailleur-euse ultra mobile

La mobilité est inhérente au cirque. Elle fait partie de son ADN. Le chapiteau, cette tente que l'on monte et démonte au fil des voyages et qui évoque instantanément le cirque, est un symbole de cette grande mobilité et même si tous les artistes de cirque ne se produisent plus aujourd'hui sous chapiteau, la profession a conservé ce caractère profondément itinérant et la plupart des circassien-ne-s continuent de voyager toute l'année.

Dans l'immense majorité des cas, les spectacles de cirque et les artistes qui leur donnent vie se déplacent de ville en ville pour offrir à leur public des instants de joie et de poésie. Cette grande mobilité, qu'elle se fasse à l'intérieur d'un pays ou qu'elle dépasse les frontières, est facilitée par l'essence universaliste du cirque et l'absence de barrière de la langue qui le caractérise et qui permet aux circassien-ne-s de faire rire et d'émouvoir où qu'ils soient. Dans le cadre de ce chapitre sur la mobilité, nous nous intéresserons à la mobilité internationale des artistes de cirque et à ce qu'elle implique pour eux.

Après avoir mis en lumière la grande mobilité qui caractérise le secteur des arts du cirque, nous nous intéresserons aux défis auxquels sont confrontés les circassien-ne-s travaillant à l'étranger, pour enfin souligner l'importance de la solidarité syndicale internationale dans ce contexte.

Avant de commencer, il nous paraissait important de signaler que les réponses au questionnaire concernant la mobilité internationale des artistes de cirque se sont souvent révélées vagues ou incomplètes. Ce phénomène semble indiquer un manque de connaissance quant aux pratiques qui entourent la mobilité internationale des circassien-ne-s, qu'il s'agisse de résident-e-s membres du syndicat allant travailler à l'étranger ou d'artistes étrangers venant travailler dans le pays du syndicat interrogé. Dans ce contexte, il serait intéressant de rassembler davantage d'informations sur la mobilité internationale des circassien-ne-s et sur les difficultés qu'elle représente, pour permettre aux syndicats de répondre aux interrogations des membres travaillant à l'étranger.

A. Un secteur globalisé

Le secteur du cirque est un secteur profondément globalisé, et la communauté des circassien-ne-s est une communauté fortement internationale.

Cette mobilité internationale des artistes de cirque peut prendre différentes formes. Il peut s'agir de tournées durant lesquelles un-e artiste ou une compagnie se produit dans d'autres pays, de collaborations ou de coproductions internationales qui amènent les artistes à voyager entre les pays participant à la production ou enfin de travail transfrontalier comme lorsqu'un-e circassien-e est employé-e par un cirque étranger pour une saison.

Cette mobilité internationale peut être de long terme, de court terme voire de très court terme (quelques jours). Elle peut être fréquente ou exceptionnelle. Le type de mobilité qui pose le plus de difficultés aux artistes de cirque et aux syndicats qui les représentent sont les mobilités internationales fréquentes de courte ou très courte durée. Celles-ci peuvent impliquer une lourde charge administrative pour les artistes qui doivent être bien au courant des législations qui s'appliquent à eux-elles dans chacun des pays où ils travaillent. Cela nécessite également que les syndicats soient capables de conseiller et d'orienter leurs membres sur ces questions souvent complexes au sujet desquelles obtenir une réponse claire n'est pas toujours chose aisée.

Pour mettre en lumière cette forte mobilité des artistes de cirque, nous avons demandé à nos membres si leur pays était visité par des productions étrangères de cirque et dans l'affirmative d'estimer le nombre de ces productions, ainsi que le nombre d'artistes de cirque non-résidents travaillant dans leur pays à un moment donné.

Ce sont 76,2% des syndicats répondants qui ont indiqué que leur pays était visité par des compagnies de cirque étrangères chaque année. Il est par ailleurs intéressant de signaler que parmi les trois syndicats ayant indiqué ne pas recevoir de compagnie étrangère, l'un, LKDAF en Lettonie, spécifiait que cette situation était liée au fait que le bâtiment accueillant habituellement les cirques était en rénovation depuis 2 ans au moment du questionnaire, et que SATED-SP dans l'Etat de São Paulo au Brésil, semble en désaccord avec un autre syndicat brésilien – SATED-MG dans l'Etat de Minas Gerais – qui affirme lui que des compagnies de cirque étrangères passent occasionnellement au Brésil, généralement dans les grandes villes. Le seul syndicat indiquant sans équivoque l'absence de compagnie de cirque étrangère sur son sol est Yunion, en Autriche. Concernant le volume des compagnies de cirque étrangères tournant sur leur sol, un seul syndicat – Equity UK – estime ce chiffre supérieur à 10 compagnies étrangères en tournée sur son sol annuellement. Pour les autres, ils estiment ce nombre à entre 1 et 10. Ces réponses illustrent bien le caractère globalisé du secteur du cirque.

Néanmoins, il est important de noter que ces estimations datent d'avant trois événements clés que sont la sortie effective du Royaume Uni de l'Union européenne, la pandémie de COVID-19 et la guerre en Ukraine. Ces événements auront certainement impacté les niveaux de mobilité décrits dans les réponses à cette enquête.

Enfin, les réponses données par les syndicats quant à l'estimation du nombre d'artistes de cirque non-résidents travaillant sur leur sol à un moment donné sont révélatrices du manque de connaissances et de données liées à la mobilité des artistes de cirque. En effet, seul trois syndicats ont été capables de faire une estimation. Il s'agit de Scen och Film en Suède qui estime ce chiffre à 100 par an, d'Equity UK au Royaume Uni qui l'estime à 300 et de SATED-ES dans l'Etat de Espírito Santo au Brésil qui l'estime à 0. Une fois de plus, il semble essentiel pour les syndicats de collecter davantage de données quant à la mobilité des circassien-ne-s car, si tous ne sont pas en capacité légale de représenter des artistes non-résidents, un soutien informel est toujours possible et facilité par la solidarité syndicale internationale promue par FIA.

B. Les problèmes liés à la mobilité

La mobilité internationale, bien qu'enthousiasmante à de multiples niveaux, peut également être à l'origine de véritables difficultés pour les artistes. Les artistes de cirque travaillant dans un autre pays que leur pays d'origine ou de résidence vont devoir faire face à un certain nombre de problèmes pratiques qui doivent absolument être résolus pour éviter de potentielles graves conséquences. L'artiste va alors être amené à jongler entre différents systèmes – notamment en matière de sécurité sociale et en matière fiscale – et peut rapidement se retrouver dans un véritable labyrinthe administratif où la barrière linguistique peut rajouter un facteur de complication non négligeable.

De façon à mieux cerner les problèmes rencontrés par les circassien·ne·s dans le contexte de mobilité, nous avons interrogé les membres de la FIA sur les types de difficultés que rencontraient leurs membres artistes de cirque.

Visa et permis de travail

Première difficulté : l'obtention de visas et de permis de travail. En effet, en fonction de son pays d'origine, du pays de destination et de la durée de la mobilité, l'artiste de cirque engagé dans un projet l'amenant à travailler à l'étranger peut avoir besoin d'un visa ou d'un permis de travail. Il faut donc que l'artiste soit conscient de ces obligations, qu'il s'acquitte de toutes les exigences administratives, puis qu'il attende la réponse des autorités, laquelle s'avère parfois négative. Si cette lourde charge administrative peut être partagée avec l'employeur dans certains cas, notamment dans le cadre de tournées internationales, elle peut aussi reposer uniquement sur le·la circassien·ne, en particulier si iel est indépendant·e.

Ce sont 37,5% des répondant·e·s à l'enquête qui nous ont signalé que les visas et permis de travail représentaient une source fréquente de préoccupation pour leurs membres artistes de cirque. Ces préoccupations sont principalement liées à la lenteur et la bureaucratie des systèmes nationaux. Il est également dans certains cas très difficile d'obtenir un visa ou un permis de travail.

Le syndicat SATED-ES dans l'Etat d'Espírito Santo note ainsi qu'il est tellement difficile d'obtenir des visas de travail, que les artistes de cirque brésiliens en tournée à l'étranger utilisent souvent des visas touristiques.

Par ailleurs, comme signalé par Equity UK, il arrive régulièrement que des artistes doivent retourner dans leur pays d'origine pour renouveler un visa. Ces allers retours impactent bien évidemment leurs carrières.

La sécurité sociale

Autre problème de taille : la continuité de la sécurité sociale et la portabilité des droits sociaux. En effet, le·la travailleur·euse hautement mobile qu'est l'artiste de cirque va très souvent faire face à différents systèmes nationaux de protection sociale au cours de sa carrière. Il lui faudra alors comprendre quel cadre juridique s'applique à lui·elle et répondre aux formalités administratives correspondantes²⁷. Or, déterminer les dispositions de sécurité sociale qui s'appliquent à un·e travailleur·euse mobile n'est pas toujours facile et si l'artiste n'a pas satisfait aux bonnes exigences administratives, le risque est alors une discontinuité dans la protection sociale transnationale, ce qui dans le cas des circassien·ne·s peut s'avérer particulièrement dramatique.

²⁷ Cross-border employment in the live performance sector: Exploring the social security and employment status of highly mobile workers; Frederic De Wispelaere & Wouter Schepers (HIVA-KU Leuven), Yves Jorens & Evert Nerinckx (Ghent University), Marco Rocca & Leile Duchateau (CNRS – University of Strasbourg), 2021

Il semblerait pourtant qu'il existe un manque de connaissances en matière de législation du travail et de la sécurité sociale appliquées dans des parcours de mobilité et ce en raison un manque d'informations claires disponibles²⁸.

Les réponses à notre questionnaire démontrent que les circassien-ne-s mobiles rencontrent très souvent des difficultés en lien avec l'accès aux droits de sécurité sociale. Nous avons ainsi demandé à nos membres d'indiquer si la mobilité créait des problèmes en rapport avec : les droits de sécurité sociale notamment les allocations chômage et les congés maternité ; la retraite ; l'indemnisation des travailleurs / l'assurance accident ; et enfin l'accès aux soins de santé. Les réponses que nous avons reçues sont particulièrement inquiétantes puisque :

Risques listés dans « Joue-là sûr » :

- 81,3% des syndicats répondants estiment que la mobilité internationale crée des problèmes liés aux droits de sécurité sociale (allocation chômage, congés maternité, etc.) ;
- 75% des syndicats répondants estiment que la mobilité internationale crée des problèmes liés à la retraite ;
- 68,8% des syndicats répondants indiquent que la mobilité internationale crée des problèmes liés à l'indemnisation des travailleurs / l'assurance accident ; et
- 56,3% des syndicats répondants indiquent que la mobilité internationale crée des problèmes liés à l'accès aux soins de santé.

On peut donc conclure que l'accès aux droits de sécurité sociale représente un problème très fréquent pour les artistes de cirque mobiles qui peuvent parfois être privés de leurs droits fondamentaux.

Il est intéressant de souligner que deux de nos affiliés brésiliens – SATED ES et SATED MG – ont signalé que le caractère itinérant du métier d'artiste de cirque avait pour conséquence que certain-e-s d'entre eux-elles n'avaient tout simplement pas d'adresse fixe, rendant ainsi l'accès à la santé et à la sécurité sociale difficile, voire impossible, pour des raisons administratives.

Un cas spécifique lié à la retraite a également été mentionné par RUCP qui explique qu'il est parfois difficile pour des artistes de cirque russes ayant travaillé à l'étranger d'opter pour la retraite anticipée car le système russe refuse généralement de comptabiliser le temps passé à travailler à l'étranger dans les critères d'ancienneté pour l'éligibilité au système de retraite anticipée.

Taxation

Troisième problème de taille : la taxation. La taxation internationale est un sujet complexe, en particulier pour les artistes-interprètes, pour lesquels il existe des règles spécifiques. Le risque pour un-e artiste-interprète travaillant à l'étranger, en particulier s'il travaillent dans plusieurs pays simultanément, est de subir une taxation excessive, voire une double taxation. Pour éviter ces pièges à l'impact financier non négligeable, il est essentiel que l'artiste-interprète soit conscient des règles qui s'appliquent à lui-elle.

La taxation est un problème très courant pour les circassien-ne-s mobiles puisque ce sont 56,3% des syndicats répondants à notre enquête qui ont estimé que la mobilité internationale était à l'origine de difficultés en rapport avec les impôts pour les artistes de cirque.

²⁸ Cross-border employment in the live performance sector: Exploring the social security and employment status of highly mobile workers; Frederic De Wispelaere & Wouter Schepers (HIVA-KU Leuven), Yves Jorens & Evert Nerincks (Ghent University), Marco Rocca & Leile Duchateau (CNRS – University of Strasbourg), 2021

Si les règles peuvent changer d'un pays à un autre, il existe un certain nombre de principes qui s'appliquent à la grande majorité des pays. Le premier principe est qu'une personne ne peut être résident-e fiscal-e que dans un seul pays. Le deuxième est que selon les règles fiscales nationales, les résident-e-s sont imposé-e-s sur le revenu global, alors que les non-résident-e-s sont imposé-e-s sur le revenu gagné dans le pays source, c'est-à-dire le pays où une personne exerce une activité imposable. Selon ces principes, un individu pourrait être imposé deux fois sur un même revenu. Néanmoins, il existe des conventions fiscales bilatérales pour éviter cette double taxation. Ces dernières sont coordonnées par l'OCDE et son Modèle de convention fiscale. Ce Modèle contient notamment un certain nombre de règles spécifiques pour les artistes-interprètes. L'article clé est ici l'Article 17 qui attribue le droit d'imposition au pays où la représentation est exécutée²⁹. S'en suivent différents systèmes nationaux d'exemptions ou de crédits d'impôt pour éviter la double taxation. Si vous souhaitez des informations plus détaillées quant à fiscalité internationale des artistes-interprètes ne vous invitons à consulter « *The Ultimate Cookbook for Cultural Managers* sur la taxation des artistes dans un contexte international », publié par l'EFA et Pearle* - Live Performance Europe.

« *The Ultimate Cookbook for Cultural Managers* – La taxation des artistes dans un contexte international »

Les « *Ultimate Cookbooks for Cultural Managers* » sont une série de brochures publiées par le *European Festival Association* (EFA) et *Pearle* - Live Performance Europe*, l'association européenne des employeurs du spectacle vivant. Le but de ces publications est d'améliorer la connaissance générale des aspects juridiques et managériaux de la coopération culturelle transfrontalière. Ces « *Ultimate Cookbooks* » abordent un certain nombre de sujets clés dans le contexte de la mobilité internationale des spectacles vivants : la sécurité sociale, la TVA, l'affranchissement des droits d'auteur pour les événements en direct et enfin l'imposition des artistes.

Bien que très informatifs, les « *Ultimate Cookbooks* » abordent ces questions du point de vue des employeurs européens. Néanmoins, le « *Ultimate Cookbook* » consacré à la taxation des artistes reste extrêmement pertinent pour les artistes-interprètes, parmi lesquels les circassien-ne-s. L'angle d'approche est ici celui des artistes et les règles qui s'appliquent sont internationales.

Rédigé par Dick Molenaar, partenaire chez *All Arts Tax Advisers* à Rotterdam et chercheur au département de droits fiscal de l'université Erasmus de Rotterdam, le document explique de façon détaillée, tout en restant pédagogique, les règles fiscales qui s'appliquent aux artistes-interprètes, dans le contexte international.

Après avoir exposé les règles générales qui s'appliquent en matière de fiscalité internationale, le document présente les règles spécifiques qui s'appliquent aux artistes-interprètes, tout particulièrement l'Article 17 du Modèle de convention fiscale de l'OCDE qui établit, pour les artistes et sportif-ive-s, le droit d'imposition au pays où la représentation est exécutée.

29 *The Ultimate Cookbook for Cultural Managers: Artists Taxation in an International Context*, Dick Molenaar, 2021, <https://www.pearle.eu/publication/the-ultimate-cookbook-for-cultural-managers-artist-taxation-in-an-international-context-update-2021>

Il détaille le principe de la taxation internationale des artistes-interprètes et explore la façon dont est appliqué l'Article 17 dans différents pays et les mesures mises en place pour éviter une taxation excessive, voire une double taxation. Il peut s'agir d'exemptions, de seuils minimaux d'imposition, de déduction de charges ou encore de crédits d'impôt.

Les pages 37 et 38, intitulées « conseils », listent une série de six questions que devra se poser un-e artiste souhaitant travailler à l'étranger avant de signer un contrat pour s'assurer d'avoir rempli ses obligations, réduit ses charges administratives et éviter la double taxation.

EFA et Pearle* ont également publié un résumé de cette publication sous forme d'infographie.

Il en ressort donc, encore une fois, que les règles qui s'appliquent aux artistes mobiles, ici en matière fiscale, sont complexes. Pour éviter une taxation excessive, l'artiste de cirque travaillant à l'étranger devra se renseigner sur les possibles exemptions, un potentiel seuil minimal d'imposition ou encore sur la possibilité de déduire des frais. Des règles qui changent évidemment d'un pays à un autre. De ce contexte, les syndicats peuvent jouer un rôle essentiel et guider leurs membres à travers ce parcours du combattant administratif.

Hébergements

Autre problématique pour les circassien-ne-s dans le contexte de la mobilité : la question des hébergements lors des tournées. Lorsqu'il tourne avec un spectacle, l'artiste de cirque va devoir se loger dans les différents pays et villes visités. Via notre questionnaire, nous avons souhaité savoir s'il existait des règles ou pratiques en ce qui concerne l'hébergement des artistes de cirque en tournée, et quels étaient les problèmes en lien avec ces hébergements.

Ce sont 73,7% des répondants qui nous ont signalé qu'il existait bien des règles en ce qui concerne l'hébergement des artistes de cirque en tournée. Lorsque ces règles existent, elles sont soit décrites dans les accords collectifs, soit dans les contrats. Il en relève dans la grande majorité des cas de la responsabilité de l'employeur. Néanmoins, comme signalé par le SFA, l'existence des règles ne garantit pas pour autant qu'il n'y ait pas de dysfonctionnement.

Les hébergements offerts aux artistes de cirque peuvent être de différents types. Les circassien-ne-s peuvent notamment être logés dans des hôtels ou dans des caravanes, comme c'est souvent le cas dans le cirque traditionnel. Au Royaume-Uni, les artistes de cirque en tournée sont généralement hébergés dans des caravanes, souvent partagées, et ont leur carburant et services prise en charge.

DAF, au Danemark, note que si dans le cirque traditionnel, le gîte et le couvert sont généralement pris en charge, cela se fait sentir sur les salaires des circassien-ne-s.

Fret

Dernière difficulté liée à la mobilité pour les circassien-ne-s : la question du fret, autrement dit du transport de marchandises par l'air, la mer ou la terre. En effet, les tournées de spectacles de cirque peuvent impliquer le transport de décors, d'accessoires, et parfois même d'animaux, soumis à des règles lors du passage des frontières. Le transport de ces marchandises sous-entend des obligations administratives et parfois beaucoup d'attente.

Pour les circassien-ne-s, la méthode la plus simple pour transporter des marchandises est le carnet ATA (contraction d'Admission Temporaire et de *Temporary Admission*). Ce document, prévu pour les exportations temporaires uniquement, permet de passer les frontières avec des marchandises sans payer de taxes et droits d'entrée dans l'un des 78 pays signataires de la convention ATA. Ces carnets peuvent être utilisés pour un certain nombre de marchandises dont les « marchandises destinées à être présentées ou utilisées à une exposition, une foire, un congrès ou une manifestation similaire », catégorie à laquelle appartient le matériel lié aux arts du spectacle³⁰, ainsi que pour les « Animaux vivants de toute espèce importés pour les dressage, pour l'entraînement, pour la reproduction, pour les spectacles ou pour être soumis à des traitements vétérinaires », autre catégorie concernant les artistes de cirque. Le système ATA a néanmoins un coût et implique une certaine charge administrative. En outre, seuls 78 pays sont signataires de la convention.

Une autre difficulté qui nous a été rapportée dans les réponses au questionnaire concerne les périodes d'attente liées au transport des marchandises ou animaux et l'impact qu'elles ont sur la vie professionnelle des artistes de cirque. Ainsi, RUCP, en Russie, souligne la perte d'opportunités de travail que représente ces, parfois longues, périodes pendant lesquelles certain-e-s circassien-ne-s attendent la réexpédition par la mer de leur équipement ou de leurs animaux après une tournée. Ces périodes pouvant aller jusqu'à 6 ou 9 mois.

Pour conclure sur les problèmes liés à la mobilité internationale des circassien-ne-s, il apparaît que la plus grande partie des difficultés rencontrées par les artistes sont liées à trois problématiques : le manque d'informations claires disponibles, la trop grande charge administrative représentée par la mobilité et enfin l'insuffisance de règles spécifiques pour les artistes.

Tout d'abord, il existe en effet trop peu d'informations claires et accessibles sur les questions relatives à la mobilité internationale des artistes. Les renseignements concernant les visas, la sécurité sociale ou la taxation des travailleur-eus-s transfrontalier-ère-s ne sont pas toujours faciles à obtenir et sont rarement exposés dans des termes clairs. En outre, comme il s'agit généralement de règles nationales, il peut exister un problème de langue qui en complexifie la recherche et la compréhension.

Il est donc essentiel de travailler à une plus grande sensibilisation des artistes-interprètes, dont les circassien-ne-s, aux problèmes liés à la mobilité et aux solutions qui s'offrent à eux dans ce contexte. Les artistes doivent pouvoir accéder facilement à des informations claires sur ces questions, en privilégiant la *lingua franca* qu'est l'anglais.

Dans ce cadre, nous souhaitons souligner le travail remarquable fait par *On the Move* (OTM), association dont la FIA est membre et dont le but est de fournir des informations sur la mobilité culturelle qui soient claires, à jour et gratuites.

³⁰ SOYA, *Stirring Opportunities with Yummy Asia – Circus and Street Arts Mobility Guide #1 Asia – Europe*, Circostrada, On the Move

Le site internet de *On the Move* regorge d'informations concernant la mobilité internationale des artistes. Outre une liste d'appel en cours pour des projets artistiques transfrontaliers, ce site met à disposition un grand nombre de guides de financement qui décrivent les programmes réguliers de financement de la mobilité dans certains pays ou régions du monde. Ces guides couvrent plus de 60 pays et territoires et sont régulièrement mis à jour. Le site rassemble également un très grand nombre de rapports, documents politiques, guides ou autres publications en lien avec la mobilité culturelle. Enfin et surtout, OTM coordonne le travail des « *Mobility Info Point* » (MIP), ou points d'information sur la mobilité, un réseau de centres d'information et de sites internet qui traitent des problèmes administratifs auxquels peuvent être confrontés les artistes lorsqu'ils travaillent à l'étranger. Ces MIP sont d'une très grande valeur pour les artistes mobiles et la naissance de centres d'informations similaires dans d'autres pays est une nécessité.

« *Mobility Info Points* », *On the Move*

Les « *Mobility Info Points* » (MIP), ou points d'information sur la mobilité, sont des centres d'information et/ou des sites internet qui partagent l'objectif d'adresser les problèmes administratifs rencontrés par les artistes et professionnel-le-s de la culture lorsqu'ils travaillent à l'étranger. Ces dix centres d'information sont membres de *On the Move*, le réseau européen et international d'information sur la mobilité culturelle.

Ces MIP ont pour engagements communs de :

- Fournir des informations et services gratuits, accessibles, précis et fiables sur les questions administratives liées à la mobilité, couvrant au moins une discipline artistique.
- Conserver un lien fort avec le domaine culturel et un niveau élevé de connaissance des besoins dans le secteur des arts et de la culture.
- Fournir des informations adaptées aux besoins du groupe cible, par le biais d'information générales (site web, newsletters, ateliers...) et de consultations individuelles (courriels, réunions en face à face, appels téléphoniques...)
- Utiliser la langue nationale plus la langue anglaise dans leur travail et publications.
- Orienter vers d'autres ressources, publications ou experts, si nécessaire ou pertinent.
- Coopérer avec d'autre MIP pour partager ressources et informations dans les contextes européens et internationaux.

En raison de différences de structures, de contextes et de capacités financières, les MIPs offrent des services d'information et de conseils différents. Néanmoins, la grande majorité des points d'informations fournissent des informations détaillées, personnalisées et précises sur l'ensemble des thématiques suivantes :

- visa/résidence/accès au marché du travail
- statut/contrats
- sécurité sociale
- fiscalité
- douane/transport
- assurances
- droits d'auteur/licences

En outre, si tous les MIP fournissent des informations sur la mobilité entrante temporaire et que la grande majorité informe également sur la mobilité de long terme, seuls quelques points d'information renseignent sur la mobilité sortante.

Il existe actuellement dix « *Mobility Info Points* » :

- [Art-Mobility-Austria](#), Autriche
- [Arts Infopoint UK](#), Royaume-Uni
- [Cultuurloket](#), Belgique
- [CzechMobility.Info](#), République Tchèque
- [DutchCulture](#), Pays-Bas
- [Loja Lisboa Cultura](#), Portugal
- [Mobiculture](#), France
- [Motovilla](#), Slovénie
- [Tamizdat](#), Etats-Unis
- [Touring Artists](#), Allemagne

Trois MIP supplémentaires sont actuellement en train de développer leurs services d'information :

- [Scensverige](#), Suède
- [Theatre Info Finland](#), Finlande
- [Zbigniew Raszewski Theatre Institute](#), Pologne

La seconde problématique est la trop grande charge administrative que représente la mobilité internationale pour les artistes-interprètes et en particulier pour les artistes-interprètes ultra mobiles parmi lesquels les circassien-ne-s. Un-e artiste de cirque présentant son spectacle à l'étranger devra répondre à une multitude d'exigences administratives. Certaines obligations seront liées à la sécurité sociale ou à la taxation, d'autres à l'obtention d'un visa ou au transport du matériel nécessaire au spectacle. Et ceci pour chaque pays visité. On imagine le temps et l'énergie que nécessitent ces formalités. Il apparaît donc essentiel de trouver des solutions pour d'alléger cette charge administrative considérable.

Enfin, les problèmes liés à la mobilité pourraient être limités par la mise en place de règles spécifiques au secteur des arts et du divertissement. Les artistes-interprètes en général, et les circassien-ne-s en particulier sont des travailleur-euse-s ultra-mobiles. Iels se produisent souvent dans de multiples pays qui ont chacun leur règles et spécificités. Cette forte mobilité rend la détermination de leurs droits et obligations sociales difficiles et interroge sur la pertinence des législations appliquées dans leur cas. On pourrait envisager l'élaboration de règles spécifiques au secteur ainsi que la mise en œuvre de règles de conflit particulières qui placeraient ces travailleur-euse-s ultra-mobiles sous une législation plus stable³¹.

Les syndicats qui représentent les circassien-ne-s devraient donc plaider pour un allègement des exigences administratives en lien avec la mobilité des artistes ainsi que pour la mise en œuvre de règles spécifiques au secteur. Les syndicats d'artistes-interprètes devraient également relayer les informations existantes et pousser à la mise à disposition, pour tous les artistes, d'informations claires et actualisées sur la mobilité internationale.

Nous verrons dans la partie suivante que les syndicats d'artistes-interprètes peuvent jouer un

31 Cross-border employment in the live performance sector: Exploring the social security and employment status of highly mobile workers; Frederic De Wispelaere & Wouter Schepers (KU Leuven), Yves Jorens & Evert Nerinckx (Ghent University), Marc Rocca & Leila Duchateau (CNRS, Université de Strasbourg), Pearle*.

rôle clé dans le soutien de leurs membres travaillant à l'étranger, et un rôle peut être encore plus déterminant dans le soutien des membres de leurs syndicats homologues travaillant dans leur pays.

C. Une nécessaire solidarité syndicale internationale

La mobilité internationale est source de très nombreuses préoccupations pour les artistes-interprètes. Dans ce contexte, comment les syndicats peuvent-ils mieux protéger leurs membres artistes de cirque et par la même occasion toute la communauté des artistes-interprètes mobiles ?

Tout d'abord, un certain nombre d'artistes de cirque actifs à l'étranger ou en tournée travaillent sous accords collectifs et bénéficient donc d'un niveau de protection élevé. Ainsi ce sont 35,3% des syndicats répondants au questionnaire qui ont estimé que leurs membres artistes de cirque étaient généralement couverts par des accords collectifs lorsqu'ils travaillaient à l'étranger. Ce chiffre est plus élevé dans le cadre des tournées puisque la moitié des syndicats répondants ont indiqué que leurs accords collectifs s'appliquaient à leurs membres en tournée internationale. La majorité d'entre eux a néanmoins signalé que leurs accords collectifs ne s'appliquaient que dans le cas où l'artiste de cirque est employé par une compagnie nationale avec laquelle le syndicat a un accord collectif. Le syndicat français, le SFA, a pour sa part, souligné qu'il devait s'agir d'un contrat de travail français, cette différence tenant au fait que les conventions collectives sont étendues en France.

Les syndicats ont également un rôle à jouer lorsque leurs membres travaillant à l'étranger ne bénéficient pas de conventions collectives. Ils peuvent les aider à naviguer dans les exigences administratives et à éviter les pièges liés à la mobilité. Ils peuvent également répondre à leurs questions et offrir du conseil juridique en cas de problème. D'après notre enquête, ils sont ainsi 61,9% à offrir des services et conseils à leurs membres en relation avec leur emploi à l'étranger. Deux syndicats – Equity UK au Royaume-Uni et Scen och Film en Suède – ont spécifié que s'ils pouvaient aider lorsque l'artiste lorsqu'il était employé par une compagnie nationale, ce n'était pas le cas (Scen och Film), ou que de façon limitée (Equity UK) lorsque l'employeur est étranger.

Néanmoins, si les syndicats sont nombreux à vouloir soutenir leurs membres travaillant à l'étranger, on ne peut ignorer que le syndicat du pays de départ n'est pas forcément le mieux placé pour aider sur toutes les questions liées à la mobilité internationale. Et ceci pour deux raisons principales : le manque de connaissance des législations des autres pays et la barrière de la langue. C'est pourquoi la solidarité syndicale internationale et la coopération directe entre syndicats d'artistes-interprètes sont essentielles. Cette coopération est malheureusement trop peu répandue puisque seuls 25% des répondant·e·s au questionnaire signalent coopérer avec les syndicats locaux pour assister leurs membres lorsqu'ils sont à l'étranger. Cette coopération entre syndicats, raison d'être de la FIA, devrait être renforcée sur les questions de mobilité internationale dans le cirque et ailleurs.

Un autre élément essentiel de la solidarité syndicale internationale repose sur le soutien apporté par les syndicats locaux aux artistes étrangers travaillant pour une durée limitée dans leur pays. Les chiffres recueillis sont ici encourageants puisque ce sont plus de la moitié des répondant·e·s (54,5%) au questionnaire qui ont indiqué que leur syndicat pouvait offrir un certain niveau de protection aux artistes de cirque étrangers en tournée ou travaillant dans leur pays. Bien que cette protection se limite généralement à des conseils et informations, ce soutien des syndicats locaux envers les artistes étrangers est loin d'être anecdotique et peut représenter un véritable filet de sécurité pour les circassien·ne·s mobiles.

S'il apparaît évident qu'un artiste travaillant pour une durée moyenne à longue dans autre pays devra adhérer au syndical local pour jouir des services offerts, une exception devrait être encouragée pour les artistes ultra mobiles que sont les circassien·ne·s. Ces artistes qui enchaînent les séjours

de quelques jours à quelques semaines dans différents pays devraient pouvoir, parce qu'ils sont membres d'un syndicat appartenant à la FIA, bénéficier d'au moins une partie des services offerts par le syndicat local, s'il est lui-même membre de la Fédération. C'est l'idée défendue par le Passeport pour la Danse, mécanisme mis en place pour le groupe européen de la FIA et qui permet aux danseur·euse·s membres à part entière d'un syndicat dans leur pays d'origine en Europe d'accéder au soutien et services offerts par le syndicat local lorsqu'ils travaillent pour une courte durée dans tout autre pays européen comptant un syndicat participant. Si le Passeport pour la Danse se limite pour le moment aux danseur·euse·s et à l'Europe, rien n'empêche d'imaginer un mécanisme similaire s'adressant aux circassien·ne·s dans le monde.

Le « Passeport EuroFIA pour la Danse », FIA

Le « Passeport pour la danse » est un projet de long terme du groupe européen de la Fédération Internationale des Acteurs, EuroFIA. Lancé en 2001, par le biais d'un projet financé par la Commission européenne, le « Passeport pour la danse » est une initiative destinée à accroître la mobilité dans le secteur européen de la danse et à renforcer la coopération et le partenariat entre syndicats. Renouvelé en 2016, grâce à un autre projet européen, le « Passeport pour la Danse » est aujourd'hui un outil numérique à la portée de tous les danseur·euse·s.

L'objectif du « Passeport pour la Danse » est d'être une source de soutien pour les danseur·euse·s professionnel·le·s dans le cadre de la mobilité. Il s'agit d'un réseau de solidarité syndicale pour les danseur·euse·s travaillant à l'étranger. Cette initiative permet aux danseur·euse·s, qui sont membres à part entier d'un syndicat dans leur pays d'origine, d'accéder à l'aide et aux services du syndicat local lorsqu'ils travaillent pendant une courte période dans n'importe quel pays européen où se trouve un syndicat participant. Grâce à la coopération et au partenariat solide entre syndicats membres de la FIA, qui ont uni leurs forces pour offrir un soutien réciproque à leurs membres, le « Passeport pour la Danse » promet une meilleure information et un accompagnement plus complet aux danseur·euse·s travaillant en Europe.

Concrètement, le « Passeport pour la Danse » a deux niveaux d'accès.

Le premier, accessible à tous les danseur·euse·s, syndiqués et non syndiqués, prend la forme d'un site internet – www.dancepassport.eu – rassemblant un certain nombre d'informations clés visant à informer les danseur·euse·s sur leurs droits, ainsi que sur les pratiques et dispositions contractuelles considérées comme la norme dans les pays participant au Passeport. Ces informations sont mises à disposition sous forme de Questions Fréquentes auxquelles chaque syndicat participant a soigneusement répondu. Le site liste également les adresses et numéros de téléphone de chaque syndicat participant, ainsi que le nom et le contact de la personne en charge du « Passeport pour la Danse » au sein du syndicat.

Le deuxième niveau du « Passeport pour la Danse » est le soutien apporté aux

danseur·euse·s par les syndicats locaux en cas de problème. Ce deuxième niveau, accessible uniquement aux danseur·euse·s syndiqués, permet à un·e danseur·euse en difficulté de contacter le syndicat local et de demander un soutien personnalisé. Seule la représentation juridique est exclue des services offerts à un·e danseur·euse étranger·ère dans le cadre du Passeport de la Danse.

20 syndicats participent actuellement au « Passeport pour la Danse » :

- GDBA, Allemagne
- VdO, Allemagne
- Verdi, Allemagne
- Yunion, Autriche
- ACOD, Belgique
- FGTB CGSP, Belgique
- DSF, Danemark
- ConARTE, Espagne
- STST, Finlande
- SFA, France
- SDS, Hongrie
- FIL, Islande
- LKDAF, Lettonie
- NoDa, Norvège
- Kunstebond, les Pays-Bas
- FAIR-MEDIASIND, Roumanie
- Scen och Film, Suède,
- SzeneSchweiz, Suisse,
- Equity, Royaume-Uni
- AUT, Turquie

Enfin, il est intéressant de noter que certains syndicats peuvent influencer l'organisation de spectacles de cirque organisés par des compagnies étrangères dans leur pays. Cette influence peut prendre différentes formes. Il peut s'agir de lettres de non-objection pour soutenir les demandes de visas (Equity NZ), d'un possible soutien aux employeurs (SSRS), d'une implication dans le processus d'allocation des permis de travail (Scen och Film), ou de faire respecter les dispositions obligatoires lorsque des abus ont été signalés (SFA). Par ces différents moyens, les syndicats peuvent tenter d'améliorer les conditions de travail des artistes étrangers travaillant sur leur sol.

Pour conclure, les syndicats ont un rôle clé à jouer pour mieux protéger les artistes dans le contexte de la mobilité. Par la solidarité internationale syndicale, et en renforçant la coopération avec leurs homologues dans les autres pays sur des cas concrets, les syndicats pourront ensemble offrir une meilleure protection à tous leurs membres. Le contact étroit entre syndicats représentant les artistes-interprètes facilité par FIA est une force qui doit être entretenue et développée.

VI. Autres thématiques liées aux artistes de cirque

A. Les enfants artistes de cirque

Les enfants artistes-interprètes sont communs dans le cirque. C'est ce que démontrent les résultats de notre enquête au cours de laquelle une grande majorité des syndicats membres de la FIA (61,9%) ont signalé qu'il arrivait fréquemment que des enfants se produisent dans des spectacles de cirque sur leur territoire. Il s'agit là d'un phénomène hérité du cirque originel, qui reposait alors sur des familles de cirque transmettant leurs compétences artistiques à leurs enfants. Comme l'indiquent les réponses au questionnaire, ce phénomène est d'ailleurs principalement le fait de cirques traditionnels, lesquels se structurent toujours principalement autour de familles. Ces enfants artistes de cirque sont donc généralement des enfants de la balle qui sont nés et ont grandi dans le cirque familial.

Il est intéressant de noter que le syndicat RUCP a pris le parti de militer activement contre cette pratique, faisant passer le phénomène de très commun dans les années 1960 et 1970 à beaucoup plus rare aujourd'hui en Russie.

Le travail de ces enfants, individus particulièrement vulnérables, au sein d'entreprises généralement familiales peut être à l'origine de problèmes spécifiques. Les membres de la FIA interrogés ont ainsi mentionné un certain nombre de difficultés liées au travail des enfants dans le cirque.

Le type de difficultés qui nous a été le plus souvent rapportées sont celles liées à l'accès à l'éducation et à l'organisation spécifique de celle-ci. En effet, la plus grande préoccupation pour les mineur·e·s artistes de cirque est la garantie d'un accès continu à un enseignement de qualité. Le fait est que le caractère itinérant des spectacles de cirque et les longues tournées qu'il implique rendent le suivi de l'éducation complexe pour les enfants participant aux spectacles, notamment mais pas exclusivement dans un contexte transfrontalier. Pendant la saison de cirque, il est souvent impossible pour les circassien·ne·s mineur·e·s de se rendre quotidiennement à leur école régulière pour suivre les enseignements destinés aux enfants de leur âge. Comme il a été façonné pour les populations statiques, le système scolaire répond très mal au besoin des familles itinérantes. Des solutions alternatives devraient être mises en œuvre pour l'éducation des enfants de familles itinérantes, parmi lesquels les familles de circassien·ne·s. Différentes solutions, souvent combinées les unes aux autres, sont envisageables : alternance entre école régulière et écoles invitées, enseignement à distance ou à domicile, écoles itinérantes, et internat. La clé étant de garantir la régularité et la continuité de l'enseignement et de faire en sorte que la scolarité des circassien·ne·s mineur·e·s soit le moins perturbée possible par leur activité au sein du cirque.

Parmi les autres problèmes liés au travail des enfants artistes-interprètes dans le cirque cités par les membres de la FIA, on retrouve l'obtention de licences permettant au cirque de faire travailler un enfant (Equity UK), une régulation insuffisante de la sécurité des enfants circassien-ne-s (RCWU), le montant très élevé des amendes imposées aux cirques traditionnels faisant travailler des mineur-e-s malgré l'interdiction du travail des enfants au Brésil (SATED-ES) ainsi que l'équilibre entre vie professionnelle et vie quotidienne/loisirs, le stress psychologique et le risque d'une forte précocité chez ces enfants confrontés à un monde d'adultes (RUCP).

Comment le travail des enfants est-il régulé dans le secteur et que peuvent faire les syndicats pour mieux protéger les mineur-e-s artistes de cirque ?

Si le travail des enfants est interdit dans la très grande majorité des pays du monde, grâce notamment aux conventions de l'OIT – Convention sur l'âge minimum d'admission à l'emploi et au travail de 1973 et Convention sur les pires formes de travail des enfants de 1999 – et à la Convention de l'ONU relative aux droits des enfants, il existe dans les Conventions de l'OIT une exemption générale pour les « prestations artistiques ». Cette exemption générale se retrouve dans la plupart des lois nationales qui contiennent communément certaines dispositions encadrant le travail des enfants artistes-interprètes. Il existe dans certains pays des systèmes d'autorisation préalable sous forme de licences (Equity UK) ou de demandes de dérogation (Scen och Film, Suède). D'autres pays, comme le Brésil, ont fait le choix d'interdire purement et simplement le travail des enfants. C'est la raison pour laquelle le syndicat SATED-ES, dans l'Etat de Espírito Santo, doit parfois faire appel à la jurisprudence pour venir au secours de familles de cirque ayant malgré tout intégré leurs enfants au spectacle.

Si les lois nationales sont généralement protectrices des enfants de façon générale, elles ne sont pas toujours très détaillées en ce qui concerne le travail des artistes-interprètes mineurs. Et c'est ici que les syndicats peuvent avoir un rôle à jouer.

Tout d'abord, il est intéressant de noter que certains syndicats représentent les artistes interprètes mineurs – 41,7% des syndicats interrogés dans le cadre de notre enquête – alors que d'autres ont fait le choix de ne pas le faire, ou n'y sont pas autorisés par la loi de leur pays. Parmi ces syndicats, certains abordent même spécifiquement le travail des enfants artistes-interprètes dans leurs accords collectifs. C'est notamment le cas de MEAA en Australie qui dans son *Performers' Collective Agreement* (PCA) couvre toutes les questions concernant le travail des enfants artistes-interprètes dans le spectacle vivant.

Equity, au Royaume Uni, nous a par ailleurs signalé que si le syndicat n'avait pas d'accord spécifique concernant le travail des enfants, le fait que les circassien-ne-s mineurs partagent généralement un numéro avec leur(s) parent(s) garantissait qu'ils soient sous le même contrat et donc bien protégé-e-s.

S'il est évident que les syndicats représentant les enfants artistes-interprètes sont mieux placés pour les défendre, il n'en reste pas moins que les autres membres de la FIA devraient trouver une façon d'éduquer, d'informer, de soutenir et de protéger ces travailleur-euse-s extrêmement vulnérables. Le soutien aux artistes interprètes mineurs devrait également être envisagé comme une opportunité pour le syndicat de se développer, d'engager un dialogue avec les employeurs et les gouvernements et de montrer sa valeur en tant que défenseur de tous les artistes-interprètes. Il ne faut également pas perdre de vue que les enfants artistes-interprètes deviendront un jour des adultes qui auront alors la capacité de rejoindre un syndicat.

En l'absence de représentation et d'accords collectifs, d'autres moyens peuvent être mis en place par les syndicats pour protéger les artistes mineurs, notamment l'organisation de réunions d'informations adressées aux parents d'artistes-interprètes, la création de documents d'informations ou de sites internet, la mise en place de comités pour les artistes-interprètes mineurs au sein du syndicat ou encore la surveillance par les syndicats et leurs représentants des conditions de travail des artistes interprètes mineurs sur les lieux de travail. Toutes ces initiatives et bien d'autres peuvent être mises en œuvre par les syndicats pour protéger au mieux ces artistes.

Si vous souhaitez davantage d'informations quant à la façon de travailler avec les enfants artistes-interprètes, nous vous encourageons à consulter la 'Boîte à outils de la FIA sur les artistes-interprètes mineurs'³². Conçue comme un manuel de l'utilisateur pour aider les organisations affiliées à la FIA partout dans le monde dans leurs efforts pour travailler avec des artistes-interprètes mineurs, cette boîte à outils inventorie les nombreuses solutions déjà élaborées et mises en œuvre dans d'autres pays pour répondre à des problèmes courant se posant lorsque des artistes-interprètes mineurs sont présents sur les lieux de travail.

B. Diversité, inclusion et égalité des chances dans le cirque

La diversité est au cœur des préoccupations de la FIA. La fédération et ses membres sont les défenseurs d'une plus grande diversité et inclusion sur les scènes et les écrans, qui échouent encore malheureusement à représenter la société telle qu'elle est réellement. La fédération est déterminée à combattre toutes formes de discrimination sur le lieu de travail, qu'elle soit liée au sexe, à la race, à la couleur, à l'origine ethnique ou sociale, aux caractéristiques génétiques, à la religion ou aux croyances, aux opinions politiques, à l'appartenance à une minorité nationale, au handicap, à l'âge, à l'orientation sexuelle, à l'identité ou à l'expression de genre pour enfin garantir à tou·te·s les artistes-interprètes une égalité des chances en matière d'emploi. La FIA et ses membres œuvrent également pour une meilleure représentation des minorités dans les spectacles vivants et les œuvres audiovisuelles permettant ainsi la transmission d'expériences de vie authentiques dans lesquelles toute personne puisse se reconnaître.

Le cirque jouit dans l'imaginaire collectif d'une image d'un milieu très tolérant et accueillant. L'expression, communément utilisé en langue anglaise, « *to run away and join the circus* » (« fuir et rejoindre le cirque » en français) laisse transparaître cette image du cirque comme un espace de liberté dans lequel toute personne serait la bienvenue. Au travers de cette enquête sur les circassien·ne·s, nous avons souhaité savoir si ce secteur était aussi ouvert que le laisse penser sa réputation et s'il existait des problèmes spécifiques liés à la diversité dans ce secteur. Nous avons abordé cette question du point de vue de quatre groupes subissant de fortes discriminations : les femmes, les personnes LGBTQ+, les personnes racisées et les personnes ayant un handicap.

La première observation que nous avons fait à la lecture des réponses à notre enquête est qu'il manque de données spécifiques au cirque en ce qui concerne la diversité. Nombreux ont en effet été les membres de la FIA participant à l'enquête à indiquer qu'ils n'étaient pas en capacité de répondre aux questions liées à la diversité dans le cirque du fait de l'absence de données collectées sur ce sujet. Il semble y avoir beaucoup d'incertitudes quant aux possibles discriminations subies par les circassiens et circassiennes et à l'ampleur de celles-ci. Dans un premier temps, il apparaît donc nécessaire de collecter davantage de données, notamment quantitatives, sur les discriminations dans le secteur.

³² Boîte à outils de la FIA sur les Artistes Interprètes Mineurs, [Child_Performers_Toolkit_FR_Spread.pdf \(fia-actors.com\)](https://www.fia-actors.com/Child_Performers_Toolkit_FR_Spread.pdf)

Les réponses reçues indiquent néanmoins qu'un pourcentage non négligeable des syndicats répondants au questionnaire estiment qu'il existe des problèmes particuliers au cirque en ce qui concerne l'emploi des groupes identifiés.

Les femmes

Commençons par les femmes, pour lesquelles 20% des syndicats répondants au questionnaire estiment qu'il existe des défis spécifiques liés à leur emploi en tant qu'artistes de cirque. Si les répondant-e-s sont malheureusement peu nombreux à avoir détaillé ces problèmes spécifiques, ceux qui l'ont fait ont tous fait référence aux difficultés rencontrées par les circassiennes pour bénéficier de congés maternité. Il s'agit là d'un problème particulièrement important pour ces femmes pour qui l'intensité physique et de la dangerosité du métier rend complexe le travail pendant la période de grossesse.

Outre les réponses à notre enquête, la lecture de plusieurs articles sur le sujet nous a permis d'identifier des défis supplémentaires concernant l'emploi des femmes artistes de cirque.

Tout d'abord il est essentiel de souligner que le cirque véhicule historiquement une image stéréotypée de la femme. Encore très présente dans le cirque traditionnel, cette vision traditionaliste de la femme limite dans la pratique les choix de carrière des circassiennes qui y travaillent. Les femmes artistes actives dans le cirque traditionnel sont généralement mises en scène par le prisme d'un *male gaze*, ou regard masculin, qui hypersexualise leurs corps. Dans ces spectacles de cirque traditionnel, les femmes sont généralement cantonnées à un petit nombre de rôles : danseuses, contorsionnistes, voltigeuses, partenaires ou faire-valoir d'un artiste masculin³³. On peut par exemple penser au numéro classique du lanceur de couteaux durant lequel un artiste de cirque, généralement un homme, lance des couteaux à quelques centimètres de sa cible vivante, généralement une femme.

Ensuite, les femmes sont moins présentes que les hommes parmi les diplômé-e-s des écoles de cirque³⁴. Or si les femmes sont moins nombreuses dans les écoles de cirque, qui sont comme nous l'avons vu plus tôt le principal vivier du cirque contemporain, elles seront par conséquent moins nombreuses sur les scènes. Ceci est particulièrement surprenant quand on sait qu'elles sont majoritaires dans les programmes de cirque récréatifs ou de loisir³⁵. Il existerait donc un blocage empêchant les femmes de transformer une activité qu'elles affectionnent dans la sphère du loisir en activité professionnelle.

De plus, il semblerait qu'il existe un déterminisme de genre dans le choix des disciplines de cirque étudiées. Il apparaît que même dans le cirque contemporain, les femmes continuent de choisir d'exercer des disciplines vues comme « féminines » et mettant en valeur la souplesse et la grâce, à l'inverse de la force vue comme une qualité « masculine ». Les femmes sont ainsi plus nombreuses à exercer la voltige et la contorsion que les hommes. Elles choisissent souvent – ou sont poussées à choisir – des disciplines en solo nécessitant une mise en place souvent complexe et sont à contrario sous représentées dans les disciplines de manipulations d'objets telles que le jonglage, ainsi que dans les petits collectifs acrobatiques qui demandent moins de matériel. Les exigences de leurs disciplines quant au lieu de représentation et au grément rendent les femmes artistes de cirque moins employables que leurs homologues masculins, ce qui diminue leurs revenus potentiels³⁶.

33 Transformation des Arts du Cirque et identités de genre, Magali Sizorn & Betty Lefevre

34 Performance Matters 4.1-2 (2018): 19-35; Gender Asymmetry and Circus Education; Alisan Funk

35 Performance Matters 4.1-2 (2018): 19-35; Gender Asymmetry and Circus Education; Alisan Funk

36 Performance Matters 4.1-2 (2018): 19-35; Gender Asymmetry and Circus Education; Alisan Funk

Pour renforcer l'égalité des genres dans le cirque, il apparaît important que les écoles de cirque et les professeurs qui y travaillent adaptent leurs stratégies de recrutement et d'enseignement afin de permettre aux femmes de s'épanouir de façon égale dans toutes les disciplines de cirque.

Enfin, si cette question n'a pas été soulevée dans les réponses au questionnaire, on pourrait s'interroger sur l'impact qu'à le vieillissement sur la carrière des circassiennes dans un secteur où la norme esthétique est celle d'une jeune femme au corps parfait.

Les personnes LGBTQ+

En ce qui concerne les personnes LGBTQ+, ce sont 22,2% des membres de la FIA ayant répondu à l'enquête qui estiment, sans pouvoir donner d'exemples précis, que ces individus sont confrontés à des défis spécifiques dans le secteur.

Il apparaît assez évident que dans le monde historiquement très hétéronormé et très genré qu'est le monde du cirque, il puisse être difficile pour les artistes LGBTQ+ de trouver leur place. Les témoignages de circassien·ne·s auxquels nous avons eu accès attestent en effet de la difficulté de vivre leur identité dans un monde encore très marqué par les stéréotypes liés au genre³⁷. Certain·e·s expriment le sentiment de ne pas correspondre aux rôles qui leurs sont proposés ou de se sentir limité·e·s dans l'expression de leur individualité par la vision artistique qui s'exprime dans la plupart des spectacles de cirque. Cette situation a donné naissance à un « cirque queer » qui met à l'honneur les artistes LGBTQ+. Ce type de cirque, auquel SATED-MG, au Brésil, fait référence dans ses réponses, offre aux circassien·ne·s LGBTQ+ un espace dans lequel ils peuvent s'exprimer librement et s'épanouir dans leurs disciplines. Ce « cirque queer » questionne les stéréotypes liés au genre véhiculés par le cirque traditionnel et réinvente les codes. Néanmoins, force est de constater que ces spectacles de « cirque queer » rencontrent des difficultés pour se faire programmer³⁸ limitant ainsi les opportunités d'emploi des circassien·ne·s LGBTQ+.

Les artistes de cirque transgenres semblent en outre particulièrement peu présents dans le cirque. Ils rencontrent aussi des défis supplémentaires, notamment en ce qui concerne les costumes, prévus pour des corps normés auxquels ne correspondent souvent pas les corps des hommes et femmes transgenres. Il en résulte que les artistes de cirque transgenres sont souvent amenés à créer leurs propres costumes³⁹. C'est une question qui se pose plus généralement pour tous les circassien·e·s dont les corps ne correspondent pas à la norme esthétique du corps de l'artiste de cirque, notamment les artistes « plus size ».

Il apparaît donc absolument de nécessaire que le milieu du cirque remette en question les codes qu'il a hérités du cirque originel de façon à évoluer vers un espace au sein duquel toutes les orientations sexuelles et les identités de genre seraient respectées, plutôt que de forcer les circassien·ne·s LGBTQ+ à se cantonner à un cirque de niche. C'est aussi une occasion pour le secteur de se développer, d'évoluer, et de rester pertinent.

37 CircusTalk's Wake up Call for Inclusion series. Panel: Queering the Circus: Exploring LGBTQIA+ Circus Realities & Possibilities

38 CircusTalk's Wake up Call for Inclusion series. Panel: Queering the Circus: Exploring LGBTQIA+ Circus Realities & Possibilities

39 CircusTalk's Courageous Conversations – Marginalized bodies in Circus

Les personnes racisées

Pour ce qui est des artistes de cirque racisés, les membres de la FIA sont 13% à estimer qu'il existe des défis spécifiques concernant leur emploi dans le cirque. Malheureusement, les réponses à cette question sont elles aussi nébuleuses et ne permettent pas d'identifier ces problèmes spécifiques.

Néanmoins, comme souligné par le SSRS, en Suisse, si le problème n'est pas spécifique au cirque, il n'en reste pas moins que les personnes racisées sont sous-représentées parmi les artistes de cirque, comme ailleurs dans le spectacle vivant. Il s'agit là d'une opinion partagée par Equity UK et ANDA au Mexique et supportée par la lecture d'articles et l'écoute de témoignages de circassien·ne·s sur le sujet. Il transparaît de ces témoignages que les artistes de cirque racisé·e·s n'ont pas les mêmes opportunités – que ce soit en matière d'emploi, d'obtention de financements ou d'accès à la formation – que leurs collègues non racisés⁴⁰.

Une enquête menée par « *Circus for Change* » en 2020 auprès de circassien·ne·s aux Etats-Unis et au Canada révèle que les répondant·e·s BIPOC (*Black, Indigenous and People of Color*) étaient plus nombreux·euses que les répondant·e·s blanc·che·s à se reconnaître dans les affirmations suivantes : « je dois modifier mon apparence pour m'intégrer », « je suis le·a seul·e qui me ressemble » et « j'ai le sentiment de représenter un groupe ethnique »⁴¹. Ces résultats illustrent bien la sous-représentation des artistes de cirque racisés au Canada et aux Etats Unis. L'enquête révèle également le décalage entre les attentes de ces artistes et celles des employeurs de cirque. Décalage qui pousse ces circassien·ne·s à modifier leur apparence pour rentrer davantage dans ce qui est attendu du corps d'un artiste de cirque. On ne peut également pas ignorer que le fait de ne pas se voir représenter pourrait décourager des personnes racisées de poursuivre une carrière dans le cirque et ainsi perpétuer leur sous-représentation. Ces observations quant à la diversité dans le secteur du cirque au Canada et aux Etats vont dans le sens de ce qui est observé par un certain nombre des membres de la FIA quant à la sous-représentation des personnes racisées dans le cirque. Il apparaît néanmoins complexe de tirer des conclusions sur le secteur à l'échelle internationale dans la mesure où les données quantitatives n'existent pas.

Cette sous-représentation des personnes racisées parmi les artistes de cirque pourrait en partie être expliquée par le coût prohibitif que représente l'accès et le maintien dans la carrière de circassien·ne⁴². Que ce soit du fait du coût des écoles, des formations professionnelles, des entraînements quotidiens ou du matériel, la carrière de circassien·ne nécessite un certain nombre d'investissements, notamment à ses débuts, qui peuvent être difficiles selon l'origine sociale dont est issue l'aspirant·e circassien·ne. Des systèmes de bourses pourraient, et permettent déjà, à des personnes qui n'en auraient pas eu les moyens d'entrer dans le secteur du cirque.

Enfin, il est intéressant de noter le commentaire du syndicat suédois Scen och Film qui suppose que parce que le secteur du cirque est un secteur très international où les artistes de différentes nationalités ont l'habitude de collaborer, les discriminations subies par les personnes racisées seraient potentiellement moins importantes que dans d'autres secteurs. C'est une idée intéressante qui est néanmoins une fois de plus difficile à vérifier du fait de l'absence de données collectées.

40 CircusTalk 's Wake up Call for Inclusion series – Institutional Barriers and Individual Biases in the Performing Arts

41 CircusTalk – Circus for Change – Equity and Inclusion in Circus – Questionnaire – North American Results

42 CircusTalk – Wake Up Call for Inclusion 01 – Institutional Barriers and Individual Biases in the Performing Arts

Les personnes porteuses de handicap

Enfin, notre enquête indique que parmi les groupes identifiés, les personnes ayant un handicap sont celles rencontrant le plus de difficultés dans l'accès à l'emploi dans le secteur du cirque. Ce sont ainsi 25% des membres de la FIA ayant répondu au questionnaire qui indiquent que les artistes de cirque handicapés rencontrent des problèmes spécifiques dans leur accès à l'emploi. Les syndicats répondants soulignent en particulier les opportunités limitées qui s'offrent à ces artistes de cirque du fait des particularités de leur condition physique.

En effet, si certains répondants évoquent l'existence d'un petit nombre d'artistes de cirque handicapés dans leur pays, voire l'existence de cirques spécialisés dans l'emploi d'artistes interprètes handicapés comme *Extraordinary Bodies* au Royaume-Uni ou *Omnibus Circus* aux Etats-Unis, il semble s'agir d'un phénomène plutôt rare.

La nécessité pour ces artistes de construire leur propre numéro et de créer leurs propres opportunités est par ailleurs soulignée par le syndicat brésilien SATED-MG qui explique que dans la mesure où ces artistes parviennent à construire un numéro qui leur est propre, ils pourront plus facilement trouver des occasions de se produire.

Un article publié par Katrina Carter dans *Performance Matters* en 2018 démontre qu'alors que des artistes handicapés ont existé et prospéré au XIXème et début du XXème siècle, l'histoire n'a retenu du lien entre cirque et handicap que les « foires aux monstres », où des personnes ayant des corps différents étaient exposées comme des bêtes de foire. L'omission de ces artistes et de leurs prouesses illustre la culture validiste qui prédomine actuellement dans le cirque⁴³. Les circassien·ne·s ayant un handicap ne sont pourtant pas de nouveaux venus et devraient pouvoir s'épanouir dans ce genre qui leur été auparavant ouvert.

Le temps est venu pour les artistes de cirque ayant un handicap, et le cirque en général, de remettre en question cette idée que la profession serait réservée aux personnes non handicapées.

En conclusion, il semblerait que le secteur du cirque soit moins divers que ce que laisse penser sa réputation. Pour devenir plus inclusif et enfin refléter réellement le monde dans lequel nous vivons, il apparaît aujourd'hui essentiel que le cirque déconstruise les codes dont il a hérité. Afin de rester pertinent et pleinement ancré dans son époque, le cirque doit s'ouvrir à des corps différents du stéréotype de l'artiste de cirque et permettre aux femmes, personnes LGBTQ+, personnes racisées, personnes handicapées et toutes autres personnes marginalisées d'intégrer pleinement le cirque et de s'y épanouir.

Les syndicats d'artistes-interprètes et leur fédération doivent continuer leur combat pour une plus grande diversité dans le spectacle vivant en général et dans le cirque en particulier. Une étape essentielle de cette lutte réside dans la collecte de données, notamment quantitatives, quant aux discriminations subies par les artistes de cirque.

43 Performance Matters 4.1-2 (2018): 141-146, Freaks No More, Katrina Carter

C. Autres sujets d'intérêt pour les circassiens et circassiennes

Les droits de propriété intellectuelle des artistes de cirque

Les artistes de cirque sont des artistes-interprètes et devraient en cette qualité bénéficier de droit de propriété intellectuelle au titre du droit voisin du droit d'auteur. En outre, les circassien-ne-s sont également nombreux-ses à créer leur propre numéro ou leur propre spectacle et devraient donc dans ce contexte bénéficier également et pleinement du droit d'auteur. Mais qu'en est-il dans la pratique ?

Les résultats de notre enquête révèlent que dans une courte majorité des cas, les artistes de cirque sont couverts par les réglementations nationales du droit d'auteur. Ils sont ainsi 55% des répondants à avoir signalé que les circassien-ne-s étaient couverts par leur réglementation du droit d'auteur. Parmi les répondants, deux syndicats – Scen och Film en Suède et AAA en Argentine – ont précisé que les artistes de cirque n'étaient couverts que s'il s'agissait de travail audiovisuel (AAA) ou s'ils passaient à la télévision (Scen och Film).

Néanmoins, dans de nombreux pays, les artistes de cirque ne bénéficient pas du droit d'auteur. C'est notamment le cas au Danemark, en Suisse, au Maroc, au Kirghizstan, en Colombie, au Chili ou en Autriche, pays dans lequel les circassien-ne-s ne sont tout simplement pas reconnus comme des artistes-interprètes, bénéficiant d'une protection au titre des droits voisins. Cette définition, très réductive, devrait pouvoir changer avec la ratification par les États membres de l'Organisation Mondiale pour la Propriété Intellectuelle (OMPI) du Traité de de Beijing sur la Protection des Exécutions et Interprétations Audiovisuelles. Dans son article 2, ce traité définit en effet les artistes-interprètes comme étant « les acteurs, chanteurs, musiciens, danseurs et autres personnes qui représentent, chantent, récitent, déclament, jouent, interprètent ou exécutent de toute autre manière des œuvres littéraires ou artistiques ou des expressions du folklore ». Cette définition, extrêmement large, est complétée par une déclaration commune selon laquelle cette définition inclut également « les personnes qui interprètent ou exécutent une œuvre artistique ou littéraire qui est créée ou fixée pour la première fois au cours d'une interprétation ou exécution », ce qui permet d'étendre cette notion également à de nombreuses interprétations et exécutions improvisées.

MEAA en Australie évoque par ailleurs le fait que lorsqu'ils sont engagé-e-s en tant que salarié-e-s, les artistes de cirque ne sont pas propriétaires du travail qu'ils contribuent à créer pour l'entreprise et ne bénéficient donc pas de la protection octroyée par le droit d'auteur.

Les droits d'auteur et droits voisins du droit d'auteur ne bénéficient donc pas encore à tous les artistes de cirque dans le monde. Dans les pays où ils n'en bénéficient pas, les syndicats devraient pousser à l'élargissement de l'application de ces droits aux circassien-ne-s, qui sont indubitablement des interprètes et exécutant-e-s, voire souvent aussi créateur-trice-s.

La diminution du recours aux animaux dans les spectacles de cirque

Cette enquête a également été une opportunité pour notre Fédération de tenter d'identifier de nouvelles tendances dans le monde du cirque. Les réponses des membres de la FIA font émerger une grande tendance qui est le recours de plus en plus rare aux animaux dans les spectacles de cirque.

En effet, alors que le cirque a longtemps été associé aux folles ménageries de Barnum & Bailey, la majorité des syndicats répondants à notre questionnaire soulignent aujourd'hui une tendance très claire vers une forte régression du recours au animaux en général, et aux animaux sauvages en particulier, dans le cirque dans le monde. L'utilisation d'animaux sauvages dans des spectacles est par ailleurs tout simplement interdite par la loi dans un nombre grandissant de pays et régions, comme dans la quasi-totalité des pays de l'Union européenne, en Grande-Bretagne, en Californie ou encore en Colombie et au Pérou. Il s'agit d'une tendance générale et inéluctable liée à une prise de conscience sociétale quant au bien-être animal et qui impacte toutes les activités impliquant des animaux sauvages, telles que le cirque ou les delphinariums.

Alors que cette mutation semble irrésistible, un petit nombre de membres de la FIA s'inquiètent de l'avenir de certains cirques traditionnels et de certain·e·s professionnel·le·s, en particulier les dresseur·seuse·s, qui n'auraient pas anticipé le nouveau regard posé par nos sociétés sur la captivité et le dressage d'animaux sauvages. Il est d'ailleurs intéressant de rapporter que d'après RUCP en Russie, un certain nombre de cirques traditionnels européens ayant fui l'Europe de l'Ouest du fait de l'opposition grandissante du public quant au recours aux animaux sauvages dans le cirque cherchaient alors à mettre en place de nouvelles activités en Russie. Si cette constatation date d'avant la guerre en Ukraine qui aura certainement mis fin à ce phénomène, elle est néanmoins révélatrice de l'impact qu'a cette tendance sur un certain nombre de cirques traditionnels.

Le changement d'attitude du public quant aux animaux a commencé et continuera d'influencer le développement du cirque. Des alternatives aux numéros faisant appel aux animaux sauvages sont déjà apparues et intègrent des numéros avec des animaux domestiques développés dans le respect de l'animal ou encore l'utilisation d'hologrammes d'animaux sauvages, comme au Cirque Roncalli, en Allemagne, ou l'écocirque Bouglione, en Belgique. C'est aussi et surtout un avenir sans animaux qui se dessine pour le cirque.

Conclusion

L'objectif de cette enquête menée par la Fédération Internationale des Acteurs était de mieux comprendre le secteur du cirque et les artistes qui le peuplent dans le but pour la fédération et ses membres de mieux représenter ces artistes et d'ainsi assurer et consolider l'avenir du cirque.

Le premier enseignement de cette enquête est que le cirque et ses artistes sont méconnus. Il existe peu d'études traitant du secteur et dans la mesure où ces artistes ne représentent qu'une petite fraction de leurs membres, les syndicats ne les connaissent dans l'ensemble pas très bien.

Le deuxième élément qui transparaît très clairement des réponses que nous avons reçues est que le cirque est un secteur très divers et en constante évolution. Depuis ses débuts au XVIIIème siècle, cet art n'a cessé de se réinventer pour s'adapter aux changements des époques qu'il a traversées et survivre. C'est la raison pour laquelle coexistent aujourd'hui des types de cirques différents, dont les deux principales catégories sont le cirque traditionnel et le cirque contemporain. Ces deux types de cirques qui partagent beaucoup de similarités, notamment en termes de disciplines présentées, ont aussi des singularités. Ils ne se produisent pas dans les mêmes lieux, ne se financent pas de la même manière et accueillent des artistes ayant suivi des parcours de formation différents. Il apparaît donc nettement que le cirque n'est pas un secteur homogène et qu'être artiste de cirque recouvre un grand nombre de réalités.

Sur les conditions de travail des artistes de cirque et les actions que peuvent mener les syndicats en leur nom, les constatations sont multiples. Tout d'abord les résultats de cette enquête indiquent que les conditions de travail des artistes de cirque et des autres artistes-interprètes sont semblables sur un certain nombre de points, dont en premier lieu, un emploi au caractère intermittent. Les artistes interprètes, dont les circassien·ne·s, enchainent des périodes – généralement assez courtes – d'emploi et de non-emploi, en fonction des projets et des périodes de spectacles. Comme les autres artistes-interprètes, les circassien·ne·s ont également de plus en plus souvent un statut d'indépendant, qui compromet leur accès à la sécurité sociale et leur capacité à s'organiser collectivement. En outre, le métier d'artiste de cirque comprend également un certain nombre de spécificités qui rendent les travailleur·euse·s qui l'exercent particulièrement vulnérables. Ces particularités incluent une tradition d'informalité dans les relations de travail héritée du cirque traditionnel, la grande intensité physique du métier et une forte mobilité internationale. Toutes ces caractéristiques fragilisent le·la circassien·ne et rendent le travail des syndicats qui les représentent absolument essentiel, qu'il s'agisse de négocier des conventions collectives couvrant le secteur, d'offrir des outils pour garantir leur santé et sécurité ou encore de guider leurs membres et ceux de leurs homologues dans un contexte de mobilité internationale.

Les syndicats d'artistes ont ainsi un rôle fondamental à jouer dans la défense des artistes de cirque et l'amélioration de leurs conditions de travail. Les recommandations ci-dessous donnent des pistes de réflexion quant à de possibles actions allant dans cette direction.

Recommandations

Les recommandations ci-dessous ont été formulées sur la base des résultats de l'enquête menée par la FIA et s'adressent à la Fédération et à ses membres. Elles ont pour objectif d'améliorer les conditions de travail des artistes de cirque à l'échelle mondiale.

Recommandations générales

- Continuer le travail de collecte d'informations, et notamment de données quantitatives, quant aux artistes de cirque et à leurs conditions de travail. Pour mieux cerner les problèmes rencontrés par ces artistes et donc mieux y répondre, il apparaît déterminant de renforcer l'état des connaissances relatives au secteur, au niveau national et international.
- Intégrer les circassien·ne·s en tant que groupe spécifique à tous les travaux de la fédération et de ses membres qui pourraient les concerner. Parfois invisibilisés du fait de leur petit nombre, les artistes de cirque partagent pourtant avec leurs collègues acteur·trice·s, danseur·euse·s ou chanteur·euse·s d'opéra grand nombre de défis. La fédération et ses membres devraient autant que possible leur faire une place dans des travaux ou réflexions qui ne leur sont pas spécifiquement dédiés.
- Travailler au recrutement de davantage d'artistes de cirque pour les membres de la FIA qui les représentent déjà, et envisager de représenter ces artistes pour ceux qui ne le font pas encore. Des techniques de recrutement syndical visant les artistes de cirque devraient être envisagées et pourraient inclure des visites aux compagnies de cirque et écoles de cirque.
- Revendiquer auprès des pouvoirs publics un financement plus stable et continu du secteur du cirque, facilitant la planification et le développement pour les compagnies du secteur.

Droit du travail, contrat et négociation collective

- Inclure les artistes de cirque aux travaux de la fédération et de ses membres sur les travailleur·euse·s atypiques. Alors que le travail indépendant semble devenu la norme dans le secteur du cirque comme dans le reste du spectacle vivant, il apparaît absolument nécessaire de : 1. Promouvoir une nouvelle définition du travailleur·euse qui devrait sous certaines conditions inclure les indépendant·e·s ; 2. Renforcer la protection des travailleur·euse·s indépendant·e·s, notamment en matière d'accès à la protection sociale ; 3. Revendiquer l'accès à la négociation collective pour les travailleur·euse·s indépendant·e·s et 4. Travailler au recrutement syndical des travailleur·euse·s atypiques. En outre, la question de l'accès à l'assurance et au coût qu'elle représente pour les artistes de cirque indépendants devrait également être abordée. La souscription d'une assurance groupe par le syndicat, telle que pratiquée par Equity UK et DAF, est une solution qui pourrait être envisagée par davantage de syndicats.
- Lutter contre l'informalité du travail dans le secteur du cirque et pousser à la conclusion systématique de contrats de travail pour ces artistes, et ceci dans toutes les régions du monde et pour tous les types de cirques. Les syndicats devraient notamment envisager la création de contrats types adaptés aux circassien·ne·s.

- Travailler à une meilleure couverture conventionnelle du secteur du cirque. Avec 54,1% des répondant·e·s au questionnaire ayant signalé l'existence dans leurs pays de conventions collectives couvrant les circassien·ne·s, le potentiel d'amélioration de la couverture conventionnelle du secteur est réel. Les syndicats d'artistes-interprètes devraient œuvrer pour inclure plus systématiquement ces artistes-interprètes dans leurs conventions collectives ou pour négocier des accords spécifiques.
- En l'absence de convention collective, utiliser d'autres outils – tels que la publication de lignes directrices ou de recommandations – pour établir des standards concernant les conditions de travail des artistes de cirque.

Santé et sécurité

- S'assurer que les circassien·ne·s soient couvert·e·s par les obligations légales générales en matière de santé et sécurité et revendiquer qu'ils le soient lorsque ce n'est pas le cas.
- Renforcer et compléter ces obligations légales générales en matière de santé et sécurité grâce à d'autres outils tels que la négociation de termes spécifiques dans les conventions collectives ou la publication de codes de conduite, lignes directrices ou listes de contrôle.
- Encadrer le travail non artistique effectué par les artistes de cirque, en s'assurant notamment qu'il soit compensé financièrement et que la réalisation de ces tâches non artistiques ne rallonge pas leur temps de travail.
- Continuer le travail de lutte contre le harcèlement sexuel et moral entamé à la suite du mouvement #metoo et veiller à inclure les artistes de cirque à ces initiatives.

Education et formation

- Développer et entretenir des relations avec les écoles de cirque et organiser des visites au sein de ces écoles lorsque cela est possible. Ces visites représentent une véritable opportunité pour les syndicats d'à la fois présenter leur travail mais aussi de mieux appréhender les problématiques spécifiques aux circassien·ne·s. Elles doivent être considérées comme un outil de recrutement syndical orienté vers les jeunes, catégorie souvent sous représentée dans les syndicats.
- Prôner un accès facilité des circassien·ne·s, notamment indépendant·e·s, à la formation tout au long de la vie pour, à la fois leur permettre de maintenir leur niveau dans les disciplines qu'ils exercent au cours de leur carrière, mais aussi pour faciliter une reconversion souvent inévitable.
- Pousser à la création de mécanismes spécifiques d'aides à la reconversion des artistes de cirque ou à l'extension aux circassien·ne·s de mécanismes existants pour les danseur·euse·s. Le fait que danseur·euse·s et circassien·ne·s partagent des parcours et problématiques de carrières similaires justifieraient de s'adresser à ces deux groupes via les mêmes outils.

Mobilité internationale

- Collecter davantage d'informations quant à la mobilité internationale des artistes de cirque et aux difficultés qu'elle représente, notamment en matière de sécurité sociale et de taxation, afin de permettre aux syndicats d'artistes-interprètes de mieux guider leurs membres travaillant à l'étranger.
- Travailler à la mise à disposition d'informations claires et accessibles sur les questions relatives à la mobilité internationale des artistes, et s'assurer que ces informations soient disponibles en anglais. La fédération devrait dans ce contexte renforcer sa collaboration avec l'organisation *On the Move*, et ses membres pousser à la création dans leur pays de points d'information sur la mobilité lorsqu'ils n'existent pas. Les syndicats devraient toujours être en capacité de relayer ces informations à leurs membres ou aux membres de leurs homologues.
- Plaider auprès des pouvoirs publics pour un allègement des charges administratives liée à la mobilité, qu'elles soient connexes à l'obtention de visas ou de permis de travail, à la sécurité sociale, à la taxation ou encore au transport du matériel nécessaire au spectacle. L'établissement de règles spécifiques aux artistes-interprètes mobiles devrait être défendu par les syndicats du secteur.
- Renforcer la solidarité internationale syndicale et le coopération concrète entre syndicats d'artistes-interprètes afin de mieux protéger les artistes de cirque dans leur parcours de mobilité. En assurant un soutien réciproque à leurs membres travaillant temporairement sur leurs sols, les syndicats d'artistes-interprètes pourront mieux protéger l'ensemble des artistes-interprètes mobiles. Parce qu'ils parlent la langue et connaissent les règles en application dans leurs pays, les syndicats locaux sont souvent mieux placés que le syndicat du pays de départ pour aider un artiste mobile en difficulté. Dans le cadre de cette solidarité syndicale renforcée, la fédération devrait envisager d'étendre le champ d'application de son « Passeport pour la Danse » aux circassiens.

Autres thématiques liées aux artistes de cirque

- Plaider auprès des pouvoirs publics pour la mise en œuvre de solutions alternatives pour l'éducation des enfants artistes de cirque, qui cumulent, outre les difficultés liées à leurs activités artistiques et à la tenue des spectacles, d'autres difficultés liées à un mode de vie souvent itinérant. Ces solutions alternatives – qui peuvent inclure l'alternance entre école régulière et écoles invitées, les écoles itinérantes ou encore l'éducation à distance – doivent permettre aux artistes de cirque mineurs de poursuivre une scolarité la moins perturbée possible.
- Envisager, pour les syndicats d'artistes-interprètes qui ne le font pas déjà, de représenter les artistes-interprètes mineurs, y compris les artistes de cirque mineurs. Lorsque cela n'est pas possible ou pas souhaité, trouver d'autres manières d'éduquer, d'informer, de soutenir et de protéger ces travailleurs particulièrement vulnérables.
- Continuer le combat pour une plus grande diversité dans le spectacle vivant en général, et dans le cirque en particulier. Une première étape essentielle de cette lutte consisterait à la collecte de données, notamment quantitatives, quant aux discriminations subies par les artistes de cirque appartenant à des groupes marginalisés.
- Plaider pour que les artistes de cirque puissent bénéficier de protection au titre du droit voisins pour leurs performances et au titre du droit d'auteur lorsqu'ils créaient des spectacles/numéros.

FIA 
INTERNATIONAL FEDERATION OF ACTORS

