

**PLANIFICATION SECTORIELLE DES ARTS DU CIRQUE**

Diagnostic / version finale / avril 2011

**DAIGLE  
/ SAIRE**

---

## **ÉQUIPE DE RÉALISATION**

### **Direction de l'étude**

Pierre-Olivier Saire  
Pascale Daigle

### **Analyste**

Anaïs Del Bono

**DAIGLE / SAIRE** Conseil en management, stratégie et économie  
6925, 9<sup>e</sup> avenue, Montréal (Québec) H1Y 2L1 [www.daiglesaire.ca](http://www.daiglesaire.ca)  
contact : 514 509 1143

Les auteurs tiennent à remercier les membres du comité de suivi de l'étude :

- Jeannot Painchaud, Cirque Éloize - Président, Directeur général et artistique
- Samuel Tétreault, Les 7 doigts de la main – Cofondateur et codirecteur artistique
- Marc Lalonde, École nationale de cirque de Montréal - Directeur général
- Joanie Leroux-Côté, Artiste de cirque
- Stéphane Lavoie, TOHU, la Cité des arts du cirque - Directeur général
- Suzanne Samson, En Piste - Directrice générale

**Et plus largement, toutes les personnes du secteur des arts du cirque qui ont accepté de participer aux travaux de consultation.**

---

## **TABLE DES MATIÈRES**

<b>ÉQUIPE DE RÉALISATION</b>	<b>I</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b>	<b>II</b>
<b>TABLE DES FIGURES</b>	<b>V</b>
<b>TABLE DES TABLEAUX</b>	<b>VI</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>1</b>
1.1 NATURE DU MANDAT	1
1.2 APPROCHE PRIVILÉGIÉE ET LIMITES DE L'ÉTUDE	1
1.3 CONTENU DU RAPPORT	2
<b>CONTEXTE ET GRILLE D'ANALYSE</b>	<b>3</b>
2.1 ÉVOLUTION RAPIDE DU SECTEUR	3
2.2.1 Une histoire courte	3
2.2.2 Des acquis importants au cours des dix dernières années	4
2.1 STRUCTURE DU SECTEUR	5
<b>ÉLÉMENTS DE DIAGNOSTIC</b>	<b>8</b>
3.1 UN SUCCÈS FONDÉ SUR LA LOI DES PETITS NOMBRES	8
3.1.1 Une croissance qui atténue les difficultés	8
3.1.2 Un développement vertical	8
3.1.3 Un milieu qui se structure	8
3.1.4 Des acquis importants qui n'ont pas encore offert leur plein potentiel	9
3.1.5 L'héritage du Cirque du Soleil	9
3.1.6 La collaboration plutôt que la compétition	9
3.1.7 La perception négative d'une trop grande promiscuité des acteurs	9

3.2	UN NOMBRE D'ORGANISATIONS ARTISTIQUES RELATIVEMENT FAIBLE	9
3.2.1	Des instances publiques qui éprouvent des difficultés à comprendre et à circonscrire le secteur	10
3.2.2	Un financement public qui menace de demeurer faible	11
3.2.3	Des modes de financement public inadaptés	11
3.2.4	Une dynamique oscillant entre la précarité et l'abondance	11
3.2.5	Des opportunités importantes de générer des revenus d'exploitation	12
3.2.6	Le difficile accès au financement privé	12
3.3	DES ARTISTES QUI S'INSCRIVENT DANS UN MARCHÉ COMPÉTITIF MONDIALISÉ	12
3.3.1	La formation professionnelle à l'origine du succès d'une carrière	12
3.3.2	Une relève choyée	13
3.3.3	Les grandes exigences du métier d'artiste de cirque	14
3.3.4	Les balbutiements de la gestion de carrière	14
3.3.5	L'accueil des artistes étrangers	15
3.4	UN ENVIRONNEMENT SECTORIEL QUI NE FAVORISE PAS LA STRUCTURATION DES ORGANISATIONS	15
3.4.1	L'entrepreneuriat artistique peu développé	15
3.4.2	Des carences en matière administrative	16
3.4.3	La difficulté de définir un modèle de création et de développement des compagnies	16
3.4.4	Le développement des esthétiques et de la mise en piste	17
3.4.5	Les difficultés de se développer en région	17
3.5	UN SECTEUR PARTICULIER	18
3.5.1	La prédominance du Cirque du Soleil	18
3.5.2	De la reconnaissance à la connaissance	18
3.5.3	Des besoins spécifiques en matière d'infrastructures	18
3.5.4	Un secteur sans frontières	19
3.5.5	Les cirques social, de loisir et scolaire : trois foyers de développement d'une culture du cirque	19
3.5.6	La sécurité des pratiques amateurs	21
3.5.7	L'ancrage social du cirque	22

3.6	UNE FILIÈRE DE FORMATION À COMPLÉTER	22
3.6.1	Une formation préparatoire peu accessible et à normaliser	22
3.6.2	Une formation professionnelle de très haut niveau	22
3.6.3	Une formation continue à améliorer	23
3.7	UN ACCÈS PROBLÉMATIQUE À LA DIFFUSION	23
3.7.1	L'inadéquation des œuvres aux marchés	23
3.7.2	Une question de financement	24
3.7.3	L'accueil des cirques sous chapiteau	24
3.7.4	L'internationalisation comme solution économique	25
3.8	LE DÉFI DU DÉVELOPPEMENT DE PUBLICS	25
3.8.1	Un public qui a peine à se développer	25
3.8.2	La diffusion spécialisée et les réseaux spécialisés	25
3.8.3	L'éducation et le développement des publics	26
3.9	UNE DYNAMIQUE SECTORIELLE À RENFORCER	27
3.9.1	La sous-traitance, facteur de compétitivité	27
3.9.2	Les normes et la sécurité	27
3.9.3	Une cohésion à cultiver	28
3.9.4	Entretenir la compétitivité	29
	<b>ENJEUX SECTORIELS</b>	<b>30</b>

---

**TABLE DES FIGURES**

fig.1 Structure du secteur des arts du cirque

7

---

**TABLE DES TABLEAUX**

tab.1	Nombre de projets déposés et de réponses du CALQ aux demandes de bourses en 2010-2011	10
-------	---	----

---

## **INTRODUCTION**

### **1.1 NATURE DU MANDAT**

Le secteur du cirque au Québec a besoin de réfléchir à la structuration de son avenir. Ayant constaté les préoccupations de ses membres, En Piste, le regroupement national des arts du cirque, désire développer une première planification sectorielle des arts du cirque au Québec<sup>1</sup>. Le secteur vit une dualité particulière. D'un côté, on reconnaît son succès avec notamment un intérêt grandissant des publics, un rayonnement international, une reconnaissance de son excellence artistique, son importance économique et son rôle positif dans les communautés. De l'autre, on semble oublier ou négliger les défis et les problématiques du secteur artistique.

D'une certaine manière, les grands succès du cirque québécois, et au premier chef celui du Cirque du Soleil, semblent miner la prise de conscience des réalités, mais aussi des potentiels, d'un secteur qui doit à la fois affronter les défis d'une industrie culturelle mondialisée et d'un secteur artistique qui peine à être compris dans sa diversité.

En 2007, l'État des lieux – Les arts du cirque au Québec et au Canada « Éclairage sur un paradoxe » – établissait plusieurs enjeux qui sont toujours d'actualité :

- Obtenir une pleine reconnaissance du secteur des arts du cirque, de ses réalités et de sa diversité ;
- Soutenir adéquatement le développement et la diversification de l'offre ;

<sup>1</sup> L'étude traite du développement des arts du cirque au Québec. Si la province est la terre d'élection de la discipline en Amérique du Nord, il n'en reste pas moins que des activités circassiennes se développent à travers tout le Canada. Le soutien public aux arts au Québec crée un environnement très différent de celui rencontré dans le reste du Canada notamment en matière de soutien financier, de reconnaissance (aux paliers provinciaux et municipaux) et de formation. En Piste mène d'ailleurs à ce sujet une enquête sur la situation du cirque au Canada hors du Québec afin de faire ressortir les spécificités et les besoins des milieux hors Québec. Ceci étant, les réflexions sur le développement du cirque au Québec développées dans ce document prennent compte de la dynamique pancanadienne car, en certaines matières comme la formation ou la diffusion, la réflexion doit être générale.

- Consolider le rayonnement des arts du cirque sur la scène régionale, nationale et internationale ;
- Améliorer les conditions professionnelles des artistes ;
- Développer la relève en arts du cirque.

La planification sectorielle doit offrir une réponse adaptée et efficace aux enjeux et plus généralement aux défis du secteur. L'ambition est de dresser un portrait suffisamment riche et précis pour rendre compte de la diversité des réalités et conduire à des choix collectifs profitables à l'ensemble du secteur des arts du cirque. Ce dernier volet veut développer les stratégies collectives qui lui permettront d'assurer son développement à long terme.

### **1.2 APPROCHE PRIVILÉGIÉE ET LIMITES DE L'ÉTUDE**

L'approche privilégiée repose dans un premier temps sur un processus analytique classique de l'information secondaire disponible. Cette première analyse a permis d'identifier un certain nombre de problématiques qui ont été discutées et validées avec le comité de suivi de l'étude.

Lors de l'assemblée générale annuelle d'En Piste, un forum ouvert d'une demi-journée a été organisé sur le thème : Panorama 2010-2020, osons imaginer notre avenir! Les rapports de discussion ont alimenté le diagnostic et le travail de priorisation des enjeux.

D'autre part, sept groupes de discussion thématique ont été organisés. Ils ont réuni plus d'une trentaine de professionnels des arts du cirque pour discuter des thématiques suivantes :

- Les artistes du cirque;
- Le développement artistique et des esthétiques;
- L'intervention sociale et le cirque de loisir;
- La recherche, la sous-traitance et les fournisseurs;

- L'économie du Cirque des petites formes : vision de développement et compétitivité;
- L'économie du Cirque des grandes formes : vision de développement et compétitivité;
- La diffusion du cirque au Québec et développement des publics.

Finalement, une quinzaine d'entrevues individuelles auprès de représentants du milieu du cirque, mais également des partenaires publics ont permis d'approfondir certaines problématiques et de dresser un large horizon des différents points de vue sur le développement du secteur des arts du cirque.

Au terme de ces processus complémentaires d'analyse, un travail de synthèse a permis de déterminer les grands enjeux auxquels fait face le secteur des arts du cirque. Soulignons que le diagnostic établi dans l'étude s'attache essentiellement aux éléments problématiques. Il ne prétend donc pas tracer un portrait exhaustif de la situation actuelle du secteur, puisque ses forces y sont mises moins en évidence.

La disponibilité restreinte de données secondaires sur le secteur ainsi que le choix d'une démarche qualitative, en grande partie fondée sur l'avis d'individus, constituent des limites à l'étude. Ces dernières ont été atténuées par la pluralité et la triangulation des méthodes de cueillette et d'analyse qui ont permis de saturer les données recueillies et de produire une information riche et approfondie. Il demeure que cette étude s'attache à une dynamique de secteur et ne peut ainsi relever avec exhaustivité et précision toutes les spécificités associées à chacune des différentes composantes de ce secteur. Une perspective sectorielle ciblant le déploiement des composantes en fonction de leurs interactions a donc été privilégiée dans la démarche d'étude.

### 1.3 CONTENU DU RAPPORT

Ce rapport d'étape constitue un document d'étude. Il comprend des éléments synthétisant la revue de la documentation et il met en lumière les constats généraux qui découlent des démarches de diagnostic de la situation actuelle.

Le document est structuré selon quatre grands chapitres, cette introduction constituant le premier d'entre eux. Le second met en place les différentes composantes analysées et propose une représentation schématique du secteur des arts du cirque. Le troisième chapitre concerne les problématiques. Celles-ci sont présentées en fonction des grandes composantes du secteur et se déclinent chacune en problèmes plus spécifiques. Finalement, le quatrième chapitre identifie dix grands enjeux qui caractérisent le secteur.

Enfin, soulignons que, par nature, un diagnostic tend à davantage mettre l'accent sur les éléments qui vont moins bien et pour lesquels on cherchera des solutions. Les forces, ou ce qui va bien, constitueront des leviers essentiels à identifier, qui contribueront à construire des solutions viables. On comprendra que dans la balance, bien comprendre les problématiques ou les difficultés et les besoins permet de mettre en place de meilleures solutions.

---

## CONTEXTE ET GRILLE D'ANALYSE

### 2.1 ÉVOLUTION RAPIDE DU SECTEUR

Depuis déjà plus de vingt ans au Québec, le cirque est synonyme de succès international. Cette réussite exceptionnelle, tant artistique qu'économique, repose évidemment sur le développement des activités du Cirque du Soleil. Toutefois, il faut considérer l'ensemble des acteurs du secteur des arts du cirque pour prendre la pleine mesure de la richesse du secteur et de son dynamisme.

#### 2.2.1 Une histoire courte

Le cirque moderne s'est développé en Europe à partir du 18<sup>e</sup> siècle et a prospéré en se propageant à travers le monde jusque dans les années 1920. Marqué par de grandes dynasties familiales circassiennes, le cirque dit traditionnel privilégie une suite de numéros indépendants les uns des autres, ce qui valorise les prouesses physiques. Les scénettes clownesques permettent alors de lier l'ensemble des numéros. Ces cirques traditionnels se retrouvent à la fin du 18<sup>e</sup> siècle à Montréal, sans que ceux-ci n'impulsent véritablement un mouvement circassien outre-Atlantique.

Il faut attendre les années 1970 et le début des années 1980 pour qu'un cirque renouvelé voie le jour, notamment en Europe, mais également au Québec, en Australie ou encore en Californie. Rompant progressivement avec la présence animalière sur la piste, les spectacles jouent davantage sur la trame narrative et la porosité des disciplines artistiques, favorisant ainsi les incursions au sein des autres arts de la scène tels que la danse, la musique ou encore le théâtre. On peut noter à ce titre la création en 1974 du Théâtre de l'Aubergine à Québec qui intègre dans sa mission la théâtralisation de l'art clownesque.

Au Canada, c'est la province de Québec, en particulier la ville de Montréal qui voit éclore cette nouvelle tradition circassienne. Les grands événements internationaux tels que les Jeux olympiques ou encore l'Exposition universelle

favorisent un bouillonnement artistique et l'émergence des artistes de rue et des collectifs.

Au début des années 1980, deux événements majeurs ancrent la pratique circassienne dans le paysage montréalais. Il s'agit d'une part, en 1981, de la création de l'École nationale de cirque à Montréal et d'autre part, en 1984 de la fondation du Cirque du Soleil. Dès lors, cette nouvelle forme circassienne remporte les faveurs des publics et s'impose sur les scènes nationales et internationales. L'influence du Cirque du Soleil, pilier incontestable de cette dynamique, y est pour beaucoup et devient non seulement une référence mondiale, mais aussi un ambassadeur pour les artistes et professionnels québécois du monde du cirque.

Parallèlement à l'ascension du Cirque du Soleil se développe également une communauté circassienne, en particulier au Québec. Les trois décennies (1980-2010) voient le réseau circassien s'étendre et se diversifier rapidement.

1981 marque l'ouverture de l'École nationale de cirque de Montréal. L'École de cirque de Verdun est fondée dès 1988 et celle de Québec en 1995. Le Cirque Éloïze, créé en 1993, ouvre de nouvelles avenues avec la diffusion en salle de spectacles frontaux. Le spectacle de cirque équestre, créé en 2001, sous le nom de Voltige donnera naissance à la compagnie Cavalia. L'année 2002 voit l'émergence d'une nouvelle compagnie majeure, Les 7 doigts de la main.

Du côté des événements, il faut noter au début des années quatre-vingt, le succès de La Fête foraine de Baie-Saint-Paul<sup>2</sup>. En 1986, c'est l'établissement en Nouvelle-Écosse, du Halifax International Busker Festival qui met en valeur les arts de la rue et, en 2002, celui du Ontario International Circus Festival. Plus récemment en 2010, ce fut la première édition du festival MONTRÉAL COMPLÈTEMENT CIRQUE.

2004 marque une année importante pour le milieu du cirque. Sous l'impulsion d'acteurs clés est fondée la TOHU, Cité des arts du cirque de Montréal, qui devient le premier diffuseur spécialisé en arts du cirque en Amérique

<sup>2</sup> Le déroulement de cet événement est étroitement lié à la naissance du Cirque du Soleil en 1984.

En outre, les professionnels des arts du cirque commencent à se structurer dès le milieu des années 1990. En Piste – le regroupement national des professionnels du secteur des arts du cirque – est fondé en 1996. À son initiative, les premiers États généraux des arts du cirque se tiennent trois ans plus tard. La deuxième édition a lieu en 2007.

Dès son ouverture en 1981, l'École nationale de cirque de Montréal bénéficie du soutien du ministère de la culture du Québec. En 1995, le ministère de l'Éducation du Québec, autorise l'École à offrir un programme d'étude collégiale (DEC) en arts du cirque. En 1989, les deux paliers de gouvernement contribuent au financement de la rénovation de la Gare Dalhousie qui abrite l'École.

Du côté instances subventionnaires, la reconnaissance se fait plus tardivement, essentiellement à la fin de la dernière décennie. Si l'attribution d'aides aux artistes de cirque par le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) en 2001-2002 a marqué le début d'une reconnaissance, on doit attendre 2004 pour que le cirque soit traité comme une discipline à part entière. Il faut patienter jusqu'en 2008 et 2009 pour que respectivement le Conseil des arts de Montréal (CAM) et le Conseil des arts du Canada (CAC) reconnaissent les arts du cirque à leur tour.

### 2.2.2 Des acquis importants au cours des dix dernières années

En 2007, l'État des lieux – Les arts du cirque au Québec et au Canada « Éclairage sur un paradoxe » – fixait comme premier enjeu de développement d'obtenir une pleine reconnaissance du secteur des arts du cirque, de ses réalités et de sa diversité. Depuis, le milieu a connu des avancées importantes. En premier lieu, il faut souligner les reconnaissances du CALQ, du CAM et du CAC du cirque comme une discipline à part entière. Symboliquement et politiquement, ce sont des avancées majeures.

Dans le même ordre d'idée, la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) a annoncé, en avril 2008, la modification au crédit d'impôt pour la production de spectacles afin de rendre celui-ci admissible aux spectacles de cirque.

Structurellement, la TOHU, la Cité des arts du cirque, en activité depuis 2004, s'est affirmée comme un carrefour de la formation, de la création, de la production et de la diffusion en arts du cirque au monde. La TOHU demeure le seul diffuseur spécialisé en arts du cirque en Amérique du Nord.

2010 a vu la naissance du festival MONTRÉAL COMPLÈTEMENT CIRQUE afin de participer à la diffusion de la diversité de formes et d'expressions des arts du cirque et de contribuer par le fait même au positionnement de Montréal comme métropole culturelle et capitale des arts du cirque. Le bilan de la première édition est largement positif avec 15 spectacles donnés par plus de 200 artistes en provenance d'Allemagne, d'Australie, de Belgique, du Canada, d'Espagne et du Pays de Galles. Le festival a offert 83 représentations de spectacle de cirque qui ont séduit quelque 50 000 festivaliers.

Ce nouvel événement est né de la volonté commune de chefs de file des arts du cirque montréalais. Ainsi, la TOHU, maître d'œuvre du projet, sous l'impulsion du Cirque Éloize, de Les 7 doigts de la main, du Cirque du Soleil, de l'École nationale de cirque et d'En Piste ont mis en commun leurs expertises et leurs compétences pour créer un événement estival récurrent de grande envergure.

Les dix dernières années consacrent donc le succès des arts du cirque au Québec tant sur les plans artistique, économique que critique. Trois compagnies québécoises trônent au sommet de la diffusion des arts du cirque en Amérique. Plus généralement, le Québec devient une terre d'élection du cirque reconnue à travers le monde avec Montréal comme capitale. Le milieu se structure et il se dote des outils et des institutions pour poursuivre son développement.

Ce rappel sommaire des grands acquis récents ne doit pas faire oublier que des problématiques subsistent en matière de reconnaissance pleine et entière des arts du cirque comme discipline artistique. À titre d'exemple, des initiatives récentes de soutien à la relève en matière d'arts de la scène n'intègrent pas le cirque comme une discipline admissible. Ainsi, le Programme Première Ovation, implanté en 2008 par la Ville de Québec, qui vise à soutenir les débuts artistiques des jeunes talents en leur donnant les moyens de créer, de bénéficier de l'encadrement d'artistes renommés et de vivre leur « première ovation » sur une scène de la capitale, retient de nombreuses disciplines (la musique, le théâtre, la

danse, les arts littéraires, les arts visuels et médiatiques et les métiers d'art), mais pas le cirque. C'est également le cas pour Les entrées en scène Loto-Québec, qui s'adressent aux artistes en émergence de toutes les régions du Québec et de « toutes les disciplines des arts de la scène<sup>3</sup> ».

Sur un autre plan, le régime d'éducation du ministère de l'Éducation ne reconnaît pas le cirque comme une discipline artistique contrairement au théâtre, à la danse, à la musique et à la chanson. Cette situation empêche l'enseignement au primaire et au secondaire du cirque et par ricochet le développement de programmes particuliers de type art-étude puisqu'ils ne peuvent pas être approuvés.

Les éléments de diagnostic du prochain chapitre permettront de revenir plus en détail sur les difficultés de la pleine prise en compte du secteur des arts du cirque, de ses réalités et de sa diversité.

## 2.1 STRUCTURE DU SECTEUR

La représentation schématisée du secteur des arts du cirque s'appuie sur une grille de lecture qui distingue trois éléments : l'infrastructure, la superstructure et la structure. Cette classification des composantes correspond aux modèles mis en lumière par le courant dit matérialiste en sociologie et en économie. La série de définitions suivantes permettra de clarifier notre compréhension des termes dans le cadre du présent rapport.

**L'infrastructure** correspond aux composantes qui portent l'action des acteurs du secteur. Par exemple, les immeubles et les équipements font naturellement partie des infrastructures matérielles. Il en est de même pour les facteurs de dispersion géographique. Sont également pris en compte les facteurs de densité démographique ainsi que la nature des populations dans le cadre d'une réflexion sur l'infrastructure. À titre d'exemple, les compagnies circassiennes sont dépendantes de l'état de l'infrastructure de diffusion et de l'importance des marchés. Parmi les éléments qui relèvent le plus manifestement de

l'infrastructure, on identifiera la jauge et les types de salles, le nombre des lieux d'entraînement, la qualité et la vétusté des équipements, leur dispersion géographique, etc.

**La superstructure** est formée de l'ensemble des modèles et des modalités qui conditionnent le développement du secteur des arts du cirque. Ceux-ci peuvent être de différents ordres : économique (modalité d'accès aux différents marchés et publics, commanditaires, fondations), légal ou réglementaire (environnement juridique, forme légale accessible aux organisations, syndicats, sociétés de gestion des droits) ou encore politique (ministères, organismes subventionnaires). La superstructure a donc une influence sur le développement. Elle peut encourager certaines stratégies ou encore en sanctionner d'autres. Ainsi, elle est amenée à contribuer au succès de certaines organisations ou à interdire certaines pratiques.

**La structure** est l'outil fondamental de la pratique des arts du cirque au Québec. Elle regroupe l'ensemble des organisations qui ont pour mandat premier de soutenir la production en cirque à travers sept fonctions principales :

- la recherche et la création ;
- la production ;
- la diffusion et le développement des publics ;
- la formation ;
- la représentation, la concertation et la défense des intérêts ;
- les services de soutien ;
- et l'accueil et la location de lieux.

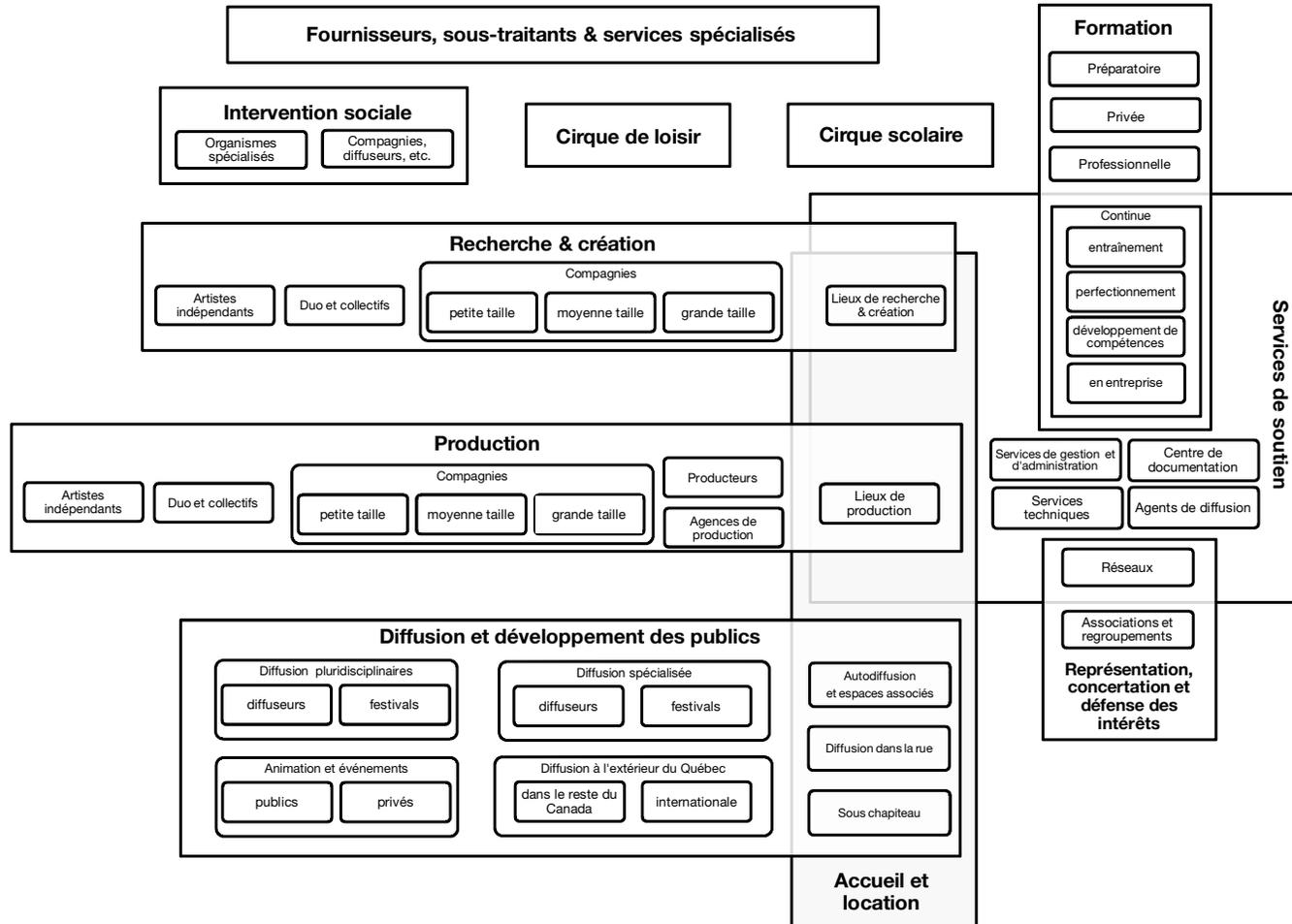
Pour obtenir un portrait complet de l'écosystème du secteur des arts du cirque, nous intégrons la fonction des fournisseurs, des sous-traitants et des services spécialisés ainsi que les domaines de l'intervention sociale, du cirque de loisir et du cirque scolaire.

<sup>3</sup> Les disciplines admissibles sont le théâtre, les arts de la parole, la danse, la musique et la chanson.

Cette représentation schématique vise à illustrer la richesse et la diversité du secteur. Toutefois, nous voulons souligner que la représentation retenue intègre des composantes peu ou pas développées, mais qui ont été identifiées lors du diagnostic comme désirable ou nécessaire au bon fonctionnement du secteur.

Ce faisant, nous essayons de rendre compte non seulement de l'état du secteur, mais également des potentiels de développement. Malgré tout, cet exercice de schématisation est réducteur et il ne peut pas prétendre illustrer toutes les situations. C'est avant tout un outil pour comprendre la dynamique et l'organisation du secteur. Un tel exercice permet également de fournir un système de représentation qui facilite l'illustration des contributions, des relations, des problématiques et, plus généralement, de l'organisation du secteur des arts du cirque au Québec.

fig.1 Structure du secteur des arts du cirque



---

## ÉLÉMENTS DE DIAGNOSTIC

Cette section vise à mettre en lumière les problématiques touchant les différentes composantes du secteur des arts du cirque au Québec. Nous rappelons que ce type d'exercice aura tendance à mettre en lumière les faiblesses propres au secteur québécois des arts du cirque plutôt que ses forces.

### 3.1 UN SUCCÈS FONDÉ SUR LA LOI DES PETITS NOMBRES

Le secteur des arts du cirque semble voler de succès en succès depuis plusieurs années. Cette dynamique, très positive, relève toutefois de plusieurs singularités. En fait, elles sont si importantes qu'il devient difficile de tirer des généralités. Tous les acteurs majeurs ont un caractère unique ou des spécificités très marquées : le Cirque du Soleil, le Cirque Éloize, Les 7 doigts de la main, Cavalia, La Centaurée, L'Aubergine, l'École nationale de cirque, l'École de cirque de Québec, l'École de cirque Verdun, la TOHU, En Piste, etc. Contrairement à d'autres secteurs artistiques où il est possible de faire des généralités, car ils existent un nombre significatif d'acteurs comparables (par exemple en danse il existe plusieurs dizaines de compagnies soutenues au fonctionnement par le CALQ, ce nombre est plus grand en théâtre), le secteur des arts du cirque doit plutôt être envisagé comme un écosystème où les acteurs majeurs jouent chacun un rôle spécifique.

#### 3.1.1 Une croissance qui atténue les difficultés

L'économie du cirque croît à l'échelle mondiale. Le secteur québécois des arts du cirque a su profiter de cette croissance. Ainsi, contrairement à d'autres disciplines artistiques qui sont presque entièrement dépendantes des investissements publiques, le secteur des arts du cirque a réussi à générer des revenus autonomes suffisants pour asseoir une croissance saine. On pense naturellement aux grandes compagnies, mais c'est certainement en matière de conditions de travail des artistes que cette dynamique est la plus positive, même si elle impose souvent de s'expatrier. Naturellement, tous les acteurs du secteur

ne peuvent pas bénéficier directement de cette croissance des marchés (notamment les organismes de formation, de représentation, de diffusion, etc.) et ils demeureront dépendants des fonds publics. Toutefois, le secteur des arts du cirque n'est pas coloré de ce voile de morosité qui habille d'autres disciplines artistiques au Québec. La croissance globale du secteur semble atténuer les frustrations et les rivalités. Ce vent d'optimiste ne doit cependant pas masquer les difficultés réelles rencontrées par les acteurs.

#### 3.1.2 Un développement vertical

Contrairement à d'autres secteurs artistiques où le développement de l'offre de spectacles est lié à la multiplication des compagnies (ce que nous appellerons un développement horizontal), le secteur des arts du cirque semble privilégier un développement vertical : les compagnies diffusent simultanément plusieurs spectacles. Avec le temps, les compagnies entrent quasiment dans une logique de répertoire.

Avec un nombre réduit de compagnies, le secteur offre donc une quantité importante de spectacles et de représentations. Il rejoint ainsi un fort volume de spectateurs. Ce montant d'activités se répercute positivement sur le nombre d'emplois des artistes, du personnel technique et des travailleurs culturels.

#### 3.1.3 Un milieu qui se structure

Les cinq dernières années ont été marquées par un fort effet de structuration du secteur. Les acteurs en place se sont professionnalisés, de nouvelles formations se sont développées, les besoins du milieu sont mieux couverts et les expertises sont plus nombreuses. Que ce soit en matière administrative, de formation, de représentation, de cirque social, scolaire ou de loisir, les avancées sont nombreuses. Il demeure naturellement des progrès à accomplir et certaines composantes identifiées au chapitre précédent restent à combler, mais globalement, on assiste à un intense travail de construction au profit d'une meilleure organisation et d'une meilleure efficacité de l'ensemble du secteur.

### 3.1.4 Des acquis importants qui n'ont pas encore offert leur plein potentiel

Ce travail de structuration a déjà conduit à des acquis importants. Toutefois, dans bien des cas, les progrès sont trop récents pour que l'on puisse mesurer pleinement l'effet qu'ils auront sur le secteur. C'est particulièrement le cas du festival MONTRÉAL COMPLÈTEMENT CIRQUE qui en était à sa première édition en 2010 et qui est appelé à jouer un rôle très important en matière de diffusion et de développement des publics. Plus généralement, on n'assiste donc, non pas à la fin d'un cycle de développement ; nous sommes plutôt en son cœur.

### 3.1.5 L'héritage du Cirque du Soleil

Il est courant de souligner la prédominance du Cirque du Soleil sur le secteur des arts cirque au Québec. Ce faisant, on évoque généralement son importance économique et son influence sur l'évolution des esthétiques circassiennes. La contribution du Cirque du Soleil au développement du secteur des arts du cirque au Québec est en fait beaucoup plus riche et structurante. Si le secteur du cirque se développe de manière relativement harmonieuse, c'est une conséquence de l'essaimage artistique, administratif et technologique du Cirque du Soleil. La majorité<sup>4</sup> des acteurs du secteur ont travaillé, se sont formés ou se sont développés professionnellement au Cirque du Soleil. Aujourd'hui, même si leurs relations professionnelles sont interrompues avec le Cirque du Soleil, ils continuent d'appliquer implicitement des normes et une éthique de travail intégrées durant leurs années au Cirque du Soleil. Cet essaimage a permis au secteur de se développer sur les bases d'une autorégulation en maintenant un niveau de performance très élevé. Ce fait est particulièrement frappant quand il est question de cirque social, de fournisseurs ou de sous-traitance et de certaines expertises administratives.

<sup>4</sup> S'il est vrai qu'aujourd'hui la majorité des acteurs du secteur ont travaillé avec le Cirque du Soleil, ce phénomène risque de s'atténuer avec le développement du secteur. Il y a donc dans cette remarque un effet de génération.

### 3.1.6 La collaboration plutôt que la compétition

Plusieurs secteurs artistiques au Québec sont caractérisés par des conflits récurrents puisant parfois leur source dans des objectifs contradictoires, mais aussi souvent dans des rivalités personnelles. En comparaison, le secteur du cirque apparaît comme un secteur apaisé où prédomine une logique de collaboration plutôt que de compétition quand vient le temps de traiter des intérêts du secteur. Même si certaines incompréhensions persistent (notamment entre Québec et Montréal), globalement cette dynamique collaborative a eu des résultats très positifs pour le milieu, notamment sur le dossier du festival MONTRÉAL COMPLÈTEMENT CIRQUE.

### 3.1.7 La perception négative d'une trop grande promiscuité des acteurs

Un milieu concentré à Montréal, un nombre d'acteurs réduit et une volonté affichée de collaborer et de travailler ensemble sont autant d'ingrédients pour nourrir certaines craintes. Parfois ces réactions viennent simplement de la peur de voir les intérêts de l'ensemble du secteur accaparés par quelques acteurs. Dans d'autres cas, c'est le manque d'information qui nourrit les attentes. Plus généralement, malgré un certain malaise, on reconnaît les progrès accomplis pour le milieu. Il est à noter que quand les acteurs s'impliquent concrètement dans les travaux de concertation ou la promotion de projets, leurs craintes semblent apaisées.

## 3.2 UN NOMBRE D'ORGANISATIONS ARTISTIQUES RELATIVEMENT FAIBLE

Nous avons déjà souligné le relatif petit nombre d'acteurs du secteur. C'est particulièrement vrai pour les organisations artistiques professionnelles. Alors que le secteur compte plusieurs centaines d'artistes, le nombre de compagnies demeure réduit.

### 3.2.1 Des instances publiques qui éprouvent des difficultés à comprendre et à circonscrire le secteur

La dynamique du secteur du cirque ne correspond à aucune autre discipline artistique au Québec. Jeune, mondialisé et voyant coexister des dynamiques commerciales et artistiques, les pouvoirs publics semblent peiner à comprendre et à circonscrire le secteur. Par exemple, on soulignera le faible nombre d'acteurs artistiques : au CALQ, en 2010-2011, seulement quatre compagnies sont soutenues au fonctionnement et le nombre de projets déposés (tableau 1) est le plus faible de toutes les disciplines. Mais en même temps, on a des difficultés à prendre en compte que, contrairement à la danse ou au théâtre, une compagnie circassienne pourra diffuser simultanément plusieurs spectacles, la durée de vie d'un spectacle réussi en diffusion continue étant souvent de plusieurs années. La dynamique de développement du secteur ne repose donc pas seulement sur la multiplication des compagnies, mais aussi sur l'augmentation du nombre de spectacles diffusés.

La composition et l'évaluation des jurys de pairs peuvent également occasionner certaines difficultés. C'est particulièrement le cas des jurys multidisciplinaires comme dans le cas du CAC, où les demandes circassiennes ne sont pas évaluées par un véritable jury de pairs en arts du cirque. Les spectacles privés et les représentations corporatives constituent une part significative des activités professionnelles de certains artistes de cirque : plusieurs d'entre eux ont l'impression que cette expérience est mal prise en compte dans leur évaluation, car acquise dans un cadre non traditionnel où l'autonomie financière des artistes est totale.

Finalement, la coexistence d'une dynamique entre des organismes à but non lucratif (OBNL) orientés vers la recherche et la création et des organismes à but lucratif (OBL) visant notamment le développement international ne simplifie pas la lecture des instances publiques. Rappelons que les spectacles de cirque ne sont admissibles au crédit d'impôt pour la production de spectacles de la SODEC que depuis 2008.

Finalement, il faut constater que quelques artistes et compagnies préfèrent s'apparenter au théâtre alors que leurs spectacles à caractère clownesque ou

leur théâtre acrobatique pourraient aisément être associés à la discipline des arts du cirque. Il y a souvent dans ce choix des raisons artistiques, mais aussi parfois stratégiques notamment si l'on est déjà reconnu comme un organisme en théâtre.

**tab.1 Nombre de projets déposés et de réponses du CALQ aux demandes de bourses en 2010-2011**

Discipline	Nombre de projets déposés	Nombre de projets soutenus	Taux de projets soutenus	Nombre de bourses
Arts du cirque	21	5	23,8 %	7
Arts médiatiques	326	58	17,8 %	62
Arts multidisciplinaires	23	4	17,4 %	4
Arts visuels et Architecture	303	49	16,2 %	55
Danse	81	15	18,5 %	15
Littérature	153	25	16,3 %	26
Métiers d'art	47	8	17,0 %	8
Musique et Chanson	378	74	19,6 %	110
Théâtre	49	11	22,4 %	11
<b>Total</b>	<b>1 381</b>	<b>249</b>	<b>18,0 %</b>	<b>298</b>

Source : [http://www.calq.gouv.qc.ca/calq/\\$/bourses\\_subv.htm#20102011](http://www.calq.gouv.qc.ca/calq/$/bourses_subv.htm#20102011), février 2011.

### 3.2.2 Un financement public qui menace de demeurer faible

La reconnaissance tardive de la part des organismes subventionnaires des arts du cirque a des conséquences durables sur la dynamique du soutien publique. En premier lieu les sommes dédiées sont relativement faibles comparées à d'autres disciplines plus anciennes. Dans les faits, la discipline est venue s'ajouter aux autres disciplines sans qu'elle n'obtienne un soutien propre et spécifique : de l'argent additionnel. Cette logique concurrente est particulièrement visible au CAC qui a reconnu en 2009 les arts du cirque comme une forme d'art distincte<sup>5</sup> tout en l'intégrant au Bureau Inter-arts sans que celui-ci n'obtienne une allocation budgétaire complémentaire. Dans un contexte récent, où le soutien public aux arts tend à stagner, la part du soutien accordé aux arts du cirque risque de demeurer faible.

### 3.2.3 Des modes de financement public inadaptés

Les objectifs des instances subventionnaires semblent parfois difficiles à concilier avec les impératifs du marché de la diffusion. Pour se développer, les compagnies doivent viser le marché international de la diffusion : c'est l'impératif de survie. Dans ce contexte, l'excellence sur le plan artistique constitue naturellement un atout, mais une trop grande prise de risque artistique peut représenter une menace si des choix trop audacieux viennent à rebuter les diffuseurs ou le public.

L'aide publique pour les artistes ou les petites compagnies non soutenues au fonctionnement se fait à la pièce, sans tenir compte que l'activité soutenue s'inscrit souvent dans un cycle de production menant à la diffusion. Par exemple,

<sup>5</sup> Extrait du texte de reconnaissance par le CAC des arts du cirque comme une forme d'art distinct (<http://www.canadacouncil.ca/subventions/bureauinterarts/xn129017478653606263.htm>, 3 novembre 2009) :

Le Conseil des Arts du Canada reconnaît les arts du cirque contemporains comme une forme d'art distincte. Les artistes et organismes artistiques professionnels qui pratiquent cette forme d'art peuvent présenter des demandes de soutien financier aux programmes de subventions offerts par le Bureau Inter-arts du Conseil des Arts.

Le Conseil des Arts définit les arts du cirque contemporains comme une forme d'expression artistique qui intègre la maîtrise d'au moins une des techniques du cirque dans un concept artistique original et novateur de cette forme d'art. La pratique, le discours et les œuvres visent à favoriser l'évolution créative de cette forme d'art. Les techniques des arts du cirque contemporains admissibles sont celles reconnues par les écoles professionnelles du cirque, telle l'École nationale de cirque.

une compagnie soutenue pour un projet de recherche n'obtient pas son financement pour la production ou pour la tournée. On peut avoir également le cas où les sommes sont octroyées, mais trop tard : la compagnie n'a pas pu retenir ses artistes attirés par des contrats alléchants.

Aussi, certains besoins de recherche et de production semblent difficilement pris en compte. Les montants de financement public ont un impact sur le temps possible à consacrer aux différentes étapes du cycle de production : le travail se fait avec les artistes, mais également avec les équipements. Ces derniers sont souvent au cœur de la création et leur conception et leur développement est souvent très onéreux. Le cas du cirque équestre est particulièrement éloquent : les coûts de pension, de soins et d'entraînement d'un cheval s'étalent sur l'année. Dans le cadre, d'un financement à projet, ce dernier ne couvrira que les périodes de création ou de production, soit seulement quelques semaines.

### 3.2.4 Une dynamique oscillant entre la précarité et l'abondance

Les artistes de cirque de haut niveau sont recherchés. Ils peuvent travailler à l'extérieur du Québec et espérer obtenir de bonnes conditions de travail y compris des niveaux de rémunération élevés. Les compagnies majeures au Québec participent à cette dynamique mondiale et offrent des conditions comparables. C'est une situation très différente comparée aux autres disciplines des arts vivants où souvent les artistes ont des niveaux de rémunération très faibles<sup>6</sup>.

Toutefois, ce constat général ne s'applique pas à tous les artistes. Ceux qui ne s'inscrivent pas dans cette dynamique de grande mobilité à l'échelle mondiale ont des conditions de travail plus comparables aux disciplines des arts vivants au Québec. Même pour ceux qui connaissent un grand succès, les carrières sont souvent courtes et les risques de blessures élevés. Il suffit d'un choix d'orientation de carrière malheureux ou encore d'un peu de malchance pour que d'une situation enviable, on sombre dans une situation précaire.

<sup>6</sup> À titre de repère, selon les données de l'Observatoire de la culture et des communications, le revenu moyen d'emploi des danseurs professionnels s'établissait en 2005 à 15 507 \$, celui des acteurs à 26 396 \$ et celui des musiciens et chanteurs à 17 439 \$ (Statistiques principales de la culture et des communications au Québec, édition 2009).

Cette situation nuit à la création d'organisations artistiques de deux manières :

- Il est difficile pour de jeunes organisations d'attirer et de retenir des artistes de haut niveau, car elles ne sont pas en mesure d'offrir des conditions de travail compétitives;
- L'entrepreneuriat artistique est freiné par le réflexe légitime de protéger une carrière artistique relativement courte. Les artistes ont peur de nuire à leur développement artistique en se consacrant aux tâches administratives. C'est aussi prendre un risque financier que de mettre en veille sa carrière pour développer une compagnie.

La dynamique du marché du travail a donc un effet structurel négatif sur la création et le développement d'organisations artistiques.

### **3.2.5 Des opportunités importantes de générer des revenus d'exploitation**

Les artistes et les compagnies de cirque sont perçus comme n'entretenant généralement pas une forte dépendance au financement public. Il y a des exceptions, notamment les compagnies et les artistes qui proposent des spectacles destinés au jeune public, mais en général le soutien public représente une part limitée des revenus. Toutefois, ces aides jouent un rôle important de catalyseur comme c'est notamment le cas en matière de recherche et de création ou encore de l'aide aux tournées. De plus, le besoin de proposer de petites et de moyennes formes pourrait faire évoluer cet équilibre : les compagnies auront certainement besoin d'un niveau supérieur d'aides publiques pour soutenir l'émergence de ces formes.

Outre le marché traditionnel de la diffusion professionnelle, le secteur des arts du cirque a un accès privilégié aux marchés des grands spectacles événementiels et des animations à caractère privé ou corporatif. Ces marchés constituent une source importante de revenus qui a d'ailleurs conduit certains acteurs (producteurs, compagnies, etc.) à se spécialiser. Pour les artistes, le marché des formules cabarets, principalement en Allemagne, constitue également des opportunités lucratives.

Cette indépendance par rapport au financement public crée une dynamique particulière. D'un côté les compagnies et les artistes qui souhaitent avoir recours au financement public, doivent apprivoiser une forme de financement dont ils connaissent parfois mal les règles et de l'autre, les subventionnaires ont rarement l'occasion de travailler dans un contexte où leur soutien a un caractère marginal.

### **3.2.6 Le difficile accès au financement privé**

Malgré le dynamisme du secteur du cirque au Québec, l'accès au financement privé pour soutenir le développement d'un projet ou la croissance d'une compagnie semble demeurer problématique. Bien sûr, chaque cas est particulier et les difficultés de certaines compagnies (Cirque EOS, Cheval Théâtre, etc.) ont montré que les risques d'affaires étaient importants.

Toutefois, dans le cadre d'une réflexion sur le développement de l'économie du secteur du cirque au Québec, dans un environnement international où les concurrents semblent disposer de ressources financières importantes, il ne faut pas seulement situer la réflexion sur le financement dans le cadre du soutien public, mais également de l'investissement privé.

## **3.3 DES ARTISTES QUI S'INSCRIVENT DANS UN MARCHÉ COMPÉTITIF MONDIALISÉ**

### **3.3.1 La formation professionnelle à l'origine du succès d'une carrière**

Le langage du cirque est un langage sans réelles frontières. Le marché du travail est ainsi vaste, mais n'en est pas moins compétitif. Pour s'y tailler une place, les artistes doivent démontrer des habiletés techniques et artistiques, mais aussi d'entrepreneur pour être en mesure de gérer leur carrière. La formation est la porte d'entrée sur ce marché du travail.

Dans ce cadre d'action très compétitif, les attentes envers les écoles sont très élevées : on leur demande non seulement de concilier les acquis techniques et artistiques, mais aussi la formation générale des artistes notamment en matière

de gestion de carrière. Dans un contexte de professionnalisation où le marché du travail, surtout au Québec, semble accorder une primauté à l'excellence technique, c'est un défi pour les écoles de maintenir un équilibre. Cet enjeu est d'autant plus difficile à relever que les élèves semblent souvent accorder une grande importance à leur développement technique. Les exigences du marché peuvent expliquer à elles seules cette tendance, mais l'on peut aussi prendre en cause la relative jeunesse des élèves, le fait qu'un certain nombre d'entre eux proviennent de la discipline de la gymnastique ou encore qu'ils cherchent à combler un certain retard technique trouvant son origine dans leur formation préparatoire.

Même si le niveau technique est fondamental dans la formation des artistes, l'approche des écoles demeure relativement équilibrée. Ce sont les exigences du marché du travail qui induisent certaines priorités intentionnellement, mais aussi très souvent inconsciemment chez les élèves. Il faut toutefois constater leur jeunesse : la maturité artistique ne peut être raisonnablement attendue à la fin de leur formation. La dimension artistique semble prendre de l'ampleur à mesure que l'artiste gagne en expérience et en maturité et que ses aptitudes à réaliser des numéros techniquement très exigeants décroissent.

Cette prépondérance du technique se traduit parfois par des tensions avec les metteurs en scène et les conseillers artistiques : les jeunes recrues peinent à envisager un tableau collectif, trop concentrées sur leur performance technique individuelle de haut niveau. Cet écueil est renforcé par le manque d'ouverture aux autres formes culturelles. Les jeunes artistes ont souvent développé un faible bagage culturel, qu'ils n'ont pas su stimuler pendant leur formation. Certains observateurs prédisent que ce manque d'implication dans le développement artistique freine l'éclosion de nouvelles formes d'esthétiques.

À la sortie des écoles, les jeunes artistes atteignent un haut niveau technique, mais ils sont encore loin de leur apogée artistique. Toutefois, leur carrière est courte. La capacité des artistes à atteindre un très haut niveau technique diminue au fil des années et inversement leurs habilités dans le domaine artistique augmentent. L'expérience acquise sur les tournées et auprès des différentes compagnies fréquentées ces années-là joue pour beaucoup dans leur développement artistique ultérieur.

Parmi les éléments concernant le développement artistique et des esthétiques du secteur qui semble faire consensus, apparaît le besoin de former des metteurs en piste issus du monde du cirque ou disposant d'une forte culture circassienne. Le métissage des disciplines a servi le développement du cirque au Québec. Ainsi, souvent les metteurs en piste ont été issus des mondes du théâtre, de la danse ou encore du cinéma. Sans renoncer à ces apports tant professionnel qu'artistique, il semble se dégager que la maturité du secteur des arts du cirque réclame l'émergence de metteurs en piste maîtrisant intimement l'écriture circassienne. Cette maîtrise permettrait notamment un dialogue plus approfondi avec les artistes et les coachs, mais aussi avec les disciplines du cirque.

### **3.3.2 Une relève choyée**

Les avis divergent en ce qui concerne la relève. Pour certains, ce terme n'est pas pertinent, car les jeunes finissants sont vite placés. Ils ne font alors plus partie de la relève selon eux. Ainsi, les employeurs comme le Cirque du Soleil opèrent une veille sur les nouvelles recrues potentielles du monde entier, d'autant que la capacité sur le plan technique de l'artiste de cirque est souvent à son apogée à la sortie de l'école. Pour d'autres, le passage du monde de l'école au monde du travail, demeure un moment délicat dans la carrière de l'artiste surtout quand celui-ci n'est pas immédiatement recruté par un grand employeur. Finalement, les artistes qui ont été recrutés dès leur sortie des écoles n'ont pas toujours su développer leur compétence en matière de gestion de carrière. Ainsi quand ils sortent du giron des grandes compagnies, d'une certaine manière, ils partagent des problématiques associées généralement à la relève.

Il est à noter que malgré certains tabous concernant les niveaux de rémunération, plusieurs employeurs décrivent les attentes très élevées des jeunes issus des écoles de cirque (en termes de contrats, cachets, etc.). Certains parlent d'un simple effet générationnel, d'autres vont jusqu'à souligner un problème d'attitude qui nuirait au développement des organisations. Finalement, certains semblent remarquer un accroissement de la compétition entre artistes de cirque qu'ils lient à l'augmentation récente de nombre de finissants des écoles.

### 3.3.3 Les grandes exigences du métier d'artiste de cirque

Le métier d'artiste de cirque est généralement très exigeant physiquement. L'accès aux soins et aux assurances diffère selon le statut de l'artiste de cirque. Les artistes travaillant pour de grandes compagnies seraient mieux lotis que les travailleurs autonomes qui doivent composer avec le risque financier constant lié aux blessures. Ces derniers feraient face à la difficulté de contracter des assurances adaptées à leur activité professionnelle. De même, ils peineraient à accéder rapidement à des soins, excepté en ayant recours aux services de cliniques privées dispendieuses. Au-delà de ces constats, il faut aussi considérer qu'il y a souvent une méconnaissance des ressources mises à la disposition des artistes (par exemple, comment contribuer à la CSST) ou encore qu'ils sont rebutés par les exigences administratives (paperasse, bureaucratie, etc.). Les soins alternatifs, notamment pour la prévention des risques, sont cités comme un élément important pour le maintien des capacités physiques. Ils représentent un poste de dépenses conséquent dans leur budget.

L'entraînement continu est une condition essentielle au maintien des capacités de l'artiste donc de ses possibilités de travailler. Le corps étant son principal outil de travail, il doit poursuivre un entraînement continu en plus de consulter régulièrement des professionnels de la santé. Le temps et les coûts d'entraînement, de même que ceux liés aux professionnels de la santé, sont en grande partie assumés par les artistes. L'accès à certains programmes de remboursement permet cependant de diminuer certains coûts. Les artistes doivent également assumer les frais consentis à des activités de coaching, de perfectionnement artistique ou au développement de nouvelles compétences. L'offre d'En Piste<sup>7</sup> en la matière est perçue comme bon marché et l'accompagnement personnalisé est apprécié.

<sup>7</sup> Plusieurs champs de compétence sont couverts par le programme de formation continue. En Piste offre aux membres et non-membres admissibles des formations subventionnées (par Emploi-Québec – loi du 1% : Loi favorisant le développement de la formation de la main-d'œuvre) à coûts modiques. Les champs de compétence annuellement couverts sont : gestion de carrière; développement des compétences disciplinaires; développement de connaissances dans des domaines connexes; nouvelles technologies comme outil de gestion; gestion des affaires, gestion des organismes à but non lucratif; mise en marché, développement des marchés, des clientèles, des publics.

Au sujet des outils d'entraînement mis à la disposition des artistes, certains lieux comme La Caserne à Montréal apparaissent vitaux pour l'animation du milieu. Ils sont vus comme inspirants pour les plus jeunes et sont un lieu d'échanges professionnels intergénérationnels.

### 3.3.4 Les balbutiements de la gestion de carrière

La gérance de carrière par un tiers n'est pas une norme. Les agents semblent être une denrée rare au Québec. Ceux-ci s'occuperaient de placer (*booker*) l'artiste en majorité pour des représentations corporatives. En termes de reconnaissance par les pairs, les représentations corporatives ne semblent pas être prises en compte dans les évaluations des conseils des arts. Il en serait de même pour les représentations sous chapiteau.

La transition de carrière est rarement préparée. En termes de gestion de carrière, la logique de planification, en particulier pour la reconversion, ne fait pas partie des préoccupations des jeunes artistes de cirque. Ils souhaitent rester sur la piste le plus longtemps possible. Souvent, une blessure est à l'origine de l'arrêt de leur carrière. La majorité des artistes semblent vouloir rester en lien avec les arts de la scène. Plusieurs exemples indiquent que les artistes en reconversion reprennent leurs études et se dirigent vers des professions d'entraîneur physique, la médecine du corps, la production, la gestion ou encore la formation. Certains opteront pour un changement de discipline.

Concernant l'épargne, il ne semble pas y avoir de règles en la matière. Certains disent opter pour un investissement dans l'immobilier afin de leur garantir un logement à la fin de leur carrière, mais rien ne semble systématisé en matière de stratégies financières. De plus, il n'existe pas de modèles ou de fonds de retraite pour encourager à la prévoyance. Souvent, la reconversion de carrière correspond donc à un changement de statut social : les activités artistiques générant des revenus en général plus élevés que la nouvelle carrière.

En ce qui concerne l'établissement d'une vie familiale, cela ne semble pas être une préoccupation majeure des jeunes artistes de cirque. Néanmoins, les femmes à l'aube de la trentaine semblent plus sujettes à ce questionnement. La difficulté ne proviendrait pas principalement de l'arrêt de carrière pendant un

certain temps pour enfanter, ni de la disposition du corps à se remettre en forme après une grossesse, mais surtout de la capacité de mener une carrière avec un enfant. Le problème devient presque insoluble quand les enfants atteignent l'âge scolaire. Selon certains, le cirque traditionnel qui intègre toutes les générations sur les routes semble être un des seuls modèles de compatibilité, permettant la poursuite des activités circassiennes et une vie de famille. Bien que les conditions de travail puissent varier selon le type de spectacles, le Cirque du Soleil est reconnu pour offrir des solutions en matière de conciliation travail-famille avec notamment l'accès gratuit à l'école pour les enfants des artistes.

### **3.3.5 L'accueil des artistes étrangers**

Montréal est un pôle d'attraction pour les artistes venus de l'étranger. En tant que leader des arts du cirque, la ville de Montréal attire de nombreux artistes de l'étranger venus pour se former ou pour travailler. Il semble que, dans certains cas, les exigences administratives en matière d'immigration ne soient pas adaptées aux réalités professionnelles des artistes du cirque. Une partie d'entre eux étant pigistes, il leur est difficile de prolonger un permis de travail sans employeur fixe. Pour les artistes pigistes désireux de s'établir au Québec, l'obtention de la résidence permanente ou de la citoyenneté canadienne semble être une solution pour leur garantir une meilleure stabilité professionnelle.

## **3.4 UN ENVIRONNEMENT SECTORIEL QUI NE FAVORISE PAS LA STRUCTURATION DES ORGANISATIONS**

Les dernières années ont été caractérisées par la structuration du secteur avec comme pilier fondateur de sa compétitivité le Cirque du Soleil et l'École nationale de cirque de Montréal. D'autres organisations connaissent un grand succès. Toutefois, ces éléments de réussite sont relativement fragiles. Beaucoup d'organisations doivent composer avec des ressources humaines et financières limitées ne leur permettant pas toujours de remplir de façon optimale leur mission. L'instabilité des ressources humaines est un des éléments qui fragilise les organisations. La difficulté de recruter et de retenir des personnes avec des expertises spécifiques ou de pointe en est une autre.

### **3.4.1 L'entrepreneuriat artistique peu développé**

La formation au sein des écoles et le marché de l'emploi pour les artistes de cirque semblent être des paramètres importants quant à la sous-représentation des compagnies intermédiaires. En effet, il semble que l'ensemble des grandes compagnies implantées dans les pays occidentaux ait de forts besoins en termes de recrutement. Les artistes à la sortie de l'école sont très vite placés sur les marchés lucratifs des grandes compagnies, attractives en termes de salaire et de développement de carrière ou encore les cabarets. Le manque de soutien de la part des pouvoirs publics ne semble pas encourager les plus jeunes dans la recherche et création de petites et moyennes formes. De plus, la formation au sein des écoles conduit souvent à la création d'un numéro individuel et non collectif. Ce choix traduit les besoins du marché qui peine aujourd'hui accueillir des numéros avec beaucoup d'artistes. Pour certains, ce phénomène d'individualisation des carrières ne stimule pas la création des futures compagnies. De plus, les artistes semblent souvent ne pas avoir développé des habiletés administratives alors que la formation est disponible notamment au niveau de la formation continue.

La diffusion au Québec est une pierre angulaire du développement de nouvelles compagnies. Certains diffuseurs prédisent que de nouvelles formes circassiennes sont en train d'éclore. Elles toucheraient davantage les artistes de mi-carrière qui, suite à une expérience professionnelle au sein des grandes compagnies, souhaitent créer leurs propres spectacles. Ils seraient plus adaptés aux diffuseurs pluridisciplinaires, mais devraient être davantage soutenus par les subventionneurs.

Trop souvent, il apparaît que les tentatives de la part des artistes de cirque de proposer une création originale sont empêchées par le manque de financement. De même, il semble que même lorsqu'une jeune compagnie noue une entente avec un diffuseur, certains des interprètes ne sont plus en mesure d'être présents pour le spectacle, car ils ont été recrutés en cours de route par les grandes compagnies.

### 3.4.2 Des carences en matière administrative

À l'instar d'autres milieux artistiques, la valorisation des fonctions administratives est faible au profit du travail artistique. Cette façon de penser, répandue dans le secteur des arts du cirque, conduit à une déconsidération des fonctions administratives avec les conséquences négatives que cela peut avoir sur le recrutement, la motivation du personnel occupant ces fonctions, le développement de l'organisation et la reconversion des interprètes dans ce type de fonctions.

L'accès à des expertises particulières ou spécifiques est réduit. Certaines activités requièrent que les organisations puissent disposer de ressources expérimentées détenant des compétences spécifiques. On pense entre autres au financement, au marketing, au développement de marchés ou d'affaires, à la gestion de tournée, etc. L'accès à ces ressources est coûteux. Plusieurs organismes ne disposent pas des moyens suffisants ou alors leur embauche est temporaire, ce qui limite les résultats. Le milieu bénéficie beaucoup des professionnels qui ont développé leur expertise avec le Cirque du Soleil et qui la rendent disponible à d'autres compagnies.

Il reste que l'accès à des compétences particulières demeure difficile. Cette situation nuit au développement du secteur des arts du cirque. Par exemple, combien le secteur des arts du cirque au Québec compte-t-il d'agents de développement de marché compétents, expérimentés, pourvus d'un réseau actif sur les marchés québécois, canadiens et étrangers? Ils sont peu nombreux tout comme les agents de production.

### 3.4.3 La difficulté de définir un modèle de création et de développement des compagnies

On reconnaît souvent aux artistes de cirque un profil entrepreneurial. Ils sont destinés à une carrière de travailleur autonome pour la majorité, ce qui exige d'eux de se tailler une place sur le marché du travail pour demeurer actifs. Pourtant, paradoxalement, ce souffle entrepreneurial semble s'éteindre quand viendrait le temps de développer une compagnie. On sait que la formation initiale n'a pas pour but de préparer à l'entrepreneuriat et donc aux défis de

l'administration. De plus, les artistes se prévalent rarement des formations, ou des soutiens particuliers, portant sur les différents aspects liés à cette dimension entrepreneuriale, pourtant essentielle pour leur cheminement professionnel.

La réussite de compagnies comme le Cirque Éloïze ou Les 7 doigts de la main n'a pas pavé la voie à un modèle de création et de développement de compagnies. Ils continuent de constituer des cas d'espèce.

Si un modèle de création et de développement organisationnel reste à systématiser, cette réflexion s'applique également en matière de modèles souples ou collectifs. Par exemple, en Belgique, il existe l'Espace Catastrophe<sup>8</sup>, un lieu de création des arts du cirque, des arts de la rue et des arts clownesques, qui offre notamment des programmes d'aides à la création de productions professionnelles avec en particulier la mise à disposition d'espaces de travail, l'accueil de compagnies et d'artistes en résidence, la présentation d'étapes de travail et l'encadrement de productions. Dans un tel projet, outre le soutien classique à la création et à la production, il faut remarquer l'importance accordée à la formation et au soutien en matière administrative, de communication, de promotion et de diffusion. L'émergence de ces modèles collectifs commande toutefois une plus grande souplesse dans l'articulation des aides publiques voire la mise en place d'incitatifs financiers stimulant de telles initiatives. De même, les initiateurs potentiels de ces modèles doivent disposer du temps et de l'énergie nécessaires.

Le secteur des arts du cirque ne comprend pas encore de modèles collectifs ou d'organismes dits de services proposant des expertises particulières à la collectivité (comme Diagramme pour le secteur de la danse, par exemple). Ces modèles permettent pourtant aux organisations ou aux artistes d'accéder à des expertises particulières ou de bénéficier d'expertises par le biais d'une mise en commun de ressources.

En la matière, il faut toutefois souligner le travail très apprécié mené par En Piste en ce qui concerne la formation continue et le soutien professionnel.

<sup>8</sup> <http://www.catastrophe.be>

### 3.4.4 Le développement des esthétiques et de la mise en piste

Les esthétiques, associées aux grands cirques semblent plus valorisées que celles issues de nouvelles formes esthétiques dites contemporaines. Certains artistes évoquent la réticence des publics et des pairs vis-à-vis de ces nouvelles voies. Certains parlent d'un formatage des attentes des marchés, du public, mais aussi de la critique. Les expérimentations circassiennes transdisciplinaires semblent être bien reçues en revanche par le réseau des diffuseurs en danse contemporaine. L'engouement pour le développement des esthétiques des petites formes apparaît être un phénomène relativement nouveau. Un certain nombre d'artistes s'essayeraient à la recherche de nouvelles esthétiques, mais n'arriveraient pas à mener leur projet à bien, faute de financements adéquats en recherche et production et d'opportunités chez les diffuseurs. Dans ce contexte, la reconnaissance par les pairs est un enjeu stratégique pour l'octroi de financement public et le développement des projets indépendants.

Dans la même veine, le milieu du cirque manquerait de metteurs en scène issus du milieu. Le bassin de metteurs en scène et de conseillers artistiques est composé d'individus issus d'autres disciplines des arts de la scène (théâtre, danse contemporaine). Or, c'est une spécificité circassienne, la mise en scène doit prendre en compte la technique dans la conceptualisation et la réalisation. Elle est tributaire des possibilités physiques des artistes. Elle représente un enjeu important, car cette méconnaissance de la pratique peut avoir un effet sur la multiplication des blessures.

Au niveau des relations de travail, le metteur en scène doit composer avec l'entraîneur physique de l'artiste. Le coach a une place importante dans l'équation artistique. Les tensions entre ces deux entités sont légion. Une voie de développement serait de permettre aux deux parties d'avoir un vocabulaire commun. Cela suppose que le metteur en scène développe des habiletés techniques et que l'entraîneur physique inclut une dimension artistique dans son travail.

### 3.4.5 Les difficultés de se développer en région

La majorité des organismes en cirque se retrouve dans la grande région de Montréal<sup>9</sup>. Cette concentration importante des acteurs professionnels à Montréal est un fait qui correspond au rôle revendiqué de capitale nord-américaine du cirque. À Québec, grâce notamment aux présences dynamiques de l'École de cirque de Québec et historique de l'Aubergine de la macédoine du Québec, les principales composantes du milieu des arts du cirque se mettent en place malgré des carences notamment en matière de diffusion. En région, la situation est différente et surtout très contrastée. Globalement, peu d'artistes ou de compagnies évoluent en région. Le cirque en région est beaucoup le fait des écoles de loisirs et du cirque scolaire à quelques exceptions notoires comme Vague de cirque, Cirque Alfonse, la Centaurée, etc.

En matière de diffusion, les formes contemporaines du cirque sont presque complètement absentes. Quand les diffuseurs programment du cirque, c'est souvent dans le cadre des matinées scolaires. La présence de cirques en période estivale pour profiter de l'achalandage touristique est une dynamique prometteuse notamment pour les régions touristiques où la densité de population est faible.

La présence en région correspond à un isolement important, mais aussi une accentuation des principales problématiques plus générales du secteur. Elle rend les conditions d'exercice difficiles pour les artistes et les organismes, les coûts de pratique sont plus importants et l'accès à une diversité de services ou des ressources professionnelles et techniques est compliqué, voire impossible. Les services offerts par les conseils régionaux de la culture sont méconnus et peu utilisés.

Ceux qui semblent le mieux vivre cette situation sont ceux qui reçoivent un appui vigoureux de leur communauté et qui entretiennent des liens forts avec les acteurs montréalais. D'une certaine manière, il semble ainsi trouver un équilibre

<sup>9</sup> À titre de repère, En Piste, association pancanadienne, compte près de 400 membres. Parmi eux, 49 sont des membres corporatifs : 41 proviennent du Québec et 22 plus spécifiquement de la région administrative de Montréal. Un décompte spécifique montre que plus de 60% des membres corporatifs québécois d'En Piste sont situés dans le Grand Montréal.

en leur rôle d'acteur local et leur participation à la dynamique générale du secteur du cirque.

### 3.5 UN SECTEUR PARTICULIER

#### 3.5.1 La prédominance du Cirque du Soleil

La réussite du Cirque du Soleil a défini de nouvelles normes. Ces créations marquées du sceau de l'excellence ont ouvert de nouvelles avenues esthétiques. L'impact est si prononcé que le Cirque du Soleil est devenu la référence absolue en matière de cirque pour le grand public. Cette réussite se double d'un triomphe économique qui place le cirque d'emblée au sommet de la fierté québécoise.

Toutefois, ce succès a créé involontairement la prédominance d'un modèle de réussite. Les milieux du cirque sont donc renvoyés à ce modèle prédominant qui tend à nier la diversité du secteur. Dans certains cas, on ne comprend pas que l'on puisse faire autrement ou autre chose que le Cirque du Soleil, dans d'autres on intime implicitement au Cirque du Soleil la responsabilité de tout faire, de tout financer. Bien sur ces réactions démontrent une méconnaissance du secteur des arts du cirque, mais ce sont encore des réflexes bien présents.

L'image du cirque québécois est naturellement associée aux réalisations du Cirque du Soleil. Dans certains cas, notamment en Europe, il est de bon ton de définir l'excellence en matière de cirque contemporain en opposition avec le cirque traditionnel, mais aussi un cirque dit commercial ou de divertissement auquel on associe les productions du Cirque du Soleil. Au-delà de ces préjugés associés aux grands spectacles, l'image du cirque québécois semble liée à des créations qui se démarquent par leur excellence technique.

Le succès public du Cirque du Soleil est sans commune mesure. Avec d'autres grands spectacles notamment en cirque équestre comme Cavalia, ils ont forgé certains repères pour le grand public. Dans ce contexte, offrir d'autres formes de cirque implique une forme d'éducation des publics. Par exemple, un diffuseur pluridisciplinaire a expliqué qu'il avait dû rassurer certains spectateurs sur la qualité du spectacle auquel ils allaient pouvoir assister simplement parce que le

prix du billet n'était pas comparable à celui des très grands spectacles. Plus généralement, c'est l'éducation à la diversité des esthétiques qui devient un enjeu du développement des publics.

#### 3.5.2 De la reconnaissance à la connaissance

La pleine reconnaissance des arts du cirque est un enjeu identifié depuis 2007. Malgré certaines avancées majeures, le chemin demeure important pour que l'ensemble des intervenants des milieux culturels traite le secteur du cirque de manière similaire aux autres disciplines.

Outre cet enjeu de la reconnaissance, le secteur a également besoin d'être mieux documenté. Au cours des dernières années, peu d'études ont été produites sur le secteur des arts du cirque au Québec. Beaucoup de travail reste à faire pour mieux documenter le secteur et maintenir l'information disponible à jour. Tant sur le plan économique, que pour les besoins de formation ou le profil des clientèles, les études fiables sont peu nombreuses. Paradoxalement alors que certains spectacles de cirque comptent chaque année parmi les plus grands succès, il n'est pas possible de disposer d'information spécifique pour le cirque en matière de niveau d'achalandage<sup>10</sup>.

Ce manque d'information nuit à la reconnaissance du cirque, à l'efficacité des actions collectives et aux relations avec les partenaires publics. C'est aussi un besoin pour échapper aux lieux communs et établir l'image du dynamisme du secteur notamment auprès des médias et indirectement du grand public.

#### 3.5.3 Des besoins spécifiques en matière d'infrastructures

Les besoins spécifiques en matière d'infrastructures sont difficiles à établir faute d'une évaluation systématique des besoins. Toutefois, lors de nos consultations, il semblait se dégager que les lieux de loisirs, de formation préparatoire, de recherche et de création sont insuffisants. Dans certains cas, des lieux utilisés sont mal adaptés aux besoins spécifiques du cirque, ou de qualité discutable sur

<sup>10</sup> Dans les statistiques produites par l'Observatoire de la culture et des communications du Québec, la performance du cirque est liée avec celle de la magie.

les plans physiques ou techniques. Aux problématiques d'insuffisance et d'inadéquation, s'ajoutent celles de l'accessibilité. Les coûts de location peuvent également être considérés comme coûteux. L'étude réalisée en 2010 par En Piste intitulée Espace cirque Montréal qui inventorie les différents espaces où l'on peut pratiquer les arts du cirque à Montréal constitue un outil important.

Le cas des salles de spectacle est particulièrement ambigu. Il est commun d'entendre que peu de salles sont en mesure d'accueillir des spectacles de cirque. D'un autre côté, on planifie encore aujourd'hui la construction ou la rénovation de salles sans tenir compte des besoins du cirque. Certaines compagnies ont développé des techniques d'ancrage qui leur permettent de s'installer sans réclamer des infrastructures spécifiques. Il reste qu'il serait souhaitable de développer un consensus sectoriel sur les besoins en infrastructures si l'on veut ouvrir la diffusion pluridisciplinaire au cirque. Indirectement, les compagnies qui souhaiteraient tourner au Québec pourraient ainsi mieux prendre en compte les contraintes de diffusion dans leurs créations.

#### **3.5.4 Un secteur sans frontières**

Montréal concentre les principaux acteurs du cirque au Québec. En même temps ces derniers ont des logiques d'acteurs qui les amènent à travailler à travers le monde : les artistes travaillent généralement à l'extérieur du Québec, le salut financier de la plupart des compagnies passe par une diffusion à l'international, l'École nationale de cirque de Montréal recrute un tiers de ses candidats à travers le monde, En Piste est l'association nationale canadienne avec des membres associés aux États-Unis. Si chacun des acteurs a développé sa propre lecture de l'internationalisation, il n'existe pas une lecture partagée du rôle de chacun surtout dans un contexte où les succès de Montréal comme capitale du cirque peuvent susciter l'envie voire un esprit de rivalité.

Le marché québécois impose des limites. C'est un petit territoire, un petit marché offrant aux artistes et aux compagnies des possibilités limitées de diffusion. Le langage du cirque étant universel, il transcende naturellement les frontières pour s'inscrire dans une dynamique internationale. L'essor du cirque au Québec, compte tenu des limites du marché québécois et canadien, dépend

impérativement d'une inscription des acteurs québécois dans une perspective internationale.

Le contexte international dans lequel s'inscrit le cirque connaît une évolution marquée par une concurrence accrue. Cette concurrence mondialisée s'appuie sur de nouveaux outils notamment inspirés par le modèle québécois : la Cité des arts du cirque tend à servir de modèle, de grands producteurs tentent de rivaliser avec les plus grandes productions québécoises, etc. Le cirque québécois peut toujours compter sur ses principaux atouts (la qualité de la formation, une certaine capacité à allier des qualités de professionnalisme à l'américaine à une créativité plus européenne, des fournisseurs et des sous-traitants de très grande qualité, des coûts de production inférieurs à ceux aux États-Unis et en Europe), mais il doit anticiper une nouvelle économie du cirque où l'avance prise pourrait fondre rapidement.

Dans cette perspective de concurrence internationale, il faut relever que les dimensions financières et technologiques sont certainement appelées à jouer des rôles importants. En matière de recherche technologique et sur les équipements, il n'existe pas de regroupement professionnel, de groupe de recherche ou de stratégies de transfert de connaissances. En ces domaines, le Cirque du Soleil demeure un chef de file y compris avec ses liens avec le monde universitaire.

#### **3.5.5 Les cirques social, de loisir et scolaire : trois foyers de développement d'une culture du cirque**

L'intervention sociale<sup>11</sup> circassienne et le cirque de loisir forment un secteur hétéroclite : formation au sein des écoles de loisir, formation scolaire et parascolaire, ateliers circassiens à vocation sociale dont l'activité est ancrée dans la communauté ou cible spécifiquement un groupe en difficulté (communautés autochtones, jeunes en décrochage scolaire, etc.) et actions humanitaires dont le médium de communication est le cirque. Les acteurs de ce secteur regroupent

<sup>11</sup> Le cirque social est un mode d'action sociale utilisant les arts du cirque comme outils d'intervention. Il s'applique à diverses populations en détresse ou en difficultés : jeunes marginalisés, réfugiés, malades du sida, femmes maltraitées, etc.  
Source : fr.wikipedia.org/wiki/Cirque\_social

des ressources d'encadrement (initiateurs, instructeurs, formateurs) ainsi que des artistes professionnels du milieu du cirque.

La gamme d'activités et de formations peut être large et variée. La capacité d'accueil et la qualité des infrastructures sont également très variables. En fait, très peu d'intervenants ont les capacités et les infrastructures nécessaires pour offrir une formation complète en loisir. Quelques écoles, notamment les plus importantes comme l'École de cirque de Verdun ou l'École de cirque de Québec, disposent des infrastructures nécessaires pour offrir une large gamme d'activités et de programmes de formation récréatifs en arts du cirque. À l'échelle du Québec, l'offre de programme de formation préparatoire est très limitée. Plus généralement, les activités de cirque de loisir sont proposées dans le cadre d'une offre mixant d'autres activités de loisir ou de sport (trampoline, gymnastique, etc.).

D'un point de vue organisationnel, l'offre est développée par des OBNL (organismes à but non lucratif), mais également des OBL (organismes à but lucratif), de manière totalement autonome ou dans le cadre d'ententes avec des municipalités ou des institutions scolaires. Mais au-delà de cette diversité de situations, certaines problématiques semblent partagées. Ainsi, la faiblesse du soutien au fonctionnement des instances publiques fragilise considérablement la situation financière des organisations. Il est dans ce contexte particulièrement problématique de recruter, de former et de retenir un personnel qualifié et dédié. Et comme les infrastructures et les équipements de cirque sont spécialement coûteux à acquérir et à entretenir, les ressources matérielles constituent également une charge économique importante. Finalement, les organismes doivent maintenir leurs équilibres financiers alors que la demande peut fluctuer rapidement du fait d'un changement d'orientation d'un partenaire ou simplement d'un effet de mode conjoncturel.

L'implantation au sein d'une communauté requiert la mise en place de partenariats avec des institutions ou organisations telles que les commissions scolaires ou les OBNL. L'implantation locale de l'institution ou du partenaire est décisive pour la bonne conduite des opérations, de même que sa solidité organisationnelle, en particulier dans le cadre des actions sociales et humanitaires.

La dimension sociale du cirque s'est accrue ces cinq dernières années si bien qu'on parle d'une émergence planétaire. Parallèlement à l'éclosion de ce mouvement, la nécessité de documenter les actions, de structurer la pratique et de recueillir des études universitaires est apparue pour asseoir la crédibilité de ces activités.

Dans le domaine scolaire, l'engouement pour les arts du cirque ne s'est pas démenti, mais souffre d'une certaine discontinuité. Aujourd'hui, de plus en plus d'écoles souhaitent proposer rapidement l'option cirque dans leur programme pédagogique. Or, les activités circassiennes nécessitent des ressources importantes que ce soit au niveau des lieux, du matériel, de la sécurité et surtout des ressources humaines. On constate régulièrement des lacunes importantes en matière de connaissance des techniques et plus généralement de la discipline. Les écoles qui se lancent dans l'aventure circassienne n'ont pas forcément conscience au démarrage du projet des coûts importants qu'il implique. Afin d'asseoir durablement la pratique du cirque en milieu scolaire, il est nécessaire de s'assurer l'appui de la direction de l'établissement et de l'enseignant concerné.

La pratique circassienne en milieu scolaire est double. Les écoles ont un menu à la carte dont fait partie le cirque qui peut être proposé en alternance avec d'autres activités sportives telles que le soccer. D'autres écoles ont fait le choix d'inscrire le cirque au cœur de leur formation : certaines se sont ainsi dotées de programmes cirque-études<sup>12</sup> et s'engagent vers une voie préparatoire aux écoles supérieures. Pour les acteurs de cirque de loisir, cela crée des logiques d'offre différenciée. Le cirque intégré dans le cadre de l'éducation physique est en compétition avec les autres activités sportives. Il souffre d'un manque de compétitivité et doit répondre aux attentes des parents sur les questions de sécurité. Dans le deuxième cas, le choix de proposer un programme cirque-études a des implications au niveau régional où ils sont souvent synonymes d'attractivité.

<sup>12</sup> Plus exactement, il est plus approprié de parler de programmes particuliers : c'est l'appellation qui remplace arts ou sports-études. Ces programmes n'ont pas été autorisés par le ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport (MELS). En effet, le Ministère ne peut pas les reconnaître puisque les arts du cirque ne font pas partie des quatre disciplines artistiques présentes dans le *Programme de formation de l'école québécoise* (art dramatique, arts plastiques, danse, musique). Et pour être assimilés à un programme sport-études, il faudrait que le cirque soit un sport régi par une fédération!

### 3.5.6 La sécurité des pratiques amateurs

La demande pour une pratique sécuritaire est une préoccupation majeure des parents d'élèves. Les normes d'encadrement de la pratique circassienne de loisir et les assurances inhérentes à ces activités sont à prendre en compte. En ce qui concerne les assurances, théoriquement, les acteurs du cirque de loisir assurent les formateurs, le lieu d'accueil a en charge d'assurer les jeunes qui participent au programme. Néanmoins, dans la pratique, une ambiguïté subsiste à ce niveau.

La sécurité est un enjeu majeur, en particulier pour le cirque parascolaire, en forte croissance. Ce sont autant la qualification des formateurs que les installations circassiennes et leur utilisation qui pourraient poser problème. De même, l'encadrement pour la gestion des groupes est une préoccupation majeure pour les activités du cirque récréatif. Il doit prendre en compte le ratio entre le nombre d'enfants et leur âge pour définir le nombre de ressources d'encadrement nécessaires. Un accident en cirque parascolaire aurait des répercussions dramatiques sur tout le secteur du cirque de loisir. Le cas du trampoline (voir encadré 1) où un accident a conduit les commissions scolaires à bannir<sup>13</sup> sa pratique dans les écoles à l'échelle du Québec, démontre la sensibilité de ce type d'institutions aux problèmes de sécurité.

Les formations d'instructeur et de formateur offertes dans le cadre d'attestation d'études collégiales (AEC) pavent la voie à l'accroissement des compétences et du professionnalisme. Pour l'instant, les instructeurs sont essentiellement issus des écoles de cirque à Montréal et de Québec. Être artiste de cirque et enseignant des arts du cirque fait appel à des habiletés différentes. Or, le milieu est encore pris avec le dogme qui consiste à croire que pour enseigner le cirque, le formateur doit être un artiste de cirque au départ.

La rémunération des formateurs dépend généralement de leur cadre d'exercice. Dans le cas des écoles où le cirque est proposé parmi d'autres activités

sportives, les acteurs sont contraints de réduire leurs marges afin de rester concurrentiels et accessibles au plus grand nombre. Comme les aides au projet constituent une part significative du financement des activités du cirque de loisir, elles contribuent à l'instabilité des structures de formation et d'encadrement.

---

#### encadré.1 La fin du trampoline à l'école

Les trampolines ne sont pas dangereux que dans les cours des maisons. La preuve : au Québec, l'événement le plus grave lié à la pratique de ce sport est survenu en 1997, dans une école. Durant son cours de gymnastique, un jeune relativement habile (il s'entraînait depuis un mois) faisait des sauts sur une trampolinette, soit un appareil qui ressemble à un trampoline, mais qui est un peu plus difficile à maîtriser. Il venait d'effectuer deux sauts périlleux avec succès, en l'absence de son professeur près du trampoline. Au troisième saut, il est tombé la tête la première sur le bord de l'appareil. Il est mort sept jours plus tard.

Dans son rapport de janvier 1998, le coroner Bernard Doyon pointe plusieurs facteurs qui ont joué un rôle dans le décès de cet élève. Selon lui, le professeur qui était sur place n'avait pas, en la matière, la compétence qu'exige la Fédération de gymnastique du Québec « par rapport à l'entraînement en gymnastique sportive » (cela semble le cas de la plupart des professeurs d'éducation physique dans les écoles du Québec). Il rappelait aussi l'importance d'avoir un entraîneur par appareil, entre autres pour servir de « pareur » si l'élève tombe. Finalement, il recommandait au ministère de l'Éducation de s'assurer « que les normes de sécurité de la Fédération de gymnastique soient appliquées rigoureusement dans le cadre des cours d'éducation physique où la gymnastique sportive est au programme. Si cela est impossible, qu'il n'y ait pas de cours de gymnastique sportive au programme. »

Actuellement, le ministère de l'Éducation laisse le soin aux commissions scolaires et aux associations de professeurs d'éducation physique de choisir l'équipement sportif et de s'assurer que les gymnases sont sécuritaires. Mais tous les professeurs d'éducation physique peuvent encore superviser les séances de trampoline. Pourquoi? « On ne peut pas tout réglementer, dit Joël Drolet, directeur des communications au Ministère. Tous les sports de contact sont jugés dangereux, mais ils ne sont pas interdits pour autant. » À noter : en 1994, la Commission scolaire de Montréal adoptait une position officielle visant à interdire différentes activités sportives et parascolaires, dont le trampoline, « en raison de sa nature risquée pour l'intégrité physique des élèves. »

---

Source : Extrait du dossier *Le trampoline : Pas pour n'importe qui, n'importe quand* – Option consommateurs, juin 2003, 6 pages.

<sup>13</sup> Cette réaction a été volontaire, mais aussi provoquée : les commissions scolaires ne trouvaient plus d'institutions acceptant d'assurer la pratique du trampoline.

### **3.5.7 L'ancrage social du cirque**

La formation initiale en milieu scolaire, si elle est continue, peut déboucher sur un parcours professionnel. Il en est de même pour le cirque social. Les passerelles entre le monde amateur et professionnel existent. Néanmoins dans le cadre du cirque à visée sociale, le développement de soi et des habilités en société sont les objectifs premiers. La pratique circassienne au sein de la communauté a également une implication sur le développement des futurs spectateurs de cirque.

Les activités sociales et récréatives sont soutenues par les instances politiques. Elles génèrent de l'attractivité pour la région et bénéficient d'un capital sympathie de la part des politiques concernant les actions sociales ciblant les jeunes de la communauté.

Le défi du cirque social se situe dans l'évaluation de l'offre, sa reconnaissance institutionnelle. Elle a un impact direct sur le financement. Le milieu a besoin de données scientifiques et de travaux universitaires pour étayer la connaissance des répercussions du cirque auprès des publics cibles. Ces travaux apportent une crédibilité à la pratique ce qui se traduit financièrement par l'accès aux subventions. C'est une préoccupation du Cirque du Soleil partenaire de plusieurs initiatives de cirque social. De même, un des objectifs de l'École nationale de cirque de Montréal est de se doter d'un centre de recherche : la recherche appliquée est donc appelée à jouer un rôle stratégique pour ce secteur.

## **3.6 UNE FILIÈRE DE FORMATION À COMPLÉTER**

La formation représente un maillon très important de la chaîne de valeurs du secteur des arts du cirque au Québec. L'excellence reconnue à l'échelle mondiale de l'École nationale de cirque de Montréal est généralement identifiée comme une des sources de la réussite du cirque au Québec. Toutefois, la formation ne se réduit pas à la formation supérieure.

### **3.6.1 Une formation préparatoire peu accessible et à normaliser**

Parmi les élèves qui suivent une formation préparatoire, plusieurs sont en mesure de poursuivre une formation supérieure. Comme le nombre de candidats issus de cette filière est insuffisant, les écoles supérieures complètent parfois leur recrutement avec des candidats issus de disciplines sportives et notamment de la gymnastique. En fait, les écoles préparatoires sont peu nombreuses et donc difficilement accessibles. De plus, les programmes souffrent parfois d'un sous-financement notamment au fonctionnement de la part du ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine (MCCCF) qui a des répercussions négatives sur la capacité de développer et de proposer un modèle de formation spécifique, adapté et efficace.

Les conditions dans lesquelles s'exerce la formation préparatoire ne permettent pas toujours d'assurer la qualité des apprentissages et des enseignements. Il n'existe pas, pour ce niveau de formation, de programmes normalisés et reconnus par les autorités gouvernementales concernées. Un soutien financier adéquat permettrait le développement d'une offre de formation préparatoire quand le bassin de population le justifie. À ce titre, il est difficile d'envisager le développement de la formation préparatoire sans la présence d'un bassin de cirque de loisir : l'offre de loisir est nécessaire pour soutenir le développement d'un programme préparatoire.

### **3.6.2 Une formation professionnelle de très haut niveau**

Les avis quant à la qualité de l'enseignement professionnel sont convergents : on considère qu'elle est l'une des meilleures au monde et qu'elle se distingue tout particulièrement sur le plan de l'excellence technique. L'arrivée de l'École de cirque de Québec est saluée comme l'opportunité de développer une forme de complémentarité avec l'École nationale de cirque de Montréal.

Le secteur des arts du cirque au Québec s'inscrivant nécessairement dans une perspective internationale, la formation professionnelle apparaît être adaptée à cette réalité. À cet égard, on constate que les finissants en cirque peuvent se tailler aisément une place sur le marché international du travail. Certains observateurs soulignent toutefois que les formations dispensées ne feraient pas

assez de place à l'éducation artistique et à l'histoire du cirque. Ce sont des éléments importants pour la construction de l'identité artistique et l'évolution d'une discipline. Il faut toutefois souligner que les étudiants semblent souvent, à ce stade initial de leur carrière, peu à l'écoute des informations et des connaissances qui leur sont transmises en ces matières.

Il est à noter que la formation professionnelle est tributaire de la qualité des candidats issus de la formation préparatoire. Si les écoles se tournent vers des candidats issus de la filière sportive ou de l'étranger, c'est en partie du fait d'un trop faible nombre de candidatures de qualité provenant des écoles préparatoires.

Il n'existe pas de formation pour la profession de metteur en piste. De plus en plus de personnes y voient un besoin spécifique. La réflexion est largement amorcée à l'École nationale de cirque de Montréal qui devrait offrir à brève échéance une formation sous la forme d'une attestation d'études collégiales (AEC) d'une durée de deux ans.

### **3.6.3 Une formation continue à améliorer**

L'accès à un soutien professionnel (accompagnement, parrainage, mentorat, etc.) ou d'autres formes d'apprentissage (formation continue, perfectionnement et ressourcement) est problématique à quelques égards. D'abord, les organisations en mesure d'offrir aux artistes et aux travailleurs culturels un soutien au développement professionnel (compagnies ou organismes experts) sont peu nombreuses. En pratique, En Piste concentre la majorité de l'offre en ces matières. Il faut toutefois noter que les plus grandes compagnies jouent souvent un rôle important dans la formation à l'interne de leur personnel notamment par l'entremise du développement professionnel.

Autre obstacle au développement professionnel : les conditions d'exercice qui limitent le temps disponible pour le perfectionnement ou l'apprentissage de nouvelles compétences. Les artistes sont souvent des travailleurs autonomes et la mobilité internationale est grande. De plus, les besoins de formation sont nombreux et très divers. Sans pouvoir passer en revue l'ensemble de ces besoins faute d'une étude systématique, certains peuvent être très spécifiques.

Les artistes plus âgés, en fin de carrière ou devant mettre fin à leur carrière suite à une blessure reçoivent un appui limité à la transition et à la reconversion de carrière. On ne retrouve pas, par exemple, un organisme, comme le Centre de ressources et de transition pour danseur (CRTD) pour le secteur de la danse, qui offre un soutien pour le cheminement et la transition de carrière<sup>14</sup>. Il faut s'attendre dans les prochaines années que le nombre d'artistes en transition de carrière croisse. La pression sera d'autant plus forte que le secteur du cirque risque d'offrir moins d'opportunités, celles-ci ayant été comblées par les premières générations d'artistes en fin de carrière.

## **3.7 UN ACCÈS PROBLÉMATIQUE À LA DIFFUSION**

Le cirque connaît un grand succès public. La diffusion sous chapiteau et plus généralement en autodiffusion enregistre depuis plusieurs années de grands succès. Toutefois, quand on retient un schéma institutionnel<sup>15</sup>, le portrait est plus contrasté.

### **3.7.1 L'inadéquation des œuvres aux marchés**

À l'échelle du Québec, la diffusion des arts de la scène est caractérisée par une suroffre où beaucoup de spectacles ne trouvent pas les moyens d'être diffusés. La situation pour les spectacles de cirque est plus complexe : il y a plutôt une inadéquation des œuvres aux marchés. Cette réalité est essentiellement associée au nombre limité de diffuseurs et de lieux de diffusion en mesure de présenter les productions de cirque de grand format compte tenu de la capacité limitée des marchés voire des publics québécois.

Pour les plus petits formats, l'offre est jugée inférieure au marché potentiel. Peu de compagnies de petite et moyenne forme sont présentes sur les marchés de la diffusion du Québec. On estimerait à moins d'une dizaine, le nombre de

<sup>14</sup> Il est à noter que le Conseil québécois des ressources humaines en culture (CQRHC) développe un projet pilote intitulé Transition de carrière destiné aux travailleurs autonomes ayant un statut d'artiste ou d'artisan, de même qu'aux travailleurs intermittents du secteur culturel comme les techniciens et les pigistes. L'impact sur les clientèles issues du secteur des arts du cirque n'est pas encore connu.

<sup>15</sup> Nous entendons par diffusion institutionnelle, la diffusion accueillie par les diffuseurs pluridisciplinaires et spécialisés.

compagnies québécoises en mesure de tourner au sein de la province. Dans le paysage des arts du cirque, il semble qu'entre les grandes formes et les très petites formes, peu de compagnies dites intermédiaires et susceptibles d'attirer des publics, à l'instar de Les 7 doigts de la main, se soient développées ces dernières années. On déplore également le manque de lieux de diffusion de taille moyenne adaptés aux plus petits formats.

Ces constats s'appliquent tant au Québec qu'au reste du Canada. La diffusion à l'échelle nationale demeure une problématique à part entière.

### **3.7.2 Une question de financement**

La situation financière des diffuseurs pluridisciplinaires réduit considérablement leur capacité à prendre des risques. Leur marge de manœuvre pour la diffusion de spectacles est réduite de même que leur capacité de s'engager dans des coproductions et des résidences. Les spectacles de cirque sont souvent considérés comme couteux (cachets élevés, nombre d'artistes important, temps de montage et démontage jugés longs, etc.) et le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine n'identifie pas le cirque comme une discipline prise en compte dans cadre de l'aide au fonctionnement<sup>16</sup> des diffuseurs pluridisciplinaires. Les risques sont donc importants pour les diffuseurs œuvrant en région. Ces risques sont généralement liés au format et aux exigences techniques des spectacles de cirque, mais également au bassin limité de publics potentiels qui fait que les revenus de guichet sont peu élevés.

À l'échelle du territoire du Québec, la circulation des œuvres est donc restreinte pour ne pas dire marginale comparativement aux autres arts de la scène. Si l'accès réduit au financement nécessaire, tant pour les compagnies que pour les diffuseurs, est un des principaux facteurs qui explique la plus faible présence du cirque, il faut aussi considérer des facteurs d'éducation. D'abord celui des diffuseurs qui connaissent mal le cirque et qui doivent y être sensibilisés. Ensuite, les publics qui en région connaissent encore mal le cirque contemporain et les petites et moyennes formes.

<sup>16</sup> Pour bénéficier d'une aide au fonctionnement, le diffuseur doit acheter un certain nombre de spectacles issus des disciplines suivantes : la danse, le théâtre, la musique et la chanson.

### **3.7.3 L'accueil des cirques sous chapiteau**

Lorsqu'il est question du succès de la diffusion sous chapiteau, on réfère généralement aux grandes compagnies qui s'installent le plus souvent dans les principaux centres urbains. Le cas des plus petites structures qui souhaitent rayonner à travers le Québec est beaucoup plus problématique. L'autodiffusion est très peu ou pas reconnue par les bailleurs de fonds. Les villes et les villages, ainsi que les diffuseurs en région, sont peu ou mal préparés pour accueillir les tournées sous chapiteau. De plus, des perceptions négatives nuisent parfois à l'accueil des cirques : un spectacle destiné à un large public et présenté par une petite compagnie peut pourtant constituer une offre artistique de grande qualité.

Ce mode de diffusion, qui prend racine aux origines des arts du cirque, est très peu présent au Québec. Plusieurs facteurs expliquent la situation. D'abord, les contraintes climatiques limitent la période de diffusion. Mais les causes les plus importantes sont institutionnelles et économiques. Diffuser sous chapiteau engendre des coûts particuliers : les frais fixes liés aux infrastructures comme les chapiteaux, les roulottes, les systèmes électriques et d'eau, etc. sont élevés. Ils constituent une charge très importante surtout pour de petites compagnies, les plus susceptibles de rayonner à travers le Québec. Les coûts variables, notamment ceux associés aux ressources humaines, sont également importants. En cette matière, le défi n'est d'ailleurs pas que financier : il est difficile d'attirer et de retenir du personnel tant technique qu'artistique compétent et polyvalent prêt à accepter les conditions de travail et de vie propres au cirque ambulante.

Aux coûts élevés de diffusion ne correspondent pas un soutien adapté et suffisant. Outre les difficultés à obtenir un soutien public, les petites compagnies arrivent difficilement à intéresser des commanditaires à s'associer aux spectacles. Au bilan, une dynamique de coûts de diffusion élevés conjuguée à un soutien public et privé limité conduit à une grande précarité financière.

### 3.7.4 L'internationalisation comme solution économique

Compte tenu de la petitesse des marchés québécois et canadien, l'internationalisation devient presque une obligation. Elle permet d'accroître les revenus générés de même que la durée de vie des productions et l'accès à un bassin plus important de partenaires financiers potentiels. Ceci est sans compter qu'elle agit positivement sur le rayonnement et la réputation du Québec et du Canada à l'étranger. Cette internationalisation est cependant de plus en plus coûteuse. La concurrence à l'échelle internationale s'est accrue. Entre autres, les pratiques sur le marché européen qui favorisent davantage le marché intérieur font en sorte que les compagnies québécoises pourraient être moins sollicitées qu'elles l'ont déjà été. De même, l'ensemble des coûts de transport associés à la diffusion à l'étranger et la variation des taux de change tendent à miner la compétitivité de l'offre du Québec.

## 3.8 LE DÉFI DU DÉVELOPPEMENT DE PUBLICS

### 3.8.1 Un public qui a peine à se développer

Le milieu du cirque est généralement préoccupé par son public. Cette affirmation peut surprendre, mais contrairement à d'autres disciplines des arts de scène, le lien demeure très important et constitue un levier pour le développement de la discipline. Au cours de la dernière décennie, selon l'avis de certains diffuseurs, les arts du cirque se sont démocratisés, devenant plus accessibles tant financièrement (la gamme de prix s'est élargie) que mentalement. Le cirque semble ainsi prendre sa place au sein des arts de la scène.

Cette démocratisation a fait suite au succès rencontré par le Cirque du Soleil mais aussi par la présence et les tournées en région d'autres compagnies. Par exemple, au tournant du millénaire et durant quatre ans, le Cirque Éloize présente le spectacle Orchestra à Trois-Rivières. Cette sensibilité des publics aux arts du cirque semble cependant plus marquée dans les grandes villes. La présence d'écoles de cirque a favorisé pour certains l'émergence de nouvelles compagnies et leur diffusion auprès des diffuseurs de proximité.

Les pratiques culturelles des adultes prennent racine dans le jeune âge. Actuellement, l'offre de spectacles jeunes publics est abondante, certains parlent même d'un marché saturé. Toutefois, le marché scolaire devient de plus en plus problématique, car il n'y a pas eu d'évolution du niveau des cachets depuis plusieurs années.

À l'échelle du Québec, les diffuseurs pluridisciplinaires n'ont pas les infrastructures ni les moyens pour accueillir les grandes formes et semblent avoir des difficultés à proposer une offre continue de spectacles de cirque de petite et moyenne forme. Les plus aventureux d'entre eux notent toutefois un certain engouement du public pour le cirque.

En termes d'adéquation entre l'offre de spectacles circassiens et les diffuseurs, les infrastructures semblent être un enjeu. Il apparaît que les artistes de cirque, désireux de tourner en région, ne créent pas en fonction des contraintes physiques des lieux d'accueil, rendant financièrement difficile leur programmation. Conséquemment, il semble difficile pour les diffuseurs pluridisciplinaires, en particulier en région de proposer une programmation à l'année de spectacles de cirque. Cela ne permet pas aux diffuseurs de bâtir une stratégie de développement de public adapté (offre d'un abonnement cirque par exemple) et de sensibiliser les nouveaux publics sur le long terme.

### 3.8.2 La diffusion spécialisée et les réseaux spécialisés

La TOHU fait figure d'exception. Située à Montréal, elle est le seul diffuseur spécialisé en arts du cirque et propose une programmation à l'année. De plus, ses infrastructures (grande salle circulaire équipée) lui permettent d'accueillir les grandes formes du cirque. En termes de réseaux, elle s'inscrit davantage dans un réseau nord-américain (Ottawa, Toronto, Boston, New York, Chicago) et international disposant de grandes infrastructures et d'un bassin de population important. Montréal, semble ainsi avoir un statut à part. Elle est un pôle pour les activités circassiennes depuis de nombreuses années. La création du festival MONTRÉAL COMPLÈTEMENT CIRQUE dont la première édition s'est déroulée à l'été 2010 permet de pallier en partie le manque de représentation des petites et moyennes formes dans le paysage de la diffusion.

Aujourd'hui, les diffuseurs pluridisciplinaires semblent faire le constat de l'impossibilité d'offrir une programmation circassienne s'ils ne s'inscrivent pas dans un réseau, d'autant que le peu de compagnies québécoises existantes sont dans l'obligation de tourner à l'international pour des raisons économiques.

En termes de financement, les diffuseurs pluridisciplinaires font état du manque de soutien public aux structures d'accueil, ce qui ne leur permet pas d'offrir un cachet, un per diem et le transport pour les compagnies, en particulier internationales. En outre, il semble nécessaire de créer un réseau qui regrouperait plusieurs diffuseurs afin de pouvoir rencontrer les compagnies ou les agents spécialisés, diminuer les coûts relatifs à la promotion et être attractif pour les compagnies internationales qui viendraient compléter l'offre québécoise insuffisante au développement d'une programmation circassienne. Aujourd'hui, aucun diffuseur pluridisciplinaire ne semble être en mesure de faire venir une compagnie européenne d'autant que peu de tourneurs ont la connaissance des produits circassiens.

Dans ce cadre, la notion d'implanter un réseau de diffuseur émerge. On y associe naturellement la TOHU, qui à titre de seul diffuseur spécialisé, est appelée à jouer un rôle dans l'établissement des partenariats. Il apparaît aujourd'hui difficile de faire tourner des spectacles de cirque au Québec s'ils ne sont pas passés par Montréal avant. Or, aujourd'hui les infrastructures (trop grandes formes) de la TOHU se prêtent mal à l'accueil de spectacles qui tourneront par la suite en région. Le festival MONTRÉAL COMPLÈTEMENT CIRQUE semble être une ébauche de réponse puisqu'il présente des formes frontales de petite et moyenne tailles, dans différents lieux montréalais, susceptibles d'être adaptées à la diffusion en région. Les diffuseurs en région ne se déplaceront toutefois pas en été à Montréal s'ils ne sont pas renseignés sur les potentiels de tournée des spectacles. Ce besoin d'accompagnement est à l'ordre du jour des actions de la TOHU.

Finalement, en termes d'espace de rencontres, il semble qu'il y ait un manque d'agents de développement ou de tourneurs spécialisés capables de leur présenter une offre circassienne. Les diffuseurs souhaiteraient pouvoir bénéficier d'une plateforme de rencontre afin qu'ils puissent rencontrer les artistes et présenter leurs capacités d'accueil et leurs infrastructures.

### 3.8.3 L'éducation et le développement des publics

L'éducation des publics joue un rôle majeur dans la perception des nouvelles esthétiques du cirque. La critique locale semble manquer de compétences dès lors que les représentations s'éloignent des normes. Le festival MONTRÉAL COMPLÈTEMENT CIRQUE pourrait pallier ce manque de représentation des nouvelles formes artistiques circassiennes. Afin de sensibiliser les publics, la priorité pour les diffuseurs semble être aujourd'hui leur capacité à pouvoir offrir de manière régulière une offre circassienne à l'année. Or, cela reste problématique du fait de la pénurie d'offres des spectacles de petite et moyenne formes.

En outre, même si pour certains diffuseurs, les arts du cirque semblent très prometteurs dans leur développement à l'image de l'humour dans les années 1980, pour d'autres, les publics en particulier adultes ne perçoivent pas encore les arts du cirque comme une sortie culturelle à part entière à l'image des autres arts de la scène (théâtre, danse, etc.). Dans l'imaginaire collectif d'une partie des publics et de certains diffuseurs en région, les arts du cirque s'adresseraient aux publics scolaire et familial.

Il semble que deux grands courants esthétiques se soient développés en parallèle : celle dominante et parfois qualifiée de néoclassique<sup>17</sup>, dans la lignée du Cirque du Soleil, et une esthétique plus contemporaine et expérimentale. Pour cette dernière, les publics qui seraient potentiellement intéressés à les découvrir sont ceux déjà sensibilisés aux formes d'art de type danse contemporaine. Le bassin de consommateurs est donc plus réduit. Certaines compagnies de petite forme souhaiteraient se produire devant les publics adultes et regretteraient d'être confinées en développement scolaire et familial.

Une voie de développement serait de sensibiliser le public à d'autres esthétiques moins tournées vers les productions à grand déploiement. Le développement d'une critique médiatique possédant de solides connaissances en arts du cirque jouerait également un rôle majeur dans l'éducation des publics. Elle fait défaut aujourd'hui.

<sup>17</sup> On attribue cette définition à Pascal Jacob qui présente le Cirque du Soleil comme la future forme néoclassique du cirque.

L'absence du cirque dans la culture artistique d'une majorité de Québécois tient à un effet générationnel. Le développement du cirque de loisir ou du cirque scolaire viendra peut-être en partie pallier ce déficit. Toutefois, les liens d'attache avec la population se sont développés ne serait-ce que par la fierté tirée des succès du cirque québécois et, en particulier, du Cirque du Soleil. Le cirque est certainement en train de s'ancrer dans la société québécoise.

### 3.9 UNE DYNAMIQUE SECTORIELLE À RENFORCER

#### 3.9.1 La sous-traitance, facteur de compétitivité

L'environnement de la sous-traitance du secteur des arts du cirque se caractérise par un nombre restreint d'acteurs ayant chacun sa spécialisation et souffrant peu de la concurrence. Le Cirque du Soleil est une figure majeure de ce secteur. D'une part, il représente souvent le plus gros client ; d'autre part, la majorité des sous-traitants ont travaillé au sein de cet organisme avant de monter leur propre compagnie.

Le secteur de la sous-traitance québécoise propose aujourd'hui une expertise de pointe, dont la plus grande révolution technologique s'est jouée dans le domaine du son, de la vidéo et de la scénographie. Du fait de la longue tradition de spectacles en arts de la scène, les producteurs professionnels du Québec trouvent facilement les ressources matérielles et l'expertise nécessaire afin de monter leurs spectacles.

À l'international, les petits équipements sont difficilement exportables. Les artistes outremer privilégient les fournisseurs de proximité afin d'essayer le matériel et de dialoguer avec le technicien. Par contre, les éléments matériels d'envergure, tels ceux commandés par les grandes compagnies ou les spectacles fixes, représentent un marché potentiel pour la sous-traitance québécoise.

Depuis cinq ans, le monde du cirque s'est organisé et s'est structuré. La communication entre les artistes s'est accrue. Un dialogue plus systématique entre les artistes et les techniciens a été instauré. L'information circule davantage au sein du milieu. Les artistes professionnels ont de plus appris à mieux gérer

leurs contrats et sont davantage conscients de l'importance d'une pratique circassienne sécuritaire<sup>18</sup>. Du point de vue technique, le gréage s'est perfectionné, mais aussi complexifié, sous l'impulsion du Cirque du Soleil. Le développement d'une attestation d'études collégiales (AEC) en gréage de spectacles (cirque, aréna, théâtre, cinéma) offerte au Collège Lionel-Groulx en collaboration avec l'École nationale de cirque constitue un pas important dans la professionnalisation et spécialisation du secteur. Dans le même ordre d'idée, En Piste offre formation spécialisée en gréage acrobatique<sup>19</sup> dans le cadre de son programme de formation continue.

En termes de reconnaissance, les sous-traitants se sentent peu considérés à l'échelle du milieu du cirque. Les liens sont discontinus avec les artistes. La majorité des sous-traitants ne sont pas membres de l'association En Piste, même s'ils reconnaissent qu'elle a à son actif des avancées majeures pour le milieu. Concernant le monde spécifique de la sous-traitance, une des avenues de développement apparaît être la constitution d'une association industrielle qui reconnaîtrait la compétence professionnelle.

#### 3.9.2 Les normes et la sécurité

Le milieu de la sous-traitance s'est autonomé au fil des ans. Les labels industriels ont été détournés pour être appliqués aux matériaux circassiens. La certification industrielle de la soudure en est un exemple. Ces labels sécurisent la clientèle et sont exigés par certaines compagnies. Concernant les matériaux, la plupart d'entre eux possèdent des données techniques. Pour les éléments matériels dont les données font défaut, recourir à un ingénieur est nécessaire afin de faire certifier le produit. Cela à un coût financier important pour les petites organisations. De plus, les ingénieurs spécialisés dans le monde du cirque sont

<sup>18</sup> Les gains en matière de pratique sécuritaire sont notables. C'est particulièrement vrai au niveau du matériel. La santé physique demeure plus problématique. Ces constats négatifs sont accentués quand les artistes ne sont pas issus d'une école de formation supérieure.

<sup>19</sup> En Piste offre depuis 2006 une formation spécialisée en gréage acrobatique (Accrocheur d'appareils acrobatiques) qui vise le gréage «humain». Les participants sont soit des artistes de cirque dont la discipline est aérienne, soit des coaches, entraîneurs, techniciens de scène, directeurs techniques. La formation est d'une durée de 75 heures sur 2 semaines.

Source: [http://www.enpiste.com/pls/htmldb/f?p=105:99:322426495084947::NO::P99\\_ILM:457](http://www.enpiste.com/pls/htmldb/f?p=105:99:322426495084947::NO::P99_ILM:457)

une denrée rare : c'est un besoin du secteur de la sous-traitance. Lorsqu'un produit n'est pas estampillé, la signature du fournisseur fait office de référence.

Globalement, établir des normes pour la majorité des équipements est difficile ; chaque équipement étant souvent unique et correspondant à une demande spécifique d'un artiste de cirque ou de la cellule créative composée de l'artiste et de son entraîneur.

Peu d'acteurs de la sous-traitance sont dotés d'un département recherche et développement. Ils répondent à la demande. Seule exception : les recherches en maniabilité et ergonomie sont souvent impulsées par les fournisseurs. À des fins de perfectibilité, un dialogue s'est instauré entre les sous-traitants et les artistes qui utilisent les produits.

L'expertise des acteurs de la sous-traitance du cirque n'est reconnue ni par un label ni par une association professionnelle. Les acteurs de la sous-traitance n'ont généralement pas suivi de formation spécifique. Leur expertise est le résultat d'un apprentissage continu basé sur l'accumulation d'expériences de terrain. La réputation et la signature des sous-traitants font office de label. Les acteurs de la sous-traitance sont reconnus par leurs collègues et par les artistes de cirque. Pour ces derniers, le bouche-à-oreille est le principal canal de diffusion de l'information et de recommandation.

Le principe de sécurité a également été autonomé par le milieu des sous-traitants. Les standards de sécurité ont évolué et ont été bâtis par l'accumulation d'années d'expérience. Les standards implicites de sécurité chez les professionnels ne sont pas universels. Le Québec est un des chefs de file dans ce domaine.

Autre préoccupation sécuritaire, certains artistes de cirque indépendants n'ont pas les moyens d'avoir recours à l'expertise de professionnels. Ils sont contraints d'utiliser des matériaux peu fiables et ne répondant pas aux normes implicites de sécurité pour pouvoir travailler et présenter leurs numéros. Ce phénomène touche moins les artistes issus des écoles qui ont été conscientisés au cours de leur formation.

Globalement, le secteur des arts du cirque reste spécialement sécuritaire au sein des arts de la scène. Il y a peu d'accidents. Ceux-ci sont davantage liés à l'usure corporelle qu'aux matériaux professionnels eux-mêmes. Selon plusieurs observateurs, les risques d'accident au Québec concerneraient aujourd'hui plus les infrastructures circassiennes (soit les chapiteaux ou les gradins) que les équipements. Certains acteurs de la sous-traitance souhaiteraient qu'une enquête systématique soit menée sur les causes des accidents dans l'esprit d'une politique d'amélioration continue de la qualité des pratiques.

### **3.9.3 Une cohésion à cultiver**

Plusieurs éléments concourent à la faiblesse des échanges professionnels entre les différents acteurs du secteur des arts du cirque. La mobilité internationale des artistes est certainement la première de ces variables. La seconde serait le peu de lieux ou d'occasion de rencontres favorisant le développement d'une vie sociale disciplinaire. Les possibilités de réseautage<sup>20</sup> ou de collaboration sur un plan autre qu'artistique demeurent relativement peu nombreuses dans le secteur des arts du cirque.

Les réalités et les rôles de chacun sont souvent méconnus notamment des plus jeunes. Il faut aussi souligner que le développement initial du secteur est le fait d'une génération. Ces personnes qui ont aujourd'hui souvent plus de cinquante ans sont appelées à quitter le marché du travail. L'intégration d'une relève avec le partage d'expertise et d'expérience devient nécessaire particulièrement dans le cas des travailleurs culturels.

La vision du développement disciplinaire est principalement centralisée à Montréal et à Québec. Cet état de fait a permis des avancées importantes pour l'ensemble du secteur. Toutefois, il manque un discours structuré fédérateur qui permettrait aux acteurs périphériques de se sentir interpellés. Dans leur cas, le discours se formule davantage de façon réactive et se caractérise actuellement plus par le senti ou le ressenti, ce qui rend difficile la définition d'une vision commune de développement.

<sup>20</sup> Chaque année, En piste organise quatre rencontres dédiées aux activités de réseautage.

En Piste est la seule instance de représentation et de concertation. Son action s'établit à l'échelle canadienne, toutefois, l'essentiel de son financement provient du Québec. Dans ce contexte, il est certain qu'En Piste ne peut répondre à la totalité des besoins et des attentes en matière de concertation et de représentation sectorielle à l'échelle canadienne : les moyens dont elle dispose actuellement ne le permettent pas. Mais plus généralement, on manque de plateformes d'échange pour bien cerner les besoins propres aux différents champs de pratique du secteur.

Pour finir, il convient d'établir que le secteur du cirque a su démontrer un leadership fort au courant des dernières années. Les gains obtenus sont le fruit notamment de la cohésion des principaux acteurs montréalais. La force du secteur dépend de la capacité d'entretenir cette cohésion et de l'étendre plus largement aux acteurs nationaux.

#### **3.9.4 Entretien de la compétitivité**

Le secteur des arts du cirque est-il vulnérable? L'écologie du secteur repose sur deux piliers solides : le Cirque du Soleil et l'École nationale de cirque de Montréal. Sur le plan artistique, les acteurs font preuve de dynamisme. Le secteur connaît une période faste et globalement sa capacité d'évolution ne semble pas menacée.

Mais quand l'on parle de compétition, il ne suffit pas de s'analyser, il est nécessaire de voir comment la concurrence travaille. Plusieurs indices tendent à annoncer une croissance de l'opposition tant sur les plans artistique qu'économique. Ainsi, la Cité des arts du cirque est imitée notamment en Suède, en Belgique ou encore en Espagne. De nouveaux acteurs apparaissent avec des moyens financiers considérables en Asie. Il est donc important que le secteur réfléchisse au moyen de demeurer à l'avant-garde.

Cette réflexion devrait permettre d'approfondir le travail sur les dimensions stratégiques de la compétitivité du secteur comme les besoins de formation, la recherche, les modes de transfert de connaissances et les modèles de développement et de financement. C'est donc une réflexion à l'échelle d'un

secteur, y compris de la sous-traitance, qu'il est nécessaire d'amorcer et selon des dimensions artistiques, industrielles et économiques.

---

## ENJEUX SECTORIELS

Les principales problématiques qui caractérisent actuellement le secteur des arts du cirque au Québec correspondent aux 10 grands enjeux qui suivent. Il est à noter que nous avons volontairement renoncé à identifier le financement public comme un enjeu spécifique. En fait, il constitue une problématique « transversale », car il affecte directement ou indirectement l'ensemble des enjeux identifiés. Le sous-financement et le financement inadéquat ont des conséquences négatives observables pour la plupart des composantes du secteur des arts du cirque.

### 1. Être pleinement reconnu et se connaître

La reconnaissance des arts du cirque est largement perfectible notamment pour mieux prendre en compte ses spécificités. À ce titre, l'enjeu identifié en 2007 d'obtenir une pleine reconnaissance du secteur des arts du cirque, de ses réalités et de sa diversité, demeure d'actualité malgré des avancées non négligeables. La pleine intégration des arts du cirque dans les différents programmes de soutien aux arts vivants est encore loin d'être acquise. En matière de formation, le ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport (MELS) ne reconnaît pas le cirque comme une discipline artistique dans ses régimes pédagogiques primaire et secondaire.

Bien que le développement de la discipline soit relativement jeune au Québec, le secteur a gagné en maturité. Pourtant, il est frappant de constater le peu d'informations disponibles sur le secteur. Que ce soit en matière économique, pour les besoins de formation, le profil des clientèles ou encore simplement les niveaux d'achalandage, la méconnaissance est généralisée. Pour concevoir et mettre en œuvre des actions adaptées et concertées, développer des argumentaires ou simplement comprendre finement les rôles et les réalités des différents acteurs, il est nécessaire de disposer d'un minimum d'informations fiables. La coordination des actions et des efforts à l'échelle du secteur dépend en partie de cette connaissance. Finalement, même si l'histoire du cirque au

Québec est relativement courte, la constitution d'une mémoire, voire d'un patrimoine, devient une préoccupation.

### 2. Former, mais aussi penser au développement professionnel

Les succès du secteur des arts du cirque reposent en grande partie sur l'excellence de sa formation supérieure. Toutefois, il n'existe pas vraiment une filière de formation complète et efficace s'appuyant sur une formation initiale et préparatoire en cirque. À cela s'ajoutent de nombreux défis à relever en développement professionnel et artistique des ressources humaines du secteur, qu'on parle des artistes, des coachs, des formateurs, des administrateurs, etc. La question de la formation et du développement professionnels est particulièrement déterminante en matière d'écriture et de mise en piste puisqu'il n'existe pas de formation spécifique en ces matières. Finalement, la transition de carrière est appelée à devenir une dimension importante puisque le nombre d'artistes vieillissants devrait croître dans les prochaines années.

### 3. Inciter et soutenir l'entrepreneuriat artistique et la diversification des formes et des esthétiques

Le secteur des arts du cirque au Québec est caractérisé par un contexte systémique ne favorisant pas l'entrepreneuriat artistique. On peut naturellement considérer cette situation comme un état de fait et *laisser-faire, laisser-aller*. Toutefois, le secteur risque de souffrir à moyen terme de cette inertie créatrice. Il apparaît donc nécessaire de développer une approche volontariste pour renverser cet état de fait. C'est un défi à l'échelle d'un secteur qui réclamera la mobilisation et la coordination de plusieurs de ses acteurs, tout comme il commandera le développement de nouvelles organisations d'encadrement et de services. Il faut développer une formule qui constituera une véritable rampe de lancement<sup>21</sup> pour des projets d'entrepreneuriat artistique en jouant sur l'offre de

<sup>21</sup> Si on transfère cette réflexion dans le secteur industriel, on parlerait par exemple d'un incubateur d'entreprises soit une structure d'accompagnement de projets de création d'entreprises qui apportent un appui en termes d'hébergement, de conseil et de financement, lors des premières étapes de la vie de l'entreprise.

formation, l'encadrement et le soutien administratif, le financement, la disponibilité des infrastructures et l'accès à la diffusion.

Cette multiplication des propositions artistiques doit être l'occasion de favoriser une diversification des formes produites. Il est particulièrement important que des propositions de petites et moyennes tailles émergent pour alimenter la diffusion au Québec. La présence de formules «cabaret» viendrait compléter la gamme des formats de diffusion circassienne en contribuant à la rétention au Québec des artistes. L'effet combiné de la multiplication des propositions et de la variation des formats contribuera également à la diversification des esthétiques.

#### **4. Développer les publics et la culture des arts du cirque**

Les spectacles de cirque rejoignent déjà un large public au Québec. Toutefois, la diffusion est concentrée tant d'un point de vue géographique que stylistique ou encore des formats. L'avenir du cirque au Québec repose sur un enrichissement de l'offre de spectacles de cirque, mais, également, sur une inscription plus importante d'une culture du cirque dans la société québécoise. Ce dialogue entre l'offre artistique et les publics ne sera pleinement efficace que s'il est supporté par un environnement culturel (diffuseurs, écoles de loisir, sorties scolaires, programmes de cirque-étude, critiques médiatiques, etc.) propice à sensibiliser la population à l'univers artistique des arts du cirque. Les publics de demain sont les personnes que l'on sensibilise et que l'on éduque aujourd'hui.

#### **5. Assurer la diffusion des arts du cirque à l'échelle du Québec**

Les impératifs de diffusion se heurtent aux limites financières et aux contraintes techniques et démographiques<sup>22</sup> des diffuseurs pluridisciplinaires du Québec et de la diffusion sous chapiteau. L'adéquation des lieux aux exigences artistiques et techniques des spectacles ainsi que la disponibilité et l'accès aux lieux de diffusion à l'échelle du Québec constituent des enjeux de taille pour le secteur. La TOHU, seul diffuseur spécialisé au Québec, ne peut assurer à lui seul le

<sup>22</sup> On entend par contraintes démographiques, la taille du marché desservi par le diffuseur.

rayonnement du cirque à l'échelle de la province, même s'il en est assurément un acteur incontournable. Devant l'ampleur des contraintes, pour favoriser une meilleure diffusion des arts du cirque à l'échelle du Québec, il faut fédérer les efforts et planifier la circulation des spectacles<sup>23</sup>. Il s'agit certainement aussi de développer des pôles cirques régionaux et de les mettre en relation. Un pôle cirque permet de regrouper des activités et des moyens en matière de formation, de création, de production et de diffusion en cirque. Lieux d'expression et de convergence des acteurs du cirque en région, ces pôles artistiques pourraient s'inscrire dans un réseau se déployant sur l'ensemble du territoire québécois. Finalement, l'enjeu de la diffusion dépasse les frontières du Québec et s'applique aussi à l'échelle du Canada. Sans une diffusion plus large, le cirque éprouvera des difficultés à trouver des équilibres économiques, à asseoir sa reconnaissance et à justifier son soutien public.

#### **6. Développer le cirque en région de façon systémique**

Pouvoir se former, vivre et créer sont autant de défis pour les acteurs du cirque en région. Il convient toutefois de penser globalement le développement des arts du cirque au Québec, d'un point de vue systémique, en imaginant des solutions communes et synergiques ne reposant pas uniquement sur la dimension artistique. Le cirque a le potentiel de se positionner et de contribuer au développement régional par l'entremise du cirque social et du cirque scolaire. De plus, la possibilité de tisser des liens entre la culture et les dimensions sociales et économiques inscrit naturellement le cirque dans une démarche Agenda 21C<sup>24</sup>. En d'autres mots, au-delà des pôles régionaux, l'ancrage du cirque en région repose sur l'engagement du cirque social, scolaire, récréatif et préparatoire auprès des milieux locaux.

<sup>23</sup> Une démarche inspirée de *La danse sur les routes* qui soutient l'amélioration et l'accroissement de la diffusion de la danse sur le territoire québécois est à envisager. La TOHU serait certainement appelée à y jouer un rôle de leader.

<sup>24</sup> Le terme Agenda 21 fait référence au Plan d'action pour le 21<sup>e</sup> siècle annexé à la Déclaration de Rio adoptée à l'issue du Sommet de la Terre de 1992. L'élaboration d'un Agenda 21 de la culture pour le Québec (démarche Agenda 21C) est l'action phare du Plan d'action de développement durable 2009-2013 du ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine (MCCCF). L'Agenda 21C vise à permettre de renouveler la compréhension du rôle de la culture, à créer de nouveaux liens entre différents secteurs de la société et à reconnaître la culture comme une dimension essentielle du développement des sociétés.

Pour plus d'informations sur la démarche Agenda 21C, on peut consulter le site : <http://www.agenda21c.gouv.qc.ca>.

## **7. Proposer une vision de développement synergique à l'échelle du continent**

Montréal est la capitale nord-américaine des arts du cirque et le Québec sa terre d'accueil. Au-delà de ces constats, quel message est envoyé à l'ensemble des acteurs du secteur des arts du cirque au Québec, au Canada et aux États-Unis? Le développement du secteur est caractérisé par un historique riche en collaborations. Le pouvoir acquis par Montréal ne devrait pas se traduire par un sentiment d'injustice et un rejet de la situation par des parties se sentant marginalisées. Au contraire, Montréal doit maintenir un échange équilibré en mettant ses potentiels au service du plus grand nombre afin d'assurer l'harmonie du milieu et son efficacité économique. En d'autres mots, pour qu'un modèle global de développement du secteur avec Montréal comme capitale soit accepté, il est nécessaire que la majorité des acteurs (y compris ceux de Montréal) en perçoivent les bénéfices. Au cours des dernières années, les plus belles réalisations du secteur ont reposé sur la collaboration entre les acteurs plutôt que la concurrence. Ce schéma a particulièrement bien fonctionné à Montréal. L'enjeu est de le développer à une plus large échelle en s'appuyant sur une vision de développement continentale intégrant les spécificités régionales et nationales.

## **8. Relever le défi de la sécurité en matière de cirque de loisir et de cirque scolaire**

Le cirque de loisir et le cirque scolaire connaissent un grand succès. De plus en plus d'enfants s'initient aux arts du cirque. Implicitement, on compte sur ce succès pour développer les publics de demain. Cette dynamique devient donc un enjeu stratégique pour le développement du secteur. Or, l'aspect sécuritaire des pratiques (formation, encadrement, équipements, aménagement, etc.) est peu ou pas encadré. D'autres disciplines, notamment la danse, connaissent des situations comparables et éprouvent une difficulté à encadrer la pratique récréative et même la formation préparatoire. Dans le cas du cirque, un ou deux accidents graves pourraient ruiner plusieurs années de développement si le secteur n'est pas en mesure de démontrer que les conditions sont en place pour éviter les accidents.

## **9. Évaluer les besoins en matière d'infrastructures et planifier leur développement**

Pour que le secteur du cirque se développe au Québec, il faut disposer d'infrastructures d'entraînement, de création, de production, de diffusion et de formation adaptées. Or, dans tous ces domaines, il semble qu'il existe des besoins à combler qui s'expriment tant en termes quantitatifs que qualitatifs. Il est toutefois difficile d'évaluer l'ampleur de ces besoins faute d'une réflexion systématique permettant d'avoir un portrait de la situation. Au-delà des besoins financiers nécessaires pour développer de nouvelles infrastructures et mettre à niveau les plus anciennes, il est nécessaire de planifier un développement en offrant un cadre d'action cohérent. C'est particulièrement primordial en matière de diffusion où il est important de définir des paramètres pour orienter la construction et la rénovation des salles.

## **10. Pérenniser le leadership du secteur**

Le cirque est un secteur concurrentiel mondialisé. Le Québec dans les dernières années a été un chef de file qui a démontré une grande compétitivité tant sur les plans artistique qu'économique. Ce succès repose en partie sur la Cité des arts du cirque et l'effet d'entraînement du Cirque du Soleil, notamment en matière d'essaimage artistique, technique et administratif. Aujourd'hui, la Cité des arts du cirque est imitée et des nouveaux acteurs apparaissent avec des ressources financières considérables. Il est donc important que le secteur réfléchisse aux moyens à privilégier pour demeurer « en avance » sur les plans économique, technologique, de la création, de la production, de la pédagogie, etc. Cet espace professionnel de réflexion devrait particulièrement intégrer les dimensions stratégiques de la compétitivité du secteur, soit les besoins de formation, la recherche collégiale<sup>25</sup> et universitaire, les veilles technologiques et artistiques, les modes de transfert de connaissances et les modèles de financement.

<sup>25</sup> Notamment par l'intermédiaire des Centres de transfert de technologie (CTT).