

# CHRONIQUES du TRAVAIL



Gérer le travail  
protéger les salariés et télétravailler  
en situation de pandémie



## 2

# L'effet paradoxal de la Covid 19 sur les conditions d'entraînement des artistes de cirque

Entre altération et reconnaissance d'un besoin professionnel

Émilie Salaméro \*, Karine Saroh \*\*, Marie Doga \*\*\* & Nina Peix-Vives \*\*\*\*

### Résumé:

À partir d'un projet de recherche en cours\*\*\*\*, cet article se centre sur les questions soulevées par l'entraînement des artistes de cirque – activité menée habituellement de manière autonome – lors de la période de pandémie liée à la Covid 19. Les données recueillies montrent tout d'abord la prise en compte récente d'un besoin en espaces d'entraînement par les responsables d'équipements spécialisés, ainsi qu'une réflexion en cours sur les dimensions matérielles, relationnelles et juridiques de ce temps de travail. Notre propos porte ensuite sur la difficulté à concevoir des protocoles sanitaires adaptés et interroge les effets de la redéfinition des conditions d'entraînement sur l'activité et, plus largement, sur le métier d'artiste de cirque.

### Mots-clés:

conditions de travail – performance corporelle – pandémie – autonomie – espace de travail

### Abstract:

*As part of an ongoing research project, this article focuses on issues related to the training of circus artists (an activity usually carried out independently) during the Covid 19 pandemic. The data collected first show that this professional need has recently been taken into account by the managers of specialised facilities and that they are currently reflecting on the material, relational and legal dimensions of this working time. Another part focuses on the difficulty of defining adapting health protocols during a pandemic and examines the effects of the redefinition of training conditions on the activity and, more broadly, on the profession as circus artists.*

### Keywords:

*working conditions – physical performance – pandemic – autonomy – working areas*

\* Sociologue, Maîtresse de conférences à l'université Toulouse 3 et membre du CRESCO (EA 7419).

\*\* Docteur en arts du spectacle, responsable du programme de recherche L'Artiste de cirque en entraînement (LACE), membre associée au LLA Créatis (EA 4152).

\*\*\* Sociologue, Maîtresse de conférences à l'Université Toulouse 3 et membre du laboratoire CRESCO (EA 7419).

\*\*\*\* Étudiante en Master 2 STAPS.

\*\*\*\*\* Projet LACE (2020-2021) porté par l'Esacto'Lido et financé par le ministère de la Culture et de la communication-DGCA.



► Le métier d'artiste de cirque a connu d'importantes transformations depuis plus de quarante ans. Parmi elles, la création d'une politique publique du cirque<sup>1</sup>, le développement d'un courant dit contemporain parallèlement au renouvellement des modalités d'apprentissage du métier dans des écoles spécialisées<sup>2</sup>, l'arrivée de multiples intermédiaires entre artistes et publics et d'équipements spécialisés tels que les Pôles nationaux cirque (PNC), constituent des tournants fondamentaux. Les artistes de cirque engagés dans une démarche de création sont désormais accueillis en résidence pour élaborer leurs spectacles, au sein d'établissements culturels généralistes ou PNC. L'accès des artistes à ces espaces de travail est conditionné par le soutien d'opérateurs culturels à leur projet artistique, dont l'appréciation est en partie conditionnée, pour ce qui est du genre contemporain, par l'intégration des normes d'originalité, d'individualisation et d'authenticité<sup>3</sup>. Les artistes doivent également maîtriser des aptitudes rédactionnelles et relationnelles, permettant de développer une certaine proximité vis-à-vis des intermédiaires culturels<sup>4</sup>. Les politiques publiques valorisent ainsi certaines pratiques professionnelles

plus que d'autres; elles jouent en ce sens un rôle sur les conditions de travail des artistes, qu'elles soient matérielles et/ou économiques. En cirque contemporain, le travail corporel quotidien – l'entraînement – n'entre pas dans ce périmètre du soutien à la « création »; il est mené de manière individualisée et en toute autonomie, à l'inverse du cirque dit classique, qui repose sur une organisation collective familiale<sup>5</sup>.

Pourtant, la possibilité de réaliser une prouesse corporelle, et ce, tout au long de la carrière, pose de manière accrue la question des conditions d'entraînement. Celui-ci peut être défini, pour ce domaine artistique, comme un temps « [...] visant à développer une expertise du geste [...] acrobatique »<sup>6</sup>. Il constitue ainsi une des activités professionnelles, ou « travail en actes »<sup>7</sup>, fondamentales du métier d'artiste de cirque, restée en « coulisses » pour reprendre le terme de P-E. Sorignet au sujet du studio de danse<sup>8</sup>. Laissé à l'appréciation de chaque artiste, il existe peu « d'entraîneur » de cirque, contrairement à ce qui se passe dans les activités sportives<sup>9</sup> ou parfois en danse avec les « *trainings* ». Seule la formation en école est encadrée par des professeurs de cirque<sup>10</sup>,

- 1 É. SALAMÉRO, « Politiques publiques du cirque: reconnaissance artistique et segmentation d'une profession (1978-1993) », *Politix*, n° 121, 2018, p. 217-237.
- 2 É. SALAMÉRO & N. HASCHAR-NOÉ, « De l'institutionnalisation d'une forme culturelle à la structuration de la formation professionnelle: le cas du cirque en France », *Canadian Review of sociology*, vol 49, Issue 2, 2012, p. 151-172.
- 3 G. MAUGER, *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, 2006.
- 4 L. JEANPIERRE & O. ROUEFF, *La culture et ses intermédiaires*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2014.
- 5 S. BARRÉ-MEINZER, *Le cirque classique, un cirque actuel*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- 6 A. DUMONT, « S'entraîner à une virtuosité du sentir. Le cas des activités physiques et artistiques », *STAPS*, n° 98, 2012, p. 115
- 7 M. LALLEMAND, « Travail, emploi, activité: variations sémantiques et enjeux de connaissance », in W. GASPARINI & L. PICHOT (dir.), *Les compétences au travail: sport et corps à l'épreuve des organisations*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 48
- 8 P-E. SORIGNET, « Un sociologue en studio », *Repères, cahier de danse*, n° 31, 2013, p. 21-23.
- 9 F. RASERA, *Des footballeurs au travail. Au cœur d'un club professionnel*, Marseille, Agone, 2016.
- 10 F. LEGENDRE, « Devenir artiste de cirque: l'apprentissage du risque », *Travail genre et société*, n° 36, 2016, p. 115-131.

métier en cours de structuration et de professionnalisation. Le modèle de l'entraînement en cirque est donc pensé et mis en œuvre de manière très différente par rapport au monde sportif<sup>11</sup>, notamment en termes d'autonomie laissée aux athlètes/artistes et de division du travail.

Bien qu'il existe très peu d'espaces spécifiquement dédiés à l'entraînement des artistes de cirque accessibles à tous, sa reconnaissance comme activité professionnelle à part entière est aujourd'hui posée dans ce secteur. De manière générale, l'entraînement est peu étudié en sciences sociales au profit d'activités plus visibles : compétitions, spectacles, etc.<sup>12</sup>. Parallèlement, depuis mars 2020, la crise sanitaire liée à la Covid-19 permet d'éclairer la manière dont cette activité professionnelle a été modifiée tant collectivement, en termes d'importance accordée, qu'individuellement, selon les conditions et le type d'activités menées par les artistes. Compris comme domaine du spectacle vivant, le cirque a d'ailleurs été fortement affecté par la pandémie<sup>13</sup>. À l'aide d'entretiens conduits auprès de responsables de structures spécialisées (n = six), d'artistes de cirque (n = douze) et de pédagogues (n = deux) impliqués dans

l'organisation d'entraînement ainsi que des observations menées en salle (douze heures) entre novembre 2020 et janvier 2021<sup>14</sup>, cet article entend montrer l'effet paradoxal de la crise sanitaire sur l'entraînement des artistes de cirque. D'un côté, au niveau sectoriel, cette période a participé à repositionner l'entraînement et ses conditions au centre des débats puisque l'entraînement constitue l'une des activités professionnelles (avec les répétitions et les résidences) maintenues depuis mai 2020. De l'autre, au niveau individuel, cette période a contribué à dégrader et à modifier les conditions d'entraînement des artistes ainsi que la manière de le mener. Cet article illustre ainsi la façon dont est prise en compte, à différentes échelles, une activité professionnelle, en cours de reconnaissance et nécessitant une réponse collective. Afin de saisir ces mécanismes paradoxaux, nous reviendrons dans un premier temps sur la trajectoire de l'entraînement au sein de ce groupe professionnel et des responsables publics à son contact. Dans un second temps, en se centrant sur un des seuls lieux d'entraînement en cirque en France, nous analyserons les modifications au niveau organisationnel et

11 M. LÉVÊQUE, « Pour l'implication du sportif de haut niveau dans la conception et la mise en œuvre de sa préparation », *STAPS*, 2015, n° 109, p. 41-55.

12 M. JULLA-MARCY, « L'entraînement sous le regard des sciences sociales », *Ateliers sciences et sport*, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=ZMxtNz6mOQs>.

13 Selon un rapport de l'Unedic datant de mars 2021, l'activité globale du spectacle vivant en 2020 représente 59 % de celle de 2019. Dans ces conditions, les artistes intermittents ont pu bénéficier de mesures exceptionnelles (prolongement de la durée d'indemnisation, aménagement des conditions de réadmission, etc.), bien que 65 % des allocataires aient vu leur niveau de rémunération baisser. *Impact de la crise sanitaire sur l'emploi intermittent dans le spectacle en 2020*.

14 Le lieu d'observation, un des rares équipements en France disposant d'une salle d'entraînement destinée spécifiquement aux artistes de cirque est ici appelée la *Ruche*. La majeure partie des données exploitées dans l'article est issue des entretiens menés auprès des individus fréquentant ou acteurs de la *Ruche*. Cette enquête s'inscrit dans le cadre d'un programme de recherche LACE (L'artiste de cirque en entraînement) porté par K. Saroh et A. Vincq à l'Ésacto'Lido et soutenu par le ministère de la Culture-DGCA, que nous remercions.

individuel de l'entraînement en contexte de pandémie.

## **L'entraînement des artistes de cirque en France : trajectoire de reconnaissance d'un besoin en espaces d'entraînement**

### **Des artistes seuls face à l'entraînement**

Dans le secteur du cirque dit contemporain en France, seuls deux établissements culturels sont reconnus par la profession comme dotés d'espaces spécifiquement dédiés à l'entraînement des artistes ; quatre en Europe. L'un d'eux fait partie de notre enquête : la *Ruche*.

Compte tenu de l'absence d'une offre structurée en espaces d'entraînement spécifiques aux disciplines de cirque, les artistes, à l'instar d'autres milieux artistiques (arts de la rue notamment)<sup>15</sup>, ont d'abord investi leur propre habitation ou d'anciens bâtiments agricoles ou industriels vacants afin de permettre cette activité professionnelle : « La première *Ruche* avait été créée par [...] une compagnie qui avaient trouvé un lieu, une ancienne menuiserie puis dépôt de graines. Donc ils ont loué cela, c'était mille euros par mois » (ex membre de la *Ruche*, âgé de soixante-huit ans).

Parallèlement, les écoles de cirque (pour amateurs et futurs professionnels), qui se sont aussi développées à partir

des années 1980 en France pour faire face à la demande de pratiquants devenus nombreux<sup>16</sup>, ont aussi joué un rôle important, en mettant à disposition des artistes leurs locaux, hors créneaux occupés par leurs publics. Selon une étude de la Fédération française des écoles de cirque (FFEC) réalisée auprès des écoles adhérentes, elles constitueraient « les espaces numéro 1 de l'entraînement » (membre responsable de la *Ruche*, âgé de cinquante ans). Sur l'année 2018-2019, « 582 artistes s'entraînent dans (ces) écoles »<sup>17</sup>, sur plus de 3656 artistes de cirque en France en 2017<sup>18</sup>. « C'était très simple pour moi de m'entraîner, j'avais accès à l'école. Vu que l'école savait que je voulais faire la troisième année j'étais autorisé, enfin on m'acceptait dans les lieux. » Comme l'exprime Bastien, jongleur âgé de vingt-sept ans, la fréquentation de ces écoles, équipées en matériels et locaux spécialisés, est conditionnée par « le fait d'avoir fait cette école ou d'avoir des relations privilégiées avec les membres de l'école » (Sonia, spécialiste d'une discipline aérienne, âgée de vingt-neuf ans), ce qui tend à en individualiser l'accès. Les espaces d'entraînement et plus largement de travail en cirque sont, encore plus qu'en danse<sup>19</sup>, d'une grande variabilité selon les parcours des artistes et les temporalités de leur métier.

15 B. GRÉSILLON, « La reconversion d'un espace productif au cœur d'une métropole : l'exemple de la Friche de la Belle de Mai à Marseille », *Rives méditerranéennes*, 2011, n° 38, p. 87-101.

16 Il existe environ 145 écoles de cirque adhérentes à la FFEC, dont 9 sont destinées à l'apprentissage du métier d'artiste de cirque. <http://www.ffec.asso.fr>. Il y aurait en France autour de 300 000 pratiquants de cirque aujourd'hui. <http://www.fedec.eu/fr/members/136-federation-francaise-des-ecoles-de-cirque---ffec>.

17 FFEC. 2018, p. 22. Grande enquête fédérale. Observatoire des écoles de cirque adhérentes à la FFEC.

18 CPNEF-SV/AFDAS. Les employeurs et l'emploi dans le spectacle vivant – Données 2017, novembre 2019.

19 P.-E. SORIGNET, *op. cit.*

Compte tenu de la nouvelle division du travail artistique en cirque, les artistes de cirque différencient bien les temps et les activités dédiés à la création, à l'entraînement et à la diffusion :

En gros, j'échauffais pour... pour pouvoir faire les répétitions de spectacles ou les résidences de recherche donc euh... En gros, j'me faisais un bon échauffement en début... en début d' journée et après j' faisais les sessions de recherche euh... (Silence) euh... acrobatie en gros. Fin j' veux dire des fois, on passait de... des scènes où c'est plus du jeu d'acteur à des scènes où c'était plus de l'acrobatie. Mais en gros toute la journée, j' pratiquais de l'acrobatie en création. Et à côté d'ça, y'avait le spectacle qui tournait où c'était d'acrobatie. Donc en gros, j'avais pas... besoin d'm'entraîner en plus de mon échauffement et... euh... de ma pratique de création ou de spectacle. (Bastien, jongleur, vingt-sept ans)

Chez Bastien comme d'autres artistes, l'entraînement est défini en creux des périodes dédiées au travail de création (ou de recherche artistique en vue de monter un spectacle) ou de celles de diffusion (représentations). L'entraînement est donc un temps distinct de l'activité de création mais y est relié car il permet de la soutenir, voire souvent, de faire émerger certains éléments qui seront ensuite spécifiquement travaillés lors de « temps » de création. Si, chez Bastien, l'entraînement est réduit à une sorte d'échauffement compte tenu de l'intensité de ses activités de création (résidences artistiques) et

de diffusion, il est chez les autres artistes interrogés plus important et régulier. Parallèlement, chez tous les artistes insérés sur le marché du travail, l'entraînement est présenté comme nettement distinct de ce qu'ils connaissaient lors de leur apprentissage en écoles professionnelles :

Bah en j'ai, en fait nan, j'ai quand même besoin d'une pratique régulière de l'acrobatie pour entretenir déjà la préparation physique et les chemins physiques que euh... j'ai débloqués, quand par exemple j'étais à l'école et j'avais une condition physique euh... beaucoup plus... beaucoup plus soutenue... beaucoup euh... développée. Euh... c'est à ce moment-là que j'ai créé beaucoup plus de matières et techniques qui sont propres à ma... ma pratique. (Julien, acrobate, vingt-six ans)

Ainsi l'activité de création et d'entraînement apparaissent, du côté des artistes, des responsables d'équipements culturels et des responsables publics, comme deux activités professionnelles distinctes. L'une, « activité cardinale »<sup>20</sup> fortement valorisée, ciblée dans le temps, financée (« les aides à la création ») et encadrée par des intermédiaires artistiques, renvoie à la production de spectacles originaux. L'autre, invisible, floue et parfois diffuse, est intégrée au quotidien de l'artiste et composée par la répétition de gestes, de routines corporelles, dont l'objectif est le maintien des capacités physiques et techniques, ou encore de « gammes », à l'image des musiciens d'orchestre<sup>21</sup>; la recherche de performance

20 H. BECKER, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

21 P. COULANGEON, *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*, Paris, Documentation française, 2004.

corporelle étant renvoyée au temps d'apprentissage en écoles.

L'organisation de l'entraînement en cirque qui prévalait jusqu'alors doit se comprendre au regard de la manière dont le secteur s'est structuré en quarante ans, passant d'un domaine culturel relativement autonome et fonctionnant de manière artisanale<sup>22</sup>, à une profession régulée par le ministère de la Culture. Celui-ci a contribué à transformer son paysage et ses modalités de professionnalisation. Les nouvelles formes de cirque soutenues par des « aides à la création » ont largement été encouragées<sup>23</sup>, entraînant ainsi un certain déséquilibre entre activités de production et de diffusion<sup>24</sup>. Cela a conduit à survaloriser, économiquement et symboliquement, les activités de création, à la fois du côté des artistes mais aussi du côté des opérateurs culturels :

Dans les conventions des PNC, la mission d'entraînement figure depuis le départ mais n'est pas reprise, n'est pas reprise peut-être parce qu'elle est moins visible, moins valorisante, parce qu'elle a un coût. [...] Personne ne s'est trop précipité chez les collègues des pôles pour assurer cette mission. Et il aurait fallu que les équipements soient conçus pour. Or là, on a fait des espaces de création, on n'a pas fait des espaces d'entraî-

nement. (Membre responsable de la *Ruche*, cinquante ans).

Cet extrait d'entretien d'un responsable de la *Ruche* montre la faible mise en œuvre d'une mission d'« entraînement » en cirque par les équipements spécialisés, plutôt tournés jusque-là vers le soutien à la création artistique : « C'est encore la figure romantique de l'artiste qui domine. L'artiste est moins un travailleur qu'un créateur »<sup>25</sup>. Celle-ci est peu propice à la prise en compte de la dimension routinière du métier d'artiste, pourtant présente dans l'activité de « création »<sup>26</sup>. Par exemple, pour le PNC dont nous avons interrogé les responsables en entretien, « la première fonction est la création ». Il dispose bien de salles de danse, de spectacle et de « jeu » mais pas d'entraînement.

La faible prise en compte de l'activité d'entraînement en cirque par les opérateurs culturels spécialisés est liée à la manière dont les responsables du ministère de la Culture connaissent et reconnaissant le métier d'artiste (de cirque) et ses différentes dimensions :

Y'a deux ans, une bonne partie de l'année a été consacrée à des rdv conseillère (Direction régionale des affaires culturelles) en région, conseillère régionale et filière cirque sur l'ensemble de nos activités. Ça

22 S. BARRÉ-MEINZER, *op. cit.*

23 É. SALAMÉRO, « Politiques publiques du cirque: reconnaissance artistique et segmentation d'une profession (1978-1993) », *op. cit.*

24 J.-M. GUY & D. SAGOT DUVAUROUX, *Les arts du cirque. Logiques et enjeux économiques*, Paris, La Documentation française, 2006.

25 P.-M. MENGER, *Profession artiste. Extension du domaine de la création*, Paris, Les Éditions Textuel, 2005, p. 80

26 A. JOURDAIN, « Le rôle de la routine dans le processus de création artistique: analyse à partir du cas des artisans d'art », in I. KIRCHBERG & A. ROBERT (dir.), *Faire l'art: analyser le processus de création artistique*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 39-57.

a été l'occasion de mettre l'entraînement à l'honneur, un peu en évidence et de leur apprendre énormément de choses. Par ce que là ça a été pour l'État: « ah bon, ah d'accord, ah oui ». Ils en ignoraient tout quoi (de l'entraînement). (Membre responsable de la *Ruche*, cinquante ans).

Sur ce point, on peut noter la nette différence de prise en compte et de réflexion sur les espaces et conditions de travail entre les domaines de la danse et du cirque, si on s'en tient au périmètre du ministère de la Culture; la danse et le cirque étant présentés comme deux activités centrées plus spécifiquement sur la virtuosité corporelle au sein de celles régulées par cette administration publique. Par exemple, les normes et recommandations à respecter pour une salle de danse sont réglées juridiquement<sup>27</sup>, ce qui n'est pas le cas en cirque d'après nos divers interlocuteurs: « Y'a pas de référentiel sécurité en cirque autre que l'expérience » (membre responsable de la *Ruche*, cinquante ans). Agnès, à la fois acrobate et danseuse âgée de trente-cinq ans, souligne d'ailleurs le traitement différencié de la question de l'entraînement entre ces deux secteurs artistiques:

C'est le ressort des institutions, ou du milieu de créer des espaces d'entraînement en fait. Je pense à la *Ruche* typiquement qui est le seul endroit qui s'est posé cette question-là pour les professionnels (du cirque). Par exemple, si je compare à la danse,

dans le Centre National de la Danse (CND), y'a les entraînements réguliers du danseur. Donc c'est quelque chose qui est pensé par les institutions. En cirque, quand tu sors de l'école, tu peux aller t'entraîner à la rigueur dans ton ancienne école préparatoire, pas le CNAC (Centre national des arts du cirque).

### **Des dynamiques récentes autour de l'entraînement, accélérées en temps de pandémie**

Dans ce contexte, la *Ruche*, au centre de notre enquête, fait figure d'exemple dans la profession, y compris à l'étranger. Si sa genèse est liée à un collectif d'artistes répondant au besoin d'entraînement (cf. *supra*), son déménagement dans de nouveaux locaux parallèlement à son financement par les collectivités, avait contribué à le reléguer au second plan au sein des missions de la structure, au profit d'accueil en création et d'opérations de médiation. En effet, « Souvent dans les collectivités [...] juste un lieu de travail, ben c'est pas visible, c'est pas identifiable, du coup c'est pas intéressant. » (Membre d'administration d'une compagnie de cirque reconnue, trente-cinq ans). Or, les collectivités participent activement au financement des équipements culturels<sup>28</sup>.

27 Voir la Fiche Centre national de la danse: Aménagement d'un studio de danse. Fiche droit. Avril 2016.

28 En 2014, la dépense des collectivités territoriales en matière de culture s'élevait à 9,3 milliards contre 3,4 milliards pour le budget du ministère de la Culture et de la Communication. J.-C. DELVAINQUIÈRE & F. TUGORES, « Dépenses culturelles des collectivités territoriales: 9,3 milliards d'euros en 2014 », *Cultures Chiffres*, 2017, n° 3.

## La Ruche : un établissement spécialisé d'exception

La *Ruche* est localisée en périphérie d'une grande métropole de l'une des régions françaises les plus dynamiques en cirque. Elle est ainsi soutenue par la communauté d'agglomération, la DRAC et sa commune de résidence. Elle est aujourd'hui hébergée dans d'anciens bâtiments militaires, réhabilités en 2015. Aux côtés d'une salle de spectacle, les artistes de cirque qui la fréquentent disposent d'un atelier de travail (350 m<sup>2</sup>), de studios de « création » de dimension plus réduite, d'une salle de « création » (207 m<sup>2</sup>), d'un espace extérieur dédié au montage de chapiteau (350 m<sup>2</sup>) et enfin d'une salle d'entraînement d'une surface totale de 275 m<sup>2</sup>, structurée en plusieurs sous-espaces. Le rez-de-chaussée est dédié aux activités d'équilibre (sur mains, sur objet), de jonglerie et de mât chinois ; la mezzanine accueille les activités acrobatiques (espace trampoline, mains à mains, piste acrobatique) et aériennes (fixes : corde lisse, trapèze, tissu ; un espace grand volant central dans l'attractivité de la structure).

Cette salle d'entraînement est accessible sur cotisation des artistes à l'association support (quinze euros à l'année permettant de bénéficier d'une assurance en cas d'accident – seul moyen trouvé par les opérateurs du secteur pour assurer une protection des artistes<sup>29</sup>), puis d'une participation forfaitaire définie par la régularité de la fréquentation de la salle : de sept euros à la journée à deux cent trente euros à l'année. L'accès à cette salle est donc conditionné par une participation financière modeste pour les professionnels du secteur. En 2021, la *Ruche* compte environ six cents adhérents, et, selon nos interlocuteurs, de nombreuses femmes, dont les carrières artistiques tendent à être davantage semées d'embûches et individualisées<sup>30</sup>.

La difficulté à penser et organiser l'entraînement qui a prévalu dans le secteur et chez les représentants des pouvoirs publics se traduit actuellement, au sein même de la *Ruche*, par une séparation

physique entre la salle d'entraînement, située au fond et à l'écart des lieux de sociabilité, et la salle de création/spectacles, à proximité de l'espace de restauration et de l'accueil ainsi que des

29 C'est d'ailleurs le statut et la couverture des artistes sur le temps d'entraînement, non rémunéré, qui occupent les débats entre le SCC et les représentants du ministère de la Culture depuis 2017. Sur son site, le SCC dit travailler sur la protection des artistes de cirque en entraînement. Voir aussi la lettre commune avec la FFEC adressée à Mme la ministre de la Culture, <https://www.compagniesdecreation.fr/pistes-de-travail/securite-et-sante/securite-et-sante/protection-des-artistes-de-cirque-en-entraînement-courrier-commun-ffec-scc-a-mme-la-ministre-de-la-culture.html>.

30 É. SALAMÉRO, « La formation de l'élite circassienne. Différenciation sexuée et sociale des parcours professionnels », *Agone*, 2020, n° 65, p. 151-168.

bureaux administratifs. « [...] déjà dans la signification, y a quelque chose d'important » observe cette artiste de cirque de vingt-neuf ans, spécialiste d'une discipline aérienne et fréquentant la *Ruche* régulièrement. De même, aucun vestiaire, douche, ni sanitaires à proximité n'ont été prévus. Les seules toilettes du bâtiment sont localisées près du lieu de restauration ouvert au public.

C'est une réflexion récente qui, au sein de la *Ruche*, a abouti au repositionnement de l'entraînement au sein des activités de cette structure :

Dans notre convention actuelle, il y a cette partie entraînement qui est relativement séparée du reste [...]. (Aujourd'hui) On est arrivé à cette chose qui est quand même évidente mais qui est très compliquée à manipuler parce qu'un opérateur du terrain (responsable d'équipement culturel) ne se mêle pas ou très peu d'entraînement (en cirque). Il n'y a qu'un (artiste) circassien véritablement. [...] ce n'est pas notre quotidien. Notre quotidien c'est l'accueil en créa(tion), c'est la médiation, voilà. Donc il a fallu un moment pour en arriver là. Et finalement en même temps que nous avons fait ce chemin, on a cette rencontre aujourd'hui avec la collectivité, avec d'autres projets d'équipement d'entraînement sur le territoire national et ailleurs. Y'a quelque chose qui est en train de se dessiner d'un peu nouveau. (Membre responsable de la *Ruche*, cinquante ans).

Au-delà de la *Ruche* qui fait figure d'exception dans le secteur dans la place qu'elle réserve aujourd'hui à l'entraî-

nement, la crise sanitaire associée à une mobilisation du syndicat du cirque et compagnies de création (SCC) dès 2017 – « On a un SCC [...] qui est très actif notamment sur cette question » (membre responsable de la *Ruche*, cinquante ans) – semblent avoir joué un rôle moteur dans la mise en visibilité de ce besoin en espaces d'entraînement et sa prise en compte : « La période de [la] Covid a été révélatrice de ce manque absolu d'espace d'entraînement en région (Bretagne) et même plus nationalement en France [...] Ça pose la question de l'outil de travail » (Membre administratif d'une compagnie de cirque reconnue, trente-cinq ans).

Ainsi, dans ce contexte, certains acteurs de la filière s'interrogent aujourd'hui sur la nécessité de proposer et d'organiser une offre d'entraînement destinée aux artistes de cirque, au travers d'espaces dédiés et financés. Parmi les enquêtés, c'est le cas du PNC et d'une compagnie reconnue, tous deux en projet de construction d'une salle d'entraînement. Après douze ans d'activité, le premier justifie cet objectif ainsi : « Le cirque c'est un métier spectaculaire mais pour que le spectaculaire ait lieu, il faut des lieux au quotidien pour que les artistes de cirque fassent leurs gammes » (Membre responsable, cinquante-cinq ans)

Il s'agit donc de reconnaître le caractère fondamental de l'activité d'entraînement, toujours en rapport à la création. Du côté de la compagnie, c'est l'absence d'un lieu d'entraînement de proximité qui conduit ses membres, aujourd'hui

sédentarisés, à envisager une salle d'entraînement :

Sur le territoire [...] il n'y a pas d'espace d'entraînement spécifique au cirque. [...] Aujourd'hui, pour répondre aux besoins des artistes on bricole, on s'adapte, on travaille avec des salles municipales ou des lieux qui nous mettent à disposition des salles pour l'entraînement. [...] l'artiste de cirque, il est obligé de bricoler quelque chose dans son hangar pour pouvoir s'entraîner. (Membre administratif d'une compagnie reconnue, trente-cinq ans).

En cirque, la question de l'entraînement était jusque-là individualisée et peu organisée : elle revenait aux artistes (au mieux, organisés en collectifs) et les nouveaux intermédiaires spécialisés du secteur avaient une certaine pudeur à s'emparer de cette question. Sa mise en visibilité est donc en cours, en lien avec les problématiques d'accès à des équipements spécialisés, mais aussi de sécurité au travail. Elle s'est jouée à plusieurs niveaux : entre syndicat, représentants du ministère de la Culture et certains opérateurs culturels spécialisés en cirque, entre ces derniers et les artistes qui les fréquentent, mais aussi entre les compagnies, structures culturelles et responsables locaux. Cette réflexion collective a été accélérée par la pandémie, en donnant à voir les difficultés rendues plus saillantes des artistes face à l'entraînement, auxquelles nous allons désormais nous intéresser.

## **La (re)définition des conditions de travail au sein d'une salle d'entraînement : entre santé et équité**

Comme indiqué plus haut, la France compte peu de salles dédiées à l'entraînement quotidien des artistes de cirque. À l'instar du studio de danse, la salle d'entraînement constitue pourtant un lieu central de socialisation au métier, d'autant plus lorsque celui-ci est précaire et instable comme dans le cas des artistes : « C'est un lieu qui matérialise la spécificité du travail (du danseur) : un espace plus ou moins clos, plus ou moins séparé du monde commun »<sup>31</sup>.

L'enquête menée depuis octobre 2020 a permis de mettre au jour la manière dont la crise sanitaire a modifié l'organisation de l'entraînement des artistes au sein de la *Ruche*, et ce, par palier. En effet, depuis mars 2020, il a fallu régulièrement redéfinir le fonctionnement de la salle (durée des créneaux d'entraînement, positionnement des créneaux dédiés à tel agrès dans la journée, etc.) et adapter les usages aux directives préfectorales.

### **Des artistes de cirque privés d'espace adaptés au travail corporel**

Tout d'abord, au premier confinement (mars 2020 à mi-mai 2020), les artistes de cirque n'ont pu, comme de nombreux professionnels, accéder à un espace de travail hors domicile. Cela a conduit la plupart d'entre eux à suspendre le travail sur agrès et dans les meilleurs des cas, à maintenir un renforcement musculaire et de souplesse à domicile, à l'image de

31 P.-E. SORIGNET, *op. cit.*, p. 22

Sonia, âgée de vingt-neuf ans, spécialiste d'une discipline aérienne :

Le tout premier confinement, les premières semaines, j'ai essayé de m'entraîner à la maison [...] je faisais ma musculation [...] Après je faisais pas du tout d'aérien, que des trucs au sol. Et après plus vers la fin du confinement, y'a des portiques qui se sont mis dans des colocations, ben pas très loin de chez moi et du coup, j'allais m'entraîner dans les portiques extérieurs avec d'autres gens.

Si Sonia a pu, grâce à son réseau professionnel de proximité, reprendre en fin de confinement un travail en sangles aériennes, pour les autres et à la même période, l'entraînement est plutôt réduit (au mieux) à un travail de renforcement musculaire. Nombreux sont les artistes interrogés à avoir tenté de maintenir celui-ci les trois premières semaines, parfois en parallèle d'une autre activité corporelle, avant de mettre un terme à cet élan, faute d'émulation due à l'absence de tiers et à la mise entre parenthèses d'autres pans du métier d'artiste de cirque, rendant l'entraînement moins nécessaire :

Je me suis mise à courir à fond, alors que j'aurais pas beaucoup. Et j'me suis mise à fond aux équilibres sur la tête. C'est là où j'ai bien... j'ai débloqué ça, ça m'aura au moins... au moins donné ça le confinement. J'ai appris un nouveau truc quoi, on va dire. Ouais, ça a duré trois semaines, et au bout d'trois semaines j'me suis dit c'est pas possible ça. (Margot, fildefériste âgée de trente ans)

Ainsi, pour de nombreux artistes interrogés, la période de confinement a donné lieu à l'arrêt de toute activité physique, voire à un véritable « lâcher prise » sur ce travail corporel quotidien, souvent vécu comme fastidieux :

Et par contre depuis le confinement, tout s'est arrêté d'un coup. Et donc là... [Silence]... En fait surtout, y'a eu des énormes périodes où... où j'ai rien fait du tout et ça m'était pas arrivé depuis quinze ans j'pense... Passer bah trois mois sans faire du tout d'activité physique. (Julien, acrobate au sol âgé de vingt-sept ans)

Bah voilà nul. Nul et non avvenu (Elle rigole de bon cœur). Pas d'entraînement. Pas d'entraînement et puis surtout pas envie quoi. Pas envie de faire du cirque quoi. (Long silence). J'me suis vraiment rendue compte que les autres c'était euh... une condition hyper importante à ma motivation et à ma créativité. (Clara, spécialiste d'une discipline aérienne, âgée de vingt-quatre ans)

Julien comme Clara, essaient de mettre en place et conserver une routine de travail corporel (renforcement) avant que leur détermination ne s'infléchisse. Lassé par ce travail répétitif, vécu comme laborieux comme chez d'autres catégories d'artistes comme les musiciens interprètes<sup>32</sup>, Julien préfère sortir « discrètement dans la rue » pour faire de l'acro « sur l'béton... Parce qu'il y avait pas d'autres possibilités ». Ces propos illustrent bien les conditions inadaptées dans lesquelles les artistes, privés d'espaces d'entraînement équipés, se retrouvent pour mobiliser leur corps et

tenter de conserver leurs capacités techniques. Seuls les jongleurs interrogés disposant d'un jardin, relatent peu d'effets du confinement sur leurs conditions de travail: « Mais j'ai la chance de pouvoir aller m'entraîner là où j'veux. Du coup, en termes d'espace c'est assez simple et en termes de rythme c'est euh... vachement plus à l'écoute de... c'que euh... c'que j'ressens. » (Bastien, jongleur, âgé de vingt-sept ans)

Si Bastien peut se contenter d'un jardin, ce n'est pas le cas de Margot (trente ans), fildefersite, qui déplore le caractère trop petit du sien « pour avoir la... le grand fil, on va dire ». Sonia, spécialiste des sangles aériennes, ira jusqu'à attacher celles-ci à des cages de football pour pouvoir se « suspendre ». Ainsi, on note une nette différence entre les artistes qui travaillent sur agrès (cerceau, fildefer, mât chinois, sangles, etc.) pour qui l'entretien d'une condition physique paraît d'autant plus indispensable – « Surtout en aérien où on refait beaucoup les choses et c'est assez d'mandeur musculairement. [...] C'est quand même assez physique en tout cas » (Clara, vingt-quatre ans) – et les autres, mais aussi entre hommes et femmes interrogés, dont les spécialités diffèrent nettement: jonglerie et acrobatie au sol pour les premiers; aérien fixe et fildefer pour les autres, conformément à ce qu'ont déjà montré de travaux précédents<sup>33</sup>. À l'instar de la moitié des travailleurs en activité interrogés dans le cadre

de l'enquête Vico<sup>34</sup>, les artistes de cirque interviewés ont donc vu leurs conditions et temps de travail fortement modifiés par le confinement: espaces inadaptés et diminution voire suppression de l'activité d'entraînement.

Compte tenu de la disparition des moyens de travail et d'entretien corporels, la reprise quotidienne post mai 2020 sera rendue particulièrement difficile pour la plupart des artistes interrogés:

Ce qui m'a manqué c'était l'agrès quoi. Faire des tractions et tenir la corde dans les mains. Du coup, la première fois où je suis remonté sur la corde là, je me suis trouvé beaucoup de fois en contre temps. [...] la résistance dans les mains, plus de corne, plus rien. Même la corde qui passe sur les hanches c'était douloureux, chose qu'était pas arrivée depuis super longtemps. (Baptiste, quarante ans, spécialisé en corde lisse)

Même Bastien, jongleur en capacité de s'entraîner partout, dit avoir perdu des repères spatiaux et en condition physique; Mehdi (vingt-sept ans, acrobate danseur) en muscle, souplesse et explosivité. Le déconfinement a donc exposé les artistes au réapprentissage de certaines sensations physiques, d'automatismes nécessaires à l'expertise corporelle et, pour certains, de la douleur et de la maîtrise de la peur, à l'instar des pratiquants débutant une discipline aérienne<sup>35</sup>. Deux artistes femmes interrogées ont même

33 M.-C. GARCIA, *Artistes de cirque contemporain*, Paris, La Dispute, 2011.; É. SALAMÉRO, « La formation de l'élite circassienne. Différenciation sexuée et sociale des parcours professionnels », *op. cit.*

34 ÉQUIPE VICO, « La vie en confinement: synthèse de quelques résultats », *La vie en confinement, études et résultats*, n° 3, mis en ligne le 16 décembre 2020, <https://vico.hypotheses.org/94/94>.

35 M. SIZORN, *Trapézistes*, Rennes: PUR, 2013.

décuplé d'effort pour se « remettre à niveau », ne serait-ce que musculairement, à l'image d'Agnès, trente-cinq ans, acrobate-danseuse :

Et le Covid est arrivé, moi il m'a séchée. [...] Je suis restée par terre pendant six mois et restée par terre ça veut dire, je n'ai rien fait (au niveau professionnel), rien fait, de mars à août. [...] Mon corps n'est plus au niveau donc je dois me préparer psychologiquement à me remuscler, à me repréparer physiquement. La notion d'entraînement a pris une nouvelle dimension, j'ai fait appel à un coach sportif, pour vraiment travailler le global, le général, me remuscler, et surtout remuscler mon mental. Je suis capable de supporter la douleur, etc.

Agnès comme Clara, l'une acrobate, l'autre spécialiste de l'aérien, qui ne sont pas parvenues à maintenir leur entraînement habituel, ont d'ailleurs dû faire le deuil de leurs corps et expertise d'avant confinement : « *A priori* j'les retrouverai (conditions physiques et techniques) p't'être jamais ». (Clara, vingt-quatre ans)

### La définition problématique des normes d'entraînement

Suite à cette première phase, la réouverture de la *Ruche* au déconfinement donne lieu à de fortes restrictions imposées sur l'activité des artistes en entraînement au sein de la salle. Avant la crise sanitaire, les artistes, munis de leur carte d'adhérent et de leur forfait (cf. *supra*), pouvaient se rendre à la salle sans inscription

préalable, ce qui occasionnait une surfréquentation quotidienne des espaces d'entraînement, au-delà des jauges officielles : « La *Ruche* c'est beaucoup plus petit (qu'une salle située à l'étranger), ça brasse beaucoup plus de monde, et l'équipement est ridicule en fait ! » (Valérie, trente-trois ans, spécialiste en corde lisse et roue Cyr, membre du collège adhérent de la *Ruche*). Si les artistes qui accèdent à la *Ruche* ont la chance, vis-à-vis de la plupart de leurs pairs, de bénéficier d'un équipement adéquat, Valérie critique son caractère inadapté face à la réalité de la demande ; indirectement, elle déplore le manque de salles dédiées par rapport aux besoins des artistes de cirque.

À partir de mai 2020, l'imposition d'une « distanciation sociale » fait que seuls les entraînements solitaires sont possibles, ce qui exclut les artistes travaillant en duo : partenaires de mains à mains, artiste et longeur (personne qui tient l'artiste au travail avec une corde pour éviter une éventuelle chute ou accident), etc. Ces premières mesures contribuent à altérer les collectifs de travail, phénomène déjà marqué dans le milieu artistique, en lien avec la montée du régime de singularité<sup>36</sup>.

Parallèlement, pour les autres, une distance de dix mètres est imposée entre artistes<sup>37</sup>, un nombre de quatre artistes maximum par créneau de travail accessible sur réservation, ainsi que la désinfection systématique des tapis après usage ; l'artiste doit apporter son matériel personnel (dont son agrès mobile) et

36 N. HEINICH, *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

37 Elle sera ensuite réduite à 2m.

porter le masque sur les zones de circulation. Dans ces nouvelles conditions, la *Ruche* accueille très peu d'artistes à la journée et répond encore moins à la demande de la communauté, ce qui provoque un certain nombre de tensions : « On est passé de quarante-soixante personnes en même temps à quatre [...] quatre artistes par créneau, quatre artistes le matin ; quatre artistes l'après-midi. Ça a été assez brutal » (Membre responsable de la *Ruche*, cinquante ans). Valérie (trente-trois ans, membre du collège adhérent) renchérit : « Les gens arrivent à peu près à avoir deux créneaux par semaine, clairement y'en a pour qui c'est pas assez ».

Même si, dans le cas de la *Ruche*, les artistes et la direction ne sont pas régis par des relations entre employeurs-salariés, à l'image des sportifs professionnels par exemple<sup>38</sup>, les adhérents sont fortement contraints par les décisions prises par les responsables de la salle, ce qui amoindrit leur autonomie et renforce la disparité des conditions d'entraînements : « Tout le monde n'est pas égal sur l'entraînement [...] On ne peut pas faire le même créneau pour tout le monde et on va différencier selon les techniques » (Baptiste, artiste spécialiste d'une discipline aérienne, membre du collège adhérent). Ainsi, cette situation dans laquelle la grande majorité des artistes ne peut accéder à la salle conduit à un dialogue nécessaire entre collège des adhérents – organe intermédiaire entre artistes adhérents et direction – et cette dernière au sein d'une « cellule

d'urgence » afin d'ajuster au mieux les nouvelles règles. C'est surtout à partir de mai 2020 que la coordination entre ces deux parties s'accroît et est rendue plus régulière. La consultation du collège des adhérents, attentif aux besoins spécifiques des artistes sur agrès notamment, donne lieu à l'allongement des créneaux horaires pour ces derniers (dans le cas où le matériel est long à installer), à la mise à disposition d'un nouvel espace de travail pour accueillir davantage d'artistes sur un même créneau horaire, mais aussi au passage de quatre à six artistes par espace de travail. Si les membres de la direction de la *Ruche* sont alors centrés sur « ces problématiques épidémiologiques, on cherchait le moyen de nous couvrir entre guillemets, d'assurer une certaine sécurité sanitaire » (membre de la direction, cinquante ans), le collège cherche quant à lui à offrir un accès au plus grand nombre ainsi qu'à garantir une certaine équité entre artistes, dont les besoins (espace, nombre d'artistes, etc.) sont différenciés :

Le truc avec ces deux heures de créneau, et avec le fil t'as bien une demi-heure d'instal', un quart d'heure de désinstal'. Faut char'... En fait, j'préfère largement aller dehors, l'installer, le poser, c'est beaucoup plus simple. » (Margot, trente ans, fildefériste)

Peu habitués à intervenir sur les questions d'entraînement et plus largement sur le travail des artistes, mais aussi en l'absence de « référentiel » collectif et national sur ces questions, la définition de « protocoles » adaptés aux réalités de l'activité d'entraînement apparaît peu

38 F. RASERA, *op. cit.*

aisée pour les responsables de la *Ruche*. L'appui sur un collectif d'artistes (le collègue) et sur d'autres activités connexes deviennent indispensables :

Donc on a surveillé les différentes directives préfectorales, les différents rdv Centre national de la danse, les directives qui étaient données au sport professionnel. [...] effectivement, c'est d'abord les institutions de la danse qui ont été les premières repérées pour alimenter les débats (avec les administrations publiques). Le cirque s'est engouffré là-dedans mais n'avait pas été invité en premier lieu à participer aux débats. (membre responsable de la *Ruche*, cinquante ans)

Ces propos montrent la faible normalisation des pratiques professionnelles en cirque, et la nécessité, dans un contexte inédit, de prendre exemple sur les réglementations et directives appliquées à des professionnels en situation similaire, sportifs de haut niveau et danseurs. Ils mettent aussi en lumière que, vis-à-vis du ministère de la Culture, certains organismes professionnels pèsent davantage sur la prise en compte des problèmes professionnels (le CND par exemple) (cf. *supra*). D'ailleurs, la fiche d'aide à la reprise d'activités artistiques dans le champ du spectacle vivant – Annexe 1 Danse et cirque, qui n'est publiée par la direction générale de la création artistique que le 26 juin 2020 (soit plus d'un mois après la réouverture de la *Ruche*), est issue des réflexions menées par un groupe de travail piloté par le CND et qui ne compte aucun artiste. Cette situation explique peut-être en partie le caractère inadapté des décisions prises initialement vis-à-vis de l'entraînement en

cirque, qui n'autorisaient pas les artistes spécialisés dans des disciplines collectives à travailler ensemble et de manière sécurisée, avec la présence d'un longeur ; mais aussi, le renforcement progressif du dialogue entre direction et collègue des adhérents au sein de la *Ruche*.

Les responsables de celle-ci, en discussion avec le collègue des adhérents, sont aussi amenés à agir sur la propreté de la salle, réponse à un besoin soulevé de longue date. La désinfection de matériels communs (essentiellement les tapis) et le ménage des locaux deviennent incontournables :

(quand je suis arrivé à la *Ruche*) La question énorme c'était celle de l'hygiène. Parce que la salle était crade quoi, c'était pfff. [...] Est arrivée la pandémie et là on était bien contents d'avoir une entreprise (prestataire) parce qu'on leur a commandé une qualité supplémentaire. Et y'a le fait que les artistes eux-mêmes, on leur a fourni des équipements pour qu'après l'usage de chaque agrès, les tapis etc., y'ait désinfection en autonomie quoi. Ben oui sinon... D'un créneau sur l'autre, chaque agrès est nettoyé. Les tapis, on ferme pendant une heure dans la journée pour que les tapis puissent être désinfectés, qu'ils aient le temps de sécher, etc. (Membre responsable de la *Ruche*, cinquante ans).

Habités à mener leur entraînement dans des espaces non spécialisés et aménagés pour la pratique du cirque, les artistes de cirque travaillent souvent dans des conditions d'hygiène et de sécurité relatives. Si la question de l'entraînement s'est difficilement imposée

pour ce groupe professionnel, il en est de même pour la santé au travail<sup>39</sup>. Les pratiques des artistes en la matière ne sont d'ailleurs pas simples à modifier. Malgré la mise en place de nouvelles règles, au mois de novembre 2020, certains artistes observés au travail au sein de la *Ruche* ne désinfectaient pas les tapis utilisés en fin de créneau de pratique, comme cela leur était demandé.

### **Maintenir le sens de l'entraînement dans des conditions de travail dégradées**

En dehors de la restriction numérique par créneau de travail (six artistes par espace) à laquelle s'ajoute un créneau horaire limité, le passage d'une fréquentation libre, accessible sur forfait et adhésion, à une inscription préalable, devient un obstacle d'accès à la salle pour certains artistes peu habitués à planifier à l'avance les créneaux dédiés à l'entraînement, contrairement aux autres activités professionnelles (diffusion, création, rendez-vous, etc.) davantage contraintes par l'intervention d'intermédiaires culturels :

Ils ont mis un nouveau processus pour pouvoir organiser les entraînements avec toutes les nouvelles restrictions sanitaires dues au Covid. Et cette restriction (pour accéder à la salle d'entraînement de la *Ruche*) était qu'une semaine avant euh... il fallait réserver des créneaux (silence court il cherche ses mots) d'entraînement pour avoir euh... un espace, un temps donné où tu peux pratiquer ta discipline. [...] Mais euh... du coup, ce

mail où tu pouvais réserver les créneaux, c'était le euh... il arrive tous les mercredis midi, de midi à quatorze heures. T'as deux heures pour répondre à ce mail pour avoir ce créneau. Étant en résidence, fin genre, vu que c'était une semaine avant, fin quand je rentrais et que je me disais « tiens faudrait que je réserve pour prendre un créneau à la *Ruche* ». Et bah c'était déjà trop tard parce que c'était la semaine où j'étais en résidence qu'il aurait fallu que je réserve. Et fin y'a eu tout ce truc qui est compliqué. Aaaaah... Fin que quand on est en résidence, on n'a pas forcément, fin j'me projette pas sur la semaine prochaine à l'entraînement ou quoi (Bastien, jongleur, vingt-sept ans).

La planification des temps d'entraînements n'est pas habituelle chez les artistes de cirque fréquentant régulièrement la *Ruche* ; cette activité professionnelle étant d'ordinaire peu délimitée dans le temps. Les artistes renoncent ainsi à réserver des créneaux d'entraînement, déjà peu accessibles. La limitation de l'accès à la salle amène, comme lors du premier confinement, les artistes à s'entraîner ailleurs, et donc dans des conditions moins adéquates. Les nouvelles conditions d'entraînement au sein de la *Ruche*, ayant l'objectif de sécuriser la santé des travailleurs (ici en lien avec la présence d'un virus), placent les artistes dans une situation de travail dégradée. Pour d'autres, notamment ceux qui avaient déjà mis un terme à l'entraînement lors du premier confinement, le temps d'entraînement est aussi amputé

39 Une enquête en cours, dirigée par A. Dumont et C. Thomas (CNAC), porte spécifiquement sur cette question. Elle est aussi soutenue par le ministère de la Culture-DGCA.

d'une dimension fondamentale: l'émulation par la présence de pairs, véritable soutien à l'entraînement dans la durée: « C'est assez dur de s'entraîner tout seul. Moralement quoi, moi j'me fais vraiment chier quand j'suis tout seul quoi (Rire). » (Mehdi, acrobate-danseur âgé de vingt-sept ans). Valérie, trente-trois ans, spécialiste de la corde et de la Roue Cyr, décrit aussi le changement d'ambiance de travail à la *Ruche* en contexte de pandémie:

C'est un peu triste en fait. En théorie on est censé être chacun dans notre espace, sans se croiser sans se parler, heureusement tout le monde est assez laxé (sic) et assez humain, mais il manque... une des choses qu'on vient chercher à la *Ruche*, l'énergie de la salle, du groupe. Y'a pas ça qui porte du tout là, c'est un peu lourd là (en temps de Covid).

L'entraînement routinier, via la répétition du geste sur agrès ainsi que le travail musculaire, peu gratifiants, demandent une certaine force morale, difficile à maintenir dans la durée sans la stimulation d'un tiers: coach, partenaires, pairs, etc. De même, dans les nouvelles conditions d'entraînement proposées par la *Ruche*, celui-ci ne permet plus d'entretenir une sociabilité professionnelle centrale dans le sentiment d'appartenance à la profession<sup>40</sup>:

On a tous besoin des autres. Ok la distanciation au bout d'un moment, tu peux pas. [...] Nos espaces de lien dans le monde du spectacle j'entends, on nous a coupé des représentations, donc des moments

d'échange autour de ça, des festivals où tu vas retrouver tes pairs. Ça, on nous en a coupé depuis un an. Au premier confinement, on nous a aussi coupé du lien, du fait de pouvoir pratiquer. Il nous reste plus que celui-là aujourd'hui. Dans les théâtres on peut y être aujourd'hui que si on est en répétition ou en entraînement, c'est tout. Et donc ils deviennent essentiels. (Agnès, de cirque, acrobate-danseuse).

Au-delà des conditions de travail imposées à la *Ruche*, l'activité d'entraînement est questionnée par les modifications opérées par la période de crise sanitaire sur les autres dimensions du métier, notamment les suppressions successives des représentations et temps forts professionnels. De fait, les artistes s'interrogent:

Pour moi ça m'a vraiment perdue un peu le, plus le concret... le sens quoi. On était plus sur scène à faire des choses ensemble. Mais que à faire de la logistique, de l'ordi. Pour moi ça a perdu énormément, énormément de valeur. (Margot, fildefériste, trente ans)

En effet, pour de nombreux artistes interrogés, l'annulation des tournées et représentations à l'été, puis à partir d'octobre 2020, a profondément interrogé l'activité d'entraînement dans sa finalité mais aussi dans ses contours. Habituellement définie en creux des autres activités (diffusion, création), l'absence d'aboutissement même de l'entraînement a déstabilisé celui-ci et interrogé les artistes sur le sens de leur métier. Certains, comme

40 P.-E. SORIGNET, *op. cit.*

Clara, mettent d'ailleurs à l'épreuve leur goût pour celui-ci en le suspendant au profit d'un métier considéré comme « essentiel » : « j'ai travaillé aussi dans un magasin bio à la fin du confinement et un peu après. Et y'a vraiment eu un moment où j'me suis dit "Oh mais en fait, c'est pas mal aussi comme vie. Qu'est-ce que j'me tue à aller faire du cirque alors qu'ça trouve on n'jouera jamais" ».

Les propos de Clara témoignent aussi de la dégradation, au fil de la pandémie, du moral de certains travailleurs, notamment les plus vulnérables. En effet, Clara, jeune artiste femme en aérien, célibataire et peu active professionnellement avant le confinement, s'interroge désormais sur les possibilités de renouveler son intermittence. Son expérience de la pandémie, autour d'un fort sentiment de perte d'utilité, paraît similaire à celle de femmes, cadres ou de professions intermédiaires (banque et enseignement) pour qui les situations de travail se sont dégradées au cours de ces mois<sup>41</sup>.

## ► Conclusion

Notre enquête montre la manière dont la pandémie a rendu visible l'activité ainsi que les besoins en entraînement des artistes de cirque, tout comme la nécessité de répondre collectivement à cette exigence professionnelle. En

ce sens, cette période a participé à une avancée, au niveau sectoriel, concernant la prise en compte de certaines réalités du métier. Dans le même temps, cette conjoncture a contribué à mettre sur le devant de la scène la dimension routinière du métier d'artiste, rapprochant celui-ci de certaines figures d'artisan d'art<sup>42</sup>, défendues par les artistes de nouveau cirque mais mis à distance par les générations suivantes<sup>43</sup>. Ainsi, au niveau individuel, la valorisation de l'entraînement, et, à travers lui, du quotidien peu visible du métier, a conduit à des tensions autour de l'idéologie de l'artiste créateur et du régime artistique de singularité<sup>44</sup> auxquels les jeunes artistes de cirque sont désormais socialisés en écoles professionnelles.

Les données récoltées au sein de la *Ruche*, exemple d'équipement en la matière, donnent aussi à voir comment la fermeture et les restrictions qui pèsent sur l'accès à un espace de travail renforcent les fortes disparités face à l'entraînement, en fonction des spécialités de cirque, des parcours des artistes (plus ou moins insérés) mais aussi leur genre. Les disciplines aériennes étant surinvesties par les femmes<sup>45</sup> et menées la plupart du temps de manière solitaire, on peut s'attendre à ce que la pandémie ait dégradé d'autant plus leur situation et les perspectives de maintien dans

41 B. MIKAEL & al., « Quelles conséquences de la crise sanitaire sur les conditions de travail et les risques psycho-sociaux ? », *Dares analyses*, n° 28, 2021.

42 A. JOURDAIN, « L'héritier, l'ancien ouvrier et la reconvertie : analyse des différents types de logiques entrepreneuriales parmi les artisans d'art », *Revue de l'entrepreneuriat*, n° 3-4, 2016, p. 257-281.

43 É. SALAMÉRO & M. CORDIER, « Appartenance générationnelle et figures professionnelles. Le cas du cirque en France », *Émulation*, 2018, n° 25 [en ligne].

44 N. HEINICH, *op. cit.*

45 M. GARCIA, *op. cit.*

le secteur. Il en est de même pour les jeunes artistes ou ceux en cours d'insertion professionnelle, en général plus vulnérables aux différents risques du métier. Le traitement de la question de l'entraînement en cirque illustre ainsi les tensions en cours dans ce secteur : entre professionnalisation et individualisation des situations des artistes. De

plus, étudié en contexte de pandémie où l'accès aux rares ressources collectives est suspendu, il constitue un puissant révélateur des inégalités au sein d'une profession. Il montre ainsi comment les modèles de professionnalisation sont plus ou moins propices au maintien en emploi et à la santé des travailleurs, et *in fine*, les ressorts sociaux de celle-ci<sup>46</sup>.