

Enjeux de reconnaissance et de statut pour le métier de créateur de costumes dans les arts vivants, en Allemagne et en France,

Regards sur les propositions de réforme des
associations professionnelles allemandes.

Mathilde Grebot

Mémoire sous la direction de Nicolas Combes

Master 2 - Développement de Projets Artistiques et Culturels
Internationaux

Institut de la Communication - Université Lumière Lyon 2
Promotion 2020 – 2021

Actualisé en 2022

Résumé

Ce mémoire de Master DPACI porte sur la profession de créateur de costumes dans les arts vivants. Il aborde ses différents aspects en Allemagne et en France, où la profession est confrontée à des problèmes de reconnaissance et de valorisation.

Les créateurs du spectacle sont soumis à différents statuts qui n'offrent pas la même qualité de protection sociale selon les pays. En Allemagne, où les revenus des créateurs sont en dessous des revenus moyens et où les conditions de travail se dégradent, la profession se retrouve actuellement en péril. La protection sociale, insuffisante, confronte les personnes qui ont choisi ce métier à la précarité. La pandémie de COVID a révélé les failles du système allemand pour les indépendants aux conditions de travail hybrides et atypiques.

Des réformes sont envisageables à différentes échelles pour améliorer les conditions de travail, les revenus et la protection sociale des concepteurs de costumes. Complexes et diversifiées elles demandent à être débattues entre créateurs, défendues auprès des gestionnaires des théâtres et de la classe politique et accompagnées de financements.

Ce mémoire confronte les systèmes allemand et français et les opinions de créateurs et de directeurs de structures quant aux propositions de réformes apportées par les associations et syndicats des artistes.

Notions : protection sociale et revenus artistiques, écarts de revenus homme/femme, syndicats, comparaison internationale, politique culturelle.

Remerciements

Merci à mon tuteur, Nicolas Combes pour son soutien, sa disponibilité et ses précieux conseils, à l'équipe pédagogique du Master DPACI qui a élargi mon horizon culturel, et tout particulièrement à Sarah Cordonnier et Camille Jutant qui m'ont offert la possibilité de reprendre des études.

Aux membres de mon jury : Isabelle Moindrot et Delphine Pinasa.

Merci à tous mes interlocuteurs :

Anja Ackermann, Judith Adam, Marion Benages, Bénédicte Betemps, Sabine Blickenstorfer, Sven Bindseil, Sybille Gädecke, Claudia Braun, Esther Frommann, Jesse Garon, Uta Heiseke, Bernhard Helmich, Sophie Jacquet, Veronika Kaleja, Jens Kerbel, Pauline Kieffer, Martin Kohler, Andreas Köhn, Kristopher Kremp, Katharina Kromminga, Oliver Kummer, Susanne Maier Staufén, Benjamin Moreau, Bettina Munzer, Christine Neumeister, Ludwig von Otting, Celine Perrigon, Beatrix von Pilgrim, Adelheid Pohlmann, Albrecht Puhmann, Marie la Rocca, Angela Röhl, Regina Rösing, Nora Schmid, Thibault Sinay, Jackie Tadeoni, Robert Teufel, Mona Ulrich, Thibault Van Craenenbroeck, Bettina Walter, Pauline Zurini.

À Katharina Kromminga, Martin Kohler et l'association *Bund der Szenografen* dont les travaux ont fourni la base des analyses réalisées en Allemagne.

Au syndicat *Union des Scénographes*.

À Aurélie Brinnel et à ma famille pour les relectures.

Summary

This master thesis focuses on the profession of Costume Designer in the performing arts. It discusses its various aspects in Germany and France, where the profession is currently facing problems of recognition and promotion. Costume designers are subject to different statutes which do not offer the same quality of social protection in different countries. In Germany the profession is currently in danger because of low incomes, gender pay gap in cultural sector and the deterioration of working conditions. The COVID pandemic has exposed flaws in the German system for self-employed workers with hybrid and atypical working conditions.

Reforms are possible at different levels to improve the working conditions, income and social protection of costume designers. Complex and diversified, they need to be debated between designers, defended by theater managers and the political class, and accompanied by funding.

This thesis confronts the French and German systems and the opinions of artists and directors around the reform proposals made by artists' associations and unions.

Key words: artist's social protection and incomes, gender pay gap, trade unions, international comparation, culture policy.

Zusammenfassung

Diese Masterarbeit beschäftigt sich mit dem Beruf des Kostümbildners*in in den darstellenden Künsten. Sie erörtert seine verschiedenen Aspekte in Deutschland und Frankreich, wo der Beruf derzeit mit Anerkennungs- und Beförderungsproblemen konfrontiert ist. Kostümbildner*innen unterliegen Gesetzen, die in verschiedenen Ländern nicht die gleiche Qualität der sozialen Absicherung bieten. In Deutschland ist der Beruf derzeit wegen geringen Einkommens, Gender Pay Gaps im kulturellen Sektor und der Verschlechterung der Arbeitsbedingungen gefährdet. Die unzureichende soziale Absicherung konfrontiert Kostümbildner*innen mit Prekariat und Altersarmut. Die Corona-Pandemie hat die Mängel im deutschen System für Selbständige mit hybriden und atypischen Arbeitsbedingungen aufgedeckt.

Reformen sind auf verschiedenen Ebenen möglich, um die Arbeitsbedingungen, das Einkommen und die soziale Absicherung von Kostümbildnern*innen zu verbessern. Diese müssen umfassend zwischen Machern, Theaterleitungen und Politik debattiert, und durch zusätzliche (oder neue) Finanzierungsprogramme begleitet werden.

Diese Arbeit erstellt ein Meinungsbild der Kostüm- und Bühnenbildner*innen und Regisseur*innen zu den Reformvorschlägen von Künstlervereinigungen und Gewerkschaften.

Stichwörter: Künstler Sozialabsicherung und Einkommen, Gender Pay Gap, Gewerkschaftsarbeit, internationaler Vergleich, Kulturpolitik.

Table des matières

Introduction et Méthodologie.....	1
1. Le marché du spectacle vivant en Allemagne et en France.....	4
♦ Présentation des arts vivants en Allemagne.....	4
Théâtres publics, privés, indépendants et festivals.....	4
Le financement des arts vivants.....	6
♦ Comparaisons entre l'Allemagne et la France.....	8
Emploi et statut des travailleurs.....	8
Évaluation du nombre de créateurs de costumes.....	11
Évolution du marché du travail.....	13
2. Créateur de costume, une profession aux contours flous.....	14
♦ Naissance du métier de créateur.....	14
♦ Qu'est-ce que la création de costumes aujourd'hui ?.....	21
Définition par les professionnels.....	21
Formations initiale et continue.....	22
Champs de compétences et responsabilités.....	25
♦ Conditions de travail des créateurs de costumes.....	32
Accès aux missions et promotion individuelle.....	32
Mobilité et intermittence.....	34
♦ Evolution des statuts juridiques et de la protection sociale.....	35
En Allemagne, du salariat à l'indépendance.....	35
En France, une situation hybride.....	37
Statuts et protection sociale.....	39
La protection sociale des artistes et techniciens intermittents du spectacle.....	41
La protection sociale des artistes indépendants en Allemagne.....	42
3. Les revenus des concepteurs.....	44
♦ La démarche de négociation.....	44
Des artistes entrepreneurs en permanente négociation.....	44
S'informer grâce aux réseaux.....	46
La problématique du temps de travail.....	47
La négociation, une étape redoutée.....	49
Les tâches de travail en dehors des contrats de création.....	50
La notion de risque.....	50
♦ Données statistiques sur les revenus des créateurs.....	52
Les honoraires en Allemagne.....	52
Les revenus des concepteurs en France.....	58
Comparaison des revenus France/ Allemagne.....	59

Le système de l’intermittence en question.....	63
Points de vue des créateurs sur leur rémunérations.....	65
◆ Écarts de rémunération et de valorisation dans les équipes artistiques.....	66
Différences de revenus entre les métiers créatifs.....	66
L’analyse critique des créateurs.....	71
La création des costumes et la notion de genre.....	74
Une profession hautement féminisée.....	74
Les écarts de revenus selon le genre.....	74
Les inégalités liées au genre dans le secteur culturel.....	75
Mobilité et vie de famille, une conciliation difficile.....	78
◆ Motifs d’acceptation des rémunérations basses, un métier passion.....	82
◆ La crise de COVID-19, révélatrice des fragilités.....	83
4. Les propositions de réformes en Allemagne.....	90
Les représentants des artistes indépendants.....	90
◆ Garantir les revenus des créateurs de costumes.....	94
Recourir davantage aux emplois salariés.....	94
Honoraire minimum, grille tarifaire et transparence.....	97
Comment financer la hausse des honoraires ?.....	101
Revoir les règles d’accès à l’emploi	106
◆ Réformer la protection sociale des artistes indépendants.....	107
Adaptations autour de la caisse sociale des artistes.....	107
L’idée du revenu de base rejetée par le conseil culturel.....	109
Ouverture de l’assurance chômage aux indépendants.....	111
L’assurance retraite.....	112
◆ Valoriser le domaine des costumes.....	113
◆ Améliorer les conditions de travail.....	114
Établir un observatoire des métiers de la création.....	114
Clarifier les tâches dans les ateliers et embaucher des assistants.....	115
Renforcer la compatibilité du métier avec la vie de famille.....	116
◆ Adapter la formation aux défis de la profession et du marché.....	116
Encourager les échanges et l’engagement.....	118
S’interroger sur le devenir de la profession ?.....	119
Conclusion.....	119
Bibliographie.....	122
Annexes.....	130
Organigramme.....	131
Données statistiques de la caisse allemande d’assurance des artistes KSK, 2001-2021.....	132
Données statistiques de la fédération des théâtres allemandes, 1991-2018.....	133
Description des personnes interrogées.....	134
Questions posées lors des interviews.....	136

Introduction et Méthodologie

Dans le cadre de mon master de Direction de Projets Artistiques et Culturels Internationaux (DPACI) à l'université Lyon2, je développe un travail de réflexion sur un métier culturel : créateur de costumes. Mon analyse s'inspire largement de mon expérience personnelle. Ce mémoire part d'un constat : comme d'autres professions des arts vivants, le métier de créateur de costumes est peu rémunéré et la protection sociale des professionnels, insuffisante en Allemagne, les expose à une précarité aiguë.

Une première étape de ce mémoire sera de vérifier la validité de cette «hypothèse», observer si elle est personnelle ou objectivement vérifiable à grande échelle.

J'ai la chance de pouvoir comparer un même métier dans deux pays aux systèmes très différents, mon domaine de recherche s'étend donc à l'Allemagne et la France. Je me penche cependant principalement sur la situation en Allemagne (que je connais mieux puisque j'y travaille depuis 16 ans) et qui influence mon point de vue. On verra que certaines problématiques sont communes entre ces deux pays et d'autres spécifiques à chacun d'eux. La comparaison permettra une analyse plus fine des difficultés et des solutions possibles pour améliorer les conditions d'exercice du métier. On pourra se demander si le métier est également précaire en France et quelles réglementations sont en adéquation ou non avec le domaine des arts vivants. Je focalise mon travail sur le domaine du spectacle vivant.

Pour ce travail j'ai interrogé des créateurs exerçant en France et en Allemagne. Certains créateurs résident ou exercent leur profession également en Suisse Allemande et en Autriche. De par la langue partagée, ces pays forment un marché commun. Dans ces trois pays les théâtres fonctionnent de façon similaire, les règlements sociaux divergent cependant légèrement; je me concentrerai sur le système social allemand.

Je souhaite d'abord définir avec les créateurs leur métier, aborder ses aspects économiques et administratifs puis observer les réformes proposées par des associations professionnelles, notamment le conseil culturel allemand et l'alliance des scénographes, «Bund der Szenografen». J'interroge également d'autres professionnels qui côtoient les concepteurs de costumes ou influencent leur travail tels que les directeurs d'ateliers, dirigeants de théâtres, professeurs, et metteurs en scène. Il me paraît essentiel d'interpeller des directeurs de théâtres qui peuvent jouer un rôle dans l'amélioration ou la dégradation des conditions de travail et des honoraires des créateurs.

La problématique de mon mémoire est la suivante : Comment organiser la profession de costumier afin de lutter contre la précarité ? Qu'est-ce que cela implique quant aux conditions de travail, à la rémunération, aux statuts ?

Ce mémoire éveillera, je l'espère, la curiosité des collègues des arts vivants qui seront peut être intrigués ou irrités par les débats soulevés.

Le plan du mémoire

Dans un premier temps, je placerai le contexte de mon travail en décrivant la structure et le financement des arts vivants en Allemagne ainsi que les formes d'emploi.

Ensuite on observera la profession de créateur de costumes en détail selon la construction historique du métier, les conditions de travail et le statut en France et en Allemagne. Je tenterai d'évaluer le nombre des créateurs et d'établir des comparaisons entre les deux pays. Cependant, les données statistiques étant différentes et rares, il s'agira davantage de poser des points de repères que de comparer précisément des systèmes.

Nous nous pencherons ensuite sur les revenus des professionnels et interrogerons les écarts de rémunérations au sein des équipes artistiques.

Enfin j'aborderai des propositions de réformes, en Allemagne, pour améliorer les revenus, la protection sociale et les conditions de travail des créateurs de costumes.

J'ai choisi de décrire très précisément les problématiques qui touchent le métier de concepteur de costumes dans les parties deux et trois pour donner aux lecteurs une vision d'ensemble la plus complète possible avant que nous nous penchions sur les débats autour des pistes de réformes développées dans la dernière partie du mémoire.

Les hypothèses de départ sont les suivantes :

- La création de costumes, mal définie, est fortement dévalorisée au sein des équipes artistiques et des structures (théâtres et des maisons d'opéra). Les pratiques et la charge de travail des costumiers indépendants sont méconnues ou ignorées par les dirigeants.
- Les pressions budgétaires et la concurrence influencent le calcul des honoraires.
- Il existe des inégalités au sein des équipes artistiques. Le fait que le métier de création de costumes soit exercé majoritairement par des femmes, explique-t-il les écarts de revenus ?
- Actuellement en Allemagne, le statut d'indépendant n'offre pas assez de protection sociale pour des professions intermittentes et peu rémunérées. Les revenus ne compensent pas le risque et l'irrégularité.

Méthode et étapes de travail

- rechercher les données chiffrées disponibles sur le secteur des arts vivants et le métier de scénographe (décors et costumes), comparer à cet égard la France et l'Allemagne.
- confronter mes impressions avec les faits vécus par d'autres costumiers,
- observer les débats actuels et les pistes de réformes,
- débattre avec les costumiers et directeurs de théâtre des propositions de l'alliance allemande des scénographes, «Bund der Szenografen».
- conduire des interviews par oral ou par écrit de décembre 2020 à juillet 2021 avec :

Dans les pays germanophones (Allemagne, Suisse, Autriche) : 17 créateurs de costumes, dont des membres actifs de l'alliance des scénographes (Bund der Szenografen), 1 agent artistique et avocat (BDS), 3 directeurs et directrices d'opéra et de théâtre, 1 directeur financier de théâtre, 2 cheffes de service costumes, 1 professeure de création de costumes, 2 metteurs en scène, Martin Kohler, auteur d'une étude statistique sur les métiers de la scénographie.

En France : 8 créateurs de costumes, le président et la trésorière de l'union des scénographes (UDS), 2 cheffes de service costume (opéra).

Les entretiens contenant des informations personnelles, les réponses sont anonymisées.

Petit point de vocabulaire

Tout au long du mémoire j'emploie pour désigner les personnes qui conçoivent les costumes les expressions «créateur de costumes» ou «concepteur de costumes». J'évite le mot «costumier», employé couramment mais très ambigu puisqu'il désigne soit des couturiers, soit des créateurs. J'utilise le terme «scénographe» dans son acceptation large englobant les créateurs de costumes, de décors et de lumière. (Nous reviendrons sur la problématique des désignations plus précisément). Le mot «indépendant» sera récurrent au sujet des personnes qui exercent leur profession de façon libérale non salariée. Le terme «théâtre» en Allemagne est employé pour désigner des institutions qui jouent aussi bien des pièces d'opéra, de théâtre que de ballet ; j'emploie comme synonymes «structures», «institutions» et «maisons». Enfin les abréviations BDS et UDS signifient «Bund der Szenografen» et «Union Des Scénographes», ce sont les associations et syndicats des scénographes du spectacle en Allemagne et en France.

J'ai choisi de ne pas appliquer l'écriture inclusive pour des raisons de confort à la lecture.

1. Le marché du spectacle vivant en Allemagne et en France

◆ Présentation des arts vivants en Allemagne

En Allemagne les budgets publics pour la culture s'élèvent à environ 10 Milliards d'euros en 2017. Les arts vivants et la musique sont des secteurs culturels très appréciés, plus d'un tiers des financements publics pour la culture leurs sont dédiés (34,5%)¹.

Théâtres publics, privés, indépendants et festivals

Les théâtres publics municipaux et régionaux

En Allemagne, les gouvernements des Länders ont la compétence de la culture et de l'éducation. Le ministère de la culture a très peu d'influence pour des raisons historiques.

Il existe aujourd'hui 130 théâtres régionaux et municipaux:

- 30 théâtres/opéras régionaux «Staatstheater» qui sont principalement un héritage des cours princières,
- Environ 80 théâtres communaux «Stadttheater» qui ont été créés généralement au XIXème sous l'influence bourgeoise,
- 20 théâtres régionaux «Landestheater» (financés par des intercommunalités).

Les budgets des théâtres/opéras sont très différents selon leur taille et selon les Länders.

Au tournant du XX^e siècle, et à l'instauration de de la République de Weimar, les gouvernements locaux ont commencé à subventionner les théâtres ; déjà dans les années 1920, la majorité des théâtres allemands sont pleinement intégrés dans l'administration publique et financés à près de 100% par l'État.²

Les théâtres allemands fonctionnent selon un principe d'auto production (car ils ont leur propre troupe d'artistes permanents) et de «répertoire» à la différence de la France où les coproductions et le principe de la tournée sont la norme.

¹ *Kulturfinanzbericht*, Statistische Ämter des Bundes und der Länder, 2020, <https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung-Forschung-Kultur/Kultur/Publikationen/Downloads-Kultur/kulturfinanzbericht-1023002209004.html>

² ALTHOFF Lara, ZIMMER Annette, *Who are we: bohemians or civil servants ? Employment conditions, job satisfaction, and cultural aspiration of the workforce of German city theatres –Results of an empirical survey*, Universität Münster, 2020

La production a augmenté depuis les années 1990 : en 1991, 2 290 spectacles étaient produits par saison, en 2018, on produisait 3 033 spectacles. Sur la saison 2018/2019 les 142 théâtres (publics et privés) allemands recensés ont produit en moyenne 21 nouveaux spectacles par structure. De façon surprenante les villes entre 100 000 et 500 000 habitants sont plus productives que les villes de plus de 500 000 habitants.³

*«Le théâtre de Düsseldorf a produit le plus de spectacles sur la saison 2017/18. Les plus petits théâtres ne produisent que 10–15 productions par an.(...) Les productions ont des périodes de répétition de 6 à 8 semaines, ensuite ils sont présentés au public lors de la Première et entrent dans un processus de représentations qui peut, selon les spectacles atteindre 20 représentations.»*⁴

Le public diminue depuis les années 1990. Entre 1991 et 2018 on observe une perte de 10% du public (environ – 2 millions de spectateurs).⁵

La scène dite «indépendante»

Dans le domaine du théâtre et de la danse il existe en Allemagne une large scène dite «indépendante», elle aussi subventionnée, qui fonctionne davantage comme les compagnies et théâtres français. Le théâtre indépendant (Freies Theater) est né au début du XX^e siècle en réaction aux théâtres municipaux et régionaux jugés politiquement et artistiquement conventionnels. Il s'est beaucoup développé dans les années 1970. Il s'agissait pour les troupes de se distinguer de l'activité théâtrale établie, de créer de nouveaux contenus et des nouvelles formes de décision collectives, moins hiérarchiques que dans les théâtres publics. On qualifie «d'indépendants» à la fois des structures (théâtres et maisons de la danse), des festivals et des compagnies. On compte environ 1000 compagnies, 10 grands théâtres, une cinquantaine de festivals indépendants. Un des exemples les plus connus internationalement est la Schaubühne de Berlin. Il n'existe actuellement pas de statistique sur le nombre de spectacles créés par la scène indépendante.

Une structure indépendante n'a pas de personnel artistique fixe mais quelques postes techniques et administratifs. Les artistes ou les compagnies invitées à y travailler doivent trouver leur financement au projet, seuls ou en collaboration avec les producteurs. Les compagnies indépendantes sont nombreuses surtout en Rhénanie-du-Nord-Westphalie et à Berlin. Elles font des demandes de financements auprès des communes, des Länders, de l'État fédéral et de fondations.⁶

³ Statistiques des théâtres publics- Theaterstatistik- voir tableau en annexe

⁴ SCHMIDT Thomas, *Macht und Struktur im Theater, Asymmetrien der Macht*, Edition Springer, 2019

⁵ Statistiques des théâtres publics- Theaterstatistik- voir tableau en annexe

⁶ SLEVOGT Esther, *The Performing Arts in the Federal Republic of Germany* IETM Mapping

Le secteur privé

199 théâtres privés sont répertoriés dans les statistiques du spectacle vivant, ils emploient 3018 personnes fixes et 2135 personnes au projet. Ils touchent également des aides publiques (environ 130 Millions d'euros pour le secteur sur la saison 2018/2019) mais ont proportionnellement de plus grosses recettes propres que les théâtres publics : 102 Millions d'euros.⁷

La comédie musicale est un genre populaire et fortement exploité par des entreprises totalement privées dont les principales: ⁸ «Stage Entertainment» présente sur 13 scènes en Allemagne, avec un chiffre d'affaires de plus de 300 Millions d'euros (2019),⁹ «Mehr-BB Entertainment» au chiffre d'affaire de 50 Millions en 2017¹⁰ et Semmel Concerts Entertainment.¹¹

Les festivals

L'Allemagne compte 84 festivals de théâtre, d'opéra et de danse. Les festivals représentent 572 emplois fixes. Ils touchent des subventions publiques (État, Länders et communes) à hauteur de 60 Millions d'euros et réalisent 55 Millions d'euros de recettes en 2018-2019.¹²

Le financement des arts vivants

Très peu de lois régissent la culture en Allemagne. Le land Rhénanie-du-Nord-Westphalie (NRW) fait exception avec une loi sur la culture passée en 2014 qui permet aux acteurs culturels un échange direct avec les politiques¹³. Une initiative citoyenne est en cours actuellement dans le land de Berlin pour demander la mise en place d'une loi sur la culture. Une autre initiative revendique que la culture soit inscrite dans la constitution du pays, afin de rappeler l'importance de ce secteur mis à mal pendant la crise de pandémie de COVID-19. Les professionnels affirment que des lois plus protectrices pour la culture sont nécessaires.

Dans les arts vivants la pratique du mécénat est quasiment inexistante ; les arts vivants sont principalement financés par les collectivités. Il existe deux systèmes de subventions : les subventions de fonctionnement et les subventions de projets. Les budgets culturels sont votés par les gouvernements des Länders et les conseils de communes. Les Länders et les communes subventionnent le fonctionnement des grands équipement culturels tels que les théâtres régionaux et

⁷ <https://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/theaterstatistik.html>

⁸ <https://www.buehnengenossenschaft.de/kolumne-maerz-2021>

⁹ Cette entreprise appartient à l'américaine "Advance Publications" et son siège social se trouve aux Pays-Bas, Stage entertainment emploie 1500 personnes en Allemagne (artistes et autre).

¹⁰ L'entreprise de l'Ambassador Theatre Group (ATG) exploite l'Admiral Palast à Berlin, le Capitole de Düsseldorf, le Starlight Express Theatre à Bochum et le Musical Dome à Cologne et emploie 660 personnes en Allemagne. <https://www.northdata.de/Mehr-BB+Entertainment+GmbH,+D%C3%BCsseldorf/HRB+57980>

¹¹ filiale Show factory, Wien qui coproduit et fait tourner quelques comédies musicales.

¹² <https://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/theaterstatistik.html>

¹³ Landesbüro Darstellende Künste, NRW, réunion Fördersummit, 29.04.2021

municipaux. (Staatstheater, Stadttheater). En 2018-2019, les 130 théâtres publics touchent 2 742 Millions d'euros de subventions et réalisent 586,7 Millions de recettes propres.¹⁴ La part de financement venant du land ou des communes varie fortement d'un land à l'autre. Par exemple en Rhénanie-du-Nord-Westphalie, où il y a de nombreuses villes importantes, ce sont les communes qui participent le plus aux dépenses des théâtres, à hauteur de 86%, le land à seulement 12%. Tandis que dans le land Mecklembourg-Poméranie occidentale, le land participe à hauteur de 56% et les communes à 42%.¹⁵ Les sociétés de loterie des 16 Länders (équivalent de la Française des Jeux en France) ainsi que les loteries sociales participent au financement de la culture par les biais de taxes qui représentent environ 2,7% des dépenses culturelles publiques des Länders.¹⁶

Par ailleurs, différents programmes financent des projets artistiques ou d'éducation culturelle ponctuels à tous les échelons territoriaux : État fédéral, Länders, communes, quartiers. Chaque collectivité établit ses critères de sélection et d'octroi. Les financements sont accessibles aussi bien aux théâtres et compagnies publics, privés ou indépendants. Les Länders délivrent des bourses de fonctionnement sur plusieurs années à des compagnies «indépendantes»; par exemple le land de Rhénanie-du-Nord-Westphalie soutient 12 compagnies de danse sur 3 ans (de 80 000 à 100 000 euros par an).¹⁷ Cependant la plus grande part des financements culturels est dirigée vers les théâtres publics. En 2019, le land de Berlin finance les arts vivants à hauteur de 295 Million d'euros. 97,5% des fonds sont destinés aux institutions et 2,5% à des projets indépendants.¹⁸

Au niveau fédéral, différents ministères soutiennent ponctuellement des projets d'arts vivants. Le ministère de la culture par le biais de la fondation culturelle fédérale («Bundeskultur Stiftung») créée en 2002 ou par son programme pour l'éducation culturelle. Le ministère de la culture a un rôle et un portefeuille très réduit. Son budget annuel se limite à 35 millions d'euros pour financer des projets dans tous les domaines culturels. En 2018-2019, l'État soutient les théâtres à hauteur de 21,3 Millions d'euros tandis que les Länders et les communes financent (à part presque égale) les arts vivants respectivement à hauteur de 1,308 Milliards et 1,337 Milliards d'euros.¹⁹

Par comparaison, en 2020 le ministère de la culture français soutient la création, la production et la diffusion des arts vivants à hauteur de 703,3 Millions d'euros. En 2021, le plan de relance annoncé prévoit 60 millions d'euros sur deux ans, répartis à parité entre le théâtre la danse, les arts de

¹⁴ <https://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/theaterstatistik.html>

¹⁵ MARGRAFF Jonas, *Die Theaterpolitik der Bundesländer, Strukturkrise und institutioneller Wandel in den darstellenden Künsten Kontexte, Akteure, Prozesse*, Jahrestagung der DFG-Forschungsgruppe Krisengefüge der Künste, 24 März 2021

¹⁶ Sur les taxes versées en 2017 par ces sociétés, environ 233 millions d'euros ont été mis à disposition de la culture. ROBENS Linda, *Das große Los für die Kultur ? Die Rolle von Lottogesellschaften bei der Finanzierung der kulturellen Infrastruktur in Deutschland Has culture hit the jackpot ?*, Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg, 2018

¹⁷ <https://www.land.nrw.de/pressemitteilung/freie-szene-staerken-zwoelf-freie-tanzensembles-erhalten-strukturelle-foerderung>

¹⁸ Haushaltsplan von Berlin für die Haushaltsjahre 2018/2019, Band 8, Einzelplan 08, Kultur und Europa, Herausgeberin: Senatsverwaltung für Finanzen 2018

¹⁹ <https://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/theaterstatistik.html>

la rue et le cirque d'une part et la musique classique d'autre part.²⁰ En 2014, les collectivités territoriales françaises dépensent environ 2 Milliards d'euros pour les arts vivants.²¹

En outre d'autres ministères financent ponctuellement le spectacle vivant en Allemagne : le ministère pour la formation et la recherche, le ministère pour la famille, les seniors, les femmes et la jeunesse (projets d'arts vivants dans des lieux de formation/d'enseignement), le ministère des affaires étrangères et le ministère de la coopération économique et du développement (responsables des programmes d'éducation culturelle lorsqu'il s'agit d'échanges avec d'autres pays).

Parallèlement aux ressources publiques, des fondations et des ONGs privées octroient des bourses pour des projets qu'elles sélectionnent dans les secteurs sociaux, des sciences, du journalisme, de la culture et de l'art. Il n'existe pas de statistiques sur les financements totaux des fondations et ONGs privées. Individuellement, il s'agit de montants faibles. La fondation «Heinz und Heide Dürr Stiftung» consacre par exemple 15% des rendements de ses actions (2,5 Million) soit 375 000 euros par an à la culture. Les fondations Rudolf Augstein et Robert Bosch délivrent des bourses entre 10 000 et 15 000 euros pour environ 10 projets d'arts vivants par an.²²

Enfin des entreprises privées, notamment les banques soutiennent également certains projets des arts vivants (par exemple la Deutsche Bank).

◆ Comparaisons entre l'Allemagne et la France

Emploi et statut des travailleurs

Les 130 théâtres publics emploient sur la saison 2018/2019, 40 476 salariés fixes/permanents²³, et 10 774 indépendants sous contrat de commande (Werkvertrag) de façon intermittente pour des productions spécifiques.²⁴

Les emplois salariés fixes concernent aussi bien les domaines administratif, technique qu'artistique (membres de l'orchestre, un ensemble de comédiens, de chanteurs et pour certaines structures des danseurs). Certains emplois fixes sont des postes permanents délivrés par les communes. De nombreux emplois artistiques et techniques dits «permanents» sont en réalité

²⁰ Budget 2020 du ministère de la culture, <https://www.culture.gouv.fr/Presse/Dossiers-de-presse/Budget-2020-du-ministere-de-la-Culture>
<https://www.culture.gouv.fr/Presse/Communique-de-presse/Presentation-du-budget-2021-du-ministere-de-la-Culture>

²¹ DELVAINQUIERE Jean-Cédric, TUGORES Francois, *Dépenses culturelles des collectivités territoriales: 9,3 milliards d'euros 2014*, Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2017

<https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-de-synthese/Culture-chiffres-2007-2021/Depenses-culturelles-des-collectivites-territoriales-9-3-milliards-d-euros-en-2014-CC-2017-3>
²² Profil | Heinz und Heide Dürr Stiftung (heinzundheideduerrstiftung.de) Kunst – Rudolf Augstein Stiftung (rudolf-augstein-stiftung.de)

²³ dont 18.104 artistes (chanteurs, comédiens, danseurs), 16.163 salariés externes pour des productions

²⁴ Bühnenverein-Statistik-2019; <https://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/theaterstatistik.html>

facilement résiliables. Régis par le «contrat normal» du secteur du spectacle («Normal Vertrag»), ils se renouvellent automatiquement chaque année, sauf si l'employé ou l'employeur s'y opposent. La rupture de contrat ne demande aucune justification (même de la part de l'employeur, pour des raisons dites «artistiques»).²⁵

La programmation de répertoire influence le rythme de travail, les personnels fixes travaillent en parallèle sur différentes productions. Les artistes répètent un spectacle en journée et en jouent un autre en soirée. Ce rythme est très différent du fonctionnement au projet plus courant sur la scène indépendante allemande et en France.

Les théâtres font également appel à des artistes «invités» («Gast») salariés ou indépendants pour remplir certaines missions ponctuelles le temps d'une production. Il peut s'agir de chanteurs solistes, de comédiens ou des «équipes artistiques». Le terme «équipe artistique» désigne les metteurs en scène, les scénographes de décors et de costumes, et parfois des créateurs de lumière ou de vidéo (la création de la lumière, en Allemagne est souvent prise en charge par un employé éclairagiste, le scénographe et le metteur en scène ; en France le poste spécifique de créateur lumière est plus répandu). Dans certaines structures, il existe des postes fixes de «metteur en scène maison» («Hausregisseure») et de «directeurs de la scénographie» («Ausstattungsleiter») qui sont des scénographes de décors et de costumes. Nous verrons que les postes fixes en scénographie tendent à disparaître.

Les 199 théâtres privés emploient 3 018 personnes fixes et 2 135 personnes au projet. Les festivals représentent 572 emplois fixes.²⁶ Les compagnies privées de comédie musicale emploient environ 2110 personnes.

La fédération des arts vivants indépendants (Bundesverband Freie Darstellende Künste, BDFK) regroupe environ 20 000 professionnels, compagnies et structures. Selon les données de la caisse d'assurance maladie 30 210 personnes travaillent par ailleurs comme artistes indépendants pour les arts vivants. Le nombre de ces travailleurs indépendants n'a cessé de croître (régulièrement) depuis 1991:²⁷ En 30 ans, il a plus que triplé.

En Allemagne, environ 46 200 personnes²⁸ travaillent donc dans les arts vivants en emploi salarié ; au moins 30 210 personnes travaillent pour le spectacle en tant qu'indépendant.

En France le salariat prédomine :

²⁵ <https://nv-buehne.de/nv-buehne.html>

²⁶ <https://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/theaterstatistik.html>

²⁷ 7.193 personnes en 1991, 13.244 en 2001, 22.305 en 2011, 30.210 en 2020. ref: tableau: Entwicklung der Versichertenzahlen, <https://www.kuenstlersozialkasse.de/service/ksk-in-zahlen.html>

²⁸ 40.500+ 3020+ 570+2110

«Le salariat demeure nettement dominant dans l'audiovisuel multimédia et le spectacle concernés par le régime d'assurance de l'intermittence. La part des indépendants représente seulement 19% des actifs dans les arts vivants (de 2015 à 2017).»²⁹

En 2020, le secteur du spectacle français (public et privé) compte 217 153 emplois salariés. La forme de contrat la plus répandue est le CDDU, le contrat à durée déterminée dit d'usage, utilisé pour l'emploi des salariés intermittents : 158 220 salariés (66%). 44 667 salariés sont embauchés en CDD (19%). L'emploi permanent en CDI est la forme la moins fréquente : 36 526 salariés en CDI (15%).³⁰

Les employeurs du spectacle sont nombreux. Le ministère de la culture et de la communication comptabilise 953 lieux de création et diffusion du spectacle vivant.³¹ Les employeurs du secteur professionnel des arts vivants sont constitués juridiquement sous forme associative (80%), 17 012 employeurs, et de SARL-EURL, 2 736 employeurs. Il s'agit surtout de petites structures : seulement soit 9,8% des employeurs (2 076 employeurs) ont plus de 50 salariés. Le nombre d'employeurs a augmenté de 70 % entre 2000 et 2017.

Par comparaison l'Allemagne compte 130 théâtres publics avec en moyenne 185 salariés fixes et environ 1 000 théâtres et compagnies indépendantes.

Les modèles allemands et français divergent fortement : En Allemagne des grandes structures publiques polyvalentes prévalent. Elles ont des troupes fixes et produisent des spectacles joués en alternance (forme du répertoire). Seuls les metteurs en scènes et leurs scénographes (costume et décors) et quelques artistes (solistes) indépendants sont invités le temps d'un projet.

En France opéras et théâtres sont séparés. De multiples petits théâtres et compagnies constituent le paysage du spectacle vivant. Les spectacles sont souvent co-produits et tournent beaucoup. Artistes et techniciens sont en majorité embauchés au projet.

Le nombre de personnes actives dans les arts vivants est bien supérieur en France qu'en Allemagne. Sur le plan artistique certaines formes de spectacles sont quasi inexistantes en Allemagne telles que le cirque et les arts de la rue.

²⁹ INSEE *Éclairage-Les non-salariés dans les activités culturelles*, Références, édition 2020
<https://www.insee.fr/fr/statistiques/4470788>

³⁰ https://www.pole-emploi.org/files/live/sites/peorg/files/documents/Statistiques-et-analyses/S%26I/si_20.026_intermittents_spectacle_2019.pdf

Les salariés permanents(CDI et CDD) des structures suivantes ne sont pas comptabilisés dans les indicateurs: la Comédie française, la Cité de la musique Philharmonie, l'Opéra de Paris, 6 Opéras et 1 Orchestre en région, une vingtaine d'établissements publics et une vingtaine de théâtres en régie, certains Zéniths et cabarets.

³¹ dont 727 Théâtres de ville, théâtres privés, centres dramatiques nationaux et régionaux, 198 lieux pour la musique et la danse et 28 Pôles nationaux des arts du cirque, centres nationaux des arts de la rue.
https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Statistiques-culturelles/Donnees-statistiques-par-domaine_Cultural-statistics-databases/Equipements-culturels

	ALLEMAGNE	FRANCE
Emplois permanents	Environ 46 200	44 667
Emplois CDD	30 210 indépendants	36 526
Emplois CDDU (régime de l'intermittence)		158 220
Nombre d'employeurs	130 théâtres publics, 199 théâtres privés, Environ 1000 compagnies et théâtres «indépendants».	953 «lieux de création et diffusion» publics, 17 012 associations, 2 736 SARL-EURL.
Formats de représentation	Théâtres publics : répertoire, troupe fixe Scène indépendante : système de tournée	Co-production, système de tournée, Opéras : répertoire et co-production
Financements du secteur public (2014-2020)	Etat : 21,3 Millions régions : 1,308 Milliard communes : 1,337 Milliard Somme : 2,658 Milliards	Etat : 703,3 Millions régions et communes : 2 Milliards Somme : 2,703 Milliards

Évaluation du nombre de créateurs de costumes

Il est ardu de trouver des données précises sur les créateurs de costumes. En Allemagne la profession n'est pas clairement distincte de la scénographie générale, en France elle se confond avec les tâches de réalisation. Curieusement le secteur du spectacle est assez mal renseigné dans les statistiques de ces deux pays.

Pour évaluer le nombre de créateurs (de costumes et de décors) actifs en Allemagne, j'ai contacté les services de la caisse d'assurance des artistes indépendants, KSK (Künstlersozialkasse), de l'institut statistique du gouvernement fédéral et de l'agence pour l'emploi.

L'Allemagne compte en 2020, 3 400 personnes salariées scénographes de décor ou de costumes.³² Les statistiques n'indiquent pas le secteur d'emploi. Selon mes observations, les scénographes salariés sont très rares dans les arts vivants et au cinéma. Je suppose donc que les 3400 scénographes salariés sont surtout actifs dans le domaine de la télévision où la pratique de salariat est plus répandue.

³² Statistique nationale de l'agence pour l'emploi: Bundesagentur für Arbeit Deutschland 2020: Tabelle 1, Berufsgruppe 9461 Berufe i.d. Bühnen- und Kostümbildneri https://statistik.arbeitsagentur.de/SiteGlobals/Forms/Suche/Einzelheftsuche_Formular.html?nn=1459326&topic_f=beschaeftigung-sozbe-bo-heft

En 2021, environ 2 964 personnes sont affiliés à la caisse d'assurance maladie des artistes indépendants dans la catégorie des métiers des arts vivants qui regroupe les professions de scénographes de décors, de costumes, de créateur de lumière et de maquillages...³³.

Pour évaluer le nombre de scénographes de décors et de costumes, on serait tenté de compter le nombre de personnes formées chaque année (99 personnes en Allemagne en 2020). Toutefois l'abandon de la profession après quelques années d'exercice est très courant. Il faudrait par ailleurs prendre en compte les personnes venant d'autres filières (artisanat, mode, architecture) qui représentent 30% des sondés (étude Kohler-BDS-2016)³⁴ ainsi que les scénographes étrangers venus s'installer en Allemagne, environ 7% des scénographes.³⁵

J'évalue les scénographes de costume et de décors actifs dans les arts vivants en Allemagne à environ 3 000 personnes.

En France, selon les statistiques de la caisse d'assurance sociale AUDIENS, seulement 61 personnes sont déclarées comme «concepteur de costumes». En outre 1629 personnes sont indiquées comme «costumier». Cette dernière catégorie peut regrouper des créateurs comme des couturiers. Il est donc difficile de connaître le nombre exact de «purs» créateurs de costumes.³⁶

Il faut considérer également que certains scénographes (décors et costumes) pratiquent leur métier uniquement sous le statut d'artistes indépendants. Ils ne sont pas représentés par cette statistique. (absence de statistique les concernant)

Si on connaît mal le nombre exact des créateurs de costumes, on connaît par contre leur proportion au sein des métiers de la scénographie : d'après l'étude de 2016, les personnes qui pratiquent seulement le métier de costumier représentent 30% des scénographes, les scénographes créant costumes et décors 29%, les scénographes uniquement de décors 35%.³⁷

³³ Voir tableau de la KSK en annexe.

³⁴ KOHLER Martin, *Erhebung zur Arbeits- und Lebenssituation freiberuflich tätiger Bühnen- und Kostümbildnerinnen*, Universität Potsdam, 2016.

³⁵ Selon les statistiques de l'agence pour l'emploi sur les 3400 scénographes salariés en 2020 par exemple, 247 sont de nationalités étrangères, soit environ 7%. Ibid. note 61

³⁶ https://www.audiens.org/files/live/sites/siteAudiens/files/03_documents/groupe/Etudes/audiens-etude-tableau-bord-stat-emploi-spectacle-vivant-nov2019.pdf, p 68

³⁷ 6% d'activité non précisée. KOHLER Martin (Lehrstuhls Methoden der empirischen Sozialforschungen), *Erhebung zur Arbeits- und Lebenssituation freiberuflich tätiger Bühnen- und Kostümbildnerinnen*, Universität Potsdam, 2016

Évolution du marché du travail

En France comme en Allemagne, la demande d'emploi augmente plus vite que l'offre

Pierre-Michel Menger analyse l'évolution de l'emploi pour le secteur des arts vivants en observant l'évolution des relations de travail intermittentes :

«Entre 1987 et 2005, le volume d'emploi exprimé en équivalents jours de travail a doublé (+118%) mais le nombre de professionnels auxquels le travail est alloué a triplé (+217%) et le nombre de contrat d'emploi à décuplé (+985%). D'où ce résultat surprenant: un nombre sans cesse croissant de professionnels sont entrés en compétition pour capter une demande de travail dont le volume augmentait bien moins vite. Le résultat est simple: les artistes et les professionnels des métiers techniques, technico-artistiques et d'administration de la production dans ce secteur n'ont cessé de voir la quantité de travail annuel diminuer (-31%) et ont dû se procurer ce travail par une accumulation de contrats dont la durée s'est effondrée (-80%). La rémunération annuelle procurée par ces contrats a en moyenne diminué de 24% chutant surtout au cours des dix premières années observées (1987-1997)»³⁸

En Allemagne le nombre de scénographes a augmenté plus vite que le nombre de spectacles.

Il n'existe pas de statistiques pour la scène indépendante actuellement. Les statistiques menées par la fédération des théâtres allemande pour l'ensemble des théâtres, opéras, et orchestres publics et privés subventionnés, montrent une augmentation générale des spectacles créés sur les 30 dernières années (+740 spectacles entre 1991 et 2018, soit +32%). L'augmentation des spectacles est la plus forte entre 1998 et 2008 (+15%). Elle ralentit ensuite (+8% entre 2008 et 2018).³⁹ On constate une réduction des emplois permanents (environ -5 000 postes entre 1991 et 2018) et une augmentation des personnels artistiques externes (+47 %) ⁴⁰.

En parallèle, le nombres de scénographes a presque doublé en 20 ans.⁴¹ Les formations pour les métier de création a également augmenté. Dans les années 1990, seules trois universités et écoles forment des concepteurs de costumes et de décors en Allemagne d'après mes interviews (Berlin, Dresde et Hambourg). On en compte aujourd'hui 8. **En Allemagne, la demande d'emploi a donc augmenté plus vite que l'offre pour les créateurs de costumes et de décors.**

Après ce tour rapide d'horizon de la scène des arts vivants en Allemagne observons en détail le métier de créateur de costume.

³⁸ MENGER Pierre-Michel, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard-Seuil, 2009.Ch: L'artiste, l'employeur et l'assureur.p724

³⁹ Voir tableau statistiques de la fédération des théâtres en annexe.

⁴⁰ 6 929 personnes en 1991, 10 211 personnes en 2018.

⁴¹ L'augmentation forte entre 2001 et 2011 (+1000 personnes, +62%) doit cependant être prise avec précaution: en 2007 a été introduite une obligation légale pour tous les résidents allemands de s'assurer, il se peut donc que de nombreux scénographes actifs avant cette date n'étaient pas assurés et donc ignorés des statistiques. L'augmentation s'est ralentie par la suite entre 2011 et 2021 (+300 personnes, soit +11%). (il y avait 1604 scénographes en 2001, 2694 en 2011 et 2964 en 2021.)

2. Créateur de costume, une profession aux contours flous

Le métier de créateur de costumes est jeune et encore en évolution sur le plan légal. L'examen de son histoire permet de définir cette profession et de comprendre la position des scénographes de costumes dans les équipes artistiques et les théâtres. Voyons comment est née et à évolué la notion de costume et comment la création des costumes s'exprime économiquement et esthétiquement au fil du temps. Une étude historique approfondie dépasse le cadre de ce mémoire. On observera dans ce chapitre l'émergence de la profession puis ses diverses caractéristiques actuelles : son contenu, ses étapes de travail et les conditions d'exercice. On se penchera également sur l'évolution des statuts et de la protection sociale pour les concepteurs de décors et de costumes.

◆ Naissance du métier de créateur

La conception des costumes est très rarement évoquée dans l'histoire des arts vivant. La création telle qu'on la comprend aujourd'hui, soit un travail de conception sur l'ensemble des costumes d'un spectacle, dirigée généralement par une personne, a mis plusieurs siècles à émerger.

La création de costumes est évoquée pour la première fois dans la description des spectacles des cours royales et princières. A partir de la Renaissance, les souverains font montre de leur pouvoir par des spectacles prestigieux mêlant chant, ballet, jeu, musique, machineries, décors majestueux et costumes créés pour des centaines de participants. Elizabeth I, Maximilian II, Léopold I, Louis XIV, commandent et participent à des spectacles qui les mettent en valeur et leur attribuent une puissance surhumaine. Des artistes polyvalents reconnus (architecte, ingénieurs de théâtre...) tels qu'Arcimboldo (Italie), Inigo Jones (Angleterre), Lodovico Ottavio Burnaccini (à la cour de Léopold I) sont mandatés pour imaginer les décors et les costumes. Les costumes se distinguent des vêtements contemporains, ils sont longtemps allégoriques ou d'influence antique.⁴²

Jusqu'au XX^e siècle, dans les troupes ambulantes comme les théâtres fixes en Europe figurent des objets disparates, vêtements de cour donnés ou rachetés par les directeurs et comédiens ou encore des tenues confectionnées. Anne Queguiner a analysé les registres des troupes financées par l'État français du XVI^e au XIX^e siècles et décrit les pratiques suivantes :

«Trois grands usages semblent perdurer tout au long de cette période : l'achat, la vente, la location. (...) On emprunte au théâtre; entre comédiens, on se prête des vêtements : on en loue;

⁴² source: BURDE Julia, *Das Bühnenkostüm, Aspekte seiner historischen Entwicklung*, dans: Von Gerkan Florence, Gronemeyer Nicole, *Lektionen 6, Kostümbild*, Theater der Zeit, 2016

enfin, en dernier recours, on achète les costumes.(...) Les costumes peuvent être prêtés par des «démarcheurs»»⁴³

Le costume est communément de la responsabilité des interprètes et le réemploi est courant. Les comédiens choisissent majoritairement eux-même leurs costumes :

«Dans la plupart des cas, les comédiens se chargent de tous les détails techniques (coupe, modèle, tissus, coloris). Les costumes, considérés comme des éléments de jeu à part entière, sont, à ce titre de la responsabilité du comédien.»⁴⁴

Il existe donc toute une économie du costume extérieure aux théâtres et aux maisons d'opéra qui perdure à Paris jusque dans les années 1990 (ateliers et stocks privés). C'est d'abord de façon exceptionnelle que les théâtres possèdent ou fabriquent des costumes :

«Pour les pièces nouvelles, on fait fabriquer, petit à petit, les vêtements. Achetés par le théâtre, ou par les comédiens, ils sont ensuite prêtés ou appartiennent aux rôles. Ils seront rachetés par la compagnie à la mort de l'acteur.»⁴⁵

Au XVII^e siècle la Comédie française, fondée en 1680, dispose ainsi d'un stock de costume. A l'époque déjà se posent des questions autour de la gestion de cette ressource :

«A partir de 1680, lors de la réunification des trois troupes de théâtres parisiennes, la Comédie française doit accueillir un important volume de vêtements disposés dans Le «magasin aux habits ». La principale difficulté de la troupe réside dans le stockage.»⁴⁶

Au XVIII^e siècle, se développent sur le territoire germanophone les théâtres nationaux fixes où travaillent déjà quelques couturiers, coupeurs et, dans certains théâtres, des «inspecteurs» des décors et des costumes (probablement des chefs d'ateliers). Comme en France, le stock de costumes des théâtres est disponible aux comédiens qui reçoivent de l'argent pour l'achat ou la confection de nouveaux costumes. Influencée par de nombreuses personnes, l'esthétique d'un spectacle demeure par conséquent très longtemps hétérogène. Différents critères personnels de goût, de confort ou d'apparat entrent en compte dans le choix des costumes par les interprètes.

A la fin du XVIII^e siècle, apparaît, en France comme dans les royaumes, duchés et principautés de langue allemande, un théâtre bourgeois et des œuvres qui reflètent davantage les idées contemporaines. Le jeu devient plus naturaliste ; Les costumes sont alors considérés comme des éléments dramaturgiques participants de la construction psychologique des personnages. On abandonne les stéréotypes pour représenter un milieu et des caractères spécifiques :

⁴³ QUEGUINER Anne, *Les pratiques du costume de théâtre (fin XVII-XIX siècle)* dans *Art et usages du costume de scène*, éditions Lampsaque, 2007, p202 et 211-212

⁴⁴ Ibid, p202

⁴⁵ Ibid, p214

⁴⁶ Ibid

«Le premier coup d'œil que le public jette sur l'actrice doit le préparer au caractère qu'elle va développer» écrit la comédienne Mlle Clairon en 1799.⁴⁷

Les auteurs de théâtre aspirent (Beaumarchais, Voltaire par exemple) à davantage de vraisemblance et d'homogénéité. Les recherches autour du costume passionnent les peintres, les savants, les auteurs et les comédiens qui se rencontrent dans les salons. **Au cours des années 1770, Pierre Nicolas Sarrasin «costumier ordinaire des princes», en France, pense qu'il faut avoir recours, à côté du «tailleur-costumier» à un «costumier-dessinateur», un peintre.** Les peintres connaissent en effet bien le costume :

*«Le débat sur le costume a en effet touché les peintres bien plus tôt que les acteurs. Dès le XVII^e siècle, l'Académie de Peinture et de Sculpture reconnaît dans le costume un des éléments fondamentaux de la vraisemblance picturale.»*⁴⁸

Avec le souci du réalisme s'affirme également la position du «metteur en scène» (souvent un comédien de la troupe ou un dramaturge). Ces nouveaux chefs d'équipe effectuent des recherches eux-mêmes ou font appel à des dessinateurs de la cour (architectes, peintres historiques) dans les principautés de l'actuelle Allemagne. Le metteur en scène devient responsable de tous les éléments apparaissant sur scène (décors, costumes, jeu, figuration) et impose progressivement sa conception du costume, non sans heurts avec les interprètes.⁴⁹

Au XIX^e siècle, l'historicisme est à la mode, la «vraisemblance» historique devient la marque de qualité et le critère idéal. Pour August Wilhelm Schlegel, théoricien du romantisme, la vérité historique permet de traduire l'esprit d'un peuple ou d'une époque. En France, l'historien et naturaliste, Aubin Louis Millin de Grandmaison, donne en 1806 une définition du costume similaire à ces idéaux :

*«Terme par lequel on entend l'observation exacte de ce qui, suivant le temps, fait reconnaître le génie, les peurs, les lois, le goût, les richesses, le caractère et les habitudes d'un pays où l'on place la scène d'un tableau, d'un bas-relief ou d'un ouvrage dramatique.»*⁵⁰

La recherche en costume historique et la collaboration entre les peintres et les comédiens se renforcent : Le peintre d'histoire Jacques Louis David conseille par exemple l'acteur Talma pour la création de ses costumes. L'opéra de Paris crée le poste de «dessinateur de costumes». Il s'agit d'une seule personne qui imagine les costumes de toutes les productions en puisant dans l'iconographie historique. Ce poste unique se maintient jusqu'en 1914.

⁴⁷ Ibid

⁴⁸ LEDBURY Mark, VOISIN Olivia, *De l'étoffe au costume, Rêves et réalités au XVII^e siècle*, dans *L'art du costume de la comédie française*, Editions Bleu autour, 2011, p22-23

⁴⁹ WINFRIED Klara, *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung, Entwicklung des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert*, Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlin 1931

⁵⁰ AUBIN.L, MILIN L, *Dictionnaire des Beaux Arts*, T.IV, octobre 1776, p74-75

La presse du XIX^e siècle décrit très précisément les costumes et évoque les tableaux dont se sont inspirés ces «dessinateurs de costumes». Selon les pièces, l'esthétique des spectacles est d'inspiration romaine, orientaliste, espagnole, turque... Cette approche du costume correspond à «l'idée d'un théâtre qui serait moins un lieu de plaisir qu'un espace pédagogique.»⁵¹

Il faut noter cependant que le réalisme, «le naturel», ne fait pas l'unanimité. Il côtoie à l'opéra encore le «merveilleux». Les opérettes restent extravagantes et fantaisistes. Et les écrivains de théâtre romantiques rejettent, «une reproduction du réel mimétique, qui est antipoétique » Ils prônent des costumes simples qui ne détournent pas l'attention du jeu des acteurs ; ils rejettent le spectaculaire et la somptuosité des drames historiques : «ce qui est trop réel, trop détaillé empêche le rêve, fige l'imaginaire du spectateur.»⁵² Ils recherchent une esthétique différente qui engloberait «l'ensemble du spectacle.»⁵³ C'est au XX^e siècle que cette notion d'art total et d'esthétique originale et cohérente s'imposera.

Sur le plan économique, avec les ambitions historiques et de vraisemblance, le réemploi des costumes devient plus difficile. Par ailleurs, les productions d'opéra, à Paris, doivent être somptueuses :

«Lorsque le Dr Véron est appelé à la direction du théâtre en 1831, il est tenu par son cahier des charges de « maintenir l'Opéra dans l'état de pompe et de luxe convenable à ce théâtre national ». En conséquence, le système du remploi tant utilisé sous le Premier Empire et même au début de la Restauration est abandonné. Les ouvrages doivent être montés avec des décorations et des costumes nouveaux.»⁵⁴

Les coûts de fabrication des costumes explosent. Les comédiens commencent de revendiquer que les théâtres et les maisons d'opéras prennent en charge les costumes. Ainsi au cours du XIX^e siècle, en France comme en Allemagne, les théâtres assurent peu à peu la réalisation des costumes à leur frais et embauchent davantage des couturières et des tailleurs. Selon Knut Lennartz, cela ne concerne d'abord que les costumes des hommes, les comédiennes restent plus longtemps responsables économiquement de leur costume et un costume de scène jugé pas suffisamment élégant peut justifier un renvoi.⁵⁵

En 1923, en Allemagne, une clause du contrat standard ("Normal Vertrag") règle enfin clairement la question de la responsabilité des costumes : C'est l'entreprise (le théâtre) qui doit fournir les costumes aux interprètes à l'exception des sous-vêtements, ainsi que d'une tenue de ville

⁵¹ LEDBURY Mark, VOISIN Olivia, *De l'étoffe au costume, Rêves et réalités au XVII^e siècle*, dans *L'art du costume de la comédie française*, éditions bleu autour, 2011, p24

⁵² REUTER Francesca, *Le costume de scène selon les écrivains romantiques allemands*, dans *Art et usages du costume de scène*, éditions Lampsaque, 2007 p186

⁵³ Ibid, p 178

⁵⁴ WILD, Nicole, *Décors et costumes du XIX^e siècle*, tome 1, Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 1987, introduction, <https://books.openedition.org/editionsbnf/948>

⁵⁵ LENNARTZ Knut, *Die Toiletenkünstlerinnen*, dans le journal *Die Deutsche Bühne*, Bd2-2003.

pour les productions contemporaines et d'une tenue de soirée pour les concerts. Pour les costumes d'esthétique contemporaine, en France aussi, les interprètes restent responsables des costumes quelques décennies encore. À Paris, les comédiennes font réaliser parfois leurs costumes par les maisons de haute couture et «les allers-retours entre la mode et le théâtre sont permanents»⁵⁶

Au XX^e siècle la création des costumes gagne en originalité et en reconnaissance artistique. Les théâtres et opéras font appel à des metteurs en scène variés et parfois étrangers.

*«Dans la première partie du XX^e siècle, les metteurs en scène affirment peu à peu leurs choix de façon plus singulière : les textes classiques sont progressivement soumis à différentes expériences, allant de l'enquête philologique à l'actualisation, de la lecture paradoxale à l'historisation.»*⁵⁷

L'esthétique des ballets russes marque le public européen et influence les arts plastiques et la mode. Les créations de costume se développent dans de multiples directions incluant la citation, l'abstraction, la déconstruction, l'assemblage d'éléments de différentes époques et origines.

Le directeur de l'opéra de Paris, Jacque Rouché, introduit dès 1914, un répertoire plus contemporain et international. Il propose aux metteurs en scène des artistes reconnus (peintres, graphistes, parfois des créateurs de mode) pour créer les décors et les costumes. Les exemples les plus célèbres des personnalités travaillant pour la scène sont Edward Burne-Jones, Picasso, Bracque, Paul Poiret, Erté, Coco Chanel, André Masson, Raoul Dufy, André Derain...

Au début du XX^e siècle se développe en Europe la notion d'œuvre d'«art total» et d'«équipe artistique». Rouché plaide pour l'unité esthétique :

*«les costumes, doivent être exécutés en harmonie étroite avec le décor. Peintre, décorateur et costumier collaboreront pour fondre l'apparence sculpturale et colorée des acteurs ou des figurants avec les lignes et les couleurs de la décoration générale.»*⁵⁸

En 1955, Roland Barthes décrit lui aussi le travail des « costumiers » comme une fonction au service de l'œuvre commune et considère comme un «bon costume» celui qui s'efface dans l'esthétique générale du spectacle, tout en signifiant :

«En somme, le bon costume de théâtre doit être assez matériel pour signifier et assez transparent pour ne pas constituer ses signes en parasites. (...) Le costume doit trouver cette sorte d'équilibre rare qui lui permet d'aider à la lecture de l'acte théâtral sans l'encombrer d'aucune valeur parasite il lui faut renoncer à tout égoïsme et à tout excès de bonnes intentions ; il lui faut passer en soi inaperçu mais il lui faut aussi exister : les acteurs ne peuvent tout de

⁵⁶ SANJUAN Agathe, *Les costumes au XX^e siècle, La reconnaissance du costumier comme créateur, L'art du costume de la comédie française*, Editions Bleu Autour, 2011, P 66.

⁵⁷ PROST Brigitte, *Le costume-commentaire du monde, Témoin ou baromètre d'un certain rapport au temps, à l'histoire et à la mémoire*, dans *Art et usages du costume de scène*, éditions Lampsaque, 2007, p119.

⁵⁸ ROUCHÈ Jacques, *L'Art théâtral moderne*, p10, cité dans *Habiller L'opéra, costumes et ateliers de L'opéra de Paris*, catalogue d'exposition du CNCS, Silvana Editoriale, 2019.

*même pas aller nus ! Il lui faut être à la fois matériel et transparent : on doit le voir mais non le regarder. »*⁵⁹

Le métier de créateur de costume, reste souvent aujourd'hui encore effacé dans l'ombre des «metteurs en scène». Le «théâtre de mise en scène» (Regie Theater) né vers les années 1900 se renforce tout au long du XX^e siècle. L'intérêt du public bascule de l'attachement aux œuvres vers une attention portée sur les choix de mise en scène. En effet, les directeurs de jeu (souvent des comédiens) interprètent les œuvres à leur façon et leur impriment un style particulier. Ils s'imposent comme chefs artistiques, uniques «metteur en scène» des spectacles et choisissent les scénographes de costume et de décors pour former «leur» équipe artistique. Une hiérarchie forte se met en place. Les années 1970 marquent cette prépondérance du metteur en scène :

*«Le metteur en scène est devenu l'homme fort de l'équipe de création, constituée de personnalités artistiques avec lesquelles il a l'habitude de travailler et qui correspondent à son esthétique scénographique. Ce n'est plus le directeur du théâtre qui impose décorateur et costumier, comme avaient pu le faire en leur temps (les directeurs de l'opéra de Paris) Jacques Rouché, Maurice Lehmann ou Georges Auric, leur choix revient au metteur en scène. Des familles d'artistes sont ainsi constituées.»*⁶⁰

Parallèlement les metteurs en scène se voient confier la direction artistique, voire la direction générale des théâtres. Ils sont également à l'origine de la création de nombreuses compagnies indépendantes ou privées qu'il leur arrive de diriger. Ainsi se construit un système de concentration des pouvoirs autour de la figure du metteur en scène.⁶¹ Cette constellation perdure aujourd'hui encore et nous verrons que la position des metteurs en scène fait de l'ombre aux autres membres de l'équipe artistique, souvent considérés comme des exécutants/ assistants plutôt que comme des artistes à part entière. En effet, même si les choix esthétiques et dramaturgiques émergent d'une étroite collaboration entre «metteur en scène» et scénographes, ils sont cependant majoritairement attribués aux «metteurs en scène», (comme en témoignent les commentaires de Claudia Blank, commissaire de la dernière exposition du musée du théâtre de Munich⁶²). La hiérarchie s'exprime également dans les différences de rémunérations.

Dans les théâtres des pays germanophones la tradition du dessinateur de costume unique perdure plus longtemps que dans les institutions françaises. Cette fonction intitulée littéralement «directeur de la décoration» («Ausstattungsleiter.in») est courante jusque dans les années 1990. Parallèlement se développe la notion d'équipe artistique et les grands noms de la

⁵⁹ BARTHES Roland, *Les maladies du costume de théâtre*, Théâtre populaire, n° 12, mars-avril 1955 ; repris dans Essais critiques, Paris. Ed. du Seuil, 1964, p. 53-62.

⁶⁰ KAHANE Martine, PINASA Delphine, *Habiller L'opéra, costumes et ateliers de L'opéra de Paris*, catalogue d'exposition, Silvana Editoriale, 2019, p126.

⁶¹ SCHMIDT Thomas, *Macht und Struktur im Theater, Asymmetrien der Macht*, Edition Springer, 2019

⁶² Exposition *Regie Theater, eine deutsch-Österreichische Geschichte*- 17.7.2020 – 1.8.2021, Deutsches Theatermuseum <https://www.youtube.com/watch?v=iXAiXL7FdUM&t=6s>, <http://www.deutschestheatermuseum.de/>

mise en scène font appel à des artistes de leur choix. Depuis les années 1970, la scénographie est progressivement confiée à des scénographes indépendants, externes aux structures. La créatrice 17, a été témoin d'une évolution :

«À mes débuts, je rencontrais encore, même dans les petits théâtres, des directeurs décorateurs qui, jusqu'aux années 1970, étaient salariés ou fonctionnaires. Ils «servaient» environ 30 productions par saison jusqu'à leur départ à la retraite... A l'époque on jouait pour de nombreux abonnés et sans trop de réflexion ! L'approche du théâtre des metteurs en scène et des scénographes, plutôt artisanale et «fidèle» aux œuvres, s'est transformée au cours des dernières décennies en un processus artistique plus personnel qui a généré de nouvelles conditions de travail, des innovations techniques intéressantes et des développements parallèles avec le cinéma et les arts visuels. En outre, à partir des années 1960, l'opéra est devenu de plus en plus partie prenante du débat politique contemporain. Par conséquent, il y a eu une ouverture des théâtres sur le monde extérieur, plus d'engagements d'artistes externes, plus d'indépendants.»⁶³

En République Démocratique Allemande, les postes fixes restent la règle jusqu'à la réunification de l'Allemagne. La Créatrice 10 décrit son expérience de conceptrice de décors et de costumes :

«J'ai été employée juste après mes études, selon le «contrat d'insertion de trois ans». A l'époque, en RDA, on nous baladait : on nous envoyait dans un théâtre sans nous demander notre avis. Parfois on se retrouvait dans des provinces où on pouvait espérer évoluer laborieusement. On passait donc souvent sa vie dans le même théâtre. (...) J'avais rencontré par hasard un scénographe pendant une mission d'assistantat lors de mes études qui voulait absolument me faire venir à Berlin. Pendant mon contrat d'insertion, nous nous sommes rendus au ministère de la culture et j'ai pu travailler avec lui à Berlin au Deutsches Theater.»⁶⁴

Le système des arts vivants fonctionnait en RDA donc d'une manière similaire au système actuel de l'enseignement en France : sauf exceptions, l'État envoyait les employés là où une place était vacante. La créatrice 10 décrit, par ailleurs, une gestion par l'État du nombre de place à l'université selon les besoins du marché. Ils étaient 4 dans sa classe.

Aujourd'hui les postes de «directeur de la décoration» sont rares ; la scénographie est le plus souvent assurée par des artistes indépendants principalement formés à la conception de décors et de costumes. La conception des costumes et des décors est prise en charge soit par deux personnes différentes (cas le plus fréquent pour les grands spectacles d'opéra et de ballet) soit par une seule personne (cas le plus fréquent sur les pièces de théâtre, en Allemagne).

⁶³ Créatrice 17, créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre), directrice artistique (poste fixe 8 ans), basée en Autriche, active depuis 30 ans

⁶⁴ Créatrice 10, créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre), basée en Allemagne, active depuis 31ans.

◆ Qu'est-ce que la création de costumes aujourd'hui ?

Définition par les professionnels

Comment les professionnels définissent-ils leur travail et les compétences requises ?

Les compétences les plus souvent citées par les créateurs de costumes sont la psychologie et la dramaturgie. L'art et l'artisanat sont présentés comme des outils pour transmettre leurs idées. Les concepteurs ne se considèrent pas comme des artistes défendant une vision purement personnelle mais ils «interprètent» une œuvre dans un travail collectif. Certains disent se «mettre au service» d'un projet, des interprètes, d'une équipe ou d'une œuvre commune. On observe une forme d'humilité. Leur positionnement par rapport aux comédiens, chanteurs et danseurs est de l'ordre du «soutien» ou d'une «collaboration» selon les interrogés.

«Avant tout, je vois l'œuvre comme un art collectif. (...) une grande partie du travail est de nature psychologique. Voir ce dont les interprètes ont besoin pour ne faire qu'un avec le rôle, ce qui soutient leur silhouette, ce qui les dérange. Selon la production, la partie artistique est plus ou moins plus grande, elle varie beaucoup. J'ai avant tout une pensée dramaturgique prononcée, c'est pourquoi il arrive souvent que je laisse un peu l'art de côté pour privilégier une vue d'ensemble.»⁶⁵

La psychologie semble très importante pour imaginer les personnages mais également pour le travail en équipe et l'auto promotion. A la question : «*Quelles compétences ou qualités sont importantes pour l'exercice de ce métier ?* » :

«Beaucoup de psychologie. Il faut trouver un moyen de communiquer avec tout le monde, il faut inspirer, motiver et parfois négocier avec une grande variété de personnes. Une bonne connaissance technique est assez importante de nos jours. L'auto-marketing est un thème très important.»⁶⁶

Les costumiers citent un large éventail de qualités, compétences ou connaissances nécessaires pour l'exercice de leur métier :

⁶⁵ Créatrice 24, Créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre, film), directrice artistique (poste 1 an en Autriche) active depuis 11 ans.

⁶⁶ Créateur 25, Créateur de costumes et de décors (opéra, théâtre, comédie musicale, danse), basé en Allemagne, directeur artistique (poste fixe 2 ans), actif depuis 6 ans.

Compétences et connaissances :

- connaissances en histoire des arts, du costume, des modes et des pratiques sociales,
- sens de la dramaturgie,
- intérêt pour la psychologie et une grande curiosité pour l'humain,
- connaissance des matériaux et des techniques de réalisation,
- compétences en dessin ou maîtrise de programmes de photomontage,
- aptitudes relationnelles et qualités de management,
- connaissances basiques en comptabilité et gestion.

Qualités émotionnelles :

- empathie et fermeté,
- persévérance, endurance, résistance au stress,
- adaptabilité et optimisme.

Pour exercer le métier de costumier, au-delà des connaissances et compétences nécessaires pour le travail de création, les aptitudes relationnelles et organisationnelles, les qualités d'endurance et d'optimisme jouent un rôle essentiel dans le travail en équipe, l'adaptation à de nouvelles circonstances, la négociation répétée de contrats, l'irrégularité des relations sociales, l'imprévu professionnel...

En Allemagne comme en France, les compétences nécessaires à la gestion et au management d'un projet (temps de travail, budgets, salaires) tout comme les techniques d'auto promotion sont très peu transmises dans la formation initiale, principalement axée sur la dramaturgie et la technique. Ces compétences s'acquièrent principalement sur le terrain comme j'ai pu le constater lors des interviews.

Formations initiale et continue

En Allemagne et Autriche 12 écoles supérieures et universités publiques proposent la formation aux métiers de scénographie.⁶⁷ La plupart des universités ou écoles supérieures forment des personnes polyvalentes en création de décors et de costumes. L'université des arts de Berlin, les écoles supérieures de Hanovre et de Hambourg forment des «purs» créateurs de costumes. Dans certaines structures, les techniques de confection ont une place importante dans le cursus, comme par exemple à l'Université des Beaux-Arts de Dresde, qui propose, en parallèle aux études de scénographie (décors et costumes), un cursus en coupe et en maquillage. L'Université des sciences appliquées de Hambourg propose quant à elle un cursus dans les domaines du design de mode, du design de costumes et du design textile.

⁶⁷ Selon les statistiques de l'agence pour l'emploi allemande, 99 personnes sont déclarées en études/apprentissage dans les métiers de la scénographie en Allemagne en 2020.

De nombreux créateurs de costumes viennent d'autres cursus : couture, coupe, mode. En 2016, 70% des scénographes (décors et costumes) avaient suivi des études supérieures spécialisées en scénographie, 30% venaient d'autres domaines.⁶⁸ Enfin, certaines personnes ont suivi des formations à l'étranger. (Environ 7% selon les statistiques de l'agence pour l'emploi)

Il n'existe, en Allemagne, pas de droit à la formation pour les concepteurs de costumes et de décors indépendants et peu de possibilités de formation continue. On trouve seulement des modules de quelques mois de spécialisation proposés parfois par l'institut des métiers du cinéma et de la télévision de Berlin⁶⁹ ou l'école internationale du film de Cologne.⁷⁰ Pour combler ce manque les associations professionnelles telles que l'alliance des scénographes, Bund der Szenografen et GTkos⁷¹ (société des métiers du costume de théâtre) organisent des ateliers courts (quelques heures) sur différentes thématiques jugées importantes par leurs membres (logiciels de dessin, techniques de réalisation, gestion, imposition, communication...) Certains créateurs de costumes souhaitent voir s'ouvrir une formation leur permettant d'obtenir les qualifications et le diplôme nécessaire pour devenir également concepteurs de décors.

En France la situation est très différente. La formation des créateurs de costumes est distincte de la scénographie de décors : seule l'école du Théâtre National de Strasbourg permet d'étudier en parallèle les deux métiers.⁷²

L'ENSATT (École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre) propose un Master de «conception de costumes»⁷³. Les autres formations mêlent les enseignements de création et de réalisation comme, par exemple, le DN MADE (Diplôme National des Métiers d'Art et du Design) proposé dans 13 établissements.⁷⁴ (Ce dernier remplace en 2018 le Diplôme de Métier d'Art de «costumier réalisateur», DMA, plus technique que le diplôme actuel) Sur le site d'information Onisep, le descriptif du métier de «costumier» mêle également les étapes de création et de réalisation.⁷⁵

Les intermittents du spectacle ont accès à des programmes de formation continue gérés par le GRETA (Groupement d'établissements) et financées par l'AFDAS (Assurance Formation des

⁶⁸ BUND DER SZENOGRAFEN, KOHLER Martin, *Erhebung zur Arbeits- und Lebenssituation freiberuflich tätiger Bühnen- und Kostümbildnerinnen*, Universität Potsdam, 2016

⁶⁹ Institut für Schauspiel, Film-, Fernsehberufe ISFF, <https://www.isff-berlin.eu/>

⁷⁰ <https://www.filmschule.de/lehre/studium/>

⁷¹ <https://www.gtkos.com/>

⁷² <https://www.tns.fr/la-formation>

⁷³ <https://www.ensatt.fr/formation/conception-costume/>

⁷⁴ <https://www.onisep.fr/Ressources/Univers-Formation/Formations/Post-bac/dn-made-mention-spectacle>

⁷⁵ <https://www.onisep.fr/Ressources/Univers-Metier/Metiers/costumier-costumiere>

Activités du Spectacle)⁷⁶ ou le CPF (Compte Personnel de Formation)⁷⁷. L'ENSATT propose des formations continues aux professionnels qui souhaitent obtenir un diplôme de créateur (métiers de conception : costumes, décors, lumières ou son).

Le poste d'assistant, apprentissage et insertion

Dans les théâtres publics allemands, il existe des postes d'assistants scénographes de décors et de costumes. Souvent occupés par des personnes qui viennent de finir leurs études, ces emplois à durée déterminée de 2 ans, reconductibles, forment aux aspects concrets du «terrain». Les assistants accompagnent les scénographes dans leurs missions, ils font le lien entre l'équipe artistique invitée et le théâtre dont ils connaissent les services et le fonctionnement. Ils assurent la communication entre le travail réalisé «au plateau», lors des répétitions, et le travail des ateliers de fabrication. Ils sont donc les intermédiaires entre les domaines techniques, organisationnels et artistiques et entre les structures fixes et les scénographes invités.

Normalement (même si certains théâtres ont oublié cette fonction) ces postes permettent aux nouvelles générations de monter des spectacles (avec les assistants en mise en scène ou avec des metteurs en scène invités), et ainsi de se promouvoir et de se constituer une équipe ou un réseau. L'assistantat se pratique également dans certaines structures sous forme de missions ponctuelles. Ainsi, de nombreux créateurs commencent leur carrière en alternant les projets d'assistantat et de création sur plusieurs années (selon les interrogés, entre 2 et 7 ans).

Les postes d'assistants disparaissent progressivement des structures pour réaliser des économies ; le directeur A, par exemple, a d'abord annulé tous les postes d'assistants lors de sa prise de mandat. Face au chaos engendré par cette décision, il a dû par la suite réembaucher la moitié. Cette situation n'est pas un cas isolé ; les assistants cumulent actuellement de nombreuses productions en parallèle et n'ont plus forcément la possibilité de créer, ni d'épauler les créateurs comme par le passé. L'alliance allemande des scénographes (BDS) souhaite le retour des assistants dans les théâtres. La professeure de création de costumes de l'université de Stuttgart fait remarquer que ses étudiants ne sont plus attirés par les postes d'assistants, ni par les carrières dans les théâtres publics, jugés trop hiérarchisés. La plupart préfèrent se tourner directement vers la scène indépendante.

En France les postes d'assistants sont très rares (seulement dans les opéras). L'union des scénographes française (UDS) souhaite qu'ils se développent pour améliorer l'insertion des scénographes.

⁷⁶ Pour faire une demande de financement auprès de l'AFDAS, il faut justifier d'au moins 2 ans d'ancienneté dans le domaine du spectacle, et avoir travaillé au moins 88h sur les deux dernières années.

Si le dossier est accepté, l'AFDAS prend en charge le coût du stage et une partie des frais de transport et de l'hébergement si le stage est à plus de 100 km et que cette formation n'existe pas près de chez nous.

Pendant la formation on peut choisir de continuer à toucher ses allocations de chômage.

<https://www.afdas.com/particuliers/services/financement/intermittents/votre-acces-a-la-formation>

⁷⁷ <https://www.moncompteformation.gouv.fr/espace-prive/html/#/droits>

Champs de compétences et responsabilités

Pour bien comprendre le métier (et donc les enjeux de négociations et les revendications) des créateurs de costumes, abordons à présent leurs étapes et tâches de travail selon les domaines des arts vivants et par rapport au domaine du cinéma. Cette description résulte d'interviews et d'articles ; elle correspond à différentes réalités de terrain. Le travail de conception diffère, bien sûr, selon les équipes artistiques, les circonstances et les pays.

L'union des scénographes française propose une description intéressante du métier qui distingue deux activités menées en parallèle :

- la création artistique (choix esthétiques et dramaturgiques),

- la fonction de cadre qui suit l'élaboration du projet artistique (travail de communication avec les ateliers).

Voyons comment ces tâches se manifestent et s'imbriquent selon les étapes de travail.

Recherches, scénario et maquettes

Actuellement, en France comme en Allemagne, ce sont principalement les metteurs en scène qui constituent «leur» équipe artistique. Celle-ci se compose de scénographes de décor et de costume, éventuellement d'un designer de lumière, d'un ingénieur du son, d'un créateur de vidéos, parfois d'un créateur de maquillage...

L'étape première de conception est plus ou moins individuelle ou commune selon les équipes. Généralement on analyse une œuvre existante (texte, musique). L'analyse d'une œuvre s'étend à la lecture de littérature secondaire et la consultation d'autres œuvres en lien avec son contexte. Certains spectacles sont écrits pendant les répétitions (théâtre contemporain ou danse).

Les créateurs de costumes établissent (souvent) un «scénario des costumes» et préparent des maquettes. On entend par scénario le découpage de la pièce ou du film scène par scène. Les créateurs imaginent les tenues des personnages pour chaque scène selon les situations et l'évolution psychologique des personnages. Le scénario peut prendre la forme de notes, de croquis, d'un tableau, d'une liste...

Comme pour la maquette de décors, les maquettes de costume, (appelées en allemand «Figurinen»), sont une représentation du costume en devenir. Il n'y a pas de règle préétablie sur le format de la maquette à délivrer. Il peut s'agir de dessins, collages, photo-montages, costumes cousus à petite échelle... La confection des maquettes permet de concrétiser ses idées :

*«Dessiner c'est formuler le costume. Tu penses sur le papier».*⁷⁸

⁷⁸ VON GERKAN Florence, GRONEMEYER Nicole, *Lektionen 6, Kostümbild*, Theater der Zeit, 2016

Celles-ci servent ensuite à communiquer avec l'«équipe artistique» (metteur en scène, scénographe, créateur de lumières), les interprètes (comédiens, chanteurs, danseurs...) et les personnes chargées de la réalisation (atelier costume, coupeurs et couturiers). Parfois elles sont utilisées également comme outil de communication dans la presse et les programmes des spectacles ou des théâtres.

Le scénario et les maquettes évoluent selon les étapes de conception et de répétitions. Cependant, il n'y a pas de règle établie et la création peut s'envisager sans scénario ou sans maquettes, lorsqu'on compose les costumes au fur et à mesure des répétitions à partir de vêtements achetés ou chinés. Le processus de création peut s'étendre sur toute la période de création du spectacle voire au-delà de la première dans le cas de reprises et de redistribution de rôles.

On note une différence de temporalité de travail entre le cinéma et les arts vivants. Au cinéma le scénario des costumes a très tôt une importance capitale. Comme les scènes ne sont pas tournées dans l'ordre chronologique et qu'il n'existe pas de situations de répétitions dans les décors originaux et les lumières qui permettent de tester et d'adapter les costumes, ceux-ci sont fixés avant le tournage. Les possibilités de «corrections» ou d'adaptation sont minimales par rapport au domaine des arts vivants.

Prospection, choix, achats...

Un costume est composé de nombreuses pièces que les concepteurs doivent choisir : vêtements, bijoux, chapeaux, chaussures, lunettes, sacs, voire les sous-vêtements s'ils sont visibles ou s'ils façonnent le corps d'une façon particulière. Dans les arts vivants comme au cinéma, on ne réalise pas tous les éléments, on recherche des pièces dans le stock de costumes des théâtres ou des stocks de location privés (pour le cinéma). Certaines peuvent être commandés ou achetés. Pour les spectacles d'esthétique contemporaine, le travail des costumiers devient souvent une expérience intense de «shopping». Nous verrons plus loin que cette étape est rarement valorisée.

Adaptation aux nouveautés de mise en scène

La taille des œuvres et les conditions de travail des ateliers influencent le calendrier et la méthode de travail. Pour les pièces d'opéra, les temps de production et d'essayages (des solistes chœurs, figurants) sont très longs ; les ateliers de costumes demandent à recevoir des maquettes des costumes plusieurs mois avant le début des répétitions. Le concept des costumes est fixé très tôt et évolue peu pendant les répétitions pour des raisons de planning et de quantité. Certains créateurs trouvent ainsi le travail à l'opéra plus simple qu'au théâtre car il demande moins d'adaptabilité et se laisse plus facilement organiser.

Dans le cas du théâtre, il est plus courant de concevoir ou d'ajuster les costumes durant les répétitions en prenant en compte les choix de la mise en scène et les propositions de jeu des comédiens. Tous les costumiers de théâtre que j'ai interrogés assistent aux répétitions intensément. Ils conçoivent souvent les costumes petit à petit selon l'évolution des répétitions et testent des variantes, soit à l'aide de costumes dits de „répétition“ piochés dans des stocks, soit avec des éléments achetés.

«Je trouve important d'assister aux répétitions, pour réagir aux évolutions et pour que les costumes ne fassent qu'un avec ce qui se passe sur scène.»⁷⁹

Il faut souligner que les stocks des théâtres semblent davantage utilisés en Allemagne où ils sont gérés par des responsables du stock («Fundusverwalter») qu'en France, où même les grandes structures ne gèrent pas toujours cette ressource. Les nombreuses compagnies indépendantes n'ont, par ailleurs, pas facilement accès aux stocks des structures publiques. Les concepteurs sensibles à l'éco-conception réfléchissent actuellement à des solutions pour encourager l'ouverture des stocks de costumes des compagnies, des structures publiques et du cinéma.

Les essayages

Les essayages sont pour les concepteurs de costumes une étape de création lors de laquelle ils assemblent le costume en combinant les différents éléments (vêtements, chapeaux, chaussures, accessoires, bijoux, perruque...) et en modifient les lignes. Pour les pièces d'opéra, le temps des essayages s'étire sur plusieurs mois selon le nombre de choristes, solistes, figurants (éventuellement danseurs) et la disponibilité de ces personnes. Au théâtre, les essayages peuvent s'étaler également sur une longue période quand les costumes sont conçus et réalisés au fur et à mesure des répétitions.

Ainsi les missions des concepteurs de costumes s'étendent en amont des répétitions (conception et essayages) puis le long des répétitions. (de 5 à 8 semaines de répétition dans les structures allemandes). Lorsqu'ils travaillent en parallèle sur d'autres productions, certains créateurs délèguent une partie des essayages aux assistants ou à l'atelier. La plupart des créateurs interrogés les réalisent cependant dans leur intégralité. Les directeurs des ateliers de costume considèrent également leur présence comme nécessaire. Nous verrons que le temps des essayages est un handicap pour le cumul des projets.

⁷⁹ Créatrice 24, créatrice de costumes et de décors (opéra, théâtre, film), directrice artistique (poste 1 an en Autriche) active depuis 11 ans, principalement en Allemagne et Autriche.

Le travail dans les ateliers de costume des théâtres publics allemands

Calendrier de travail

Le travail en atelier commence classiquement avec la livraison, par les créateurs, des maquettes, et des tissus (les tissus peuvent également être recherchés plus tard). En Allemagne, la livraison des maquettes et le suivi des répétitions générales sont les seules tâches clairement définies dans les contrats des concepteurs. Les répétitions générales en costumes et perruques arrivent en fin de projet. Il peut y avoir de 2 à 4 répétitions en costumes. Ce sont des étapes cruciales où se rencontrent les costumes, le jeu et la scénographie et où l'équipe artistique, comme les interprètes, peuvent vérifier ce qui fonctionne et ce qu'il faut modifier. À seulement quelques jours de la première, cette période de finitions et d'ajustements demande une grande énergie pour assumer les longues journées et soirées de travail.

Le travail des créateurs de costumes finit avec la première représentation du spectacle. C'est ensuite le service des habilleurs et habilleuses (en allemands «Ankleider» ou «Garderobiere») qui se charge de l'entretien des costumes et de l'habillage des interprètes lors des représentations ou des tournées.

Organigramme et domaine de compétence

Dans les théâtres publics germanophones et les opéras français, la répartition des tâches au sein des ateliers est très codifiée. Les directeurs du service des costumes, en emploi permanent, sont les premiers interlocuteurs des scénographes de costume. Si l'on dessine un organigramme (voir en annexe), les créateurs de costumes sont placés au même niveau que les directeurs de service costume : les créateurs dépendent de la direction artistique des théâtres, les dirigeants du service costume sont rattachés à la direction technique. Les domaines de compétence et de responsabilité sont donc d'ordre artistique pour les créateurs : choix artistiques concernant les costumes, le maquillage et les perruques. Les directeurs du service costume sont, quant à eux, responsables des aspects organisationnels ; ils suivent le budget et organisent le calendrier de la production. La réalisation technique est prise en charge par les ateliers.

En ce qui concerne la réalisation des costumes, les coupeurs ("Gewandmeister") dessinent le patron et coupent les pièces de costumes. Ils répartissent ensuite le travail aux couturiers qui assemblent les costumes. Dans certaines maisons il y a des modistes, des bottiers, parfois des fabricants d'armures. Les maquillages et perruques font partie d'un service séparé.

Les créateurs et les directeurs de services communiquent donc avec les coupeurs, modistes, bottiers, la direction du service maquillage et perruques, les chargés de production ou les assistants.

La distinction entre décisions artistiques et techniques

La distinction entre choix artistique et technique est subtile pour des personnes étrangères à la profession. Pourtant elle est très importante pour une définition précise du métier de concepteur.

Le choix de coupe pour un vêtement, par exemple, est un choix artistique pour le créateur parce que la coupe influence l'esthétique du costume. Pour le coupeur, par contre, c'est un choix davantage technique de construction de la pièce de costume. L'étape des essayages, est également une étape créative ou technique selon les métiers : les costumiers combinent des éléments et pensent aux lignes des costumes, les coupeurs ou couturiers adaptent le costume aux mesures des interprètes et aux directives des créateurs.

Une répartition des tâches cependant mal définie dans les contrats...

Il n'existe pas de fiche de poste pour les créateurs de costumes et les contrats n'évoquent que peu d'étapes de travail. Les étapes de préparation, d'essayages, d'achats ne figurent pas dans les contrats allemands. On observe donc un manque de clarté sur la répartition des tâches, entre les créateurs et ateliers, qui diffère selon la taille, l'organisation, le budget des structures ou encore selon les personnalités des créateurs. Ceci engendre parfois une mauvaise ambiance de travail. Pour les créateurs, l'absence d'information sur leur temps de travail et de présence dans les théâtres leur laisse, certes une certaine liberté d'organisation, mais c'est aussi un inconvénient dans la négociation de leur honoraires, puisqu'ils peuvent difficilement prévoir par avance l'intensité de leur engagement et encore moins utiliser cet argument pour justifier leurs honoraires. Nous reviendrons sur ce point dans le chapitre sur les négociations.

Direction de projet et gestion des budgets, des différences selon les domaines et les théâtres

Il existe de grandes différences structurelles de fonctionnement des ateliers selon la taille et la structures des théâtres et des opéras. Celles-ci influencent fortement la pratique du métier de créateur de costumes.

Les théâtres publics des pays germanophones embauchent des couturiers de façon fixe sur toute l'année qui travaillent aussi bien sur les projets d'opéra, de théâtre que de danse. Les maisons d'opéras françaises fonctionnent de manière similaire, bien qu'elles embauchent davantage de personnels intermittents. Les créateurs qui interviennent dans ces structures ne négocient et ne gèrent pas les budgets. Seul le budget alloué pour les matériaux leur est connu.⁸⁰ Le budget total pour les costumes (salaires et matériaux) est fixé par la direction des théâtres et suivi par les directeurs d'atelier.

⁸⁰ Il est d'ailleurs inscrit dans leur contrat et certaines clauses précisent que ces derniers sont responsables en cas de dépassement.

Dans les théâtres français, le personnel fixe est réduit, on embauche des couturiers en renfort selon les projets. Certaines structures de théâtre n'ont pas d'atelier du tout.

«Dans les Centres Dramatiques Nationaux il y a souvent une seule personne référente qui gère toutes les productions (accueillies ou produites) et fait appel, si besoin, à du personnel pour la couture ou l'habillage. J'évalue avec elle le nombre de personnes nécessaires au projet ; elle recrute ensuite le personnel.»⁸¹

En plus de leur travail de création, les créateurs endossent donc souvent le rôle de directeur d'atelier et montent un «atelier volant». Ils négocient et gèrent le budget (salaires et matériaux), recherchent le personnel, organisent la location de lieux et de machines, planifient les temps de travail, commandent des matériaux...

La scène indépendante en Allemagne, fonctionne de façon comparable aux compagnies de théâtre en France. Il n'existe pas d'atelier fixe, les scénographes de costumes gèrent le budget destiné à payer les salaires d'éventuels couturiers et les matières. De même, au cinéma, le créateur des costumes calcule le budget total pour la production et en discute avec le producteur.

Par ailleurs, dans les petites structures, en France, comme sur la scène indépendante en Allemagne, il est fréquent que la même personne soit la créatrice des costumes et la directrice technique, voire la réalisatrice ou l'habilleuse. Nous avons vu que cette particularité se retrouve dans les formations au métier qui mêlent, pour la plupart en France, la création et la réalisation.

Pour clarifier la situation, l'Union des scénographes française préconise aux scénographes de bien distinguer contractuellement les activités de création, de direction d'atelier et de réalisation.

Les fonctions des concepteurs de costumes différent donc surtout selon la taille et le budget des projets et des structures. Dans les petites équipes et au cinéma les fonctions de créateur et de directeur d'atelier se confondent souvent. Dans les maisons ayant des ateliers très structurés avec des directeurs de costumes, les créateurs de costumes s'occupent seulement du suivi artistique de leur création. **Les tâches des créateurs sont plus diversifiées dans le secteur du théâtre français et sur la scène indépendante dans les pays germaniques qu'au sein des maisons d'opéra et des grands théâtres publics.**

Aujourd'hui la majorité des créateurs et créatrices de costumes sont des artistes indépendant.e.s des structures, qui interviennent sur une production spécifique. En Allemagne, les métiers de création et de réalisation sont généralement complètement séparés, la création est prise en charge par des indépendants mobiles, la réalisation par des personnels fixes.

L'ambiguïté des rôles et des tâches des créateurs français se retrouve dans le vocabulaire employé pour définir leur métier.

⁸¹ Créateur 7, créateur de costumes (théâtre, opéra) basé en France, actif depuis 13 ans.

Le poids des mots : comment désigner les créateurs de costumes ?

En Allemagne comme en Grande Bretagne, le vocabulaire pour désigner les personnes en charge de la conception de costume est plus précis qu'en France où un même mot "costumier" est utilisé pour désigner les personnes qui imaginent les costumes et celles qui les réalisent. Les créateurs de costumes en Allemagne sont appelés «Kostümbildner.in», les couturiers «Schneider.in». Au royaume Uni les «costume designers» sont distincts des «costume makers». **Le vocabulaire employé aujourd'hui pour désigner les créateurs de costumes en France témoigne d'un manque de précision au regard de responsabilités et de statuts pourtant différents.**

Le Répertoire Français des Emplois (RFE)⁸² propose pour un même métier plusieurs nomenclatures possibles : «créateur de costumes», «décorateur-costumier» ou «costumier». Ainsi, les dénominations sont peu claires dans les statistiques de la caisse d'assurance des salariés du spectacle AUDIENS. En 2017, par exemple, seulement 61 personnes sont répertoriées comme «concepteurs de costumes» dans la catégorie «emplois du costume» tandis que 2114 «décorateurs-scénographes» sont répertoriés dans la catégorie «emplois du décor». Ont été déclarés, par ailleurs, seulement 325 «couturiers» mais 1629 «costumiers». Vraisemblablement la plupart des concepteurs de costumes et des couturiers ont été déclarés comme «costumiers».

Pour distinguer les métiers relatifs au costume en France, des tentatives de précision ont été envisagées : on a ajouté au mot «costumier» un adjectif : «costumier concepteur», «costumier réalisateur». Cependant ces formules sont peu utilisées en dehors des écoles. La directrice des costumes de l'opéra national de Paris, tient à l'usage du terme «créateur de costumes» calqué sur le mot allemand «Kostümbildner». L'Union des Scénographes, préconise également d'utiliser l'expression «créateur de costumes» et souligne que ce métier fait partie de la «scénographie». Inspiré de la tradition théâtrale grecque le terme «scénographie» qui signifie l'«art de représenter en perspective» désigne :

«L'ensemble des éléments picturaux, plastiques et techniques qui permettent l'élaboration d'une mise en scène, notamment théâtrale, ou d'un spectacle quelconque»⁸³.

Le terme de «scénographe» englobe donc les personnes qui imaginent les costumes, les décors ou les lumières. Il a été utilisé peu à peu à partir des années 1960 pour remplacer le terme «décorateur» perçu péjorativement par la profession. Cependant aujourd'hui, dans le langage courant, le mot «scénographe» est employé majoritairement pour désigner les scénographes de décors.

En Allemand le mot «scénographe» est peu courant, il a été également choisi dans les années 1990 par l'alliance professionnelle allemande, «Bund der Szenografen», qui regroupe des créateurs

⁸² établi en 1981 par le CEREQ (Centre d'Études et de recherches sur les Qualifications)

⁸³ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sc%C3%A9nographie/71363>

de décors, de costumes et de lumière. Le terme traditionnel «Ausstatter» fait l'objet de critiques. Comme le terme «décorateur» en France, il porte une connotation d'embellissement plutôt que de conception artistique.

On constate donc que les métiers de créations, en France, ne sont pas toujours clairement distincts des métiers de réalisation technique, sur le terrain comme dans les déclarations. En Allemagne, ce sont les métiers de la scénographie (costume et décors) qui se confondent dans la pratique et les statistiques.

◆ Conditions de travail des créateurs de costumes

Le travail de créateur de costumes se caractérise par :

- la recherche de missions, sans que celles-ci fassent l'objet de publication ;
- l'intermittence et la mobilité.

Accès aux missions et promotion individuelle

Structures de l'équipe artistique et accès aux missions

En France comme en Allemagne, les théâtres considèrent le metteur en scène ou le chorégraphe comme le responsable artistique et le directeur d'un projet artistique ; C'est à eux qu'ils confient les missions de création. Nous avons vu que les metteurs en scène et chorégraphes travaillaient par le passé avec des scénographes embauchés de façon fixe. Ils ont aujourd'hui une plus grande liberté artistique ; ils peuvent constituer «leur» équipe. Le scénographe et professeur Martin Rupprecht, souligne le rapport de pouvoir au sein des «familles artistiques» :

«Le metteur en scène cherche son concepteur de costume et ce dernier cherche aussi son metteur en scène, toutefois c'est plus facile pour le metteur en scène parce qu'on lui a déjà confié le projet. Il a le plus grand pouvoir et le créateur de costumes doit être très fort pour s'imposer.»⁸⁴

Pour les scénographes (décors et costumes) il n'existe pas de système de candidature spontanée ou de réponse à des appels d'offres, le moyen majoritaire d'accès aux commandes se base sur le principe de la recommandation. En France, comme en Allemagne, ce sont actuellement principalement les metteurs en scène qui choisissent les scénographes. Les mêmes équipes collaborent ensemble de nombreuses années. Les créateurs interrogés travaillent actuellement avec 2 à 5 metteurs en scène de façon régulière.

⁸⁴ RUPPRECHT Martin, Interview avec VON GERKAN Florence, *Lektionen 6, Kostümbild*, Theater der Zeit, 2016, p198.

Ce système a certains avantages : les créateurs n'ont pas besoin de candidater à des offres d'emplois, ni de passer des entretiens d'embauche pour être choisis parmi un cercle de candidats. Lorsqu'on fait appel à eux, ils ont l'appui symbolique des metteurs en scène qui les ont recommandés. Par contre, ces mêmes avantages sont des inconvénients : lorsque la relation s'interrompt, les créateurs ont difficilement accès au travail. La créatrice 15 souligne ce problème :

«Lorsque les metteurs en scène ne veulent plus travailler avec vous ou s'ils arrêtent leur carrière, les contrats disparaissent soudainement».

Pour ces mêmes raisons l'accès au marché du travail est difficile pour les jeunes scénographes qui ne connaissent pas de metteurs en scène. **Les scénographes du spectacle sont donc pris dans une relation de travail paradoxale vis à vis des metteurs en scène dont ils dépendent mais qui ne sont pas leurs employeurs réels.** Le directeur A décrit la situation actuelle comme suit :

«Le costumier est devenu, pour ainsi dire, l'employé du metteur en scène. Pas de droit, mais dans les faits. Un employé certes, mais sans contrat de travail, sans droits, sans rien.»⁸⁵

Nous décrirons précisément les propositions de l'alliance allemande des scénographes pour rétablir un lien de commande entre les théâtres et les créateurs dans la quatrième partie sur les propositions de réformes.

La chance et l'entretien du réseau professionnel

La réussite d'une carrière tient beaucoup aux capacités relationnelles pour s'intégrer dans un réseau professionnel. Les concepteurs interrogés évoquent la «chance», le «hasard» ou encore le «destin» qui les ont poussés à faire les bonnes rencontres au bon moment :

«Au début, j'ai eu beaucoup de chance car une dramaturge du théâtre où j'étais assistante m'a recommandée plusieurs fois. Cela a donné lieu à d'autres commandes. (...) Ça devenait de plus en plus facile. Ensuite, j'ai atterri avec un metteur en scène à D. et là j'ai trouvé ma famille artistique, ce qui est en quelque sorte lié au destin.»⁸⁶

La chance n'est pas cependant pas un critère palpable. Au delà du hasard, le système reposant sur la recommandation nécessite des qualités communicatives et tactiques pour créer et entretenir un réseau professionnel dense qui permettra la multiplication des missions. Ce réseau se constitue généralement petit à petit par des relations de travail. La position d'assistant, très répandue en Allemagne, permet de rencontrer des professionnels établis ou en devenir.

D'après mes interviews, les techniques d'auto-promotion ne passent pas par les méthodes classiques telles que l'envoi de portfolio ou de candidature spontanée. Certains créateurs pensent que

⁸⁵ Directeur A, Dramaturge, Directeur théâtre et opéra (15 ans dans des villes de taille moyenne), Allemagne, actif depuis 20 ans.

⁸⁶ Créatrice 24, Créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre, film), directrice artistique (poste 1 an en Autriche) active depuis 11 ans.

la prospection active apparaît comme une marque de faiblesse sur le marché. Plusieurs évoquent les spectacles de Premières où l'on peut rencontrer de nouveaux metteurs en scène ou de directeurs de la dramaturgie. Ils décrivent cette activité comme chronophage, onéreuse, voire hypocrite ou inefficace... On remarque ainsi que les scénographes ne sont pas toujours à l'aise avec l'activité de «réseautage». Ils citent, en outre, comme techniques d'auto-promotion, des outils tels que leurs sites internet, les newsletters et les réseaux sociaux qui leur permettent d'attirer l'attention sur leurs créations de façon régulière et spontanée. Ces techniques sont surtout utilisées par les jeunes scénographes.

Mobilité et intermittence

En France, comme en Allemagne, les créateurs de costumes se déplacent avec les metteurs en scène de projet en projet, de compagnies en théâtres. Selon une étude commandée par l'alliance des scénographes allemande en 2016, ils travaillent en moyenne sur 3,8 productions par an. Les répétitions de spectacles durent entre 6 et 8 semaines. Le travail de recherches et de dessin des maquettes ainsi que certains essayages (surtout à l'opéra) se déroulent en amont.

«Normalement j'ai environ 5 à 6 spectacles par an. Cela représente 30 à 36 semaines de productions plus les réunions en amont et les rendus dans les ateliers.»⁸⁷

Les créateurs que j'ai interrogés disent être loin de chez eux entre 3 et 9 mois dans l'année selon la diversité des carrières ou des choix de vie. Pour «vivre de son métier» en Allemagne deux créatrices jugent qu'il faut cumuler entre 5 et 7 projets par an. A ce rythme, il faut réduire le temps de présence dans les théâtres et déléguer des tâches aux assistants :

«Je travaille beaucoup en parallèle. Je le fais sans états d'âme, parce qu'il le faut. Ceci engendre beaucoup de stress et de déplacements.»⁸⁸

Lorsqu'on les interroge sur l'équilibre entre leur vie professionnelle et leur vie sociale ou de famille, de nombreux créateurs se décrivent comme des personnes socialement isolées à cause de leur déracinement fréquent :

«Lorsque j'étais assistant j'avais une vie plus régulière et un cercle d'amis. Cela me manque parfois. Mais mon compagnon a beaucoup de compréhension pour mon travail. Il arrive aussi parfois que je sois 4 semaines à la maison d'un coup. Ça rééquilibre les choses.»⁸⁹

«Les dernières années avant mon poste fixe actuel étaient très intenses. J'étais jusqu'à 4 fois par an loin de chez moi pendant 6 à 7 semaines. Comme je travaille souvent avec mon mari

⁸⁷ Créateur 25, créateur de costumes et de décors (opéra, théâtre, comédie musicale, danse), basé en Allemagne, directeur artistique (poste fixe 2 ans), actif depuis 6 ans.

⁸⁸ Créateur 26, créateur de costumes (opéra), basé en Allemagne, actif depuis 27 ans.

⁸⁹ Créateur 25.

(metteur en scène), ça va, mais pour la famille et les amis, il ne reste pas beaucoup de temps libre.»⁹⁰

De par la mobilité qu'il exige actuellement, le métier de créateur de costumes est difficilement compatible avec une vie de famille. Nous aborderons cette question dans le chapitre 3 au sujet de la féminisation du métier et des écarts des revenus des femmes par rapport aux hommes dans les équipes artistiques. Nous verrons que la mobilité, les revenus et la répartition des tâches dans les ateliers influencent les carrières des créateurs et créatrices de costumes. On abordera, dans le chapitre 4 sur les pistes de réformes, celles qui pourraient améliorer le rapport entre travail et vie de famille pour la profession.

Continuons le travail de définition du métier de créateur par l'observation de l'évolution de son statut légal.

◆ Evolution des statuts juridiques et de la protection sociale

Statuts des scénographes en France et en Allemagne: salariat/ indépendance

La législation a du mal à reconnaître la qualité du travail des scénographes : réalisent-ils une prestation de service artistique ou une œuvre d'art ? Sont-ils des artistes indépendants ou des salariés au service d'un projet artistique ? Or, selon la façon dont est qualifié leur travail, les professionnels n'ont pas les mêmes statuts et la même protection sociale.

Sur le plan juridique, les scénographes ont des statuts juridique différents selon les époques ou les pays. La définition légale de ces métiers est encore en construction. Penchons-nous sur l'évolution du statut juridique en France et en Allemagne. Nous verrons ensuite leur implication en terme de revenus et de protection sociale.

En Allemagne, du salariat à l'indépendance

Jusque dans les années 1990, les théâtres allemands employaient des scénographes fixes en Allemagne de l'Est comme en Allemagne de l'Ouest. Peu à peu le statut d'artiste indépendant a pris du terrain. La créatrice 17 explique ce phénomène d'un point de vue artistique : depuis les années 1970, les arts vivants ont connu une ouverture et d'une plus grande liberté. Le directeur de théâtre A donne une interprétation plus économique du changement de paradigme :

«Jusque dans la deuxième partie des années 1990, il y avait encore des scénographes fixes dans les théâtres. Depuis des efforts considérables ont été déployés pour externaliser le plus

⁹⁰ Créatrice 24, créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre, film), directrice artistique (poste 1 an en Autriche) active depuis 11 ans.

possible dans tous les domaines de la vie sociale et économique, et aussi dans les théâtres. Pendant toute cette période néolibérale, l'idéal était les structures qui fonctionnaient avec le moins de personnel fixe possible dans le but de rendre les choses moins chères. Cela est allé si loin que dans les années 1990 et 2000, des cabinets de conseil se rendaient dans tous les théâtres allemands au moins une fois par an. Ils disaient qu'il fallait externaliser les ateliers. On a commencé avec les créateurs de décors et de costumes. L'objectif était d'économiser car vous pouvez librement négocier et réduire les frais pour ceux qui viennent pour un seul contrat.»⁹¹

Paradoxalement, ce même directeur explique que faire appel à des créateurs externes a, en définitive, fait exploser le travail des services administratifs en charge des dossiers des artistes. Le paiement du travail et des défraiements (logement et transports) de divers indépendants ne forme en aucun cas une économie... Ce directeur souhaiterait rétablir des postes fixes de créateurs dans «son» théâtre. Ceci témoigne-t-il d'un nouveau revirement ?

En Allemagne, comme en Suisse allemande et en Autriche, le travail au projet et le statut d'indépendant sont aujourd'hui les formes communément proposées et admises par les employeurs et les scénographes. La relation de salariat est rare. Un emploi sous forme de CDD n'est jamais présenté comme une option. Nous reviendrons plus en détail sur ces questions dans la partie de ce mémoire sur les débats et propositions de réformes.

La scénographie, une tâche artistique ?

Jusqu'en 2013, il existait en Allemagne un flou juridique sur le taux d'imposition des scénographes indépendants. Les services des impôts de certains Länders donnaient aux scénographes le statut d'artistes et taxaient leur travail à 7%, d'autres Länders considéraient le travail des scénographes comme une prestation de service artisanale et taxaient les revenus à 19%. En 2013, a éclaté un débat au niveau national quand différents services des impôts décidèrent d'appliquer soudainement et rétroactivement un taux de 19% au lieu de 7%. Après une campagne de mobilisation des scénographes et suite à des procès, l'État fédéral a publié une recommandation pour aligner le statut de scénographe sur le statut d'artiste sur tout le territoire allemand. Depuis, pour garantir la reconnaissance artistique du métier, on fait apparaître dans les contrats la notion de droit d'auteur : théoriquement 50% des honoraires sont des droits d'auteurs. Le reste de l'honoraire couvre le suivi de l'exécution du projet artistique au sein des théâtres. Cependant la totalité des honoraires est directement payée aux scénographes. Les droits d'auteurs ne sont déclarés auprès d'aucune caisse spécifique, ils sont intégrés dans la déclaration d'impôt sans distinction du reste de l'honoraire.

⁹¹ Directeur A, dramaturge, Directeur théâtre et opéra (15 ans dans des villes de taille moyenne), Allemagne, actif depuis 20 ans

La notion de droit d'auteur permet de négocier des droits de suite dans le cas de retransmissions télévisées ou de reprises d'un spectacle par de nouvelles structures. Ces cas étant assez rares en Allemagne, où la notion de tournée est quasiment inconnue, le système des droits d'auteur est peu connu des scénographes comme en témoigne l'avocat du BDS.⁹²

En France, une situation hybride

Le métier de scénographe a connu en France une évolution diamétralement opposée à celle de la scénographie en Allemagne. Les scénographes, d'abord artistes indépendants, sont devenus majoritairement salariés à partir des années 1960 :

«Avant 1969, les scénographes de spectacle, alors dénommés «décorateurs-maquettistes» étaient reconnus comme auteur, leur statut social était celui de travailleurs indépendants; ils étaient rémunérés soit en honoraires, soit en droits d'auteur. En 1969, les lois relatives aux artistes du spectacle et aux mannequins instaurant la notion de «présomption de salariat» pour les artistes-interprètes et les metteurs en scène. Ceux qui se dénomment désormais «scénographes» optent généralement pour le statut de salarié, et bénéficiant du régime de l'intermittence, ils sont répertoriés parmi les techniciens.»⁹³

Actuellement certains scénographes sont encore des artistes totalement indépendants. Les créateurs de costumes que j'ai rencontrés avaient fait le choix du régime de l'intermittence. (Le statut d'artiste indépendant semble concerner davantage des scénographes de décors, la proportion n'est pas publiée). La plupart des créateurs sont salariés, embauchés en CDDU, Contrat à Durée Déterminée d'Usage, un emploi qui dure le temps d'une production.

La pratique de paiement sous forme de droits d'auteurs, héritée du statut d'indépendant, n'a cependant pas disparu pour les créateurs salariés : les opéras et les théâtres privés rémunèrent leur travail en partie en salaires, en partie en droits d'auteurs.⁹⁴ Les droits d'auteurs sont déclarés comme bénéfiques non commerciaux à la Maison Des Artistes (MDA Sécurité sociale des artistes auteurs)⁹⁵, qui reconnaît, depuis 2017, les scénographes comme des artistes-auteurs, créateur d'œuvres originales. L'interlocuteur pour les cotisations est l'Urssaf Limousin pour la partie de rémunération non salariée. Les droits d'auteurs permettent de toucher des droits de suite en cas de tournée et de reprise de spectacles. Ils représentent un complément de revenus lorsque des spectacles sont beaucoup joués ou rachetés. Se côtoient donc actuellement dans un même contrat deux statuts juridiques différents : le statut de salarié et le statut d'artiste indépendant. Cette situation de cumul des statuts est commune à plusieurs professions culturelles :

⁹² Interview avec l'avocat actif pour l'alliance Bund Der Szenografen et agent artistique

⁹³ <http://uniondesscenographes-fr.over-blog.com/page-543010.html>

⁹⁴ <http://www.secu-artistes-auteurs.fr/sites/default/files/pdf/Les%20sc%C3%A9nographes.pdf>

⁹⁵ <http://www.secu-artistes-auteurs.fr/regime-secu-artistes-auteurs>

«Dans l'ensemble de la population active, le cumul de revenus directs d'activité de différentes natures est rare : seuls 2 % des actifs perçoivent à la fois des salaires et des revenus d'indépendants. Le cumul est plus fréquent dans les professions culturelles (7%), en particulier dans les professions à dominante artistique, telles que les artistes des spectacles (8%), les professionnels des arts visuels (12%) ou les auteurs littéraires et traducteurs (13 %).»⁹⁶

Les métiers de scénographie sont donc en quête de reconnaissance artistique et leur statut légal évolue encore. Le 28 août 2020, un décret (n°2020-1095) dans le cadre du rapport Racine confirme l'appartenance des scénographes du spectacle vivant et d'expositions à la catégorie des artistes-auteurs. La créatrice 6 insiste sur l'aspect symbolique et pratique du statut d'auteur :

«Je pense qu'il est très intéressant que les costumiers créateurs puissent être rémunérés aussi pour leur travail «artistique». Cela est très courant et admis depuis longtemps pour les scénographes (de décors) admis à être immatriculés à la maison des artistes, cette possibilité est très récente pour les costumiers.»⁹⁷

Les professionnels artistiques et les formes d'emploi hybrides

Les professionnels artistiques ont souvent des formes d'emplois dites «hybrides», cumulant dans une même carrière ou en même temps différentes formes d'emplois et de statuts. On qualifie de carrière «hybride» :

«l'exercice parallèle du travail indépendant et de l'emploi salarié ou d'autres activités qui ne visent pas principalement un emploi rémunéré - ainsi que les multiples changements entre le travail salarié et indépendant.»⁹⁸

Dans le cas des créateurs de costumes interrogés, 6 personnes avaient déjà cumulé des expériences de salariat et d'indépendance. Plusieurs enseignent ponctuellement ou créent des œuvres d'art plastique à côté de leurs missions de scénographie (décors et ou costumes). Une personne travaille à la fois comme intermittente et comme auto-entrepreneuse selon les missions de création et de réalisation. Les scénographes en Allemagne cumulent souvent des missions d'assistantat (salariées) et de création (indépendantes). Cependant la diversité des emplois dits «d'appoint» ou «alimentaires» est plus faible chez les scénographes que chez les artistes sédentaires du fait de la mobilité, de l'irrégularité de leur missions et de leur relative spontanéité. Il faut noter que les alternatives de travail sont restreintes pour les créateurs de costumes du spectacle vivant. On pense parfois qu'ils pourraient être également actifs sur le marché de la mode. Or ce marché est très fermé et les enjeux sont différents de la création dans les arts vivants. On observe également des barrières entre les secteurs du spectacle et du cinéma. Les réseaux sont distinctement séparés. Sur les 17 créateurs

⁹⁶ GOUYON Marie, *Revenus d'activité et niveaux de vie des professionnels de la culture*, DEPS, 2015
<https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-de-synthese/Culture-chiffres-2007-2021/Revenus-d-activite-et-niveaux-de-vie-des-professionnels-de-la-culture-CC-2015-1>

⁹⁷ Créatrice 6, créatrice de costumes (opéra, théâtre, cinéma), basée en France, active depuis 16 ans

⁹⁸ BÜHRMANN Andrea, FACHWINGER Uwe Fachinger, WELSKOP-DEFAA Eva, *Hybride Erwerbsformen Digitalisierung, Diversität und sozialpolitische Gestaltungsoptionen*, Springer VS, Wiesbaden 2018, p15

germanophones et les 8 créateurs français interrogés, une seule créatrice travaille régulièrement pour le cinéma et les arts vivants. (Deux autres ont eu des expériences ponctuelles au cinéma)

Les formes de travail et de revenus atypiques ont des conséquences sociales. Les analystes culturels chargés par le parlement européen de faire un bilan de l'impact de la crise COVID 19 sur le secteur culturel les décrivent :

«Les artistes et travailleurs culturels travaillent davantage à temps partiel, en CDD. Dans de nombreux pays, ils combinent l'emploi et l'indépendance pendant leur carrière et interviennent dans d'autres secteurs (service, éducation, etc.). C'est pourquoi ils ont souvent des formes de travail atypiques qui diffèrent du traditionnel modèle de l'emploi à temps plein de durée indéterminée auprès d'un seul employeur. Ces formes de travail sont fréquentes parmi les artistes, les écrivains, les créateurs, les musiciens, les traducteurs et les interprètes, qui basculent souvent entre des activités courtes occasionnelles, l'auto-entreprise, l'emploi salarié, l'indépendance, le chômage (avec ou sans indemnisation) et s'engagent dans des activités non rémunérées telles que le travail volontaire, la formation, les études et la vie de famille.»⁹⁹

«Le travail artistique et culturel se caractérise par une intermittence, une hétérogénéité et une instabilité beaucoup plus prononcées que dans d'autres secteurs. (...) Le travail indépendant est plus élevé dans les secteurs culturels et créatifs (33 %) que dans l'emploi pour l'ensemble de l'économie (14 %). (...) La nature multiple des sources de revenus des artistes, combinée à un marché du travail fracturé, conduit souvent à des niveaux de revenus faibles et à la précarité.»¹⁰⁰

Statuts et protection sociale

La protection sociale des artistes est un défi pour les sociétés comme en témoignent les publications sur les travailleurs culturels :

«Les artistes ont souvent un accès difficile à la sécurité sociale, un accès différent aux prestations et aux droits selon leur État membre, ainsi qu'aux allocations de chômage accordées aux artistes. De plus, il n'existe pas de législation européenne en matière d'impôt sur le revenu.»¹⁰¹

Le parlement européen rappelle que :

«La Recommandation de l'UNESCO de 1980 concernant le statut de l'artiste demande aux États membres d'améliorer le statut professionnel, social et économique des artistes par le biais de politiques et de mesures «liées à la formation, à la sécurité sociale, à l'emploi, aux conditions de revenus et fiscales, à la mobilité et à la liberté d'expression». Ce faisant, la

⁹⁹ *The Situation of Artists and Cultural Workers and the post-COVID-19 Cultural Recovery in the European Union*, Direction DÂMASO Mafalda, Policy Department for Structural and Cohesion Policies Directorate-General for Internal Policies, study requested by the European Parliament's Committee on Culture and Education, the CULT Committee, European Union, 2021
[https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2021/652250/IPOL_STU\(2021\)652250_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2021/652250/IPOL_STU(2021)652250_EN.pdf)

¹⁰⁰ Ibid

¹⁰¹ Ibid

Recommandation appelle les États à accorder aux artistes des droits analogues à ceux d'autres groupes nécessitant des mesures spéciales.»¹⁰²

Cependant, Selon une étude de l'Organisation internationale du Travail (OIT) publiée en 2019 :

«Il n'existe que très peu de législation spécifiquement consacrée aux travailleurs indépendants dans le secteur de la culture.»¹⁰³

L'Allemagne et la France ont en commun d'avoir établi des systèmes spéciaux pour les artistes :

«L'Allemagne possède l'un des systèmes de sécurité sociale les plus complets pour les artistes indépendants, couvrant l'assurance maladie et retraite. La France et la Belgique ont un régime d'allocations d'emploi spécifique au secteur des arts du spectacle, tandis que le système d'alliance suédois est établi par les partenaires sociaux et cofinancé par le ministère de la Culture, afin de garantir que les professionnels indépendants du théâtre, de la danse et de la musique continuent à percevoir un salaire entre les engagements.»¹⁰⁴

Observons le type de protection sociale des créateurs de costumes en France et en Allemagne. Je ne décrirai pas le statut d'artiste indépendant en France qui ne semble pas concerner les concepteurs de costumes.

Les travailleurs indépendants doivent, en principe, payer la totalité de leurs charges sociales. Nous verrons qu'en Allemagne une caisse d'assurance des artistes, KSK, prend en charge la moitié de leurs cotisations. En France, un régime d'assurance chômage, le régime de l'intermittence, a été mis en place pour le travail irrégulier des techniciens et des artistes du spectacle et des médias. Les différences principales entre ces deux systèmes concernent :

- la présence ou l'absence de congés payés,
- l'accès ou non à l'assurance chômage,
- les droits à la formation continue.

Détaillons ces mesures conçues pour soutenir les artistes du spectacle.

¹⁰² Ibid

¹⁰³ *Défis et opportunités pour le travail décent dans les secteurs de la culture et des médias*, OIT, Document de travail https://www.ilo.org/sector/Resources/publications/WCMS_661956/lang--fr/index.htm
NEIL Garry, *La culture et les conditions de travail des artistes, mettre en œuvre la recommandation de 1980 relative à la condition de l'artiste*, analyse d'enquête, UNESCO 2019

¹⁰⁴ Idem note 93

La protection sociale des artistes et techniciens intermittents du spectacle

Assurance chômage

Le «régime de l'intermittence» est un régime d'assurance-chômage spécifique aux salariés entrant dans le cadre des annexes 8 et 10 de la convention UNEDIC. Elle concerne les emplois en CDD d'Usage accordés aux artistes et techniciens des professions du spectacle et de l'audiovisuel. Mis en place dans les années 1930 pour soutenir l'emploi des techniciens du cinéma, secteur qui peinait à trouver des personnes acceptant de travailler pour de courtes durées, le régime est étendu dans les années 1960 à l'ensemble des métiers artistiques et techniques du spectacle vivant et enregistré (audiovisuel). L'ouverture des droits au chômage, permet aux «intermittents du spectacle» de percevoir des indemnités pour les journées non travaillées :

*« Ce régime permet de prendre en compte la nature discontinue des métiers du spectacle. Le travail irrégulier, appuyé sur des CDD à répétition et les jours non travaillés, sont pris en charge par Pôle Emploi. »*¹⁰⁵

Le critère d'ouverture des droits à l'indemnisation pour les artistes et les techniciens est d'avoir réalisé 507 heures sur les 12 mois derniers mois. Au terme d'un délai de 12 mois, à partir de la date de l'ouverture des droits, les travailleurs peuvent demander leur réexamen. Si les conditions citées plus haut sont remplies, le droit à l'indemnisation est reconduit. Le montant individuel des allocations journalières est calculé selon les salaires perçus et les heures travaillées. Un montant minimum journalier est fixé à 38 euros bruts par jour pour les ouvriers et techniciens et 44 euros bruts pour les artistes. Un plafond mensuel de cumul allocations et salaires est fixé à 140% du plafond de la Sécurité Sociale, soit à 4 045 euros bruts mensuels en 2021.¹⁰⁶ En 2021, le régime compte 86 000 allocataires.¹⁰⁷

Assurance maladie et retraite

Les artistes et techniciens du spectacle dépendent du régime général de la sécurité sociale pour l'assurance maladie et pour leur retraite de base et disposent d'une retraite complémentaire, servie par AUDIENS. Ils ont droit aux prestations des assurances maladie, maternité, invalidité, décès, accidents du travail et maladies professionnelles. Pour qu'elles ne pénalisent pas les intermittents, les périodes de congés maladie ou maternité sont «gelées», donc non prises en compte dans le calcul des 507 heures sur les 12 mois.

Les congés payés et la formation continue

¹⁰⁵ Échange avec Thibault Sinay, président de l'UDS

¹⁰⁶ <https://allocation-chomage.fr/chomage-intermittent-spectacle/>

¹⁰⁷ MULLER Odile, PERSINET Morgane, *Etude Impact de la crise sanitaire sur l'emploi intermittent dans le spectacle en 2020*, mars 2021, https://www.unedic.org/sites/default/files/2021-03/IS%20impact%20covid_publi_mars2021_vf.pdf

Tout comme les salariés du Régime Général, une part du salaire d'un emploi intermittent alimente un «compte» de congés payés. Les cotisations sont collectées la caisse des Congés Spectacles qui reverse aux employeurs 10% des salaires perçus correspondant aux congés payés.¹⁰⁸ Les employeurs cotisent également pour la formation continue de leurs employés.

La protection sociale des artistes indépendants en Allemagne

La caisse d'assurance des artistes, Künstlersozialkasse, KSK

La caisse d'assurance sociale des artistes a été créée en 1983 afin de renforcer la protection sociale des professionnels indépendants des secteurs artistiques et des journalistes. Dans les années 1970, le gouvernement de la République fédérale d'Allemagne a mené une enquête sur la situation de ces professionnels indépendants (acteurs, musiciens, plasticiens, graphistes, écrivains, journalistes). Il a été constaté qu'ils étaient désavantagés en raison de la situation des commandes fluctuantes. Contrairement aux salariés, les artistes indépendants n'avaient pas la possibilité de cotiser régulièrement aux fonds de pension de l'État. L'assurance maladie leur était également souvent hors de portée en raison des cotisations minimales exigées. De nombreux artistes n'étaient ni assurés, ni en mesure de préparer leur retraite. En 1981 est passée une loi réglementant l'assurance pour ces professions¹⁰⁹; en 1983 est créée la caisse d'assurance des artistes, KSK qui imite le principe de répartition des charges dans la relation de salariat.

La KSK n'est pas l'assureur mais un intermédiaire entre l'assuré et l'assureur. Les artistes indépendants cotisent obligatoirement à la caisse publique de retraite et peuvent choisir leur caisse d'assurance maladie (privée ou publique). Ils paient 50% de leurs cotisations de retraite, d'assurance-dépendance et d'assurance maladie (équivalent à la partie des cotisations de l'employé dans un contrat de salariat). Deux partenaires prennent en charge la part de l'employeur : le gouvernement fédéral prend en charge 20% des cotisations. La caisse de sécurité sociale des artistes paie les 30% restants. La caisse d'assurance KSK est financée à partir de fonds qu'elle collecte auprès de toutes les entreprises, organisations et associations qui commandent des œuvres ou prestations à des artistes indépendants : celles-ci lui versent environ 4,2% du montant total des commandes passées.¹¹⁰

Depuis sa création, le nombre d'adhérents à la KSK ne cesse de croître (47 713 en 1991, 192 438 en 2020), son budget de 169 Millions d'euros en 1983 est actuellement de 1 147,6 Millions d'euros. Ceci montre la progression du travail indépendant dans le milieu culturel.

¹⁰⁸ <https://www.mescachets.com/intermittent-spectacle/cachet-intermittent>

¹⁰⁹ Künstlersozialversicherungsgesetz -KSVG
<https://www.bmas.de/DE/Service/Publikationen/a299-kuenstlersozialversicherungsgesetz.html>

¹¹⁰ <https://www.kuenstlersozialkasse.de/unternehmen-und-verwerter/kuenstlersozialabgabe.htm>
<https://freie-wildbahn.de/kuenstlersozialkasse/kuenstlersozialabgabe>

Pour être couvert par la KSK, les indépendants doivent avoir des revenus artistiques représentant au moins 50% de leurs revenus totaux. Ces revenus ne doivent pas descendre en dessous de la limite de 3 900 €/an sur 3 ans consécutifs.

Les accidents du travail sont très peu couverts par l'assurance maladie, il est conseillé aux indépendants de contracter une assurance supplémentaire. Certains créateurs et les metteurs en scène interrogés décrivent les assurances «accident et invalidité» comme tellement chères, qu'ils ne s'assurent pas. Une créatrice ayant subi un accident l'empêchant de travailler pendant deux ans, n'a donc reçu de la caisse d'assurance maladie basique que 6 euros par jour.

La complémentaire retraite, Bayerische Versorgungskammer

Pour les employés des théâtres a été créé en 1925 une caisse de pension complémentaire, Bayerische Versorgungskammer. Celle-ci est destinée à combler les lacunes de l'assurance retraite classique dans un secteur où l'emploi est irrégulier. Accessible seulement aux personnes ayant déjà occupé un emploi fixe jusqu'en 2017 (avec l'option de continuer à bénéficier d'une assurance volontaire après la cessation de l'emploi), cette complémentaire est à présent ouverte également aux indépendants. La Caisse compte aujourd'hui 1,9 million d'assurés et de bénéficiaires.

L'absence d'assurance chômage

Généralement très peu d'artistes indépendants, donc très peu de scénographes sont assurés contre le chômage. Les professionnels indépendants peuvent s'assurer selon des critères d'accès très restreints, peu connus. Pour pouvoir cotiser à l'assurance chômage il faut :

- avoir été salarié pendant 2 ans avant de devenir indépendant,
- faire la demande dans les 3 mois suite à la création de l'entreprise.

Par ailleurs, l'assurance chômage ne couvre que deux périodes de chômage successives et les cotisations sont très élevées. Les règles actuelles de l'assurance chômage allemande ne conviennent donc pas aux travailleurs indépendants du spectacle. La problématique de l'assurance chômage fait l'objet de propositions de réformes détaillées plus loin. (chapitre 4)

Il existe entre les artistes indépendants en Allemagne et les «intermittents du spectacle» en France des écarts en terme de protection et droits sociaux. Au sujet des assurances maladie et de retraite, les deux pays offrent l'avantage de cotisations prises en charge, en partie par les créateurs, en partie par les employeurs (France) ou par la caisse d'assurance sociale (Allemagne).

La France a mis en place un régime de chômage adapté aux formes de travail des professionnels du spectacle permettant de compenser le risque du non emploi et des bas salaires. Le statut de salarié donne droit à des congés payés et de la formation continue.

Malgré un système d'assurance des artistes spécifique en Allemagne, les artistes indépendants, exclus du système de chômage, sont tenus d'avoir de hauts revenus ou de nombreuses missions pour couvrir les périodes sans travail. Dans un contexte de forte concurrence et de budgets en baisse ce n'est cependant pas le cas.

Penchons-nous sur les revenus des concepteurs de décor et de costumes.

3. Les revenus des concepteurs

Les créateurs de costumes ont différentes sources de revenus (honoraires, salaires, droits d'auteurs, indemnités de chômage) sujets à négociation. Nous évoquerons la relation entre temps de travail et honoraires, puis observerons les statistiques sur les rémunérations en France et en Allemagne et enfin les écarts de rémunérations au sein des équipes artistiques en Allemagne. Nous traiterons également du lien entre écarts de revenus et féminisation du métier et leurs conséquences pour la carrière des créatrices.

◆ La démarche de négociation

Des artistes entrepreneurs en permanente négociation

La multiplicité des contrats induit des négociations récurrentes. En effet, pour chaque nouvelle production doivent être négociés:

- le salaire en France, ou les honoraires en Allemagne. Ceux-ci sont forfaitaires. Même en France où le salaire correspond théoriquement à des horaires, les concepteurs sont payés selon des forfaits conclus par avance. Les créateurs doivent donc évaluer le temps qu'ils investiront sur un projet afin de négocier un forfait adéquat.
- le «budget costume» englobant les éventuels salaires des couturiers et les matériaux (ce budget n'est pas négociable dans les théâtres et opéras publics germanophones),
- les défraiements pour les repas (ceux-ci n'existent pas dans les structures publiques allemandes),
- les frais de logement et de transport.

Pour les créateurs en France, les paramètres suivants sont importants:

- les droits d'auteurs,
- le volume horaire des périodes d'emploi pour accéder ou maintenir l'accès au régime de l'intermittence,

- le coût horaire du travail pour optimiser les revenus (des salaires et du chômage).

En France, la négociation des rémunérations exige de bien connaître le système, elle concerne le salaire, les heures déclarées et la part des droits d'auteurs. Ces paramètres influencent l'accès à l'assurance chômage, le taux des indemnités de chômage et les revenus sous forme de droits de suite.

«A bien des égards, les compétences nécessaires au salarié qui veut se professionnaliser solidement sur un marché de l'emploi désintégré sont celles habituellement attendues de l'entrepreneur qui est confronté au risque d'activité, ou du travailleur indépendant qui doit gérer son portefeuille de clientèle. Il faut se procurer du travail, créer en permanence les conditions d'en obtenir ultérieurement, et considérer les situations de travail comme génératrices de plusieurs sortes de gains possibles: revenus salariaux, volumes horaires nécessaires à l'accès à l'indemnisation du chômage, gains d'expérience et d'apprentissage, chances de récurrences du lien d'emploi, position dans un réseau d'activité plus ou moins dense. Les comptes individuels de l'emploi flexible sont multidimensionnels.»¹¹¹

Pour les créateurs, les critères qui déterminent leurs revenus s'avèrent opaques et fluctuants. Le créateur 7, actif en France, énumère les facteurs qui, selon lui, influencent ses salaires :

- l'importance et le budget du projet et de la structure,
- la réputation du metteur en scène,
- sa cote professionnelle personnelle établie dans le temps selon le prestige des institutions et des metteurs en scène avec qui il a travaillé,
- la récurrence de travail dans une même structure (rapport de confiance et de reconnaissance, validation de la valeur de son travail, possibilité d'argumenter sur le succès d'un travail antérieur).¹¹²

Ces critères ne dépendent pas seulement de la qualité de son propre travail, de son investissement ou de sa cote personnelle, mais à la fois des capacités budgétaires de ses employeurs, du prestige des lieux et de ses collaborateurs.

En France comme en Allemagne, les théâtres et les compagnies délivrent des honoraires très différents selon leur taille et leurs budgets ou selon les différents domaines du spectacle. Le volume de travail dépend fortement des structures d'accueil selon le nombre et la disponibilité du personnel permanent. En France les postes d'assistants demeurent rares. En Allemagne, les théâtres qui ont le moins de moyens embauchent moins d'assistants et sont aussi ceux qui proposent les honoraires de création les plus bas. On observe donc un paradoxe : plus la charge de travail des créateurs est grande, moins ils sont payés. Le créateur 26 résume en quelques mots la situation :

¹¹¹ MENGER Pierre-Michel, *Le travail créateur, S'accomplir dans l'incertain*, Seuil, Gallimard, 2009, p 725-726.

¹¹² Créateur 7, créateur de costumes (théâtre, opéra), basé en France, actif depuis 13 ans.

«Dans les grandes maisons tout est préparé pour toi et tu gagnes beaucoup d'argent. Dans les petites structures, tu gagnes moins et tu dois travailler deux fois plus.»¹¹³

Plusieurs créateurs constatent qu'ils doivent remplir seuls de plus en plus de tâches que les théâtres prenaient en charge auparavant (achats, recherches de costumes dans le stock) parce que les postes d'assistants disparaissent :

«La pression exercée sur les concepteurs de costumes, tant personnellement que financièrement, est de plus en plus grande. Pour que les interprètes ne souffrent pas de cette pression, les concepteurs assument inévitablement les heures supplémentaires non rémunérées. La situation de travail s'est dégradée dans toutes les infrastructures de spectacle au cours des 20 dernières années.»¹¹⁴

S'informer grâce aux réseaux

Sans repères officiels, il est difficile de connaître la capacité financière réelle des théâtres et de se préparer aux négociations. Comme le souligne Pierre-Michel Menger se positionner sur un marché diffus est complexe :

«À la différence de ce qui pourrait advenir dans une collectivité de salariés permanents d'un ensemble organisations stables, les salariés intermittents sont largement dans l'incapacité d'identifier les causes des inégalités interindividuelles d'allocation de travail et de rémunération tant les situations d'emploi varient et fluctuent.»¹¹⁵

En l'absence de repères et éléments de comparaison relayés par les scénographes déjà établis, il s'avère compliqué dévaluer sa propre valeur sur le marché. Parler d'argent est apparemment tabou. La créatrice 15, active depuis 34 ans en Allemagne décrit un climat de méfiance ; durant sa carrière elle a communiqué sur ses honoraires seulement avec quelques conceptrices amies. C'est toujours par hasard, qu'elle a appris combien étaient rémunérés ses collègues créateurs de décors. En France, aussi, les créateurs disent communiquer très peu sur leurs rémunérations : *«En France tout le monde est très pudique sur ces sujets.»¹¹⁶*

Le groupe Facebook, intitulé «costumier.e.s, réseau solidaire», qui permet à environ 6600 membres professionnels ou amateurs de communiquer sur leur métier ou leur passion, n'est, apparemment, jamais utilisé pour se renseigner sur les pratiques de salaires. Les échanges se font uniquement entre collègues proches.

Les costumiers en Allemagne comme en France expliquent, ne pas avoir été formés pendant leur cursus à la négociation et peu informés sur les tarifs pratiqués.

¹¹³ Créateur 26, créateur de costumes (opéra), basé en Allemagne, actif depuis 27 ans.

¹¹⁴ Créatrice 12, créatrice de costumes et décors (opéra), directrice artistique (poste fixe 6 ans), active depuis 37 ans.

¹¹⁵ MENGIER Pierre-Michel, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard-Seuil, 2009.p727

¹¹⁶ Créatrice de costumes (opéra, théâtre, cinéma), basée en France, active depuis 16 ans

«Pour ma première négociation de contrat j'ai joué un coup de poker d'après des conseils que m'avaient donnés des collègues. A chaque négociation, j'ai appris quelque chose de nouveau mais je ne me suis jamais sentie assez préparée.»¹¹⁷

En Allemagne, on observe cependant une ouverture sur la question des honoraires depuis quelques années. En 2013, au grès de la réforme sur la taxation du travail des créateurs, la BDS devient un lieu d'échanges et de revendications.

« À partir de ce moment, on s'est mis à discuter entre scénographes. Ces discussions n'existaient pas auparavant, on se considérait plutôt comme des concurrents que comme des alliés.»¹¹⁸

Depuis, les adhérents de l'association n'hésitent plus à contacter l'ensemble des adhérents pour se renseigner sur les conditions de travail dans un théâtre précis avant une négociation. Certains contrats incluent, certes, une «clause de silence» sur les rémunérations, mais cette clause, intimidante est légalement nulle. Selon l'avocat de la BDS, les employeurs n'ont pas le droit de divulguer les salaires nominatifs de leurs employés. Par contre, les employés ou travailleurs indépendants, peuvent parler de leur rémunération.

Des membres de l'association BDS proposent, par ailleurs, des ateliers de formation à la négociation :

«J'aurais aimé avoir ces informations au début de ma carrière, c'est pourquoi j'organise des ateliers sur la négociation des contrats auprès des étudiants.»¹¹⁹

Les créateurs se renseignent donc sur les honoraires qu'ils peuvent espérer toucher selon les théâtres, les compagnies ou les domaines des arts vivants, par le biais des réseaux formels (associations) ou informels (cercles de collègues).

La problématique du temps de travail

Des volumes horaires peu renseignés ou non pris en compte

Peu de créateurs font la démarche de noter pas leurs horaires de travail précisément, souvent par renoncement, car ils savent que les salaires et honoraires proposés ne couvriront pas le temps de travail. Un concepteur de costumes préfère ignorer son investissement pour ne pas avoir à constater un taux horaire bien en dessous du minimum légal :

¹¹⁷ Créatrice21, créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre), basée en Allemagne.

¹¹⁸ Créatrice 22, Créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre), basée en Allemagne, membre de BDS depuis 1991 active dans le comité et le groupe de travail sur les contrats de 2013 à 2019.

¹¹⁹ Créatrice 19, Créatrice de costumes et décors (danse, opéra, comédie musicale), ancienne présidente de l'alliance BDS, enseignante université, basée en Allemagne, active depuis 17 ans.

«J'ai fait une fois la triste tentative de calculer un salaire horaire. C'était pathétique. Je pense que j'étais à 2,37 €. Cela fait réfléchir, quand mon conseiller fiscal facture 120 € de l'heure.»¹²⁰

D'autres trouvent difficile d'estimer leur volume horaire parce que le travail de recherches et de conception est très long et décousu. Il se fait souvent au domicile ; la sphère privée et celle du travail ne sont pas toujours clairement séparées.

Les personnes interrogées font part de la difficulté à faire valoir leur temps de travail lors de la négociation de leur rémunération, en France comme en Allemagne. Leur investissement horaire ne constitue pas un argument de poids :

«Je négocie moi-même. Hélas pas toujours à mon avantage. La plupart du temps les arguments tels que la quantité de travail ou le temps de présence n'apportent rien. La marge de négociation est par expérience très petite.»¹²¹

En France, peu de créateurs connaissent la grille de salaire de la convention collective du spectacle. Lorsqu'ils la connaissent, ils se heurtent souvent à des budgets de production qui ne permettent pas de l'appliquer. Malgré les conventions définissant un minimum horaire, celui-ci reste souvent théorique ; d'après les interviews, le travail est rémunéré selon une enveloppe, plus ou moins décidée, en amont par les producteurs :

«En sortant de l'école nos professeurs nous disaient de demander 2 800€ brut par mois de travail. En réalité je commence à atteindre ces salaires seulement après 10 ans d'expérience dans le théâtre.»¹²²

Les commanditaires (directeurs, producteurs) ne reconnaissent ou ne comprennent pas toujours la nature et la charge de travail des créateurs. Le directeur A, par exemple, trouve le temps de présence en répétitions de certains créateurs de costumes injustifié :

«Je ne comprends plus ce rôle du créateur de costumes au théâtre. Quelque chose s'est passé au nom de l'art qui est économiquement une catastrophe. Qu'un costumier doive assister à chaque répétition afin de réagir constamment aux nouvelles idées artistiques, et qu'il ou elle ait un assistant, cela entraîne des coûts...»¹²³

Le créateur 1 souligne que la phase de conception n'est pas rémunérée sous forme de salaires par les maisons d'opéra : Seul le travail réalisé pendant la période des répétitions compte en heure de travail. Le travail de conception et d'essayages en amont est rémunéré sous forme de droits d'auteurs.

¹²⁰ Créateur 25, créateur de costumes et décors (opéra, théâtre, comédie musicale, danse), basé en Allemagne, directeur artistique (poste fixe 2 ans), actif depuis 6 ans.

¹²¹ Créatrice 24, Créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre, film), directrice artistique (poste 1 an en Autriche) active depuis 11 ans.

¹²² Créateur 7, Créateur de costumes (théâtre, opéra), basé en France, actif depuis 13 ans

¹²³ Directeur A, Dramaturge, Directeur théâtre et opéra (15 ans dans des villes de taille moyenne), Allemagne, actif depuis 20 ans

Être payé pour son travail semble la base d'une relation de travail. On constate pourtant que le temps de travail, dans les métiers artistiques, n'est pas toujours pris en compte. Les analystes du secteur culturel pour le parlement européen soulignent le besoin de lutter contre les pratiques qui ne rémunèrent pas la totalité du travail artistique :

«Le salaire ou le revenu du travail est la principale source de subsistance pour de nombreux opérateurs des secteurs culturels et créatifs. Dans ce contexte, garantir une rémunération décente qui valorise les travailleurs hautement qualifiés du secteur et, par exemple, rémunère le temps de préparation et de répétition, est essentiel pour garantir des niveaux de revenus durables pour ceux qui travaillent dans le secteur.»¹²⁴

La négociation, une étape redoutée

On remarque que le moment de la négociation est désagréable pour ces professionnels non préparés à négocier avec leur employeur. La plupart des créateurs expliquent se sentir en position de faiblesse lors de cette étape. Pourtant le fait d'avoir été recommandé par le metteur en scène peut représenter un certain avantage comme le suggère le directeur financier C :

«Dans la négociation vous êtes en position de force, les dirigeants savent que le metteur en scène veut travailler avec vous et que ce serait beaucoup de travail et de discussion de trouver quelqu'un pour vous remplacer.»¹²⁵

Toutefois de nombreux témoignages soulignent un manque de soutien et de solidarité au sein des équipes artistiques. La créatrice 15 a été délaissée par les metteurs en scène lorsqu'elle revendiquait des honoraires élevés :

« Ils me rejetaient à partir du moment qu'ils pensaient qu'il pourrait y avoir des conflits avec la direction du théâtre parce que la créatrice de costume est pénible et veut plus d'argent.»

Deux personnes ont recouru à des agents artistiques lors de leur carrière. L'intermédiaire d'un agent (plus courant en Grande Bretagne) permet une certaine distance émotionnelle par rapport à la négociation :

« Pour les grosses commandes, je pouvais faire appel à un agent. Cela permet de se débarrasser de cette étape désagréable (de négociation) : C'est gênant quand il faut se disputer; tu arrives en début de projet déjà énervée. Grace à mon agent, je pouvais me concentrer uniquement sur l'artistique .»¹²⁶

La deuxième créatrice cite l'exemple d'un dirigeant de théâtre qui a tenté de la placer sur une «liste noire» parce qu'il ne souhaitait pas négocier avec son agent.

¹²⁴ Culture Action Europe, *The Situation of Artists and Cultural Workers and the post COVID-19 Cultural Recovery in the European Union*, Direction DÂMASO Mafalda, Department for Structural and Cohesion Policies, European Parliament, Février 2021

[https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2021/652250/IPOL_STU\(2021\)652250_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2021/652250/IPOL_STU(2021)652250_EN.pdf)

¹²⁵ Directeur financier, théâtre de Hambourg, Allemagne.

¹²⁶ Créatrice 15, professeure costume, créatrice de costumes (opéra, théâtre), basée en Allemagne, active depuis 34 ans.

Les concepteurs de costumes ne se sentent pas à l'aise pour négocier leurs honoraires. Selon le degré de soutien des metteurs en scènes, ils ont, plus ou moins, la capacité de faire valoir leurs tarifs auprès des producteurs ou des directeurs financiers.

Les tâches de travail en dehors des contrats de création

Parallèlement aux tâches de création et de suivi de projets, d'autres tâches incombent aux créateurs :

- la prospection auprès des réseaux professionnels,
- la documentation et l'autopromotion (site internet, médias sociaux, visite de spectacles),
- la formation,
- les démarches administratives et de comptabilité.

Les tâches administratives en France comme en Allemagne, sont lourdes. En Allemagne, les indépendants doivent tenir une comptabilité ; chaque pièce de costume achetée doit figurer dans le comptes de «l'entreprise» au même titre que tous les revenus et charges liées à l'activité professionnelle. La plupart des scénographes se font accompagner par des comptables et des conseillers fiscaux («Steuerberater») dont les prestations sont onéreuses.¹²⁷ Certains scénographes réalisent eux-mêmes ces démarches en prenant le risque de commettre des erreurs.

La notion de risque

Autrefois plutôt rares, les annulations et reports de spectacles sont à prendre en compte dans le calcul des revenus. Le risque de perdre une commande devrait, théoriquement, entraîner des rémunérations plus hautes. Avec la pandémie de COVID, les reports et annulations sont devenues le quotidien des professionnels du spectacle ; et ont soulevé des questions juridiques : Qui du commanditaire ou de la personne contractée doit porter le risque ? Comment affiner les contrats futurs pour mieux définir la gestion du risque?

Pendant la fermeture des théâtres au public, plusieurs structures ont annulé ou reporté des projets de création. Pour les créateurs scénographes, cette situation a engendré des pertes de revenus immédiates. Plusieurs structures ont oublié ou bien refusé de payer les artistes en essayant de faire valoir la clause de «force majeure» ou en se déchargeant de toute responsabilité au prétexte que des Länders octroyaient certaines aides aux indépendants. D'après deux avocats (Oliver Kummer, avocat

¹²⁷ les conseillers fiscaux ont des revenus bien supérieurs à ceux des artistes : en 2001 ils touchent en moyenne 84 600 euros par an contre 22.300 euros de revenus pour l'ensemble des artistes.
BUSCHLE Nicole, *Freie Berufe in Deutschland, Ergebnisse der Einkommensteuerstatistik 2001*
https://www.destatis.de/DE/Methoden/WISTA-Wirtschaft-und-Statistik/2007/11/freie-berufe-deutschland-112007.pdf?__blob=publicationFile

de BDS et Philipp Schiffmann avocat spécialiste des médias,)¹²⁸ et le syndicat des arts vivants GDBA, la clause de force majeure ne s'appliquait pas, puisque les théâtres étaient en mesure de produire des spectacles dans leurs ateliers et continuaient de faire travailler leur personnel permanent à temps partiel. Les structures commanditaires étaient donc juridiquement responsables d'une rupture de contrat auprès des indépendants pour une commande passée pour une date précise ; ils auraient dû légalement indemniser les prestations annulées ou reportées. Par ailleurs, le risque devrait, toujours selon les avocats, être porté par le plus fort des partenaires, donc par les structures.

Depuis la pandémie de Covid 19, les employeurs du spectacle vivant, les théâtres et les producteurs cherchent des moyens pour mieux définir le cas des annulations et des reports de spectacles dans le futur. Une des solutions envisagées consiste en une définition précise des étapes de travail et de rémunérations selon l'avancée des projets. Pour les étapes annulées ou décalées, des taux de dédommagements pourraient être envisagés selon le délai de l'annonce des annulations ou la fréquence des reports. Cet épisode, qui se limitera, je l'espère, à la saison à venir, rappelle la notion de risque, non négligeable, dans les contrats de commande.

Les facteurs qui entrent en compte dans le calcul des forfaits sont donc multiples. Les créateurs doivent composer avec des revenus très différents selon les moyens des structures. Il semble actuellement plus important pour les concepteurs de se renseigner sur les conditions des théâtres et des compagnies plutôt que de partir du calcul de leur temps de travail, tant il est difficile de faire valoir leur investissement réel face à des budgets souvent trop courts. Il est courant pour les compagnies en France de ne pas rémunérer la totalité de leur temps de travail. L'indemnisation par l'assurance chômage compense les pertes de salaires et permet de produire des spectacles peu chers. Pour assurer leur affiliation au régime d'intermittence et cumuler les heures nécessaires, de nombreux créateurs français acceptent des missions où seulement une partie de leur travail est déclarée et rémunérée. Comme leur collègues en Allemagne, ils sont parfois soumis à un chantage à l'emploi.

Pour calculer des rémunérations justes, les créateurs devraient prendre en compte l'ensemble de leur temps de travail pendant et en dehors des moments de créations et intégrer la notion de risque d'annulation des commandes. En Allemagne, il faudrait inclure dans le calcul, les temps morts entre les productions. En suivant cette logique on arrive au paradoxe que les créateurs les moins occupés devraient recevoir les rémunérations les plus hautes.

¹²⁸ SCHIFFMANN Philipp , *Informationsveranstaltung Ausfallhonorar und Verträge*, Performing Arts Programm des LAFT Berlin, 18.05.21

Nous aborderons en quatrième partie, les revendications autour d'une réglementation des honoraires sur laquelle pourraient s'appuyer les concepteurs indépendants allemands. Observons les statistiques disponibles sur les revenus des concepteurs de costumes et de décors.

◆ **Données statistiques sur les revenus des créateurs**

Les honoraires en Allemagne

Les statistiques de l'assurance des artistes (voir document en annexe) regroupe dans une même catégorie, intitulée «arts vivants», les scénographes (décors et costumes), les créateurs de lumière et les maquilleuses. **Ce groupe de personnes a un revenu annuel moyen brut de 15 773 € en 2019, soit 1 314€ par mois.** Pour l'année 2021, touchée par la pandémie, les revenus sont estimés en légère baisse à 14 269 €, soit 1 189 € par mois. Les données de la KSK ne reflètent pas la situation des débutants. En effet, il faut souvent plusieurs années pour réussir à bénéficier de la caisse d'assurance maladie. Les statistiques de la KSK montrent, en outre, qu'à partir de 60 ans, les artistes des arts vivants voient leurs honoraires diminuer légèrement par rapport au groupe des 40-60 ans.¹²⁹

Selon l'étude de Martin Kohler de 2016 qui cible plus précisément les scénographes (échantillon de 284 scénographes de décors et de costumes), **le revenu brut annuel des scénographes est 19 717 € en 2016, soit un revenu mensuel moyen de 1 643,12 €.** Ces revenus apparaissent un peu plus élevés que les statistiques de la KSK.

Les revenus bruts moyens des scénographes sont donc :

- **inférieurs aux revenus des professions artistiques confondues .¹³⁰**
- **inférieurs ou pratiquement équivalents au salaire minimum calculé pour un temps plein,¹³¹**
- **deux fois moindre que le revenu annuel moyen allemand de 3 268 €/mois.¹³²**

Les honoraires varient fortement selon la taille des projets, les structures qui passent les commandes et la cote des créateurs. D'après mes interviews, les honoraires pour la création de costumes d'un opéra ou d'une comédie musicale, se situent entre 4 000 et 17 000 euros (voire 20 000 dans les plus grands opéras) soit un facteur multiplié par 5. Selon l'étude de 2016, les écarts sont encore plus forts : les honoraires des créateurs de costumes s'étalent sur une échelle allant de 1 200 à 26 400 euros et ceux des créateurs de décors de 2 200 à 28 800 euros. C'est chez les scénographes qui

¹²⁹ <https://www.kuenstlersozialkasse.de/service/ksk-in-zahlen.html>, tableau «Entwicklung des Einkommens der Versicherten»

¹³⁰ 20 367 € pour les hommes , 15 128 € pour les femmes artistes en 2019.
<https://www.kulturrat.de/positionen/grundrente-zeitnah-verabschieden-berechnungsfaktor-aendern/>

¹³¹ 1 584 €/mois. (9,35 €/h, 39h/semaine)
<https://www.destatis.de/Europa/DE/Thema/Bevoelkerung-Arbeit-Soziales/Arbeitsmarkt/Mindestloehne.html>

¹³² Le revenu allemand moyen s'élève en 2020 à 40 551 € à l'Ouest et 37 898 € à l'est.
<https://de.wikipedia.org/wiki/Durchschnittsentgelt>

cumulent la création des décors et des costumes que s'observent les plus grands écarts : entre 1 050 et 37 000 euros selon les missions.¹³³ Les moyennes montrent que les honoraires élevés sont une exception. Les scénographes débutants (décors et costumes) touchent un honoraire moyen de 6 222 euros par production, tandis que l'honoraire moyen de leurs collègues, présents sur le marché depuis au moins 7 ans, est de 9 125 euros.

Les frais d'entreprise s'élèvent à environ 21 % de l'honoraire. **Le bénéfice moyen par production est de 5 153 euros pour les débutants, 7 160 euros pour les créateurs établis.**¹³⁴ A ces montants s'ajoutent les défraiements négociés pour le transport et le logement.

Les revenus nets se calculent en retranchant du bénéfice l'impôt sur la valeur ajoutée («Mehrwertsteuer») de 7% pour les revenus artistiques, les cotisations sociales d'assurance maladie et de retraite, les impôts sur les revenus et pour la religion, qui varient selon les situations personnelles et familiales.

Différences selon les domaines des arts vivants

Les honoraires de l'équipe artistique ne sont pas les mêmes selon les domaines artistiques. Ceci est traditionnellement lié aux écarts de budgets alloués aux spectacles. Les créations pour l'opéra sont généralement mieux rémunérées que celles de théâtre ou de ballet.

La créatrice 6 décrit ainsi ses honoraires :

*«J'essaye de ne pas me lancer dans un projet en dessous de 6 000 € de rémunération. Au théâtre ça peut monter jusqu'à 8 500 €, à l'opéra minimum 9 000 €, maximum 17 000 €. J'accepte de travailler en dessous de ce tarif pour des monologues, pour des premières collaborations, pour des spectacles de compagnie modeste ou des projets élaborés avec mes ami-es.»*¹³⁵

En Allemagne, d'après les interviews, les honoraires pratiqués sur la scène indépendante sont souvent inférieurs à ceux pratiqués par les théâtres publics. **Pourtant la fédération des travailleurs du spectacle indépendant préconise aux structures indépendantes d'appliquer aux artistes un tarif minimum de 2 800€/mois.**¹³⁶

¹³³ KOHLER Martin, *Erhebung zur Arbeits- und Lebenssituation freiberuflich tätiger Bühnen- und Kostümbildnerinnen*, Universität Potsdam, 2016, p 21-23.

¹³⁴ Voir le graphique « Veränderung der Gagen und Betriebsausgaben – nur Produktionen im Inland », étude BDS-Martin Kohler, p18

¹³⁵ Créatrice de costumes (opéra, théâtre, cinéma), basée en France, active depuis 16 ans.

¹³⁶ https://www.legifrance.gouv.fr/conv_coll/id/KALITEXT000037412126

Écarts avec les industries créatives : cinéma, télévision

On observe une grande différence de revenus entre les arts vivants et le domaine du cinéma ou encore de la télévision. Dans l'industrie cinématographique, il existe une grille tarifaire fixant un minimum de salaire hebdomadaire : en 2020 ce minimum est de 1 611€ par semaine, donc 6 444€ par mois.¹³⁷ Les scénographes de décors touchent un peu plus que les créateurs de costumes : 1 821€ par semaine, soit 7 284€ par mois. La différence entre ces métiers est plus faible que dans les arts vivants : 11% contre 26%.

Le revenu mensuel moyen des scénographes du spectacle en 2019 (1 314€) est en dessous du salaire minimal hebdomadaire pour les mêmes professions pratiquées au cinéma. Une créatrice qui a pratiqué son métier pour les arts vivants et au cinéma a choisi de renoncer au secteur du spectacle : *«Je ne travaille plus que pour le cinéma car je gagne trois fois plus qu'au théâtre.»*¹³⁸

La grille de salaire du cinéma est disponible sur Internet. Une telle transparence n'existe pas encore pour les arts vivants.

Evolution sur les vingt dernières années

Plusieurs créateurs actifs depuis les années 1990 ont témoigné d'honoraires stagnants voir dégressifs sur les 10 dernières années :

*«Rémunérations quasi inchangées voir régressives depuis 10 ans !»*¹³⁹

*«J'ai eu beaucoup de négociations difficiles, du vrai poker. Par exemple, j'ai reçu une offre pour un même opéra inférieure à ce que j'ai reçu pour la même œuvre 10 ans auparavant !»*¹⁴⁰

Une créatrice a développé un sentiment de culpabilité : *«Je m'en veux en tant que génération plus âgée. Pourquoi nous sommes-nous laissés payer de moins en moins ? »*¹⁴¹

Pour vérifier l'évolution des rémunérations sur une période longue, j'ai demandé à la caisse d'assurance des artistes ses statistiques sur une période de 20 ans entre 2001 et 2021 (pour le groupe de scénographes, designers lumière et maquilleuses déjà cités plus haut). **L'analyse montre que le revenu moyen annuel des scénographes a stagné entre 2001 et 2011.** Si l'on tient compte de l'inflation, les revenus de 2001 et 2011 équivalraient aujourd'hui à environ 12 500 et 12 700

¹³⁷ https://filmunion.verdi.de/++file++5b558c5356c12f5de5ed030c/download/TV-FFS_2018-Endfassung-180710-Logo-2.pdf

¹³⁸ Créatrice 14, créatrice de costumes (cinéma) basée en Allemagne, active depuis 30 ans.

¹³⁹ Créateur 1, créateur de costumes et de décors (théâtre, opéra, danse), missions d'enseignement, basé en France, actif depuis 30 ans internationalement.

¹⁴⁰ Créatrice 17, créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre), directrice artistique (poste fixe 8 ans), basée en Autriche, active depuis 30 ans.

¹⁴¹ Créatrice 15, professeure, créatrice de costumes (opéra, théâtre), basée en Allemagne, active depuis 34 ans internationalement.

euros.¹⁴² **Les honoraires ont ensuite très légèrement augmenté entre 2011 et 2021.** Le revenu annuel moyen en 2019 (15 773€) est supérieur d'environ 3 000 € par rapport au revenu annuel de 2011 (équivalent à 12 700€).

Selon l'étude menée par Martin Kohler **l'honoraire moyen pour la création de costumes passe de 8 056€ en 2008 (équivalent à 8 946,12€ en 2015 en prenant en compte l'inflation) à 7 683€ en 2015 (soit -1 263€, - 14%).**¹⁴³ Pour évaluer l'évolution réelle des revenus, il faut prendre en compte, par ailleurs, l'évolution du coût de la vie. Katharina Kromminga souligne qu'entre 2008 et 2015, le pouvoir d'achat a perdu 9,85%.¹⁴⁴

Nous avons vu en première partie que la demande d'emploi a augmenté plus vite que l'offre sur les vingt dernières années.¹⁴⁵ La concurrence accrue entre créateurs a certainement contribué à réduire les écarts de rémunérations dans l'ensemble du groupe des scénographes. Ceci expliquerait pourquoi les personnes actives depuis longtemps ont vu leur honoraire stagner, voire diminuer.

Sur les deux dernières années (2020-2021), le revenu annuel moyen des scénographes a diminué d'environ 2000 euros par rapport au revenu de 2019.¹⁴⁶

Que disent les employeurs de l'évolution de la concurrence et des honoraires ?

Selon les dirigeants de théâtres interrogés la concurrence a augmenté.

*«Il y a davantage de personnes douées qu'auparavant, les formations se sont beaucoup améliorées. Avec un marché en contraction, la concurrence est plus forte et il devient de plus en plus difficile de pouvoir en vivre.»*¹⁴⁷

*«Le marché de l'opéra s'est réduit (on produit moins qu'avant). Et dans le secteur des costumes, il y a tout simplement trop de gens qui font ce métier. (...)»*¹⁴⁸

¹⁴² calcul de l'inflation selon :

https://france-inflation.com/calculateur_inflation.php

<https://www.finanzen-rechner.net/inflationsrechner.php>

¹⁴³ En prenant en compte l'inflation entre 2008 et 2015, les créateurs de costumes touchent un honoraire moyen de 6 967 € en 2008 puis de 7 380 en 2015. Les créateurs de décors touchent 9 348€ en 2008 puis 10 000€ en 2015.

KOHLER Martin, Erhebung zur Arbeits- und Lebenssituation freiberuflich tätiger Bühnen- und Kostümbildnerinnen, Universität Potsdam, 2016, p27.

¹⁴⁴ KROMMINGA Katharina, *Na, wart ihr mal wieder shoppen ! Stellenwert des Berufes Kostümbildner*in*, LMU München, Fachbereich Theaterwissenschaft, 2018.

¹⁴⁵ L'augmentation forte entre 2001 et 2011 (+1000 personnes, +62%) doit cependant être prise avec précaution: en 2007 a été introduite une obligation légale pour tous les résidents allemands de s'assurer, il se peut donc que de nombreux scénographes actifs avant cette date n'étaient pas assurés et donc ignorés des statistiques. L'augmentation s'est ralentie par la suite entre 2011 et 2021 (+300 personnes, soit +11%). (il y avait 1604 scénographes en 2001, 2694 en 2011 et 2964 en 2021.)

¹⁴⁶ Revenu moyen estimé par les assurés en 2021 : 14 269€. En prenant en compte l'inflation : le revenu moyen de 2019 (15 773€) équivaut à 16 187€ en 2021.

¹⁴⁷ Directeur B, Dramaturge depuis 40 ans, postes de direction (opéra) depuis 30 ans dans des villes de taille moyenne, Allemagne.

¹⁴⁸ Directeur A, Dramaturge, Directeur théâtre et opéra (15 ans dans des villes de taille moyenne), Allemagne, actif depuis 20 ans.

La production d'œuvres d'opéra a diminué que très légèrement (-23 spectacles) entre 1991 et 2018.

Les honoraires des créateurs de costumes ont stagné, baissé ou augmenté selon l'influence des choix de la direction :

«Sur les 15 ans pendant lesquels j'ai été directeur artistique, j'ai travaillé dans des villes et des États fédéraux, où l'idéologie de marché libéral voulait que le secteur public soit le moins cher possible. (...) Je n'ai jamais rien connu d'autre qu'une pression brutale pour épargner. Les honoraires des artistes indépendants, c'était un des rares domaines où vous pouviez économiser parce que vous pouviez presser les gens. Je n'ai pas remis en cause les tarifs pratiqués. Au contraire, je les ai activement maintenus bas, moi-même. Certainement, vous les indépendants, les metteurs en scène, les scénographes de décors et de costumes, vous êtes les perdants de cette histoire d'externalisation (outsourcing). Toutefois parmi les perdants il y a un groupe de gagnants, ce sont les metteurs en scène. (...)

Globalement, je pense qu'au cours des dernières années, alors que les théâtres ont été soumis à une pression financière aussi massive, les gens ont eu peur de protester contre leurs honoraires.»¹⁴⁹

Le directeur A avoue avoir contribué à maintenir des honoraires bas. Cependant il ne se sent pas responsable socialement pour les artistes indépendants. Il a été embauché pour réaliser des coupes budgétaires et fait son travail. Dans un système où les salariés protégés par des grilles tarifaires prévalent, les indépendants sont désavantagés. Loin de vouloir réparer un déséquilibre, il considère que c'est à ces derniers de mieux gérer leur temps et leurs problèmes d'intermittence. Il cite comme critère de réussite une pratique de cumuls de productions où le scénographes ne fait que passer brièvement :

«Prenez par exemple T.B. En tant que scénographe, il a toujours réussi à gagner un revenu décent, mais il faisait 7 à 9 décors par an. Il ne faisait pas de théâtre, bien sûr, que de l'opéra, uniquement des pièces où vous n'êtes pas obligé d'être présent pendant 6 semaines. Il savait bien gérer son temps.»

Il admet que le cumul des productions est difficile et dit avoir accentué ce problème en réduisant les postes d'assistants. La solution optimale, selon lui, serait de revenir aux postes permanents ; Il souhaite rétablir 1 ou 2 postes fixes mais pense que les metteurs en scène n'accepteront pas de se voir imposer les créateurs de costumes.

La directrice D, déclare avoir, quant à elle, amélioré les honoraires des créateurs dont elle connaît apparemment bien les problématiques :

«J'ai continuellement augmenté les honoraires des créateurs de costumes et de décors ces dernières années. (...) Je connais les conditions de travail des créateurs en tant que directrice et par mes expériences antécédentes en qualité de dramaturge. J'ai travaillé, de très près et

¹⁴⁹ Directeur A

pendant des années, avec de nombreux scénographes, ce qui a donné lieu à de nombreuses amitiés ; je connais très bien leurs réalités de travail.»¹⁵⁰

Les honoraires ont baissé dans certaines structures et augmenté dans d'autres maisons. Certaines structures ont baissé les rémunérations des indépendants sous la pression de réduction des subventions ou pour produire davantage à moyens égaux. En l'absence de règles officielles, la dévaluation ou la valorisation des honoraires est décidée par les dirigeants des structures selon leur bon vouloir ou leur sensibilité.

Conséquences du cumul des fonctions sur l'offre d'emploi en costumes

Il existe un effet de concurrence au sein même des métiers de la scénographie. Le phénomène de cumul des fonctions (décors et costumes) parfois justifié artistiquement est fréquemment imposé par les structures pour réaliser des économies ; celles-ci préfèrent embaucher une seule personne pour la création des décors et des costumes que deux personnes séparées. Les honoraires proposés n'équivalent pas à deux contrats. Cette tendance est fréquente au théâtre et augmente pour l'opéra et le ballet d'après les créateurs et les chefs de service. Des scénographes de décors témoignent de situation de chantage opérée par les maisons qui exigent qu'ils prennent aussi en charge les costumes s'ils souhaitent obtenir la mission de création des décors. Il arrive parfois que des créateurs de décors inexpérimentés en costumes acceptent la mission de création globale et délèguent une grande partie du travail sur les costumes aux ateliers. (Cette situation est donc réprouvée par les services de costumes).

Les créateurs de costumes sont plus rarement proposés pour la création des décors. Plusieurs personnes ont exprimé le souhait de suivre une formation courte en scénographie de décor pour compléter leurs connaissances de terrain. Il n'existe actuellement pas de formation continue dans ce domaine accessible aux créateurs de costumes...

En Allemagne, la concurrence entre scénographes a donc augmenté et le cumul des fonctions est fréquent. Les créateurs uniquement de costumes trouvent du travail principalement sur les productions d'opéra et de ballet. Selon le domaine des arts vivants pour lequel on travaille, les rémunérations sont très inégalitaires. Nous nous pencherons plus tard sur les inégalités de revenus au sein des équipes artistiques.

Qu'en est-il en France ? Est-il possible de comparer les revenus en France et en Allemagne ? Y-a-t-il des débats comme en Allemagne autour des rémunérations ?

¹⁵⁰ Directrice D, dramaturge, directrice d'opéra (ville moyenne) Autriche, active en Allemagne, Suisse et Autriche depuis 17 ans.

Les revenus des concepteurs en France

Combinaison de droits d'auteurs et de salaires

Nous avons décrit plus haut la situation des créateurs de costumes et de décor en France qui peuvent toucher des revenus à la fois en droits d'auteurs et en salaires lorsqu'ils travaillent à l'opéra ou pour le théâtre privé. Le syndicat Union Des Scénographes (UDS) souhaite que la reconnaissance des droits d'auteurs des scénographes se généralise dans le secteur du théâtre public :

« L'UDS demande au Ministère de la Culture une circulaire sur le code du travail et de la propriété intellectuelle pour faire respecter dans les structures publiques la rémunération des droits d'auteurs par représentation. »¹⁵¹

D'après son président, Thibault Sinay, il n'existe aucune règle sur la répartition des droits d'auteurs et des salaires. Les scénographes disposent de la liberté de négocier dans quelle proportion ils préfèrent toucher ces deux types de rémunérations mais peu de créateurs sont encore suffisamment informés sur cette problématique :

« L'UDS doit travailler avec les scénographes pour leur donner un cadre et des outils pour négocier la proportion de rémunération en salaires et en droits d'auteurs. »

Le fait de reconnaître aux scénographes le statut d'auteur a également une incidence en terme de déclaration du volume de travail. Actuellement dans le règlement de l'assurance chômage des intermittents, les scénographes sont classés dans l'annexe 8 des «techniciens du spectacle» tandis que les metteurs en scène sont dans le règlement d'assurance chômage de l'annexe 10 des «artistes». Les techniciens peuvent faire valoir des cachets de maximum 8 heures par jour contre 12 heures pour les artistes. L'UDS demande que l'assurance chômage des intermittents reconnaisse la qualité artistique du métier ; ceci permettrait aux scénographes de faire valoir davantage d'heures de travail par production et rapprocherait les déclarations de leur réalité de travail. Cela réduirait les difficultés parfois rencontrées pour reconduire les indemnisations. Le syndicat s'appuie sur le rapport d'Hortense Archambault, de 2015, *Bâtir un cadre stabilisé et sécurisé pour les intermittents du spectacle* :

«Une réflexion mérite d'être menée au niveau des branches sur une répartition différente de certains métiers techniques étroitement liées à la création artistique. Sans doute faudrait-il, affecter dans l'annexe 10 certaines professions aujourd'hui considérées comme techniques alors qu'elles sont attachées à la conception du spectacle et font partie de l'équipe de création. Ces métiers sont de fait souvent rémunérés de manière forfaitaire et sont très dépendants de leur nature artistique pour trouver un contrat : dramaturge, scénographe, éclairagiste, créateur costume etc... Cette possible ventilation des métiers entre les deux annexes doit se faire à

¹⁵¹ Échange avec Thibault Sinay, président de l'UDS

*l'intérieur de chaque convention collective, assortie de description des pratiques afférentes à l'usage de leur rémunération (part du travail rémunéré en droit d'auteur notamment).*¹⁵²

L'UDS souligne que les budgets des structures subventionnées par l'état et les collectivités locales devraient être revus à la hausse. Sans cela on pourrait redouter, qu'à budget égal, les compagnies devant déclarer des cachets de 12 heures au lieu de 8, réduisent le nombre de cachets ou le taux horaire, voire qu'elles fassent pression sur les scénographes pour les payer davantage en droits d'auteurs qu'en salaires.

Les indemnités de chômage, des revenus complémentaires

Les indemnités de chômage occupent une part conséquente dans l'ensemble des revenus des «intermittents». En 2019, l'ensemble des allocataires du spectacle vivant subventionné touche en moyenne un revenu mensuel de 2 200€ composé de 1 140€ de salaires et 1 060 € d'indemnités (48% du revenu). Les intermittents du spectacle privé disposent d'un revenu mensuel moyen légèrement inférieur : 2 150€, les indemnités de chômage représentent 50% de leur revenu.

En 2020 les revenus mensuels ont baissé à cause de la pandémie : 1 990€ pour le secteur public, 1 850€ pour le secteur privé. Les indemnités de chômage ont compensé en partie la baisse des revenus des salaires. Elles s'élèvent respectivement à 65% des revenus pour le public et 75% pour le privé.¹⁵³ Par comparaison, le salaire brut moyen en France est 3 137€ en 2018¹⁵⁴.

Comparaison des revenus France/ Allemagne

Les revenus du travail des scénographes en France et en Allemagne se laissent difficilement comparer car :

- il n'existe pas de publication des tarifs pratiqués par l'ensemble des théâtres et des compagnies ni en France, ni en Allemagne.
- les scénographes ne renseignent pas exactement leur temps de travail.
- les revenus en droits d'auteurs en France ne sont pas renseignés actuellement dans les statistiques et ne s'appliquent pas à tous.
- les études ne prennent pas en compte les indemnités journalières appliquées en France et inexistantes en Allemagne.

¹⁵² ARCHAMBAULT Hortense, *Bâtir un cadre stabilisé et sécurisé pour les intermittents du spectacle*, 2015, p 32 <https://www.gouvernement.fr/sites/default/files/document/document/2015/01/rapport.pdf>

¹⁵³ Source : FNA, calculs Unédic. Champ : allocataires indemnifiables au titre des annexes 8 ou 10 en 2019 et en 2020 (86 000 personnes) cité par MULLER Odile, PERSINET Morgane, *Etude Impact de la crise sanitaire sur l'emploi intermittent dans le spectacle en 2020*, mars 2021, p47 https://www.unedic.org/sites/default/files/2021-03/IS%20impact%20covid_public_mars2021_vf.pdf

¹⁵⁴ <https://www.insee.fr/fr/statistiques/5346639?sommaire=5055801&q=Salaires+annuels+bruts+moyens+france#tableau-figure>

- les études menées par les associations et syndicats ne touchent pas l'intégralité des créateurs et créatrices de costumes et ne sont pas réalisées au même moment.

Il manque donc des informations qui permettraient de comparer des revenus à temps de travail égal. Essayons toutefois de comparer les revenus entre l'Allemagne et la France selon les données dont nous disposons : les statistiques du secteur des arts vivants, les barèmes indiqués par la convention collective française, l'étude menée par l'UDS auprès de 80 scénographes (décors et costumes) en 2021, l'étude réalisée par Martin Kohler en Allemagne auprès de 284 scénographes en 2016.

Des salaires minimums pour des «cadres artistiques»

Selon les conventions collectives nationales du spectacle vivant de 2018 pour le spectacle privé et public publiées par le ministère du travail, **il existe en France des minima pour les scénographes de costumes et les scénographes, classés parmi les professions de «cadres». Les salaires minimaux bruts sont fixés dans le secteur public entre 1 933€ (théâtres de moins de 200 places), 2 466€ (de 201 à 500 places) et 3 065€ (au delà de 500 places) pour 140 heures soit de 12,75€/h à 16,26€/h.** Ces tarifs sont légèrement supérieurs dans le secteur privé. En outre les créateurs et créatrices reçoivent des indemnités journalières.¹⁵⁵

Selon les personnes interrogées, ces préconisations tarifaires des conventions collectives ne sont pas toujours prise en compte par les professionnels. Les créateurs et créatrices de costumes ne sont pas rémunérés pour les heures de travail effectivement effectuées mais selon un forfait, comme leurs collègues en Allemagne. Les déclarations horaires par les employeurs n'ont donc pas de rapport avec le volume de travail réel.

Une étude de l'Union des Scénographes révèle les forfaits pratiqués en France:¹⁵⁶

- Dans les compagnies subventionnées ou les théâtres publics jusqu'à 500 places, 57,5 % des personnes interrogées touchent entre 1 500 et 2 500 euros par production. Seulement 12 % ont des forfaits supérieurs à 3 500 euros.
- Dans les théâtres publics et privés de plus de 500 places, 53,6 % des costumier.e.s sont payé.e.s moins de 3 000 euros. Seulement 6% gagnent plus de 6 000 euros.

¹⁵⁵ Convention collective nationale des entreprises artistiques et culturelles Convention collective nationale pour les entreprises artistiques et culturelles du 1er janvier 1984. Etendue par arrêté du 4 janvier 1994 JORF 26 janvier 1994. - Légifrance ([legifrance.gouv.fr](https://www.legifrance.gouv.fr))

Convention collective nationale des entreprises du secteur privé du spectacle vivant
https://www.legifrance.gouv.fr/conv_coll/id/KALITEXT000037412126

¹⁵⁶ 90 personnes y ont pris part dont 73% de créateurs et créatrices de décors et 44% de concepteurs et conceptrices de costumes.

Union des scénographes, *Bilan enquête 2021 états des lieux des revenus pratiqués pour les métiers de scénographe et créateur costumes*,
<https://www.uniondesscenographes.fr/actu/spectacle-vivant/bilan-enquete-2021-etats-des-lieux-des-revenus-pratiqués-pour-les-metiers-de-scenographes-et-createur-costumes/>

- Dans le domaine de l'opéra, les salaires sont étonnamment bas au regard du volume de travail qui incombe aux créateurs et créatrices de costumes. Dans les opéras régionaux 25% des concepteurs et conceptrices de costumes comme de décors touchent des forfaits entre 2 000 et 3 000 euros. Environ 38% des personnes gagnent entre 3 000 et 5 000 euros pour la création des costumes. Seulement 12% environ gagnent plus de 8 000 euros.

- Dans les opéras nationaux et les théâtres publics de plus de 1000 spectateurs, 54% des créateurs et créatrices de costumes gagnent moins de 4 000 euros pour une production sur les plus grandes scènes de France. Contrairement à ce que prévoient les conventions collectives, la création de costume est moins rémunérée que celle des décors : seulement 7,7% des créateurs et créatrices de costumes gagnent plus de 9 000 euros contre 41,7% de leur collègues en charge de la création des décors.

Ces revenus ne prennent pas en compte les indemnités journalières. Selon le créateur 26, travailler en France présente un avantage :

«En France il y a toujours des défraiements calculés sur un tarif journalier. Ça vaut le coup, ça représente beaucoup d'argent en plus des honoraires.»¹⁵⁷

La comparaison entre l'étude française de 2021 et l'étude allemande de 2016 montre que le forfait moyen pour la création de costumes en Allemagne, 7 683 euro, est plus haut que la plupart des forfaits pratiqués en France. Lorsqu'on met dans la balance les revenus issus des indemnités du chômage, les revenus des créateurs et créatrices en France sont cependant supérieurs aux revenus des scénographes en Allemagne.

¹⁵⁷ Créateur 26, créateur de costumes (opéra), basé en Allemagne, actif depuis 27 ans.

	Revenu mensuel brut	Dont salaires	Dont indemnités chômage
FRANCE			
Estimation du revenu mensuel minimum des scénographes (décors, costumes) ayant tout juste atteint les 507h .	1 597,2€	642,2€ ¹⁵⁸	955€ ¹⁵⁹
Revenus mensuel moyen de l'ensemble allocataires des arts vivants, secteur subventionné ¹⁶⁰	En 2019: 2 200€ En 2020: 1 990€	1 140€	1 060 €
...du secteur privé	En 2019: 2 150€ En 2020: 1 850€	1 070 €	1 080 €
Salaire brut moyen, France	En 2018 : 3 137€		
ALLEMAGNE			
Revenu moyen des scénographes (décors, costumes) pour 3,8 spectacles par an étude BDS , soit environ de 22,8 à 30,4 semaines, de 912 à 1216 heures .	En 2015: 1 643,12€	-	-
Revenu moyen des indépendants (décors, costumes, lumière+maquilleuses) statistiques KSK ¹⁶¹	En 2019: 1 314€ En 2021: 1 189€	-	-
Revenus mensuel moyen estimé pour l'ensemble des artistes indépendants du spectacle en 2021 statistiques KSK ¹⁶²	En 2021: 1 364€	-	-
Revenu moyen brut allemand	En 2020 : 3 268 €		

Théoriquement, un créateur de costume ou de décors couvert par le régime de l'intermittence et qui réalise tout juste le quota des 507h, touche un revenu mensuel (salaire + indemnités) de 1 597,20€. Selon l'enquête de 2016, les scénographes touchent en Allemagne un revenu presque équivalent, 1 643,12€/mois, pour 3,8 productions par an, soit 22 à 30 semaines de travail selon la taille des productions (entre 912 et 1216 heures de travail).

Les créateurs indépendants du spectacle en Allemagne touchent au total des revenus inférieurs à leurs homologues français salariés. Pour établir une réelle comparaison entre le niveau

¹⁵⁸ d'après le taux horaire minimum indiqué par la convention collective 15,20 euros, le revenu du travail serait de 7706,4€ sur l'année (507x15,20= 7706,4.) soit 642,2€ par mois.

¹⁵⁹ Les scénographes sont inscrits comme «techniciens» du spectacle; ils peuvent faire reconnaître 8h de travail journalières: 507h= 63,4 jours de travail. Ainsi les indemnités chômage couvrent sur un an 301,6 jours. Le minimum légal des indemnités est de 38 euros par jour pour les techniciens. Les indemnités minimum s'élèveraient pour notre exemple à 11.460,8€ par an, soit 955€ par mois.

¹⁶⁰ MULLER Odile, PERSINET Morgane, *Etude Impact de la crise sanitaire sur l'emploi intermittent dans le spectacle en 2020*, mars 2021

¹⁶¹ Voir tableau statistiques KSK en annexe

¹⁶² Tableau «Entwicklung des Einkommens der Versicherten»
<https://www.kuenstlersozialkasse.de/service/ksk-in-zahlen.html>

de vie des créateurs allemands et français, il faudrait prendre en compte de nombreux critères (niveau de vie et pouvoir d'achat) et réaliser une étude poussée qui dépasserait le format de ce mémoire.

Le risque est plus élevé en Allemagne puisqu'il n'existe pas de système d'assurance chômage adapté. A la différence de la France, où le chômage soutient la création, les créateurs allemands indépendants supportent individuellement l'insuffisance des financements publics. Le statut d'indépendant ne paraît pas adapté aux professionnels du spectacle car les commanditaires sont rares et les revenus inférieurs au revenu moyen. En 2001, une étude comparait les revenus des artistes indépendants et des autres professions exercées sous le même statut :

«Les revenus annuels moyens des professions artistiques (22.300 euros) et des journalistes (24.200 euros) étaient plus proches du revenu annuel moyen des salariés (26.300 euros) que des revenus des notaires (204.000 euros), des médecins (113.100 euros), des dentistes (112.400 euros), des commissaires aux comptes (90.700 euros) ou des conseillers fiscaux (84.600 euros).»¹⁶³

Les indemnités de chômage en France constituent environ 50% des revenus des artistes du spectacle. On peut alors se demander si le système de l'intermittence, qui fait reposer le coût de la création sur l'assurance chômage fonctionne bien à grande échelle et s'il est aussi protecteur qu'il nous semblait au début de nos recherches.

Le système de l'intermittence en question

On peut admirer les qualités du système de l'intermittence mais aussi s'interroger sur ses travers : N'a-t-il pas renforcé la précarité qu'il tente de combattre en permettant une plus grande fragmentation du travail et le développement du secteur, sans que le travail artistique soit rémunéré à sa juste valeur ? Ce système, qui semble bien fonctionner à l'échelle individuelle, est-il aussi vertueux à grande échelle ?

Le sociologue Pierre-Michel Menger observe son évolution sur le long terme. Il décrit des missions de travail de plus en plus fragmentées et une augmentation des durées de chômage par rapport aux périodes de travail. Les causes sont l'offre d'emploi plus haute que la demande et la flexibilité d'embauche apportée par le système de l'intermittence.

¹⁶³ BUSCHLE Nicole, *Freie Berufe in Deutschland, Ergebnisse der Einkommensteuerstatistik*, publié par DESTATIS, institut allemand de statistiques, 2001.

«Le passage par le chômage indemnifié s'est progressivement généralisé. En 1984 L'UNEDIC indemnisa quelque 9 060 intermittents (33% des effectifs des intermittents recensés). En 1994, on comptait quelque 53 000 allocataires indemnifiés (77%des effectifs) et quelque 102 000 en 2007 (80%). (...) le volume de jours chômés a augmenté plus vite que la quantité de travail. En 1980 Le système d'emploi-chômage procurait alors près de deux fois plus de temps de travail rémunéré que de chômage indemnifié. En 1993, le rapport avait pivoté. On comptait 5 millions de jours de travail rémunéré pour 8,6 millions de jours indemnifiés et en 2001, 6,8 millions de jours travaillés contre 19,9 millions de jours chômés. Ainsi la création d'emploi sous forme de contrat intermittent a provoqué une augmentation plus que proportionnelle du chômage indemnifié.(...) Logiquement les indemnités de chômage ont constitué une part croissante du revenu des intermittents: 32% en 1992, 47% en 2007»¹⁶⁴

Ainsi le sociologue conclue :

«La couverture du risque de chômage, telle qu'elle a été organisée, a créé les conditions de la diffusion et de l'amplification du risque plutôt que sa réduction.»¹⁶⁵

«A la question qui est responsable ? il faut répondre, chacun et personne: c'est le propre d'un système d'emploi désintégré que de diluer totalement les responsabilités. (...) Les employeurs embauchent pour des durées aussi variables qu'ils le souhaitent des salariés aussi nombreux et aussi différents qu'ils le désirent. Ainsi leur demande de travail se disperse sur une population de plus en plus large de candidats à l'emploi, sans qu'ils aient à se soucier en rien d'augmenter ou non le volume de chômage de ceux-ci.»¹⁶⁶

Le système de l'intermittence semble répondre à une idéal de «flexicurité» que les représentants européens des acteurs et des journalistes qualifie de «chimère»:

«Les principes de flexicurité sont un élément majeur de la politique de l'emploi de l'UE qui tente de combiner «flexibilité» pour les entreprises et «sécurité» pour les travailleurs. Cependant, l'efficacité de la flexicurité en tant que moyen d'améliorer la protection des travailleurs a été remis en question, car il a plutôt eu tendance à être utilisé comme un outil pour une plus grande efficacité économique au détriment des droits des travailleurs.»¹⁶⁷

On observe donc une évolution du travail vers plus de flexibilité; les liens de responsabilité du couple employeur-employé s'effacent pour des relations très souples entre commanditaires et prestataires. Dans ce système la notion de responsabilité classique, et paternaliste de l'employeur vis à vis des salariés diminue :

«Les employeurs n'ont pas de responsabilité à l'égard de la carrière de ceux qu'ils salarient pour des durées brèves, ni aucune obligation d'aucune sorte de réembaucher un salarié autrement qu'en fonction de leur intérêt, et donc aucun frein n'est mis à la spéculation sur les nouveaux talents.»¹⁶⁸

¹⁶⁴ MENGER Pierre-Michel, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard-Seuil, 2009. p734-735

¹⁶⁵ Ibid p738

¹⁶⁶ Ibid p737

¹⁶⁷ CHARHON Pascale, DEARBHAL Murphy, *The Future of Work in the Media, Arts & Entertainment Sector Meeting the Challenge of Atypical Working*, Charhon Consultants, Belgium, and the International Federation of Actors (FIA), 2016. p 29

¹⁶⁸ MENGER Pierre-Michel, *Le travail créateur, S'accomplir dans l'incertain*, Seuil, Gallimard, 2009, p726

En France, le régime de l’intermittence n’a pas résolu le problème de la précarité des métiers artistiques du spectacle, il se peut même qu’il l’ait renforcé. On peut se demander s’il existe une solution parfaite pour organiser les professions artistiques intermittentes... Il serait intéressant d’analyser d’autres systèmes de protection des artistes du spectacle (Belgique et Suède).

Voyons comment réagissent les créateurs face à leur niveau de rémunération en France et en Allemagne.

Points de vue des créateurs sur leur rémunérations

Si les interrogés en France comme en Allemagne jugent leur rémunérations insuffisantes, j’ai noté cependant des réactions émotionnelles différentes entre les personnes interrogées actives en France et en Allemagne.

En Allemagne, les concepteurs expriment un fort sentiment de colère. La relation avec les commanditaires (directeurs de théâtre) est très tendue. Les revendications pour de meilleures rémunérations sont récurrentes dans le discours des professionnels isolés, comme des associations, qui les représentent (BDS, Ensemble Netzwerk).

En France plusieurs créateurs expriment aussi un sentiment d’injustice lorsqu’ils apprennent des différences de rémunérations au sein des équipes ou des troupes. Je n’ai pas observé de colère contre les employeurs, même si les créateurs se plaignent que les producteurs ne comprennent pas leur métier. J’ai d’abord interprété cette relative entente entre les salariés et les employeurs comme un consensus autour des bas salaires, compensés par le chômage. Le régime de l’intermittence semblait lisser les problèmes. Pierre-Michel Menger donne une explication à ce phénomène :

«L’assurance chômage offre une garantie conjointe au salarié et à ses employeurs. Les employeurs ont tout intérêt à défendre un système qui transforme leurs dépenses salariales en charges variables entièrement modelées sur les contours exacts de chacun de leurs projets et d’une facilité d’utilisation sans pareille. (...) Les salariés voient la garantie principale d’une organisation viable de leur activité, mais ils en font aussi le socle égalitaire d’un système de répartition très inégalitaires des emplois, des réputations et des gains. Quant aux employeurs, ils utilisent un système avantageux qui leur procure une abondance exceptionnelle de main-d’œuvre et un réservoir suralimenté de talents à mettre en concurrence (...) leurs coûts ne sont pas internalisés dans leurs comptes d’employeurs, mais mutualisés avec ceux de tous les secteurs d’activité. (...) Le salarié et l’employeur s’engagent dans une coopération mutuellement avantageuse pour se couvrir au mieux des risques qu’engendre la flexibilité dont ils font usage.»¹⁶⁹

¹⁶⁹ Ibid p738-739-741

Au fil des interviews, j'ai constaté que les créateurs de costumes subissaient parfois un chantage à l'emploi et qu'ils ne se sentaient pas toujours en position de force pour négocier leur salaires malgré la présence théorique de conventions collectives. Certains créateurs craignent de passer pour des ingrats ou des gourmands s'ils réclament à être mieux rémunérés. On observe un souci de bonne entente au sein des compagnies, en parallèle de la nécessité de perdurer le lien qui assure les futures missions. En outre, par soucis d'égalité, les créateurs n'osent pas revendiquer davantage dans des situations où tout le monde semble mal payé (dans les projets à petits budgets).

La création d'un spectacle à bas prix est souvent considérée comme un investissement dans un succès hypothétique en vue d'un rachat du spectacle. Un créateur souligne que les comédiens touchent, en définitive, davantage lorsque le spectacle est repris puisqu'ils reçoivent des cachets à chaque fois qu'ils le jouent. L'UDS souhaite que les scénographes soient également rémunérés en cas de succès du spectacle par l'intermédiaire des droits de suite.

Les concepteurs subissent, en France comme en Allemagne, des pressions pour accepter des missions mal rémunérées. La problématique des honoraires est présente dans le discours des représentants professionnels des deux pays. Du fait des différences entre les systèmes de tournée ou de répertoire en France et en Allemagne, les créateurs français conçoivent les spectacles comme des investissements pour l'avenir, tandis que leurs collègues allemands s'attachent davantage aux rémunérations initiales.

Penchons-nous sur la façon dont sont construits les honoraires des équipes artistiques. Nous verrons que des représentations symboliques hiérarchiques ont une influence sur les revenus des créateurs de costumes.

◆ Écarts de rémunération et de valorisation dans les équipes artistiques

Différences de revenus entre les métiers créatifs

Comment les dirigeants de théâtres établissent les honoraires des équipes artistiques ?

Les Directeurs A et B décrivent au sujet des honoraires pratiqués à l'opéra une même répartition «classique» dans laquelle le scénographe de décors est payé 30% de plus que le créateur des costumes et le metteur en scène le double. Cet écart se vérifie dans l'enquête commandée par l'alliance BDS : les créateurs de costumes sondés touchent 26% de moins en moyenne que les scénographes de décors. Le directeur B décrit cite des exemples précis de barèmes appliqués dans sa structure (bien dotée) :

«La structure paie entre 12 000 et 18 000 euros pour les costumiers et entre 15 000 et 20 000 euros pour les décors. La mise en scène est payée entre 22 000 à 50 000 euros. Selon les cotes personnelles sur le marché.»¹⁷⁰

Dans ce type calcul, on pourrait penser que l'honoraire des scénographes (costumes et décors) est lié à celui du metteur en scène invité à monter un spectacle : la cote de celui-ci influencerait donc celle des créateurs de costumes et de décors (cette idée est assez répandue chez les créateurs). Le directeur C et la directrice D réfutent cependant une relation automatique entre les honoraires de mise en scène, de décors et de costumes :

«Dans notre théâtre, on payait les personnes selon leur valeur sur le marché, il pouvait arriver que des costumiers connus touchent plus que le scénographe, voire qu'un metteur en scène débutant.»¹⁷¹

Le metteur en scène A décrit une autre répartition des honoraires pratiquée dans le domaine du théâtre. Dans environ la moitié des cas, les scénographes touchent le même honoraire que lui. La scénographie, décors et costumes, est toujours prise en charge par une seule personne. Il souligne que c'est le seul moyen de rémunérer correctement cette personne selon les budgets prévus.

Qu'en pensent les créateurs de costumes ?

Qu'il s'agisse de créateurs uniquement de costumes ou de scénographes polyvalents, les personnes interrogées en Allemagne sont unanimes : les créateurs de costumes sont sous-payés par rapport aux créateurs de décors. En France cette différence semble présente dans les maisons d'opéra et moins fortes au théâtre. La création des costumes et des décors est plus souvent pratiquée par deux personnes distinctes en France qu'en Allemagne.

À la question «Où se situe votre rémunération par rapport aux autres membres de l'équipe artistique ?» les créateurs répondent :

«Moyenne basse à très basse, comme costumier. Moyenne à haute, comme scénographe. Ce qui ne me paraît pas logique, surtout en terme de temps de travail. (...) J'ai la chance de me partager entre les deux spécialités. Je pense que je ne survivrais pas en faisant uniquement du costume ; tant au niveau nerveux que financier. (...) Le costume nécessite une quasi omniprésence et une grande capacité d'improvisation. C'est assez similaire en France et dans d'autres pays.»¹⁷²

«La conception de costume est payée 30% de moins que celle des décors.»¹⁷³

¹⁷⁰ Directeur B, Dramaturge depuis 40 ans, postes de direction (opéra) depuis 30 ans dans des villes de taille moyenne, Allemagne.

¹⁷¹ Directeur C, directeur financier, théâtre, Allemagne.

¹⁷² Créateur 1, créateur de costumes et de décors (théâtre, opéra, danse), et enseignant, basé en France, actif depuis 30 ans au niveau international.

¹⁷³ Créatrice 13, créatrice de costumes (opéra, théâtre), basée en Allemagne, active depuis 24 ans au niveau international.

«Que les honoraires des créateurs de costumes soient si bas comparé à ceux des scénographes de décors est pour moi une grosse erreur, je ne le comprends pas du tout.»¹⁷⁴

«Il est scandaleux que la conception des costumes soit toujours déconsidérée par rapport à celle des décors. J'ai eu une production avec environ 200 costumes très élaborés. Je devais être sur place trois semaines avant que les répétitions ne commencent pour rendre possible la production. La scénographe de décors était au total 6 jour sur place à cause d'une production parallèle ! Elle a eu 5000 € de plus que moi. Ce fut un jour très triste quand je l'ai découvert.»¹⁷⁵

«En tant que créatrice de costumes et femme, (Les hommes ont d'autres conditions !) vous avez besoin de beaucoup plus de temps et vous êtes payé beaucoup moins. C'est aussi pourquoi j'aimais faire aussi les décors, au-delà du point de vue artistique...»¹⁷⁶

«Le fait que la conception des costumes soit beaucoup plus chronophage que la conception de la scène n'est pas du tout reconnu, ou alors avec dédain. Ce travail est moins valorisé que la conception de l'espace scénique. Les créateurs de costumes, en général, ne se battent pas contre cette dévaluation. Les exceptions confirment la règle.»¹⁷⁷

Selon ces concepteurs qui pratiquent les deux spécialités (décors, costumes), les écarts ne sont pas justifiés en temps de travail ou de responsabilité artistique. Si le travail sur les décors se déroule plus en amont, la conception des costumes exige généralement une plus grande présence dans les théâtres et des capacités psychologiques, de communication et d'adaptation et de résistance au stress supplémentaires.

Un double désavantage pour les concepteurs de costumes

L'étude de Martin Kohler pour la BDS montre, par ailleurs, que les concepteurs de décors travaillent sur plus de productions que les créateurs de costumes. En raison de leur présence plus élevée pendant les essayages et les répétitions, il est très difficile pour les créateurs de costumes de cumuler des productions simultanément, ce qui conduit à des revenus annuels bien inférieurs par rapport aux concepteurs de décors. Nehle Balkhausen résume la situation :

« Contrairement à un scénographe, je ne peux pas, ou seulement dans une mesure limitée, travailler en parallèle dans d'autres théâtres, car ma présence est essentielle pour le processus de travail.»¹⁷⁸

¹⁷⁴ Créatrice 24, créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre, film), directrice artistique (poste 1 an en Autriche) active depuis 11 ans au niveau international.

¹⁷⁵ Créateur 25, créateur de costumes et de décors (opéra, théâtre, comédie musicale, danse), basé en Allemagne, directeur artistique (poste fixe 2 ans), actif depuis 6 ans.

¹⁷⁶ Créatrice 10, Créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre), basée en Allemagne, active depuis 31 ans.

¹⁷⁷ Créatrice 12, créatrice de costumes et décors (opéra), directrice artistique (poste fixe 6 ans), active depuis 37 ans au niveau international.

¹⁷⁸ Nehle Balkhausen („...dann spielt doch alle nackt !“) <https://www.theaterderzeit.de/2018/06/36282/>

On constate donc une forte hiérarchisation des métiers artistiques du spectacle en terme de rémunération qui laisse les créateurs de costumes perplexes. Pour comprendre l'origine de ces différences, j'ai interrogé les directeurs de théâtre.

Comment les directeurs justifient-ils les écarts de rémunérations entre les métiers artistiques ?

Le directeur A ne s'est jamais posé la question de l'origine de cette répartition. Sur le plan artistique, par contre, il met les créateurs de costumes sur le même plan que les autres membres de l'équipe :

„Tout comme le travail des metteurs en scène ou des scénographes, je vois le métier de créateur de costumes comme un service artistique. (...) sur ce plan, je ne fais aucune distinction entre les metteurs en scène, les scénographes et les créateurs de costumes.»

La directrice D dit avoir augmenté les revenus des scénographes régulièrement depuis son arrivée à la direction de l'opéra car elle connaît les problématiques des concepteurs indépendants. Elle ne détaille pas la condition particulière des créateurs de costumes.

Le Directeur B, époux d'une conceptrice de costumes, a remis en question cette répartition parce qu'il connaît la charge de travail du métier :

«Il m'est toujours très difficile de faire payer les créateurs de costumes équitablement par rapport aux salaires des concepteurs de décors et des metteurs en scène. Les concepteurs de costumes gagnent généralement en proportion moins, pour beaucoup de travail et une grande présence pendant la période de répétition : ils s'occupent des costumes de répétition, de la production et des essayages. J'ai toujours essayé, au moins, de rapprocher leurs honoraires de ceux des créateurs de décors. C'est une situation très étrange. (...) J'ai beaucoup de respect pour cette profession. Je ne sais pas d'où viennent les écarts d'honoraires avec les créateurs de décors. Cela s'est développé historiquement...»¹⁷⁹

Il avance quelques arguments sur les origines possibles de ces écarts :

«Je pense que la scénographie à travers la matérialité ou la pondération qu'elle semble avoir sur la scène ou dans les ateliers, car il y a toujours de la construction, est plus valorisée que ce qui se manifeste par les tissus. Pourtant la conception de costumes est extrêmement importante pour l'esthétique d'un opéra. Les costumes racontent l'époque dans laquelle se joue l'opéra. A travers le costume vous pouvez en dire beaucoup sur les personnages mais aussi sur l'interprétation. Il y a quelques créateurs de costumes qui ont valorisé un peu plus cette profession par leur réputation ou leurs talents de négociateurs.»

En outre, il associe la taille des honoraires à la taille des budgets alloués. Ainsi les budgets des décors étant plus élevés que les budgets pour les costumes, le degré de responsabilité financière des scénographes de décors serait plus fort. Cet argument a été également avancé par une costumière

¹⁷⁹ Directeur B, Dramaturge depuis 40 ans, postes de direction (opéra) depuis 30 ans dans des villes de taille moyenne, Allemagne.

prouvant qu'il est assez répandu dans la profession. La créatrice Nehle Balkhausen l'avait balayé dans un article :

«Le fait qu'un scénographe soit responsable d'un budget plus important ne justifie pas d'être mieux payé. La réalisation artistique n'est pas moindre en matière de création de costumes !»¹⁸⁰

Un autre argument évoqué par une créatrice de costume est le degré de dangerosité des décors, qui, mal construits, peuvent provoquer des accidents ; les concepteurs de décors auraient donc plus de responsabilité que leurs collègues qui imaginent les costumes.

Ces deux arguments (taille des budget et dangerosité des décors) peuvent paraître effectivement logiques. Cependant, ils ne correspondent pas à la réalité de terrain : Dans les théâtres ce sont les directeurs techniques qui portent la responsabilité en matière de sécurité sur scène. Les dépenses pour les costumes et les décors sont gérées par la direction technique ou le service de production.

Les dirigeants des institutions culturelles interrogés ne sont donc pas en mesure de trouver des justifications valables pour expliquer les écarts de rémunération entre créateurs de costumes et de décors. Les scénographes, qui connaissent davantage leur métier s'accordent pour dénoncer un déséquilibre injustifié. L'alliance des scénographes a inscrit dans ses revendications l'égalité de rémunération, de manière générale, pour le travail de la conception des costumes et des décors. Cette notion d'égalité n'écarte pas les possibilités d'écarts justifiés, selon les projets et l'expérience des créateurs.

Poursuivons la recherche sur l'origine de ces différences. Pour les scénographes, il s'agit surtout d'une dévalorisation symbolique que l'on observe jusque dans les critiques de presse.

Des métiers de l'ombre, problème de valorisation

La difficulté des scénographes en terme de publicité et les écarts de valorisation dans les équipes artistiques, les rend très sensibles à l'évocation, ou non, de leur travail dans les critiques de presse et dans les éléments de communication des théâtres tels que les programmes, les affiches, les bandes annonces de spectacles... En 2019 Christina Geiger a analysé 100 critiques de théâtre sur le portail en ligne «nachtkritik.de». Les costumes ne sont évoqués que dans 56% des critiques (la scénographie de décors dans 94%) et les créateurs sont nommés seulement dans 17% des articles.¹⁸¹

«Ces différences dans la presse, c'est stupide, car un spectacle c'est une œuvre d'art totale !»¹⁸²

Le directeur B souligne cependant une évolution dans la réception et la présentation des costumes; ils deviennent de plus en plus visibles dans les médias :

¹⁸⁰ BALKHAUSEN Nehle „...dann spielt doch alle nackt !“
<https://www.theaterderzeit.de/2018/06/36282/>

¹⁸¹ Analyse de critiques de pièces jouées dans les plus grandes salles de 10 villes importantes d'Allemagne
GEIGER Christina, *Warum verdiene ich weniger als die Bühnenbildner*in ?*, HAW Hamburg Department Design, 2018/2019

¹⁸² Créatrice 10, créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre), basée en Allemagne, active depuis 31ans

«De nos jours, les gens communiquent beaucoup par les images des spectacles, il y a Facebook, les «stories», les photos des scènes, les teasers, les bandes-annonces... L'esthétique des spectacles se manifeste principalement à travers les costumes. Il y a une grande visibilité pour les créateurs à travers ces média, que les théâtres utilisent beaucoup plus aujourd'hui qu'il y a 20 ans. Les blogs, qui prennent en considération les costumes, sont actuellement plus importants que les journaux.»

Pour les créateurs allemands les problématiques de valorisation sont générales, symboliques et pratiques ; Elles se manifestent aussi bien par l'invisibilité de leur travail dans la presse que dans les écarts de pouvoir et de rémunérations :

«La critique de spectacle reflète les théâtres et leurs structures: La mise en évidence un peu désuète de grandes personnalités artistiques (les metteurs en scène) par rapport à des aides subordonnés sans nom, qui participent pourtant ensemble à une œuvre d'art totale, se retrouve aussi bien dans les critiques que dans les coulisses.»¹⁸³

Les concepteurs de costumes apportent plusieurs hypothèses pour justifier ces écarts de valorisation au sein des métiers artistiques.

L'analyse critique des créateurs

Pour expliquer la dévalorisation des costumes par rapport aux décors, les créateurs évoquent diverses raisons :

- le fait que la création de costumes ne soit pas un métier toujours indépendant de la scénographie globale. Ceci dégrade la conception des costumes en un domaine mineur ;
- la confusion entre la création de costumes et la pratique «banale» de s'habiller ;
- la possibilité de changements du médium et l'adaptabilité des costumiers ;
- une asymétrie basée sur une répartition genrée des rôles ;
- la dévaluation des métiers proches des textiles.

Une profession peu autonome de la scénographie globale

Katharina Kromminga a étudié la dévalorisation des métiers du costume. Selon elle, le manque d'autonomie du métier de créateur de costume par rapport à la scénographie générale joue un rôle :

"La conception des costumes ne s'est cristallisée qu'à la fin du XIXe siècle à partir de la profession de décorateurs. De nos jours, la conception des costumes est parfois prise en charge par la personne qui crée les décors, parfois par un créateur spécifique. (...) Cette recherche de position et de sa valeur propre est certainement à l'origine de la faible reconnaissance pour cette profession"¹⁸⁴

¹⁸³ SCHEEL Hendrik, (scénographe costumes et décors) interviews par Jakob Knapp, <https://www.szenografen-bund.de/szene>

¹⁸⁴ KROMMINGA Katharina, *Na, wart ihr mal wieder shoppen ! Stellenwert des Berufes Kostümbildner*in*, LMU München, 2018

Le créateur 26 partage cette impression :

«*La création de costumes est perçue comme un passe-temps que le scénographe de décor peut faire. Elle est rarement perçue comme une profession en soi.*»¹⁸⁵

La confusion entre costumes et vêtement

D'après les créateurs, la proximité optique des costumes avec le vêtement dévalue leur métier. Ils ne se sentent pas toujours reconnus par leurs collaborateurs et commanditaires comme des spécialistes hautement qualifiés et décrivent de nombreux exemples d'empiétements dans leur domaine de compétence notamment par les personnes occupant des postes influents tels que les dramaturges, les metteurs en scène, les dirigeants de théâtres qui se permettent des remarques individuelles sur les costumes, voire exigent des modifications, ce qu'ils ne font pas pour les décors. Comme chacun se vêtit au quotidien, tout le monde pense avoir un avis sur le costume. Les remarques, souvent liées aux goûts personnels, sont apportées sans considération du travail de construction dramaturgique et de la logique d'ensemble élaborés précisément par les concepteurs. L'adaptabilité du médium permet cette ingérence car il est simple et peu coûteux de modifier des parties du concept des costumes. **La création des costumes n'est donc pas toujours considérée ou respectée comme un acte intellectuel.** Pourtant comme le souligne Roland Barthes la fonction du costume est :

«*d'ordre intellectuel, plus que plastique ou émotionnel. (...) Le costume doit à tout instant joindre le sens de l'œuvre à son extériorité. (...) Dans toutes les grandes époques de théâtre, le costume a eu une forte valeur sémantique ; il ne se donnait pas seulement à voir, il se donnait aussi à lire, communiquait des idées, des connaissances ou des sentiments. La cellule intellectuelle, ou cognitive du costume de théâtre, son élément de base, c'est le signe.* »¹⁸⁶

De même l'activité d'achat, «le shopping» n'est pas considérée comme une démarche noble, artistique ou créative, bien que les costumiers, en prospectant, fassent des choix de coupe, de couleur, de matière et de signes comme lorsqu'ils dessinent des costumes.

L'adaptabilité des costumiers

Plusieurs témoignages soulignent que les compétences dont font preuve les concepteurs de costumes, loin d'être valorisées, participent paradoxalement à la dévalorisation de leur travail. Les qualités psychologiques d'adaptation, d'écoute, de compromis et de résistance au stress sont davantage associées au «care», qu'à un acte artistique indépendant et respectable. Ces qualités connotées fémininement seraient peu valorisées.

¹⁸⁵ Créateur 26, créateur de costumes (opéra), basé en Allemagne, actif depuis 27 ans.

¹⁸⁶ BARTHES Roland, *Les maladies du costume de théâtre*, Théâtre populaire, n° 12, mars-avril 1955 ; repris dans *Essais critiques*, Paris. Ed. du Seuil, 1964, p. 53-62.

Représentation symbolique genrée et dévalorisation des métiers proches du textile

Le directeur B évoquait le fait que les métiers proches du textile sont dévalorisés :

«Je pense que la scénographie (...) est plus valorisée que ce qui se manifeste par les tissus.»

La plupart des créateurs de costumes et des cheffes de service costumes, quelque soit leur genre, pensent que cette dévalorisation des métiers textiles est fortement liée à un secteur de travail connoté comme « féminin ». Pour eux, les différences de rémunérations ont clairement une origine sexiste :

«Je pense que c'est historique (...) et c'est un sujet féministe (...) les chiffons, on ne prend pas ça au sérieux.»¹⁸⁷

«Je suis intimement convaincu que la problématique est fortement «genrée»; et que ce métier étant «historiquement» plutôt féminin; nous héritons de toutes les injustices en la matière !»¹⁸⁸

«La dévalorisation se reflète également dans les honoraires... Emploi féminin classique. Écart de rémunération entre les sexes...»¹⁸⁹

L'intrication de la problématique de genre et des métiers du costume a été analysée précisément par Gaëlle Viemont. Elle démontre que c'est seulement à partir du XIX^e siècle que les métiers textiles, privilège traditionnel des tailleurs, se féminisent. Ils deviennent alors synonymes de bas revenus, qu'ils soient pratiqués au domicile, dans les ateliers ou dans les usines. La création de costumes est également d'abord masculine et se féminise au XX^e siècle.

«On ne peut comprendre ce secteur en dehors de l'industrie vestimentaire, des «régimes de genre» successifs qui caractérisent leur histoire et du stigmat social qui sanctionne les métiers de la couture, perçus comme des «métiers de toujours» pour les femmes. Or, ni les professions du costume ni celles du vêtement ne sont traditionnellement féminines et l'étude de leur genrification permet d'analyser les motifs ségrégatifs d'une mésestimation actuelle de l'art costumier.»¹⁹⁰

Les écarts de rémunération ont donc une histoire. A l'atelier de couture de l'opéra de Paris, par exemple, en 1920, les tailleurs et les couturières sont payés bien différemment :

«les artisans touchent 3 000 francs d'appointements annuels pour les hommes, 1 500 à 1 700 francs pour les femmes, 2 200 francs pour les premières d'atelier.»¹⁹¹

¹⁸⁷ Cheffe de service 1, directrice du service de costume et de maquillage opéra, France.

¹⁸⁸ Créateur 1, Créateur de costumes et de décors (théâtre, opéra, danse), missions d'enseignement, basé en France, actif internationalement depuis 30 ans.

¹⁸⁹ Créateur 26, Créateur de costumes (opéra), basé en Allemagne, actif internationalement depuis 27 ans.

¹⁹⁰ VIEMONT Gaëlle, *Des costumiers aux costumières. Processus et conséquences d'une féminisation du secteur professionnel*, Horizons/Théâtre, 2017, mis en ligne le 01 juillet 2018, introduction <http://journals.openedition.org/ht/557>

¹⁹¹ KAHANE Martine, PINASA Delphine, *Habiller L'opéra, costumes et ateliers de L'opéra de Paris*, catalogue d'exposition du CNCS, Silvana Editoriale, 2019, p 47.

Le métier de créateur de costumes est aujourd'hui fortement féminisé et les statistiques montrent des résultats frappants d'inégalités entre les genres.

La création des costumes et la notion de genre

Une profession hautement féminisée

Aujourd'hui la création des costumes est exercée majoritairement par des femmes :

«La conception de costume est une profession majoritairement féminine: dans 92% des cas étudiés les costumes ont été conçus par des femmes.»¹⁹²

En France on observe également une féminisation des métiers du costume par rapport aux métiers du décor : en 2016 les femmes occupaient seulement 23% des emplois dans les décors et la construction, et 86% des emplois de costume, maquillage, coiffure.¹⁹³

Les écarts de revenus selon le genre

En Allemagne, on constate des écarts de revenus impressionnants, entre hommes et femmes pour les professions de scénographie. **Selon les statistiques de la caisse de l'assurance maladie dans le groupe «arts vivants» (décors, costumes, lumière, maquillage) :**

- le revenu annuel moyen des hommes est de 21 447 € en 2019 et 19 186 € en 2021
- le revenu annuel moyen des femmes est de 13 815 € en 2019 et 12 488 € en 2021.¹⁹⁴

Le revenu mensuel moyen des hommes, en 2019 avant la pandémie, est de 1 787€ et celui des femmes 1 151€, soit un écart de 43,5%.

D'après l'étude de Martin Kohler plus ciblée sur les scénographes de décor et de costumes :

- la moyenne des honoraires pour les décors en 2015 est de 10 669,80 €, les hommes touchant 11 794,70 €, les femmes 9 473,10 €.
- les hommes travaillent en moyenne sur 4,26 productions par an, les femmes sur 3,31. Les hommes travaillent deux fois plus à l'étranger (0,70 production par an).
- La moyenne des honoraires pour les costumes est de 7 668,10 €.
- **Si l'on compare les fonctions, les créateurs de costumes gagnent 26% moins que les scénographes de décors.**

¹⁹² GEIGER Christina, *Warum verdiene ich weniger als die Bühnenbildner*in ?*, HAW Hamburg Department Design, 2018/2019, analyse de 100 critiques de pièces sur le portail en ligne nachtkritik.de.

¹⁹³ Observatoire de l'égalité entre les femmes et les hommes dans la culture et la communication – Mars 2020

¹⁹⁴ Statistiques de la caisse d'assurance des artistes, KSK. (Voir tableau en annexe)

- Dans les trois domaines, (décors, costumes ou les deux réunis) les femmes négocient en moyenne 12% de moins que leurs collègues masculins.

Tous ces éléments laissent à penser que les représentations genrées sur les métiers de la création (mise en scène, création de décors et de costumes) ont fortement influencé les écarts de rémunération entre ces professions. La dévalorisation du domaine des costumes se constate dans les différences de rémunérations par rapport à la création de décors. On observe également des écarts de revenus selon le genre à l'intérieur de ces deux professions ; les hommes reçoivent des rémunérations plus fortes que les femmes.

Nous verrons que le genre est un facteur d'inégalité dans le milieu culturel en France comme en Allemagne. Le secteur culturel, prônant des idées avant-gardistes, est, au contraire, un des domaines où les inégalités sont les plus fortes. Penchons-nous sur les faits.

Les inégalités liées au genre dans le secteur culturel

L'«écart de rémunération selon le genre» ou «Gender Pay Gap» définit la différence de revenus entre hommes et femmes en prenant en compte de nombreux critères :

- les carrières : interruption/poursuite, chances d'évolution ou non,
- l'intensité des emplois (temps plein ou à temps partiel)
- les secteurs d'emploi,
- les salaires.

Les écarts de revenus selon le genre en Europe restent forts malgré un idéal d'égalité:

*«Le salaire horaire brut moyen des femmes dans l'Union européenne en 2018 était inférieur de 15% à celui des hommes. Il existe de grandes différences entre les pays de l'Union européenne. (...) En Allemagne, les femmes gagnaient en 2018 environ un cinquième (20%) de moins que les hommes.»*¹⁹⁵

D'après l'office des statistiques allemand, en 2020, l'écart de rémunération selon le genre en Allemagne s'est réduit à 18%. On observe une différence entre les «nouveaux Länders» de l'Est où les écarts sont de 6% et les Länders de l'Ouest avec des écarts de 20%.¹⁹⁶ L'institut statistique résume les principaux facteurs :

«La différence de rémunération entre les hommes et les femmes peut être expliquée par des raisons structurelles - entre autres, du fait que les femmes travaillent plus souvent dans des secteurs et des professions dans lesquelles elles sont moins bien payées et sont moins susceptibles pour accéder à des postes de direction.

¹⁹⁵ https://www.destatis.de/Europa/DE/Thema/Bevoelkerung-Arbeit-Soziales/Arbeitsmarkt/Qualitaet-der-Arbeit/_dimension-1/07_gender-pay-gap.html

¹⁹⁶ https://www.destatis.de/DE/Presse/Pressemitteilungen/2021/03/PD21_106_621.html;jsessionid=4AC879D98641CF0E2D2DF6777F3C7942.live721

Elles travaillent également à temps partiel et dans des mini-jobs plus souvent que les hommes. Selon l'enquête sur la population active, près d'une femme sur deux (47%) entre 20 et 64 ans en Allemagne travaillait à temps partiel en 2019. Cette proportion n'était que de 9% chez les hommes. La majorité des femmes travaillant à temps partiel ont déclaré le faire pour s'occuper d'enfants ou de personnes ayant besoin de soins (31%) ou d'autres obligations familiales ou personnelles (17%). L'écart de rémunération correspond, en outre, à une différence de salaires pour un travail comparable et des qualifications équivalentes : les femmes en 2018 gagnaient à l'heure en moyenne 6% de moins que les hommes en 2018.»¹⁹⁷

Les écarts de représentation, de responsabilité et de rémunération entre les hommes et les femmes dans la culture et les médias sont connus en France comme en Allemagne.

En France, l'écart de revenus selon le sexe n'est «que» de 15% et la parité dans la culture est en projet. En 2006 se constitue le collectif HF (Homme femme) en réaction aux inégalités de genre dans la culture.¹⁹⁸ Citons quelques exemples d'inégalités :

«En 2016, toutes disciplines artistiques confondues (théâtre, danse, musique, arts de la rue et arts du cirque), il est apparu que les compagnies dirigées par des femmes n'obtiennent que 23% des aides allouées.»¹⁹⁹

Sur la saison 2019-2020, seulement 36% des spectacles sont mis en scène par des femmes, et seulement 27% des textes ont été écrits par des femmes. Elles sont un peu plus présentes dans la danse avec 42% de chorégraphes. On observe une légère progression dans la programmation de 2019 par rapport à la saison 2017-2018 : +2% pour la mise en scène, +3% écriture de textes, +5% en chorégraphie.

Dans les écoles des arts vivants, en 2017 les femmes représentent 48% des étudiants. Ce pourcentage reste le même dans la vie active, cependant les postes de direction sont davantage occupés par les hommes. La part des femmes aux postes de direction des lieux culturels subventionnés par le ministère de la Culture est toutefois passée de 26% en 2016 à 34% en 2019.

Le revenu annuel moyen des femmes salariées dans le spectacle vivant en France est de 28 800 € (secteur public) et de 27 900 € (secteur privé), celui des hommes est 34 700€ (public) et 33 700 € (privé), soit 19% d'écart.²⁰⁰

¹⁹⁷ https://www.destatis.de/DE/Presse/Pressemitteilungen/2021/03/PD21_106_621.html;jsessionid=4AC879D98641CF0E2D2DF6777F3C7942.live721

¹⁹⁸ <https://www.hfauvergnerhonealpes.org/lemouvementhf>
En mai 2006 paraît un premier rapport commandé par le Ministère de la Culture et de la Communication à Reine Prat : *Pour l'égal accès des hommes et des femmes aux postes de responsabilités, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation dans le secteur du spectacle vivant*, suivi d'un second en mai 2009: *De l'interdit à l'empêchement*.

¹⁹⁹ HAMON Cécile, *Missison sur légalité femmes-hommes dans le spectacle vivant*, Rapport présenté à Mme Audrey Azoulay, ministre de la culture et de la communication, 2016
https://www.onda.fr/wp-content/uploads/2017/03/etude_egalitefh_2016.pdf

²⁰⁰ Observatoire de l'égalité entre les femmes et les hommes dans la culture et la communication – Mars 2020

En Allemagne le monde culturel est également inégalitaire :

«L'écart de rémunération entre hommes et femmes en 2020 est très différent selon les secteurs. Les secteurs les plus touchés sont les arts, le spectacle et les loisirs (31%), les services professionnels, scientifiques et techniques (27%), suivis de la santé et des services sociaux (24%), de la banque et des assurances et de l'information et de la communication (23% chacun).»²⁰¹

Le Conseil culturel allemand a publié en 2016 une étude intitulée *Les femmes dans la culture et les médias*.²⁰² Le collectif «pour les quotas dans la culture» (Pro Quote-Bühne) retient et souligne quelques faits frappants : 78% des théâtres sont dirigés par des hommes, 76% des pièces jouées ont été écrites par des hommes, 70% des pièces sont mises en scènes par des hommes. Les femmes remplissent davantage des fonctions subalternes : 51% des assistants en mise en scène sont des femmes, 80% des souffleurs sont des femmes.²⁰³ La journaliste Anne Peter détaille les écarts de visibilité et de rémunération sur les plus grandes scènes et explique les causes.²⁰⁴

Les différences de rémunérations dans les arts vivants selon le genre sont plus fortes en Allemagne qu'en France : Le revenu annuel moyen des femmes artistes (déclarées à l'assurance sociale des artistes KSK, tous domaines confondus) pour 2019 est de 15 128 € et celui des hommes artistes de 20 367 €, soit un écart de 29% ; 10 % de plus qu'en France.²⁰⁵

La ministre d'État à la Culture allemande, Monika Grütters lance en 2017 une «Table ronde» pour élaborer un programme de renforcement de l'égalité dans les industries culturelles et les médias. Une loi est votée pour permettre aux femmes de connaître les salaires et honoraires pratiqués dans les entreprises qui les embauchent :

«Avec la loi sur la transparence des rémunérations, un droit à l'information a récemment été inscrite dans la loi pour les entreprises de 200 employés ou plus».

«La transparence dans le domaine des rémunérations, tout en protégeant la protection des données, donne aux employeurs et aux employés une clarté et une sécurité juridique.»²⁰⁶

Cependant comme le souligne Anne Peter, journaliste spécialisée dans les arts vivants, il est peu probable que des artistes indépendantes osent revendiquer cette information :

²⁰¹ <https://www.destatis.de/DE/Themen/Arbeit/Arbeitsmarkt/Qualitaet-Arbeit/Dimension-1/gender-pay-gap.html>

²⁰² SCHULZ Gabriele, RIES Carolin, ZIMMERMANN Olaf, *Frauen in Kultur und Medien, Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge*, Deutscher Kulturrat e.V., 2016
<https://www.kulturrat.de/publikationen/frauen-in-kultur-und-medien/>

²⁰³ <https://www.proquote-buehne.de/wollen/manifest/>

²⁰⁴ PETER Anne, *Geschlechterungerechtigkeit im Theaterbetrieb – eine DiagrammSerie zu den Zahlen & Fakten*, 2018
https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=15721%3Ageschlechterungerechtigkeit-im-theaterbetrieb-zahlen-fakten&catid=101&Itemid=84

https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=15381:frauen-im-theater-ueber-geschlechterungerechtigkeit-im-theaterbetrieb&catid=101&Itemid=84

²⁰⁵ <https://www.kulturrat.de/positionen/grundrente-zeitnah-verabschieden-berechnungsfaktor-aendern/>

²⁰⁶ <https://www.bundesregierung.de/breg-de/aktuelles/weil-es-2017-ist--393216>

<https://www.bmfsfj.de/bmfsfj/themen/gleichstellung/frauen-und-arbeitswelt/lohngerechtigkeit/entgelttransparenzgesetz/entgelttransparenzgesetz-117952>

«Dans quelle mesure une artiste indépendante à titre individuel pourrait invoquer cette loi auprès de son commanditaire dépend d'abord, et une fois de plus, de ses capacités de négociation individuelles.»²⁰⁷

Depuis 2017, le collectif «pour les quotas» (Pro Quote-Bühne) tout comme l'alliance des scénographes BDS, revendiquent une publication annuelle officielle anonyme des rémunérations pratiquées par les théâtres selon le genre. Ceci permettrait de contrôler les inégalités. En 2021, 5 ans après l'étude alarmante du conseil pour la culture et malgré les résolutions du ministère, ces informations ne sont pas encore publiées.

Mobilité et vie de famille, une conciliation difficile

Bettina Behr s'est posé la question suivante : *«Pourquoi les femmes majoritaires dans les études de scénographies deviennent minoritaires sur le marché du travail et ont moins de succès que les hommes ?»* Elle a analysé les données des étudiants en scénographie (de décor) de l'université de Graz sur 30 ans (1973–2007) : depuis les années 1980, les femmes sont 3 fois plus nombreuses que les hommes dans ces classes. Pourtant elles disparaissent rapidement du marché du travail. Deux raisons sont avancées par les personnes interrogées :

«- les difficultés à démarrer une carrière ; le fait qu'une carrière de scénographe ne soit pas possible sans de bons contacts avec les metteurs en scène et les directeurs de théâtre.

- les exigences élevées en termes de disponibilité et de mobilité ; l'accord presque impossible du travail avec les enfants et la famille, surtout pour les femmes.»²⁰⁸

Ces raisons évoquées par les créatrices de décors sont encore plus fortes pour les créatrices de costumes qui sont davantage présentes dans les théâtres et donc plus souvent loin de chez elles. Les créatrices mères de famille quittent souvent leur métier ou restreignent leur carrière. Celles qui peuvent compter sur le soutien organisationnel et financier de compagnons ou d'une famille très disponible arrivent à maintenir leur activité.

«Peu de mes camarades de promotion sont restés actifs toute leur vie en tant que scénographe. Les femmes en particulier avaient peu de chances de fonder une famille.»²⁰⁹

«A mon époque, je rencontrais très peu de créatrices de costumes ayant des enfants, seulement quelques unes qui travaillaient avec leur mari metteur en scène.»²¹⁰

Certaines créatrices, mères de famille, ont choisi de continuer leur activité par goût et par peur d'une rupture définitive de leur carrière :

²⁰⁷ Ibid note 203

²⁰⁸ BEHR Bettina: *Bühnenbildnerinnen. einen Geschlechterperspektive auf Geschichte und Praxis der Bühnenbildkunst*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2013

²⁰⁹ Créatrice 10, Créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre), basée en Allemagne, active depuis 31 ans.

²¹⁰ Créatrice 23, créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre, cinéma), basée en Autriche, active depuis 40 ans.

«Je savais que si j'arrêtais, je n'aurais plus la possibilité de retravailler comme créatrice; On ne doit pas s'arrêter dans ce métier. Personne ne t'attend.»²¹¹

«Depuis que je suis séparée du père de mes enfants j'organise mon travail à Paris une semaine sur deux, la semaine où j'ai mes filles avec moi. L'autre semaine je suis quasi systématiquement en déplacement. (...) Je leur consacre le plus de temps possible, je leur dis que je m'absente pour être heureuse et pratiquer un métier que j'aime. Je favorise les projets à Paris, je sollicite mes proches, famille et amis lorsque je suis coincée pour me relayer auprès de mes filles»²¹²

Les créatrices décrivent de grandes difficultés à associer leur rôle de mère et la mobilité :

«Aujourd'hui, je ne me souviens plus comment cela a été possible. C'était incroyablement épuisant et difficile. En tant que mère, je devais renoncer à beaucoup de choses. J'étais énormément stressée pendant 20 ans. Je devais subvenir aux besoins d'une famille de cinq personnes et j'étais toujours en mouvement. Mon mari était compositeur, donc, bien sûr, il ne gagnait presque rien. Pendant des années, j'ai voyagé de pays en pays avec mon mari et ma belle-mère, j'ai installé les lits pour mes jeunes enfants quelque part à Londres, Zurich ou Paris. Pour que ma famille puisse me suivre, je devais louer des grands appartements qui coûtaient la moitié de mes honoraires. (...) À un moment donné, les enfants vont à l'école, ça ne marche plus. (...) Je me suis aussi beaucoup endettée. Je rembourse aujourd'hui encore les dettes. (les enfants ont maintenant entre 20 et 25 ans). On se demande parfois si cela vaut le coup, être toujours partie, au regard de ce que l'on ne vit pas avec ses enfants. Je ne recommande pas forcément ce train de vie aux jeunes femmes. Mais quelque part, ça s'est tout de même bien passé.(...) et nos enfants ont malgré tout choisi de suivre des études artistiques.»²¹³

Il faut pointer des détails de la vie quotidienne qui entravent la carrière des parents tels que les horaires des écoles : En Allemagne certains Länders ne proposent pas d'école à temps plein. La plupart des jardins d'enfants et des écoles n'ont pas de cantine et les enfants finissent les cours vers 13 ou 15h. En outre, la pression sociale et les différences de revenus entre homme et femmes poussent les femmes à s'occuper de la vie de famille. Ce sont des facteurs importants d'exclusion des femmes de la sphère du travail ou des postes à responsabilités²¹⁴

Des créatrices, en France ou en Allemagne, décrivent renoncer à des missions pour élever leurs enfants. Elles ont choisi de travailler plus près de leur domicile ; abandonnant souvent la possibilité de travailler dans les structures les mieux dotées. La créatrice 11 a essayé de poursuivre sa carrière en Allemagne. *«On commençait à me proposer des missions à l'opéra»²¹⁵*. Lorsque son premier enfant était petit, elle se déplaçait avec lui et sa propre mère. Lorsqu'il a du être scolarisé, elle a renoncé aux

²¹¹ Créatrice 23

²¹² Créatrice 6, créatrice de costumes (opéra, théâtre, cinéma), basée en France, active depuis 16 ans.

²¹³ Créatrice 15, professeure de costume à l'université, créatrice de costumes (opéra, théâtre), basée en Allemagne, active depuis 34 ans au niveau international

²¹⁴ La proportion d'élèves à l'échelle nationale qui fréquentent une école à temps plein est passée de 9,8 % au cours de l'année scolaire 2002/2003 à 39,3 % au cours de l'année scolaire 2015/2016.
<https://de.wikipedia.org/wiki/Ganztagsschule#Deutschland>

²¹⁵ Créatrice 11, Créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre), basée en Allemagne, active depuis 32 ans

déplacements, aux missions bien rémunérées, et travaillé principalement pour la scène indépendante dans sa région avec le soutien de son époux : *«Cela a été une vraie rupture de carrière.»*

Les basses rémunérations sont un réel problème pour les mères surtout pour celles qui élèvent seules leurs enfants :

«En Allemagne pour vivre de ce métier avec une famille tu dois enchaîner au moins 5 à 7 spectacles par an.»²¹⁶

«C'était l'enfer avec deux enfants. Pour trouver une nounou pendant 8 semaines qui reste pendant la nuit... toujours avec la mauvaise conscience de ne pas être assez là pour les enfants et pas assez pour le théâtre. (...) J'ai dû abandonner pendant 10 ans, je ne pouvais pas partir et laisser mes deux enfants seuls. »²¹⁷

«J'avais 2 à 3 productions par an, dont une, en dehors de ma ville. La petite allait dans différents jardins d'enfants. C'était fatiguant et l'argent ne suffisait pas, je suis entrée dans une situation de burn-out, de dépression. (...) Les conditions de travail compliquées et mes bas honoraires m'ont poussée à croire que je n'étais pas assez talentueuse pour tenir la course ou que ma situation privée avec mon enfant m'empêchait toute sorte de succès. (...) Mon travail auprès de l'alliance BDS m'a sortie de cette dépréciation. C'était passionnant de rencontrer des collègues qui parlaient ouvertement de leurs rémunérations et qui racontaient la même histoire que moi.»²¹⁸

Apparemment les problématiques de vie de famille sont très peu abordées sur les lieux de travail en France ou en Allemagne :

«En France on aborde le sujet de la famille seulement dans l'intimité d'une collaboration suivie, ou entre femmes. Quand on doit faire garder les enfants, on s'arrange entre nous, entre artistes et interprètes. En général les théâtres et les productions ne prennent pas ce genre de choses en considération.»²¹⁹

«J'ai vécu le milieu du théâtre comme extrêmement hostile aux enfants. Si tu dis : je dois rentrer à la maison parce que mon fils a la grippe, le metteur en scène te répond : ce n'est pas possible, car nous avons besoin de costumes pour répéter maintenant.»²²⁰

Certains employeurs émettent des doutes sur la capacité de travail des mères. Deux créatrices ont vécu en Allemagne une situation de négociation où on leur demandait de justifier comment elles comptaient concilier leur mission et le fait d'avoir un enfant. Une créatrice décrit que «ses» metteurs en scène (masculins comme féminins) l'ont rejetée de l'équipe à partir du moment où elle était mère.

²¹⁶ Créatrice 22, créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre), basée en Allemagne, membre de BDS depuis 1991 active dans le comité et le groupe de travail sur les contrats de 2013 à 2019.

²¹⁷ Créatrice 10, Créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre), basée en Allemagne, active depuis 31 ans.

²¹⁸ Créatrice 22

²¹⁹ Créatrice 6, créatrice de costumes (opéra, théâtre, cinéma), basée en France, active depuis 16 ans.

²²⁰ Créatrice 15

Certaines personnes pointent du doigt une tradition de répartition des rôles genrée qui a pu entrer en conflit avec leurs démarches professionnelles :

«Je ne peux pas nier que mon travail a pesé lourd dans ma séparation d'avec le père de mes enfants. Notre société n'est pas prête : il est tout à fait admis qu'un homme, père de famille s'absente pour son activité professionnelle, c'est plus compliqué pour une femme, surtout si elle a plus de succès, professionnellement parlant que son mari.»²²¹

«L'agence pour l'emploi refuse le travail des femmes : Les femmes en Allemagne avec un enfant jusqu'à l'âge de 12 ans devraient rester à la maison et bénéficier de l'aide sociale !»²²²

Le métier de créateur de costumes, tel qu'il est pratiqué actuellement, est difficilement compatible avec la vie de famille. (mais cela n'est pas impossible !) De nombreuses créatrices souhaitent ne pas abandonner leur activité et craignent par ailleurs de perdre pied si elles s'éloignent du réseau. En Allemagne, où les systèmes de gardes sont peu développés et les pressions sociales sur les mères fortes, la compatibilité du travail et de la vie de famille est difficile. Cela semble un sujet tabou dans le milieu du spectacle en France comme en Allemagne.

Quelques rares structures essaient de faciliter la vie de théâtre et de famille et mettent en place des jardins d'enfants au sein des théâtres comme en témoigne la Directrice D :

«Chez nous, il y a un jardin d'enfants d'entreprise, qui peut également être utilisé par le personnel artistique invité, ainsi que des appartements de fonction à l'usage des parents, selon la disponibilité (moyennant éventuellement un supplément).»²²³

Nous ferons le point dans la quatrième partie de ce mémoire sur les réformes qui pourraient améliorer les conditions de travail des créateurs de costumes et donc renforcer la compatibilité entre travail et vie de famille.

Nous avons vu que les scénographes appartiennent à la catégorie des travailleurs pauvres. On peut se demander pourquoi les créateurs et créatrices de costumes, les moins bien payés, acceptent ces conditions.

²²¹ Créatrice 6

²²² Créatrice 10, Créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre), basée en Allemagne, active depuis 31 ans

²²³ Directrice D, dramaturge, directrice d'opéra (ville moyenne) Autriche, active en Allemagne, Suisse et Autriche depuis 17 ans

◆ Motifs d'acceptation des rémunérations basses, un métier passion

Des critères de valorisation émotionnels

Les métiers artistiques, plus que d'autres professions, sont choisis pour le plaisir qu'ils procurent aux personnes qui les exercent. Il s'agit de «métiers passion» pour lesquels on se forme longuement. Les sociologues (Weber, Menger) ont souligné que les professions créatives jouissent d'un certain prestige social. Dans le choix d'une carrière artistique les critères pécuniaires viennent donc souvent au deuxième plan :

«La passion est plus grande que les considérations réalistes. Dans un premier temps... Cela change plus tard...»²²⁴

Pour les créatrices qui ont pris part à l'étude de Bettina Behr, les critères émotionnels prennent une grande place dans la vision de leur métier et de sa valorisation, au détriment des revendications financières. Bettina Behr leur demande : *«A quoi reconnaissez-vous que votre travail est valorisé ?»*

«Les répondantes ont défini le succès principalement comme s'amuser au travail et recevoir la reconnaissance des autres.»²²⁵

Katharina Kromminga observe le même phénomène auprès de femmes créatrices de costumes :

«A cette question seulement 2 des 12 personnes répondent qu'elles souhaitent une valorisation par leur rémunération. Les autres réponses ne sont pas revendicatrices. Comme critères de valorisation sont cités la reconnaissance des metteurs en scènes, la sympathie des ateliers, la bonne ambiance avec les interprètes et la réaction du public. Leur posture est dévote et influencée par impératif d'adaptabilité.»²²⁶

Par ailleurs, les critères de rémunérations et de succès n'étant pas clairement définis, les personnes qui choisissent des professions artistiques sont plus aptes à accepter des missions mal rémunérées en espérant que leur situation va s'améliorer.

Philanthropie et idéaux d'équité

En France comme en Allemagne, on observe une bienveillance des créateurs envers les projets des petites compagnies. **Les raisons artistiques et philanthropiques semblent parfois plus importantes que les salaires. La notion de «famille artistique», la communauté de goûts et de centres d'intérêt, sont valorisantes.**

²²⁴ Directeur B, Dramaturge depuis 40 ans, postes de direction (opéra) depuis 30 ans dans des villes de taille moyenne, Allemagne

²²⁵ BEHR Bettina: *Bühnenbildnerinnen. einen Geschlechterperspektive auf Geschichte und Praxis der Bühnenbildkunst*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2013

²²⁶ KROMMINGA Katharina, *Na, wart ihr mal wieder shoppen ! Stellenwert des Berufes Kostümbildner*in*, LMU München, Fachbereich Theaterwissenschaft, 2018 p20

Les concepts d'égalité et de justice sont présents dans l'appréciation des revenus comme en témoignent les remarques sur les écarts au sein des équipes artistiques. Les créateurs décrivent accepter des missions sous payées tant qu'il n'y a pas de trop grands écarts de rémunération dans la troupe et lorsqu'ils apprécient l'équipe ou le projet ; Si tout le monde accepte d'être peu payé, ceci est considéré comme normal. Les créateurs sont généreux envers les projets de débutants.

«Avec les petites compagnies je ne négocie même pas car je sais qu'elles ne peuvent pas donner plus. Il serait indécent de demander d'être payé plus quand on sait que le budget ne le permet pas.»²²⁷

«J'accepte de travailler en dessous de mes tarifs pour des monologues, pour des spectacles de compagnie modeste ou des projets élaborés avec mes ami-es.»²²⁸

Les créateurs jugent la valeur de leur travail sur des critères artistiques, émotionnels, idéologiques voire solidaires plutôt que dans l'optique d'atteindre des revenus élevés. Cette attitude s'avère peu efficace au niveau individuel sur le long terme et pernicieuse pour l'ensemble de la profession puisqu'elle entretient les rémunérations basses.

Dans un secteur où le risque de chômage est important, il serait plus adéquat de revendiquer de fortes rémunérations. La crise provoqué dans le secteur culturel par la pandémie de COVID-19, a rappelé aux artistes la notion de risque dans le travail indépendant. Observons ces premiers impacts en France et en Allemagne.

◆ La crise de COVID-19, révélatrice des fragilités

Mise en place de programmes d'aides pour les indépendants

En Allemagne, la pandémie de Covid 19 a mis en lumière les écarts de protection sociale entre les personnes employées et les indépendants. Lors de la première fermeture des théâtres en mars 2020, les employés fixes des théâtres travaillent à temps partiel et ne subissent pratiquement pas de pertes de salaires. En revanche pour les salariés embauchés au projet tels que des comédiens, (danseurs, chanteurs, musiciens et techniciens du secteur événementiel) ainsi que pour les indépendants l'annulation ou le report de spectacles engendrent des pertes de revenus et un sentiment d'incertitude. D'après une étude réalisée auprès de 864 artistes indépendants berlinois 85% des personnes interrogées ont subi des pertes financières en conséquence de la pandémie de COVID.²²⁹ A l'été 2020, les artistes déclarent avoir déjà perdu en moyenne 9 500 euros, les plus grosses pertes

²²⁷ Créatrice 5, créatrice de costumes (théâtre), basée en France.

²²⁸ Créatrice 6, créatrice de costumes (opéra, théâtre, cinéma), basée en France, active depuis 16 ans.

²²⁹ MARQUARDT Susanne, Dr. HÜBGEN Sabine, *Auswertung der Umfrage zu den Auswirkungen der Coronakrise auf die Akteur:innen der Freien Szene in Berlin sowie zu den Perspektiven und Forderungen der Betroffenen* (Juni/Juli 2020), im Auftrag der Koalition der Freien Szene Berlin, März 2021

concernant les secteurs de la musique et des arts vivants, avec une moyenne de 10 000 euros. Les artistes sont rapidement enjoins à communiquer leurs baisses de revenus auprès de la caisse d'assurance des artistes pour alléger rapidement leurs cotisations sociales.

La gestion politique de la crise s'avère chaotique. Les gouvernements locaux des Länders (responsables de la culture en Allemagne) mettent en place rapidement des programmes d'aides d'urgence («Soforthilfe») pour les indépendants. Ces aides différentes d'un land à l'autre, d'abord sans conditions les premières semaines sont soudainement limitées aux indépendants ayant des charges de fonctionnement (frais d'atelier, employés). Or seulement 40% des artistes berlinois interrogés ont un atelier et seulement 9% embauchent des salariés. Ce changement de règle provoque une confusion, certains indépendants ayant touché l'aide n'osent pas la dépenser, 3,5% des artistes interrogés l'ont reversée par crainte de ne pas avoir été éligibles pour postuler. Actuellement, plusieurs artistes sont appelés à rembourser ces aides.²³⁰ Les artistes qui n'ont pas eu accès à cette première vague de soutien sont restés perplexes face à des mesures inégales et inadaptées à leurs besoins et modes de fonctionnement.

En parallèle, puis en remplacement des programmes locaux, l'État fédéral met en place des programmes de juin à décembre 2020 ; ces «aides de transition» (Überbrückungshilfe) soutiennent les indépendants et les petites entreprises qui ont des charges de fonctionnement et ont perdu au moins 60% de leur revenus par rapport à l'année 2019 (pour l'été) puis 30% de leur revenu (en automne). Ces programmes sont inaccessibles aux indépendants sans charges fixes, ils ne sont donc pas adaptés à la plupart des artistes (scénographes de décors et de costumes compris).

A l'automne 2021, soit 7 mois après le début de la pandémie, des aides spéciales sont conçues pour les professionnels directement touchés par le confinement et la fermeture de leur secteur. Ceux qui peuvent prouver l'annulation de leurs missions, lors du deuxième confinement déclaré en octobre, et qui ont subi au moins 80% de pertes peuvent toucher des aides jusqu'en décembre.²³¹ Ce programme est accessible aux scénographes.

En 2021, un nouveau programme d'«aides au nouveau départ» (Neustarthilfe) est mis en place. A partir de février, il est enfin accessible aux indépendants sans charges fixes, donc aux artistes et scénographes indépendants. C'est le premier programme vraiment adapté à leur situation, 11 mois après le début de la pandémie !²³² Ces aides ne sont accessibles que par l'intermédiaire d'un conseiller fiscal. Longtemps les débutants en sont exclus (les revenus de 2019 étant pris comme

²³⁰ <https://www.bbk-berlin.de/news/01062021-corona-soforthilfe-ii-2020-ermittlungsverfahren>

²³¹ <https://www.steuertipps.de/selbststaendig-freiberufler/betriebsausgaben/coronakrise-hilfen-vom-staat-fuer-selbststaendige>

²³² <https://www.bmw.de/Redaktion/DE/Pressemitteilungen/2021/02/20210216-die-neustarthilfe-startet-antraege-koennen-ab-heute-gestellt-werden.html>

référence pour le calcul des aides). Ils ont maintenant la possibilité de choisir le mois de février 2020 comme période de référence (amélioration apportée après plusieurs mois de négociation).

Des bourses de projet délivrées par le fond culturel, «Kulturfonds»

Alors que les aides de base tardent à se mettre en place pour les métiers artistiques, le ministère de la culture propose en mars 2020 un programme de subventions de projets, «Take care»²³³. Les artistes sont alors invités à déposer leur candidature. Cette mesure incitatrice et ouverte à des propositions personnelles a été saluée positivement pour les personnes dont le projet a été validé et financé. Les artistes dont les projets ont été refusés sont déçus par ce programme. Enfin les artistes n'ayant pas le temps ou pas d'idée pour faire une demande de subvention restent perplexes face à la décision du gouvernement de proposer des bourses pour quelques heureux élus mais pas de soutien de base pour les personnes touchées par la crise.

L'allocation chômage de base

Pour les personnes «n'entrant pas dans les cases» des programmes cités plus haut, l'État a facilité l'accès à l'allocation chômage II (ALGII-*Hartz IV*), un revenu de base pour les plus démunis. Normalement ces aides sont destinées aux demandeurs d'emploi de longue durée sous condition de ressources. «L'objectif a davantage à voir avec la préservation du minimum vital des personnes «en état de nécessité» qu'avec la compensation du «risque chômage» de façon transitoire.»²³⁴ Malgré l'assouplissement annoncé des règles d'accès, certaines agences du travail ont tout de même exigé le contrôle des comptes des demandeurs et une évaluation de leurs biens personnels. Il faut, en outre, se déclarer en recherche d'emploi et accepter les offres de travail proposées par l'agence pour l'emploi. Les acteurs du secteur culturel dénoncent une mesure stigmatisante et inadaptée à leur forme de travail. A Berlin, selon l'étude menée à l'été 2020, 12,5% des artistes recourent à l'allocation chômage II (ALG II) mais 17% des demandes sont rejetées.

*«Le faible taux d'application malgré une forte inquiétude ainsi que les raisons du rejet indiquent clairement que les conditions d'éligibilité pour ALG II ne correspondent pas à la réalité de travail des artistes.»*²³⁵

Les programmes d'aides non conçus pour des formes de travail atypiques ou hybrides n'atteignent donc pas toujours les artistes. Pourtant, l'accès à la protection sociale est théoriquement un droit pour tout citoyen allemand.

²³³ <https://www.fonds-daku.de/takecare/>

²³⁴ Étude de législation comparée n° 241 - décembre 2013 - L'indemnisation du chômage des intermittents du spectacle <http://www.senat.fr/lc/lc241/lc2410.html#toc4>

²³⁵ MARQUARDT Susanne, Dr. HÜBGEN Sabine, *Auswertung der Umfrage zu den Auswirkungen der Coronakrise auf die Akteur:innen der Freien Szene in Berlin sowie zu den Perspektiven und Forderungen der Betroffenen* (Juni/Juli 2020), im Auftrag der Koalition der Freien Szene Berlin, März 2021.

En France, l'«année blanche» pour les intermittents

Par comparaison, en France le principe de l'«année blanche» se met rapidement en place pour les intermittents : il s'agit de prolonger la durée d'indemnisation au bénéfice des allocataires de l'assurance chômage jusqu'au 31 août 2021 et d'aménager des règles de réadmission.

Le 14 mars 2020, les lieux publics sont fermés et le confinement déclaré. Dès le 25 mars 2020 une ordonnance prévoit les mesures de prolongation des droits pour les «intermittents». Ensuite des mesures sont ajoutées pour les «primo-entrants», soit les intermittents du spectacle qui ne sont pas en cours d'indemnisation et non bénéficiaires de l'année blanche.

Une date d'examen en vue de l'ouverture à de nouveaux droits est fixée à l'ensemble des allocataires au 31 août 2021. Si les intermittents ont des difficultés à accumuler les heures de travail d'ici là, des programmes sont anticipés d'après l'UNEDIC: «clause de rattrapage», prise en charge au titre du régime de solidarité, allocation de professionnalisation et de solidarité (APS), clause de sauvegarde, allocation de solidarité spécifique (ASS) ou allocation de fin de droits (AFD).²³⁶

Pour les artistes-auteurs, non assurés contre le chômage la situation a certainement été plus compliquée. Des mesures d'exonérations de cotisations sociales ont été mises en place pendant la crise sanitaire permettant des réductions sur les cotisations sociales selon l'«assiette sociale» des artistes-auteurs.²³⁷ (Je n'ai pas réalisé d'entretien avec des créateurs sous le régime indépendant. Tous les créateurs français interrogés relevaient du régime de l'intermittence.)

En complément de l'année blanche, le ministère de la Culture instaure en 2020 un fonds d'urgence spécifique de solidarité pour les artistes et les techniciens du spectacle (FUSSAT) pour :

« venir en aide aux artistes et techniciens du spectacle fragilisés qui n'entrent pas dans le champ d'éligibilité des dispositifs aménagés spécifiquement dans le contexte de la crise, ou d'autres dispositifs, et qui se trouvent, par conséquent, dans une situation de grande précarité, parfois à la fois privés de rémunérations mais également d'allocations d'assurance chômage.»

²³⁸

Comme il existe en France un système de protection sociale bien établi pour les artistes et les techniciens intermittents du spectacle, la réaction à la crise est donc plus rapide et me semble plus efficace que pour les artistes totalement indépendants, en France comme en Allemagne.

²³⁶ MULLER Odile, PERSINET Morgane, *Étude Impact de la crise sanitaire sur l'emploi intermittent dans le spectacle en 2020*, mars 2021,

https://www.unedic.org/sites/default/files/2021-03/IS%20impact%20covid_public_mars2021_vf.pdf

²³⁷ <https://www.service-public.fr/professionnels-entreprises/vosdroits/F23749>

²³⁸ <https://fussat-audiens.org/>

<https://www.audiens.org/solutions/nouvelles-aides-pour-les-artistes-et-les-techniciens-du-spectacle.html>

Qu'en est-il des créateurs de costumes interrogés?

Les créateurs de costumes voient pour certains leurs travail stoppé, d'autres ont continué de préparer des spectacles. Le travail de fabrication dans les ateliers s'est poursuivi jusqu'à la répétition générale, puis les spectacles ont été placés en réserve en attendant la réouverture des théâtres.

Les structures réagissent de façons très différentes selon les directives données par leurs subventionneurs (Länders ou communes)²³⁹: certaines proposent des revenus d'annulation ou des revalorisations pour les contrats déplacés. D'autres refusent de le faire. Certains créateurs ont donc touché des dédommagements, d'autres non.

Quelques créateurs de costumes ont fait des demandes d'aides en Allemagne. Une personne a reçu la première vague d'aide mais doit actuellement la rembourser pour les raisons décrites plus haut. Une créatrice a reçu l'aide de chômage de base. Trois personnes ont reçu des bourses pour des projets (écriture, recherche, réalisation d'un court métrage) et souhaitent que ce système perdure.

On perçoit une forte inquiétude quant à l'avenir du secteur. Le gel des représentations va réduire les commandes dans les saisons à venir. Les créateurs redoutent une crise économique et des réductions budgétaires.

«Y aura-t-il une véritable récession qui conduira à ridiculiser les propositions de réformes, plus que justifiées de l'alliance des scénographes sous prétexte qu'il s'agira seulement de la survie du théâtre ? Les annulations et les reports, comme nous les vivons actuellement, feront-ils partie de du quotidien ? Je ne préfère pas spéculer davantage.»²⁴⁰

Le metteur en scène A s'interroge sur la longévité des aides :

«La crise est encore devant nous pour les saisons à venir car les théâtres ont plein de spectacles déjà produits à jouer. Il n'y aura pas de nouvelle commandes. Pour la saison prochaine, par exemple, je n'ai que 2 commandes. Les politiques vont-ils comprendre que l'on aura besoin d'aides même après la réouverture des théâtres?»²⁴¹

De même en France les travailleurs du spectacle se demandent si «l'année blanche» sera reconduite et redoutent une baisse des créations sur les années à venir.

Pour certaines personnes la mauvaise gestion de crise soulevée par la pandémie en Allemagne est vécue comme un camouflet :

«C'est une expérience négative et de désillusion. L'absence totale de solidarité, d'empathie et de préoccupation des directeurs de théâtre pour le sort de leurs artistes indépendants m'a profondément perturbée. Nos contrats n'offrent aucune sécurité juridique, ils sont totalement sans valeur en terme de contenu et asymétriques dans la répartition des droits et obligations en

²³⁹ justification avancée par Stefan Brosda, président de la fédération des théâtres allemands (Deutscher Bühnenverein) lors de la conférence : "Worauf warten wir ?" Eine Gesprächsreihe zur Situation der darstellenden Künste in der Pandemie vom Theatertreffens und dem Performing Arts Festival Berlin 2021

²⁴⁰ Créatrice 17, Créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre), directrice artistique (poste fixe 8 ans), basée en Autriche, active depuis 30 ans au niveau international.

²⁴¹ Metteur en scène A, metteur en scène (théâtre, opéra, performances), basé en Allemagne, actif depuis 12 ans.

faveur du contractant. Les freelancers ont été soudainement replacés dans la situation de travail du XIXe siècle, en fonction de l'arbitraire de leurs «employeurs». Toutes les institutions ont dévalué les artistes indépendants. La pandémie de COVID 19 s'est également révélée être une épidémie de la dépréciation de nos métiers.»²⁴²

Que montre la crise sanitaire liée à la pandémie de Covid ?

La crise de Covid est un catalyseur. Elle a mis à jour de nombreux problèmes dans le système culturel des arts vivants en Allemagne que pointent les associations professionnelles :

- **un système de protection sociale inadapté aux formes de travail hybrides,**
- **une méconnaissance du fonctionnement des arts du spectacle chez les concepteurs de programmes d'aide et les politiques,**
- **une mise en place longue et compliquée d'aides pour les indépendants,**
- **un fossé entre indépendants et salariés, les seconds ayant profité plus facilement et en plus grande proportion de programme d'aides,**
- **un désengagement de certains théâtres envers les artistes indépendants,**
- **un secteur culturel politiquement impuissant face aux autres secteurs économiques et ministères.**

Selon les représentantes du syndicat des comédiens (Ensemble Netzwerk) :

«La crise des théâtres est plus ancienne que la pandémie. Elle repose sur des décennies de détérioration des théâtres, de dégradation du niveau de travail et de la protection sociale, ainsi que de problèmes structurels et hiérarchiques.»²⁴³

«Surtout, il manque des modèles politiques, sociaux et économiques concrets sur la manière de stabiliser la sécurité des travailleurs culturels indépendants. De nombreuses associations, acteurs culturels et politiques et penseurs du paysage théâtral y travaillent depuis des années.»²⁴⁴

Selon l'alliance des artistes indépendants :

«Les artistes et les travailleurs culturels sont confrontés à une multitude d'obstacles systémiques et à un effort bureaucratique élevé. Le salaire minimum légal qui a été introduit ne s'applique pas aux arts libéraux. Il n'y a pas de partenaires de négociation collective et les normes d'honoraires recommandées par de nombreuses associations ne sont pas contraignantes. Malgré un travail hautement professionnel, un grand nombre d'artistes et de travailleurs culturels indépendants se situent dans la tranche des revenus les plus modestes.

²⁴² Créatrice 12, Créatrice de costumes et décors (opéra), directrice artistique (poste fixe 6 ans), active depuis 37 ans au niveau international.

²⁴³ Laura Kiehne "Worauf warten wir ?" Eine Gesprächsreihe zur Situation der darstellenden Künste in der Pandemie, Festival Theatertreffens et Performing Arts Festival, Berlin 2021

²⁴⁴ JOPT Lisa représentante de Ensemble-Netzwerk, *Es ist genug Häme über unsere Kollegen ausgeschüttet worden*, Interview avec Patrick Wildermann, 30.04.2021, der Tagesspiegel, Deutschlandfunk Kultur <https://www.tagesspiegel.de/kultur/schauspielerin-zu-allesdichtmachen-es-ist-genug-haeme-ueber-unsere-kollegen-ausgeschuettet-worden/27145764.html>

Des prestations de retraite adéquates ne sont pas possibles dans tous les domaines et la majorité des personnes concernées sont exposées au risque de pauvreté systémique.»²⁴⁵

La sociologue Lisa Bastens s'étonne de cet état de fait dans des sociétés où les métiers culturels sont de plus en plus importants :

«Je ne sais pas pourquoi, dans une société où le travail créatif prend de plus en plus d'importance, il n'a toujours pas été possible d'adapter les systèmes de sécurité sociale en conséquence. Et je ne sais pas non plus pourquoi les acteurs culturels n'ont pas encore réussi à mettre en place une pression politique suffisante pour faire changer les systèmes. Certains aspects du travail artistique qui se situaient autrefois en marge de la société sont devenus une sorte de modèle. Cela inclut la créativité, l'expression individuelle et une certaine forme de liberté entre le travail et les loisirs. Cependant, il ne faut pas supposer qu'un monde plus libre et plus juste s'est déplacée au centre de la société, au contraire le processus est étroitement lié au démantèlement des systèmes de solidarité et à l'augmentation du risque que les acteurs culturels portent personnellement. En fait, ce que nous appelons le néolibéralisme. Le problème est que le mode de vie et de travail artistique sont hautement compatibles avec les mécanismes de l'exploitation capitaliste tardive - comme l'ont souligné les chercheurs en sciences sociales français Ève Chiapello et Luc Boltanski dans les années 1990. Je pense que c'est plus valable aujourd'hui que jamais. »²⁴⁶

Face à ces constats les représentants professionnels et le nouveau président de la fédération des théâtres (deutscher Bühnenverein), Carsten Brosda, s'accordent sur le besoin de moderniser le fonctionnement des théâtres, revaloriser les salaires, introduire des minima sociaux pour les artistes et interpeller la classe politique pour la mise en place de systèmes de protection sociale mieux adaptés aux professions artistiques. Il faut noter l'importance de la prise de position du nouveau président de la fédération des théâtres qui n'a pas toujours été en faveur d'une revalorisation des rémunérations. L'économiste du spectacle Thomas Schmidt accuse la fédération d'être responsable du maintien des bas revenus :

«Même les subventions des financeurs et la volonté politico-culturelle ne suffisent apparemment pas aujourd'hui à rémunérer adéquatement les artistes dans un système théâtral pourtant protégé par l'UNESCO. (...) Si les directeurs et la fédération des théâtres avaient déjà suffisamment sensibilisé les politiciens il y a des années, la commission de négociation collective aurait depuis longtemps mis en place d'autres plafonds minimum pour les contrats NV Bühne (qui règlent l'embauche des artistes).»²⁴⁷

²⁴⁵ <https://darstellende-kuenste.de/de/themen/soziale-lage/diskurs.html>

²⁴⁶ BASTEN Lisa, *Der Mehrwert kreativer Arbeit, The Added Value of Creative Work*, interview avec Stephan Behrmann dans *Freies Arbeiten, Working Independently*, une Publikation des Performing Arts Programm Berlin A publication of the Berlin Performing Arts Program, mai 2019, p 20
https://pap-berlin.de/sites/default/files/2020-07/PAP_Handbuch_Freies_Arbeiten.pdf

²⁴⁷ SCHMIDT Thomas, *Macht und Struktur im Theater, Asymmetrien der Macht*, Edition Springer, 2019, p11 et 18

La pandémie a cependant eu aussi un effet positif. Comme le souligne la comédienne Lisa Jopt récemment élue à la présidence du syndicat des arts vivants GDBA :

«Les travailleurs du spectacle, par leur invisibilité forcée, sont devenus plus visibles dans les consciences»²⁴⁸.

Le parlement européen est attentif aux défis que la pandémie a ouvert pour le secteur culturel :

«Pendant la pandémie, de nombreux artistes travaillant dans l'UE ont eu du mal à prouver leur statut professionnel et donc leur éligibilité au chômage et à d'autres allocations. Des défis structurels sont apparus depuis lors, qui ont été renforcés par la pandémie et qui pourraient continuer à s'intensifier. Ceux-ci incluent : une perte de revenus sans précédent, une précarité croissante, des inégalités, des fractures sociales, une marginalisation et une polarisation sociale accrue.»²⁴⁹

Les artistes ont eu le temps d'échanger, de réfléchir collectivement, d'interpeller les directeurs de théâtre, la presse ou des personnes politiques. **La pandémie a poussé les conditions de travail des artistes sur la scène publique. Les syndicats et les associations professionnelles ont gagné en visibilité chez des professionnels sinon isolés et peu syndiqués ; leur nombre d'adhérents a sensiblement augmenté. (+30% BDS). De nombreux politiques responsables de la culture au niveau des länders comme du gouvernement fédéral ont été sensibilisés aux problématiques des artistes et disent vouloir poursuivre le dialogue amorcé avec les associations et les syndicats.**²⁵⁰

Voyons, à présent, en détail les réformes revendiquées par les représentants des artistes.

4. Les propositions de réformes en Allemagne

Les représentants des artistes indépendants

L'Europe encourage les artistes à s'organiser collectivement pour négocier leurs rémunérations et souligne que la loi sur la libre concurrence ne devrait plus empêcher les indépendants de créer des grilles tarifaires :

²⁴⁸ Intervention de Lisa Jopt, discussion dans le cadre du congrès *Rien ne va plus !* organisé par Bund der zenografen, Ensemble Netzwerk, 4-6 juin 2021

²⁴⁹ *The Situation of Artists and Cultural Workers and the post-COVID-19 Cultural Recovery in the European Union*, Policy Department for Structural and Cohesion Policies Directorate-General for Internal Policies, study requested by the European Parliament's Committee on Culture and Education, the CULT Committee, European Union, 2021, p13

²⁵⁰ Rencontres nationales des arts vivants, *Bundesforum 2021. Bündnis für Freie Darstellende Künste*, 14.-16. Septembre 2021.

«Nous lançons aujourd'hui un processus visant à garantir que ceux qui en ont besoin puissent participer aux négociations collectives sans craindre d'enfreindre les règles de concurrence de l'UE. Les règles de concurrence ne sont pas là pour empêcher les travailleurs de former un syndicat. Sur le marché du travail d'aujourd'hui, les concepts de «travailleur» et «indépendant» sont devenus flous. En conséquence, de nombreuses personnes n'ont d'autre choix que d'accepter un contrat en tant qu'indépendant. Il faut donc apporter de la clarté à ceux qui ont besoin de négocier collectivement pour améliorer leurs conditions de travail.»²⁵¹

Les artistes interprètes indépendants, longtemps isolés, commencent à s'organiser dans les pays germanophones. L'association « Art but Fair » (artistes solistes de tous les secteurs) se crée en 2013 en Allemagne, en Autriche et en Suisse. Des comédiens lancent en 2015, en Allemagne, l'association «Ensemble Netzwerk» qui regroupe aujourd'hui des comédiens et des metteurs en scène.

Voyons quels sont les représentants des scénographes des arts vivants en Allemagne. Très peu de scénographes (costumes et décors) indépendants sont inscrits dans les syndicats «classiques» tels que Ver.di et le syndicat des arts vivants GDBA ; ceux-ci représentent davantage les employés permanents.²⁵²

Nombre total de scénographes (costumes et décors)	3114 salariés (probablement en majorité cinéma) environ 3000 indépendants (arts vivants selon la KSK)
Syndicat Ver.di	71 personnes dont 54 salariés et 17 indépendants (25 scénographes de décors et de costumes, 36 créateurs de costumes, 10 créateurs de décors)
Syndicat des arts vivants GDBA	144 personnes dont 43 salariés et 101 indépendants
Alliance professionnelle, Bund der Szenografen	389 indépendants (dont 265 femmes, 119 hommes, 5 genre non précisé)

L'alliance des scénographes, Bund der Szenografen, BDS

L'Association des scénographes, Bund der Szenografen (BDS), avec 389 membres, est le groupe le plus représentatif des métiers de la scénographie, (environ 13,5% des scénographes indépendants estimé par la caisse d'assurance des artistes). Cette association n'est pas reconnue comme un syndicat. Elle a envisagé par le passé de rejoindre le syndicat des arts vivants GDBA mais redoute que les intérêts des indépendants soient dilués parmi les revendications des employés permanents.

²⁵¹ Citation de la vice-présidente exécutive Margrethe Vestager, en charge de la politique de concurrence, European Commission (2020) Collective bargaining agreements for self-employed – scope of application EU competition rules. https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/IP_20_1237

²⁵² Source : demande auprès des syndicats

L'Association a été fondée en 1990 à Berlin. Elle est issue de l'association des Beaux-Arts de la RDA. Actuellement elle regroupe des scénographes du spectacle vivant (création de costume, décors). Dans le passé, les échanges de nature artistiques prédominaient ; l'alliance organisait principalement des expositions et éditait des brochures. En 2013, BDS se politise au gré du «combat» qui oppose les scénographes aux services des impôts qui souhaitent élever la taxation du travail de création (de décors et de costume) de 7% à 19%. En 2015, les échanges entre scénographes et politiques portent leurs fruits : la taxation est officiellement maintenue à 7%.

Depuis 2016, la BDS, comme d'autres associations des arts vivants, enjoint ses membres à exposer leurs conditions de travail aux représentants politiques (action intitulée «40 000 employés des arts vivants rencontrent leur représentants»). L'association permet aux membres bénévoles la tenue d'ateliers de formation sur des sujets techniques, artistiques, ou administratifs et un travail en groupe sur des thématiques telles que l'écoconception, les espaces virtuels, les contrats, des projets d'exposition etc. La BDS est une plateforme d'information et d'échange sur des sujets artistiques et techniques, les conditions de travail dans les théâtres et la législation, notamment auprès d'un avocat bénévole. La généralisation d'Internet a facilité la communication entre scénographes isolés. En période de pandémie de COVID, la BDS relaye les informations utiles aux indépendants et interpelle les politiques. Avant que les programmes d'aides s'adaptent, elle lance une campagne de soutien entre créateurs «Payer son loyer pendant la crise» («Miete in Zeiten von Corona").

BDS fait partie de l'alliance «*Action dans les arts vivants*», (Aktionsbündniss der Darstellenden Künste) créée en 2018 et qui regroupe de nombreuses fédérations et syndicats des arts vivants. Elle revendique l'amélioration des conditions de travail dans le domaine du spectacle par l'établissement de normes sociales minimales à l'échelle nationale. Elle se rapproche du groupe de metteurs en scène «Regie Netzwerk»²⁵³. Ensemble, BDS et Regie Netzwerk organisent en juin 2021 un congrès sur les politiques culturelles et la situation de pandémie intitulé «Rien ne va plus !». Un groupe de travail se réunit depuis autour de la révision du contrat modèle (NV-Normalvertrag), qui régit l'embauche des artistes indépendants. Traditionnellement c'est la fédération des théâtres (Deutscher Bühnenverein) qui rédige ce contrat et le propose aux structures. Il sera intéressant de voir comment celle-ci accueillera le nouveau modèle, sachant que BDS avait déjà proposé un contrat révisé entre 2015 et 2018 et n'avait pas obtenu gain de cause à cette époque. Les points à revoir sont variés : clauses d'annulation, défraiements (logement, transports), droits d'auteurs, temps de répétitions, honoraires minimums, etc...

En 2016, l'alliance des scénographes a commandé à Martin Kohler (sociologue, université de Potsdam) une étude statistique pour analyser la situation économique concrète des professions de scénographie. 284 scénographes (costumes et décors) ont pris part à l'enquête. Face aux résultats

²⁵³ créée en 2018 au sein de l'association «Ensemble Netzwerk».

décrivant des conditions de travail précaires, **BDS a détaillé des propositions de réformes dans un document intitulé «Reformpaket»**. Voici quelques unes des revendications et propositions de réformes qui ont servi de base à mes interviews avec les créateurs de costumes, les cheffes de service costume, les directeurs de structure et des metteurs en scène :²⁵⁴

- **mise en place de minima de rémunération,**
- **publication des rémunérations pratiquées dans les théâtres,**
- **revalorisation des honoraires par rapport au reste de l'équipe artistique: honoraires égaux pour les scénographes de décor et de costumes,**
- **honoraires égaux pour les hommes et les femmes,**
- **création d'emplois permanents,**
- **renforcer le maintien et la réembauche d'assistants,**
- **attribuer davantage de moyens aux services de costumes: maintenir les ateliers,**
- **revoir les possibilités d'accès aux offres de travail (missions, commandes),**
- **améliorer la compatibilité de la vie de famille et le travail dans les théâtres.**

La fédération des arts vivants indépendants et le Conseil culturel allemand

Les scénographes de spectacle sont aussi représentés par la fédération des arts vivants indépendants (Bundesverband Freie Darstellende Künste, BDFK) qui regroupe environ 20 000 professionnels, compagnies et structures «indépendantes». Elle informe et promeut les intérêts de tous les artistes et compagnies non affiliés aux structures publiques.

Enfin, le conseil culturel (*Der Deutsche Kulturrat*), confédération des associations culturelles fédérales, s'exprime sur les préoccupations artistiques, politiques et sociales de tous les artistes interprètes, danseurs et groupes professionnels actifs dans les compagnies et théâtres et publics, privés et indépendants. Le conseil, créé en 1981, regroupe les acteurs des divers secteurs culturels : musique, arts vivants, cinéma et médias, éducation artistique, design, architecture, patrimoine, littérature et arts plastiques.

Le Conseil culturel allemand est le point de contact pour la classe politique et l'administration au niveau fédéral, des Länders et de l'Union européenne sur toutes les questions relatives à la politique culturelle.

«Le but du Conseil culturel allemand est de stimuler le débat politico-culturel à tous les niveaux politiques et de défendre la liberté de l'art, de la publication et de l'information.»²⁵⁵

²⁵⁴ BUND DER SZENOGRAFEN, Reformpaket, 2016-2018
<https://www.szenografen-bund.de/service>

²⁵⁵ <https://www.kulturrat.de/ueber-uns/>

Nous observerons les réformes proposées par ces associations pour améliorer les revenus et la protection sociale des travailleurs indépendants. Certaines propositions sont portées depuis plusieurs années déjà, d'autres pistes de réflexions ont émergé en réaction à la crise actuelle.

◆ **Garantir les revenus des créateurs de costumes**

Voyons quelles mesures sur les revenus semblent nécessaires et applicables selon les créateurs indépendants et les directeurs de théâtre.

Recourir davantage aux emplois salariés

L'alliance des scénographes BDS soutient à la fois le salariat et l'indépendance. Elle revendique le retour des postes permanents de «directeur-décorateur» ou «direction scénographique» (Austattungsleiter) dans les théâtres pour plusieurs raisons :

- **offrir aux scénographes la protection sociale d'un emploi salarié pour quelques années,**
- **permettre un encadrement de qualité des assistants,**
- **représenter la profession de créateur au sein des structures et renseigner les créateurs externes,**
- **permettre aux scénographes de candidater aux postes ou comités de direction des théâtres actuellement occupés en majorité par des personnes issues de la mise en scène ou de la dramaturgie.**

Soulignons que ces postes dits « permanents » sont régis par les contrats artistiques présentés en première partie et sont en fait des CDD d'au moins 2 ans reconductibles. Curieusement l'alliance des scénographe ne soulève pas la question des emplois en CDD au projet. Le CDD au projet est pourtant pratiqué par les théâtres pour des comédiens appelés en renfort. Il est utilisé pour l'embauche des scénographes (décors et costumes) dans le secteur de la télévision. C'est aussi le cas, bien sûr, en France avec le régime de l'intermittence. Le salariat par projet a été pratiqué par le passé par certains théâtres pour les créateurs de costumes :

«Dans les années 90, les théâtres embauchaient encore volontiers les créateurs en CDD (le temps d'une production)»²⁵⁶

On peut penser que la plupart des scénographes tiennent à garder au statut d'indépendant comme le souligne l'alliance allemande des arts indépendants :

²⁵⁶ Créatrice 10, créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre), basée en Allemagne, active depuis 31ans.

«Le travail indépendant en solo et l'emploi à court terme sont les formes d'emploi prédominantes. Pour de nombreux artistes et travailleurs culturels, ces formes d'emploi changent fréquemment. Ce statut d'emploi hybride correspond au mode de travail auto-choisi, principalement lié au projet. Contrairement à la majorité de la population active en Allemagne, la forme d'emploi permanent soumis à l'assurance sociale n'est pas le modèle de travail souhaité, elle contredit souvent la pratique artistique de la scène indépendante.»²⁵⁷

J'ai interrogé 5 personnes qui ont exercé les fonctions de «direction scénographique» («Ausstattungsleiter*in») entre 2 et 10 ans.

Quels sont les avantages et les inconvénients des emplois de créateurs fixes dans les théâtres ?

Globalement les personnes qui ont occupé ce poste ont vécu leur expérience de façon positive sur le plan de la sécurité (protection sociale), et de la stabilité familiale (pas de mobilité) comme sur le plan artistique : elles ont ainsi rencontré de nouveaux metteurs en scène invités par les théâtres avec lesquels elles ont continué à travailler par la suite. Elles connaissaient bien les comédiens et les techniciens et leur outil de travail : stock de costumes et capacités des ateliers.

«J'avais une influence sur le choix des productions pour lesquelles je concevais les costumes. Ainsi j'ai développé un large répertoire, fait de belles découvertes et travaillé avec des metteurs en scène que je n'aurais pas rencontrés en tant qu'indépendante. Avec certains le travail s'est poursuivi par la suite.(..) Les 8 années de mon emploi permanent ont été un bon contraste par rapport à mon travail indépendant, le salaire fixe un soulagement. Cela m'a donné un aperçu précis des structures des théâtres allemands - l'équilibre entre les forces créatives et artistiques et l'administration, la technologie, la programmation.»²⁵⁸

«J'ai remarqué qu'on peut travailler plus profondément et de manière plus créative avec un groupe de personnes qui connaît notre façon de travailler, qui a confiance en nous et savent que quelque chose de grand peut en ressortir.»²⁵⁹

«Je souhaite à tous les créateurs d'avoir un jour la chance d'occuper ce poste.»²⁶⁰

Par contre, plusieurs personnes pointent une charge de travail trop élevée et un flou sur leurs tâches et leurs fonctions. En plus de leurs travail de création de décors et costumes (de 3 à 7 productions par saison) ces personnes cumulaient des tâches de communication, de management, de gestion, soutien artistique et technique.²⁶¹ A la question : *«le maintien et la création de postes de*

²⁵⁷ <https://darstellende-kuenste.de/de/themen/soziale-lage/diskurs.html>

²⁵⁸ Créatrice 17, créatrice de costumes et de décors (opéra, théâtre), directrice artistique (poste fixe 8 ans), basée en Autriche, active internationalement depuis 30 ans.

²⁵⁹ Créatrice 24, créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre, film), directrice artistique (poste 1 an en Autriche) active depuis 11 ans.

²⁶⁰ Créatrice 15, professeure, créatrice de costumes (opéra, théâtre), basée en Allemagne, active internationalement depuis 34 ans.

²⁶¹ Les interrogés citent les tâches suivantes : planification budgétaire pour l'ensemble des scénographies, recrutement et management des assistants, suivi des projets des scénographes invités, réunions administratives et techniques, conception et décoration des soirées événement du théâtre, co-décision sur les outils de communication : affiches, programme, suivi de mesures de rénovations architecturales dans le théâtre, conseil lors du recrutement de nouveaux interprètes, recherche des photographes, de chefs d'ateliers...

directeurs de la scénographie sont-ils une solution souhaitable ?», deux des 5 directeurs répondent par l'affirmative, les autres avis sont mitigés :

«Je ne suis pas convaincu par l'idée du poste fixe de directeur de la scénographie.»²⁶²

«Il faudrait définir précisément ce poste et le doter de la capacité d'agir appropriée.»²⁶³

«Je ne suis pas sûre que ces postes changeraient quelque chose aux traitements des scénographes... Par contre, je dirais que plus de postes de direction de théâtres devraient être occupés par des scénographes !»²⁶⁴

Les créateurs de costumes qui n'ont encore jamais occupé ces postes sont majoritairement favorables à l'idée d'un emploi fixe sur quelques années. Quelques doutes sont avancés sur la variété artistique ; le public risquerait de s'ennuyer si les créateurs s'installent dans une routine. Le directeur A souhaite recréer des emplois permanents, mais souligne l'attachement des metteurs en scène à «leur» équipe :

«Depuis plus de 20 ans, les artistes eux-mêmes sont persuadés que les costumiers fixes dans les théâtres sont provinciaux. Cela vaut encore plus pour le théâtre que pour l'opéra. (...) Les metteurs en scène préféreraient refuser la mission plutôt que de se passer de «leurs» costumiers.»

Certains créateurs partagent cet avis et sont opposés à ces postes car ils ne souhaitent pas que la constitution des équipes artistiques passe par les théâtres. Le metteur en scène A connaît, quant à lui, le système des scénographes permanents et juge qu'il permet un meilleur suivi de la production, quand les scénographes permanents prennent en charge la création eux-même, ou bien quand ils sont les interlocuteurs des scénographes invités.²⁶⁵ Il propose que le modèle des «metteurs en scène maison» soit élargi aux équipes artistiques : une équipe pourrait être embauchée pendant une saison et créer quelques spectacles à la suite dans la même structure.

Enfin, pour les créateurs français interrogés, peu habitués aux postes artistiques permanents (interprètes, scénographes), l'idée semble très étrange et aux antipodes de la liberté de création artistique. Pierre-Michel Menger a également identifié une réticence pour le système d'emploi fixe chez les metteurs en scène en France :

«Ce modèle a été contesté par tous ceux qui voient dans l'intégration durable des artistes au sein d'une organisation unique une entrave à leur créativité, une contrainte bureaucratique et un risque de routine. Symétriquement les metteurs en scène, dont le pouvoir n'a cessé de grandir à mesure qu'ils imprimaient à l'esthétique théâtrale de l'interprétation la propriété

²⁶² Créateur 25, créateur de costumes et décors (opéra, théâtre, comédie musicale, danse), basé en Allemagne, directeur artistique (poste fixe 2 ans), actif depuis 6 ans.

²⁶³ Créatrice 12, créatrice de costumes et de décors (opéra), directrice artistique (poste fixe 6 ans), active internationalement depuis 37 ans.

²⁶⁴ Créatrice 18, créatrice de costumes et de décors (opéra, théâtre), directrice artistique (poste fixe 10 ans Allemagne et Autriche), basée en Allemagne, active internationalement depuis 32 ans.

²⁶⁵ Metteur en scène (théâtre, opéra, performances), basé en Allemagne, actif depuis 12 ans.

d'une co-crédation ou d'une re-crédation, engagée dans la compédition par l'originalité, voient dans le système de l'emploi au projet le levier idéal de leur emprise sur le travail.»

Enfin, certaines personnes redoutent, que les postes fixes amoindrissent l'offre d'emploi :

«Ce serait fatal pour les créateurs indépendants ! Car on sait bien que les personnels permanents travailleraient sur plus de projets à la fois que les scénographes invités.»²⁶⁶

Les postes fixes dans les théâtres publics représentent donc une solution partielle qui offrirait une sécurité pour quelques années à un petit nombre de créateurs ; ceux-ci bénéficieraient d'une plus grande compatibilité de leur métier avec la vie de famille. Ces postes sont aussi intéressants pour la profession toute entière car ils permettent de représenter les métiers de la scénographie dans les théâtres, d'améliorer la formation des assistants et l'accueil des indépendants. Sur le plan artistique, par contre, l'idée des postes fixes ne fait pas l'unanimité. Ils représentent, par ailleurs, un risque potentiel de diminution des possibilités de travail pour les indépendants si les théâtres exigent des scénographes en poste de travailler sur un grand nombre de spectacles. Idéalement les représentants de la profession devraient fixer un contingent de spectacles pris en charge par les personnels fixes.

Pour les indépendants il reste indispensable d'établir des revenus qui permettent de compenser l'irrégularité du travail.

Honoraire minimum, grille tarifaire et transparence

La publication des rémunérations

La BDS revendique la publication des honoraires distribués dans chaque théâtre pour les différents corps de métiers artistiques (mise en scène, scénographie de décor et de costume, lumières) d'après la taille des œuvres et selon le genre des travailleurs. Ainsi les scénographes pourraient se positionner en amont des négociations. Ceci permettrait aussi de contrôler les pratiques de rémunération selon le genre ou des écarts trop importants au sein des équipes artistiques. Le directeur B trouve l'idée intéressante et avantageuse aussi bien pour les théâtres que pour les créateurs :

«Je suis pour la transparence. Cela nous aiderait aussi pour justifier à quelqu'un que nous ne pouvons pas le ou la, payer davantage que ce que nous payons d'habitude. Tous les théâtres n'ont pas les mêmes possibilités financières ; il faut que les créateurs le sachent... On ne proposerait bien sûr pas le même honoraire à des créateurs avec de l'expérience qu'à des débutants.»²⁶⁷

²⁶⁶ Directrice d'atelier 3, auteure d'une étude sur le métier de créateur de costumes, intervenante dans les universités, basée en Allemagne.

²⁶⁷ Directeur B, dramaturge depuis 40 ans, postes de direction (opéra) depuis 30 ans dans des villes de taille moyenne, Allemagne.

Le président sortant de la fédération des théâtres reconnaît en 2019 dans une interview sur l'égalité des revenus homme/femme que des écarts selon le genre sont opérés dans les théâtres allemands dans le cas des postes artistiques non soumis aux grilles tarifaires. On ne constate pas de différences pour les métiers qui profitent d'accords tarifaires (artistes du chœurs, de l'orchestre et danseurs).²⁶⁸ **L'égalité au-delà des genres passe donc forcément par une réglementation officielle des honoraires.**

Minimum et moyenne

L'alliance des scénographes a calculé qu'un salaire minimum de 7 500 euros par production est nécessaire pour respecter le revenu minimum légal en 2016.²⁶⁹ Tout récemment ce minimum a été corrigé ; il représente actuellement 8 100 euro par spectacle.²⁷⁰

Pour évaluer un montant moyen par spectacle plus «juste», la BDS propose de s'orienter sur les salaires des instituteurs, autre profession financée par l'argent public et nécessitant un certain niveau d'études. Les instituteurs touchent entre 3 000 et 4 300 euros brut par mois selon les Länders. La BDS a multiplié par 1,5 leur salaire afin de prendre en compte le risque lié à l'indépendance. A partir de l'étude menée en 2016 montrant que les scénographes travaillent en moyenne sur 3,8 productions par an, **un créateur indépendant devrait toucher en moyenne 15 000 euros par production dans le land de Thuringe et 21 500 euros dans le land de Bavière pour atteindre le niveau de vie d'un instituteur.**

Ce calcul part seulement du constat statistique de l'étude auprès de 284 scénographes. Il ne prend pas en compte la taille des œuvres, l'expérience des créateurs, les domaines des arts vivants. La proposition du BDS peut paraître imprécise. Elle a le mérite de montrer les écarts entre des professions toutes deux subventionnées et de pointer tous les manques au sein des arts vivants.

J'ai utilisé ces montants pour ouvrir la discussion sur les honoraires avec les créateurs de costume et les dirigeants de théâtres : *«Que pensez-vous des montants préconisés par l'alliance des scénographes : 15 000 euros en moyenne et un salaire minimum de 7 500 euros par production ?»*

²⁶⁸ https://www.deutschlandfunk.de/equal-pay-day-am-theater-er-ist-intendant-sie-souffleuse.691.de.html?dram:article_id=443925

²⁶⁹ La base de calcul est une performance annuelle de 2000 heures de travail dérivée de diverses études comparant les heures de travail des salariés et des travailleurs indépendants. La plupart des études supposent une performance de travail annuelle de 2000 à 2200 heures.

²⁷⁰ 2 000 heures annuelles x 9,60 (salaire minimum horaire) =19 200,00€
19 200,00 x 1,5 (facteur de calcul pour passer d'un travail salarié à une prestation indépendante)
= 28 800,00 : 3,8 (nombre moyen de spectacles par an selon l'étude de 2016)
= 7.578,95 x 1,07 (taux de TVA appliqué aux artistes)
= 8.109,47 euros, salaire minimum arrondi à 8.100,00 euros

Le point de vue des créateurs de costumes

Tous les créateurs de costumes saluent ces propositions. Un seul créateur souligne que le minimum de 7 500 euros ne serait pas applicable dans les petites structures :

«C'est une bonne idée, mais pas réalisable avec les ressources de certains théâtres. Le théâtre de N. paie 4 000 € pour une création de costumes pour une comédie musicale et je pense qu'il ne pourrait pas payer plus.»²⁷¹

Au sujet des 15 000 euros en moyenne par projet, la plupart des personnes trouvent cela adéquat à leur engagement, quelques personnes jugent cependant cela trop optimiste :

«Je crois que c'est utopique.»²⁷²

«Ce serait un rêve, je n'ai jamais touché autant !»²⁷³

«Je pense que 15 000, c'est très élevé. Cela peut également ruiner la possibilité pour les jeunes de commencer leur carrière, car personne ne peut se permettre d'embaucher des débutants inexpérimentés à ce prix.»²⁷⁴

Les metteurs en scène A et B soulignent que leurs honoraires dans le domaine du théâtre n'atteignent pas toujours 15 000 euro. (Le metteur en scène B ne travaille jamais en dessous de 10 000 euros.)

Le point de vue des directeurs

Les directeurs de théâtres ont des points de vue opposés. Le directeur A s'oppose au taux minimum :

«Ces honoraires s'appliqueraient au détriment des petites structures qui ne peuvent pas du tout payer ces sommes, et au détriment des petites productions sur les petites scènes, qui deviendraient alors si chères qu'elles ne pourraient plus être produites du tout.»²⁷⁵

Cet argument est apparemment fréquent, l'ancien directeur financier du théâtre de Hambourg et membre de l'alliance Ensemble Netzwerk s'en offusque :

«Vous ne pouvez pas restreindre la dignité des artistes, seulement parce que cela cela coûterait trop cher. C'est inhumain. Pensez aux débats sur le salaire minimum (introduit en Allemagne en 2015), aux plaintes des employeurs que l'on entendait auparavant : l'industrie de la

²⁷¹ Créateur 25, créateur de costumes et décors (opéra, théâtre, comédie musicale, danse), basé en Allemagne, directeur artistique (poste fixe 2 ans), actif depuis 6 ans.

²⁷² Créatrice 18, créatrice de costumes et de décors (opéra, théâtre), directrice artistique (poste fixe 10 ans Allemagne et Autriche), basée en Allemagne, active depuis 32 ans.

²⁷³ Créateur 25

²⁷⁴ Créatrice 24, créatrice de costumes et de décors (opéra, théâtre, film), directrice artistique (poste 1 an en Autriche) active depuis 11 ans.

²⁷⁵ Directeur A, dramaturge, directeur de théâtre et d'opéra (15 ans dans des villes de taille moyenne), Allemagne, actif depuis 20 ans.

construction, l'industrie des taxis, l'industrie de l'édition, tout allait prendre fin. Et après? Rien ne s'est effondré. C'est l'éternelle clameur des capitalistes.»²⁷⁶

Le Directeur B salue l'idée et rappelle que pour évaluer la qualité artistique d'une création, le critère de temps de travail ne suffit pas. L'expérience et la réputation artistique jouent également un rôle important :

«Comme pour les acteurs, les chanteurs, il est très important de se battre pour un salaire minimum. Dans les structures où j'ai travaillé il est possible d'appliquer ce minimum (...) Si vous avez de la chance, vous pouvez obtenir 15 000 euros pour la conception de costumes. En fonction de l'expérience.»²⁷⁷

La directrice D soulève la nécessité de fixer des minima par le biais des syndicats. Elle ne se positionne pas sur les sommes de 7500 et 15 000 euros mais évoque les critères à prendre en compte :

«À mon avis, les honoraires doivent dépendre de l'intensité du travail, de la taille du casting et des productions ainsi que de la période de présence nécessaire.»²⁷⁸

La majorité des personnes interrogées, directeurs et créateurs confondus, saluent donc l'idée de rémunérations minimum et d'un revenu moyen. Les sommes calculées par la BDS, jugées parfois irréalistes montrent que les budgets actuellement prévus ne sont pas toujours assez conséquents pour appliquer le revenu minimum légal et rarement suffisants pour atteindre le revenu moyen proposé. Certains théâtres ou compagnies produisent au-dessus de leur moyens (trop de spectacles). Ceci révèle également que plusieurs créateurs ont intégré les bas salaires comme une norme infranchissable. La revendication de l'alliance des scénographes met à jour le besoin d'une révision drastique des budgets et des subventions pour honorer le travail des artistes indépendants.

Pour créer des grilles tarifaires, il faudrait analyser différents critères tels que le temps de travail, basé sur la taille des œuvres et du casting, la cote ou la qualité artistique ainsi et que l'expérience. Le créateur 1 évoque l'exemple du Metropolitan Opera de New York où il a découvert une méthode pour calculer les honoraires des créateurs de costumes. Les syndicats américains du spectacle ont développé une «équation» prenant en comptes différents paramètres tels que :

- la taille de l'œuvre : nombre de personnages et de scènes
- l'expérience du créateur : nombre d'années de travail ou de projets.

Les syndicats européens pourraient s'inspirer de ce modèle, qui ne m'a pas été communiqué par le MET...

²⁷⁶ <https://www.fr.de/kultur/theater/schauspieler-tragen-jeden-abend-ihre-haut-markte-11085401.html>

²⁷⁷ Directeur B, dramaturge depuis 40 ans, postes de direction (opéra) depuis 30 ans dans des villes de taille moyenne, Allemagne.

²⁷⁸ Directrice D, dramaturge, directrice d'opéra (ville moyenne) Autriche, active en Allemagne, Suisse et Autriche depuis 17 ans.

Lors de mes interviews avec les directeurs A et B, nous nous sommes interrogés sur les options, les contraintes et les possibilités qui s'offrent aux théâtres pour revaloriser les honoraires des créateurs de costumes.

Comment financer la hausse des honoraires ?

Deux solutions permettraient d'augmenter leurs honoraires des créateurs de costumes sans dévaluer ceux des autres membres de l'équipe artistique (mise en scène, décors) :

- Option 1 : augmenter l'enveloppe globale accordée aux équipes artistiques. Cette première option impliquerait pour les théâtres de recevoir des subventions supérieures.
- Option 2 : produire moins de spectacle et réaliser ainsi des économies permettant d'augmenter les budgets des productions : créer moins pour payer mieux.

Enfin si l'enveloppe pour l'équipe artistique ne peut être augmentée, par les options 1 et 2, il reste une troisième option :

- Option 3 : revoir la répartition des honoraires au sein de l'équipe artistique. Cette option n'est pas collégiale, elle reviendrait à «deshabiller Pierre pour habiller Paul».

Détaillons ces scénarios.

Option 1 : augmenter l'enveloppe globale accordée aux équipes artistiques par de nouvelles subventions

Cette première solution impliquerait, selon les directeurs, de revoir la politique culturelle des communes et des Länders menée depuis 30 ans. Ils décrivent une stagnation des budgets, voir des coupes budgétaires. Même les salaires des permanents n'ont pas toujours été revalorisés. **D'après les directeurs A et B recevoir plus de subventions semble hors de portée actuellement. Le metteur en scène B suggère de favoriser le mécénat pour abonder les budgets.**

Option 2 : produire moins et payer mieux !

Ces dernières années de nombreux professionnels dénoncent une «surproduction», voire un «travail à la chaîne» dans les ateliers des théâtres. Ils pointent les effets écologiques et sociaux de ce phénomène. Malgré le système de répertoire qui permet de jouer les mêmes pièces sur de nombreuses années, certains spectacles sont très peu joués et rapidement déclassés car le stockage des décors, est coûteux. Ceux-ci sont rapidement détruits ; les costumes, quant à eux, rejoignent le stock de costumes. Le bilan économique, écologique et artistique de ces spectacles qui n'ont atteint que

quelque milliers de spectateurs n'est pas satisfaisant. L'opéra dirigé par le directeur B, par exemple, situé dans une ville moyenne (environ 300 000 habitants) produit 8 nouveaux opéras par an. Ce chiffre est proche de la production annuelle des plus grandes maisons d'opéra, pour un budget bien moindre : en 2006 l'Opéra National de Paris produit 7 nouveaux opéras, le Metropolitan Opera de New York, 5 spectacles, le Staatsoper de Wien, 7 productions, le Bayerische Oper de Munich, 6 opéras.²⁷⁹

L'association BDS a inscrit dans sa liste de réformes : réduire le nombre de productions. Les économies réalisées permettraient de mieux doter les spectacles restants et les ateliers. Les créateurs seraient alors mieux payés et auraient, logiquement, besoin de cumuler moins de contrats ; Ils auraient à se déplacer moins souvent et pourraient mieux concilier leur vie sociale et leur travail.

Que pensent les créateurs et les dirigeants des théâtres d'une réduction du nombre des productions ?

Plusieurs créateurs de costumes évoquent le phénomène de surcharge dans les ateliers et soutiennent les revendications pour le maintien voire l'agrandissement des capacités des ateliers :

«Je n'ai jamais compris pourquoi tous les théâtres aiment sortir des pièces comme sur une chaîne de montage au lieu de compter sur plus de qualité.»²⁸⁰

Cependant, les créateurs redoutent la diminution des missions et des possibilités de création. Très peu d'entre eux pensent que la réduction des productions serait accompagnée d'une revalorisation de leurs honoraires. La directrice D y voit également un danger :

«Une réduction du volume de production signifie automatiquement moins de commandes et moins d'engagements, comme nous le vivons actuellement en raison du premier arriéré pendant la pandémie.»²⁸¹

D'aucuns considèrent la réduction des créations à la fois comme une nécessité et une fatalité :

«Je suppose qu'on va assister à une crise financière massive dans les théâtres et que nous devons devenir beaucoup plus mobiles et flexibles. Je pense que les théâtres produisent trop, pour trop peu de représentations et vont essayer de changer cela. Au moment où je dis cela, je scie la branche sur laquelle je suis assise, car moins de productions nécessitent moins d'artistes et entraînent moins d'engagements. Néanmoins, je pense que nous devons coopérer plus

²⁷⁹ Actuellement l'Opéra National de Paris produit 10 nouveaux spectacles par an. (opéra et danse)
AGID Philipp, TARONDEAU Jean-Claude, *L'opéra de Paris comparé à d'autres grandes maisons*, Management & Avenir 2006/3 (n°9), pages 9 à 16

²⁸⁰ Créateur 25, créateur de costumes et décors (opéra, théâtre, comédie musicale, danse), basé en Allemagne, directeur artistique (poste fixe 2 ans), actif depuis 6 ans.

²⁸¹ Directrice D, dramaturge, directrice d'opéra (ville moyenne) Autriche, active en Allemagne, Suisse et Autriche depuis 17 ans.

étroitement et améliorer la durabilité des productions grâce à des temps de représentations plus longs et des systèmes de tournées.»²⁸²

Les directeurs de théâtres A et B ne veulent absolument pas aborder cette solution de peur de diminuer la variété des spectacles, et donc la diversité du public de leur théâtre. Leur maison perdrait sa légitimité sociale qui justifie l'octroi de subventions.

«En temps normal, nous avons 24 opéras par saison, ce qui signifie 7 ou 8 nouvelles productions, plus 15 pièces du répertoire. Si je réduis cette offre, j'entre en conflit avec la demande des abonnés et l'intérêt du public. Nous produisons beaucoup pour un public diversifié. Le public choisit ce qu'il préfère. Il en va de la diversité de la programmation.»²⁸³

Il serait intéressant de voir si les abonnés de cette maison d'opéra et les 300 000 habitants de la ville utilisent effectivement cette offre.

Cet argument est partagé par des concepteurs de costumes qui tiennent à la variété artistique :

«Pourquoi réduire? Ce sont les conditions qui devraient être améliorées : honoraires, situation des assistants, gestion de la production. Un grand volume de spectacles doit toujours être justifié en terme de contenu artistique, c'est ce critère qui doit déterminer la taille et le nombre des productions.»²⁸⁴

Les professionnels demeurent donc partagés sur la question de réduction des spectacles. Les directeurs de théâtres souhaitent que le nombre de productions reste le même sans augmenter les frais en personnel. Ils évoquent les co-productions comme un moyen de réaliser des économies sur les décors et les costumes et de diminuer la charge de travail pour leurs ateliers sans réduire l'offre pour le public. Les créateurs constatent que la tendance à coproduire réduit leurs possibilités de travail :

«Je trouve la tendance aux coproductions entre théâtres plutôt problématique. Souvent, on est payé qu'une seule fois, les commandes sont moins nombreuses et les ateliers sont moins occupés, ce qui remet également leur existence en question.»²⁸⁵

L'idée avancée par le BDS de produire moins pour améliorer les budgets semble utopique si elle n'est pas accompagnée de grilles tarifaires. Coproduire paraît une autre solution écologique qui ne réduirait pas la diversité de l'offre pour le public. Par contre les coproductions menacent les possibilités d'emploi des créateurs. Ceux-ci devraient logiquement revendiquer des rémunérations plus conséquentes en cas de coproduction, sous forme d'honoraires élevés ou sous forme de droits de suite. En France, où les coproductions et les

²⁸² Créatrice 18, créatrice de costumes et de décors (opéra, théâtre), directrice artistique (poste fixe 10 ans Allemagne et Autriche), basée en Allemagne, active internationalement depuis 32 ans.

²⁸³ Directeur B, Dramaturge depuis 40 ans, postes de direction (opéra) depuis 30 ans dans des villes de taille moyenne, Allemagne.

²⁸⁴ Créatrice 17, créatrice de costumes et de décors (théâtre), directrice artistique (poste fixe 2ans), professeure scénographie (5ans), plasticienne, basée en Allemagne, active internationalement depuis 37 ans.

²⁸⁵ Créateur 7, créateur de costumes (théâtre, opéra), basé en France, actif depuis 13 ans.

tournées sont monnaie courante, le syndicat Union Des Scénographes (UDS) travaille sur la question des droits de suite en collaboration avec les syndicats d'employeurs et le ministère de la culture.

Option 3 : revoir la répartition des honoraires au sein de l'équipe artistique

Pour améliorer les honoraires des créateurs de costumes sans toucher de nouvelles subventions et sans réduire le volume des nouveaux spectacles, il reste aux dirigeants de théâtres une seule option : modifier la répartition des honoraires au sein de l'équipe artistique.

Pour rappel, d'après les modèles de calcul classiques exposés par les deux directeurs A et B et confirmés par l'enquête de 2016²⁸⁶, à l'opéra, les scénographes de décor touchent environ un tiers de plus que les créateurs de costumes, les metteurs en scène environ le double. En outre, les revenus de la mise en scène et de la chorégraphie ne sont plus taxés depuis 2015 (taux de TVA 0%), tandis que les revenus de la scénographie sont taxés à hauteur de 7%. Dans le secteur du théâtre les écarts sont moindres.

L'alliance des scénographes s'est positionnée pour une égalité de rémunération entre les professions de la scénographie. Les honoraires réels des personnes peuvent cependant varier selon le projet et la cote personnelle de chacun.

L'alliance ne s'exprime pas sur les écarts de rémunérations entre la scénographie et la mise en scène mais revendique un même taux de TVA de 0% pour les scénographes, déjà appliqué à la mise en scène et à la chorégraphie. Il me semble cependant légitime d'interroger les écarts d'honoraires entre les métiers de la scénographie et de la mise en scène.

Remettre en question l'hégémonie de la mise en scène

Historiquement construite, l'hégémonie des directeurs de jeu, les actuels «metteurs en scène», qui ont conquis les postes de direction de nombreux théâtres et de compagnies, est fortement ancrée dans les imaginaires. Ils ont acquis auprès des employeurs et du public une valorisation de leur travail qui leur donne un fort pouvoir de négociation auprès des structures.

Les directeurs interrogés A et B reconnaissent que les créateurs de costumes sont défavorisés et ils se disent prêts à revoir la répartition des honoraires au sein de l'équipe artistique. Cependant, ils n'aimeraient pas toucher aux avantages des metteurs en scène par respect pour leur «responsabilité» et par crainte de leur réaction. Le directeur artistique B se justifie :

"Les metteurs en scène honorent, non seulement leur travail artistique, mais aussi leur responsabilité en tant que chefs d'équipe."

²⁸⁶ BUND DER SZENOGRAFEN, KOHLER Martin, *Erhebung zur Arbeits- und Lebenssituation freiberuflich tätiger Bühnen- und Kostümbildnerinnen*, Universität Potsdam, 2016.

Le metteur en scène A confirme : la responsabilité d'un spectacle repose toujours sur le metteur en scène ; il est tenu responsable de l'échec ou du succès du spectacle et sa réputation en est affectée. Le metteur en scène B se décrit également comme la personne qui « impulse » le projet et est responsable face au public de la qualité du résultat global.

Il serait intéressant de creuser cette notion de « chef d'équipe ». Quelques scénographes la remettent en question et décrivent un investissement en terme d'idée et de temps ou moins égal entre scénographes et metteurs en scène. Ils se demandent : Pourquoi établir une hiérarchie entre les domaines et attribuer des titres et des responsabilités supérieures aux personnes qui dirigent les interprètes plutôt qu'aux autres membres de l'équipe artistique ? Les scénographes ne mettent-ils pas également en scène l'œuvre ? Pourquoi désigner un chef dans une œuvre collective ? Certaines jeunes équipes affichent des manières de travailler horizontales et revendiquent des rémunérations égales. Le metteur en scène A ne comprend pas pourquoi la responsabilité est accordée uniquement aux metteurs en scène et la partagerait volontiers. Il reconnaît un investissement horaire également important chez ses scénographes. Le metteur en scène B décrit, au contraire, son investissement comme bien supérieur à celui des scénographes :

*« Les metteurs en scène ne sont pas seulement responsables du concept global, ils investissent plus de temps dans la communication avec toutes les personnes impliquées. Ils doivent également être présents à chaque répétition. Cela ne s'applique aux autres professions. »*²⁸⁷

Il est difficile de prendre position sur la question de l'investissement de chacun. Des études sur ces métiers permettraient peut être d'évaluer l'investissement des créateurs. **Actuellement les rémunérations précaires des métiers de la scénographie engendrent des tensions au sein même des équipes, pourtant soudées sur les questions artistiques. Pour certains scénographes et quelques metteurs en scène la notion de direction et de responsabilité des « metteurs en scène » semble disproportionnée et ne justifie pas les écarts de rémunération actuellement appliqués surtout à l'opéra.**

Il paraît actuellement difficile pour les scénographes de revendiquer des rémunérations proches de celles des metteurs en scènes, cela est pourtant nécessaires sur le plan économique. Dans un système fortement hiérarchisé, les revendications des concepteurs de costumes, les moins rémunérés de l'équipe artistique, peuvent constituer un risque pour les autres professions si on n'ajoute pas de moyens supplémentaires. On pourrait redouter que les directeurs des structures économisent sur les honoraires des concepteurs de décors pour mieux rémunérer les concepteurs de costumes. **Un débat de fond entre les équipes artistiques et les employeurs est nécessaire pour revoir la notion de hiérarchie et établir des réglementations plus justes, suivant**

²⁸⁷

des grilles tarifaires, qui ne désavantagent pas les membres des équipes artistiques, tous soumis aux aléas des commandes.

La dépendance des créateurs par rapport aux metteurs en scènes pour l'accès à l'emploi est une autre conséquence de l'hégémonie des metteurs en scène. Voyons les mesures imaginées par l'alliance BDS sur cette question.

Revoir les règles d'accès à l'emploi

Pour rétablir une égalité des chances entre les metteurs en scène et les scénographes en terme de poursuite de carrière, l'association BDS avance qu'il faut revoir la distribution des missions pour que les scénographes soient plus autonomes. Deux solutions sont envisageables :

1. Les théâtres et producteurs pourraient créer les équipes artistiques et solliciter eux-même directement les créateurs. La directrice D constitue parfois des équipes artistiques. Il existe de nombreux exemples par le passé et à l'étranger (exemple du Danemark) où les équipes artistiques sont constituées par la direction des théâtres. Certains créateurs approuvent ce système qui permet de nouvelles rencontres artistiques fructueuses. **Comme nous l'avons déjà vu au sujet des emplois de scénographes permanents, plusieurs scénographes s'élèvent contre ce principe : les équipes artistiques qui travaillent bien entre elles ne devraient pas être défaites.** Cet argument est recevable dans un domaine où le travail en équipe est primordial. Le metteur en scène A, qui connaît les deux situations commente :

«La rencontre avec de nouveaux scénographes peut bien ou mal se passer. L'avantage avec les scénographes que l'on connaît bien c'est que l'on travaille plus rapidement. (...) Ils sont souvent devenus des amis que l'on veut faire travailler.»²⁸⁸

2. Les théâtres pourraient confier les projets selon un principe de roulement : parfois aux metteurs en scène, parfois à des scénographes. Cette solution permettrait aux équipes formées selon leurs affinités personnelles de continuer à travailler ensemble. Les scénographes se verraient parfois confier la responsabilité du projet ; ils feraient venir «leurs» équipe de création. Cette formule permettrait de casser le rapport de domination de la mise en scène sur les équipes. Cette idée est cependant tellement éloignée de la réalité actuelle que les personnes interrogées ne la comprenaient pas toujours de premier abord... Les créateurs et le directeur A la trouvent, certes intéressante, mais peu applicable dans un contexte culturel fondé sur l'hégémonie de la mise en scène : *«Ce serait chouette, mais la question est, comment y arrive-t-on ?»²⁸⁹*

Le metteur en scène A doute que cette proposition sera appliquée car le metteur en scène est aussi choisi par les théâtres pour son travail étroit avec les interprètes :

²⁸⁸ Metteur en scène (théâtre, opéra, performances), basé en Allemagne, actif depuis 12 ans.

²⁸⁹ Créatrice 24, créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre, film), directrice artistique (poste 1 an en Autriche) active depuis 11 ans.

«Les directions des théâtres choisissent une personne qu'elles pensent intéressante pour leur ensemble de comédiens ou de chanteurs.»²⁹⁰

Cette proposition de l'alliance des scénographes semble donc difficilement applicable. Elle pourrait se réaliser lorsque des scénographes prendront la direction de structures (seuls ou en comités de direction) et confieront la responsabilité de projets à des scénographes.

En terme d'accès à l'emploi, il n'existe donc pas de solution univoque pour satisfaire les attentes artistiques des équipes auto-formées et, en même temps, renforcer l'indépendance des créateurs de costumes par rapport aux metteurs en scène. Il me paraît important que les structures aient une vision plus sociale de leur rôle, qu'elles soutiennent la carrière, non seulement des metteurs en scène, mais aussi des scénographes de costume et de décor, qu'elles interpellent ces derniers plus souvent et intègrent leurs conseils dans le choix de constitution des équipes.

La question principale pour les professionnels indépendants reste cependant celle des honoraires actuellement trop bas. Nous avons vu qu'il serait nécessaire d'agir sur les budgets pour valoriser les rémunérations. Tout aussi importante est la protection sociale des artistes. Voyons les propositions et débats autour des assurances maladie, retraite et chômage...

◆ Réformer la protection sociale des artistes indépendants

Penchons-nous d'abord sur le système de la caisse d'assurance des artistes, Künstlersozialkasse, (KSK) créée pour soutenir les artistes et les journalistes qui connaissent les mêmes difficultés que les artistes : indépendance, irrégularité des missions et bas honoraires.²⁹¹

Adaptations autour de la caisse sociale des artistes

Pour s'affilier à la Caisse d'assurance des artistes les conditions suivantes doivent être remplies :

- au moins 50% des revenus sont engendrés par l'activité artistique indépendante (minimum 3 900 €/an),
- limite de cumul des activités indépendantes non artistiques à 450 €/mois, soit 5 400 €/an.

Afin que les artistes ne soient pas exclus de la KSK en raison de la pandémie, le minimum de revenu a été aboli de façon provisoire en 2020. La limite de cumul des activités indépendantes était également un problème pour de nombreux assurés depuis la crise COVID : les artistes risquaient

²⁹⁰ Metteur en scène (théâtre, opéra, performances), basé en Allemagne, actif depuis 12 ans.

²⁹¹ Le revenu annuel moyen des journalistes et auteurs assurés à la KSK est estimé à 21 213 € en 2021, celui des artistes des arts vivants à 16 376 €. <https://www.kuenstlersozialkasse.de/service/ksk-in-zahlen.html>

d'être exclus de la KSK s'ils comblaient leurs pertes de revenus artistiques par des missions indépendantes. Le ministre du travail, Hubertus Heil a proposé d'élever la permission de l'activité indépendante non artistique à 1 300 € par mois au lieu de 450 € jusqu'à la fin 2022. Afin de ne pas charger les employeurs, et maintenir leur participation aux frais de la caisse d'assurance à 4,2%, «L'État donne des moyens supplémentaires à hauteur de 85 Million d'euros à la KSK.»²⁹² Cette décision a été validée en mai 2021 par le cabinet du gouvernement.²⁹³

Débats sur le futur de l'assurance

Le syndicat Ver.Di décrit la limite de cumul des activités indépendantes comme obsolète :

«Il y a environ 40 ans, il s'agissait d'exclure un groupe d'indépendants très à l'abri financièrement (médecins, avocat) des privilèges accordés par la KSK, lorsqu'ils pratiquaient une activité artistique à côté. (...) Mener plusieurs activités indépendantes en parallèle ou combiner des activités indépendantes et salariées n'est plus un cas particulier aujourd'hui, même en dehors des industries créatives. La réalité des professions artistiques et journalistiques comprend souvent des revenus supplémentaires afin de garantir un gagne-pain à côté des revenus fortement fluctuants.»²⁹⁴

Le syndicat propose que les revenus d'activités indépendantes non artistiques puissent s'élever à 49% du total des revenus comme les activités salariées. La KSK paierait les cotisations patronales sur la totalité des revenus. Mais l'État acceptera-t-il de porter les coûts d'une telle mesure ? Doit-on envisager une participation plus grande des entreprises qui emploient les indépendants ?

Le conseil culturel pointe, par ailleurs, un problème de plafond minimum pour le calcul des cotisations qui ne prend pas en compte la valeur réelle des revenus :

«Les syndicats ont réussi à réduire ce salaire minimum de 2300 par mois à 1038 euros en janvier 2019. Mais la contribution minimale est toujours de 170 €/mois, une somme qui ne correspond pas à la réalité financière de nombreux auto-entrepreneurs.»²⁹⁵

Les règles de la caisse d'assurance des artistes doivent donc être réformées pour devenir plus égalitaires par rapport aux autres systèmes d'assurance.

Protection sociale et formes de travail atypiques

Les formes atypiques de travail sont effectivement problématiques dans un système conçu pour des formes d'emploi stables. Or les formes de travail hybrides se généralisent dans tous les secteurs. Elles demandent une révision des schémas classiques.

²⁹² <https://www.kulturrat.de/presse/pressemitteilung/kuenstlersozialkasse-arbeitsminister-hubertus-heil-schlaegt-verbesserungen-vor/>

²⁹³ <https://www.kulturrat.de/presse/pressemitteilung/kuenstlersozialkasse-bundeskabinett-billigt-verbesserungen/>

²⁹⁴ BASTEN Lisa, *Trotz Zweitjob weiter in der KSK versichert ?*

<https://medien-kunst-industrie.verdi.de/ueber-uns/nachrichten/++co++6e622c02-780f-11eb-ba5a-001a4a160100>

²⁹⁵ <https://www.kulturrat.de/themen/texte-zur-kulturpolitik/faire-arbeit-statt-bedingungsloses-grundeinkommen-2/>

«Jusqu'à ce jour, c'est la question du statut d'emploi - salarié ou indépendant – qui est déterminante pour de nombreux classements et affectations juridiques, socio-économiques et politiques. Par exemple, l'accès à des formes de protection sociale contre les risques tels que le chômage, la maladie, les soins ou la « longévité », c'est à dire la sécurité matérielle pendant la vieillesse. Par ailleurs le montant des cotisations à payer est défini par le statut d'emploi.»²⁹⁶

L'idée du revenu de base rejetée par le conseil culturel

Pendant la crise de COVID, des idées ont été avancées comme alternatives aux aides de l'État ressenties comme compliquées, insuffisantes voire inadaptées. La question d'un revenu de base pour les artistes sur le long terme a été discutée. Une pétition sur le site «change.org» a rassemblé près de 500 000 signatures en faveur du revenu de base, une autre adressée au parlement allemand a récolté 170 000 signatures :

«73% des artistes berlinois étaient en faveur d'un revenu de base inconditionnel de 1000 EUR appliqué jusqu'en décembre 2020; seulement 9% étaient en faveur d'un Fonds d'urgence pour les indépendants.»²⁹⁷

L'idée du revenu de base est évoquée par deux personnes interrogées :

«Je trouve qu'on aurait dû profiter de la crise pour tester l'idée du revenu de base universel puis le perpétuer ensuite.»²⁹⁸

«Sur le principe, je suis favorable aux programmes d'aides actuels, mais leur accès est techniquement très difficile. Ce serait l'occasion de tester le projet pilote du «revenu de base inconditionnel» pour les professionnels du théâtre indépendants.»²⁹⁹

Le revenu de base semblerait mieux adapté aux rythmes et revenus de travail des artistes que les systèmes de chômage. On remarque dans cet idéal des similitudes avec le principe de l'intermittence en France :

«Un avantage du revenu de base serait de pouvoir continuer à travailler en le touchant. (à la différence du système de chômage actuel). Un second avantage serait de ne pas devoir épuiser ses réserves personnelles avant d'y avoir droit. Là où de nombreux artistes ont des revenus très irréguliers et précaires et donc des prévoyances vieillesse insuffisantes, les réserves personnelles sont un élément essentiel de l'assurance privée. Le fait de devoir les épuiser avant de pouvoir toucher l'allocation de chômage II (Hartz IV) représente une menace directe pour les moyens de subsistance et l'assurance retraite.»³⁰⁰

²⁹⁶ BÜHRMANN Andrea, FACHWINGER Uwe Fachinger, WELSKOP-DEFAA Eva, *Hybride Erwerbsformen Digitalisierung, Diversität und sozialpolitische Gestaltungsoptionen*, Springer VS, Wiesbaden 2018, p7.

²⁹⁷ MARQUARDT Susanne, Dr. HÜBGEN Sabine, *Auswertung der Umfrage zu den Auswirkungen der Coronakrise auf die Akteur:innen der Freien Szene in Berlin sowie zu den Perspektiven und Forderungen der Betroffenen* (Juni/Juli 2020), im Auftrag der Koalition der Freien Szene Berlin, März 2021.

²⁹⁸ Cheffe de service costumes 3, auteure d'une étude sur le métier de créateur de costumes, intervenante dans les universités, basée en Allemagne.

²⁹⁹ Créatrice 13, créatrice de costumes (opéra, théâtre), basée en Allemagne, active depuis 24 ans.

³⁰⁰ Ibid note 257

Cependant l'idée du revenu de base ne fait pas non plus l'unanimité chez les représentants des artistes. Le conseil culturel avance différents arguments pour lui préférer un système d'assurance chômage classique que l'on ouvrirait aux indépendants:

- l'assurance chômage serait plus précise et plus large pour couvrir les besoins des indépendants ;
- un revenu universel de base serait très coûteux et difficile à financer ;
- le revenu de base encouragerait la tendance qui consiste à mal payer le travail culturel :
«le revenu de base déchargerait les employeurs de leur responsabilité d'emplois bien rémunérés. Après tout, l'État remplacerait une grande partie des salaires.»³⁰¹

Le conseil culturel préconise donc de renforcer les rémunérations des métiers artistiques pour que les artistes s'assurent eux même contre les risques du chômage et ne soient pas systématiquement dépendants d'aides sociales.

«Nous sommes convaincus qu'un travail autodéterminé et décent a du sens. Tout comme il est exprimé à l'article 23 de la Déclaration universelle des droits de l'homme, toute personne a «droit au travail, au libre choix de sa profession, à des conditions de travail raisonnables et satisfaisantes et à la protection contre le chômage.» (...) Le travail doit être valorisé et reconnu. Le revenu universel de base c'est tout le contraire.»

On remarque une vision du travail et des aides sociales bien différente entre la France et l'Allemagne ou selon les époques. Celle représentée par le conseil culturel allemand, qui rejette fortement l'idée d'un revenu de base pour les artistes, est aux antipodes du choix fait en France dans les années 1960 d'étendre le régime de l'intermittence pour assurer une base de revenus aux artistes salariés des arts vivants.

De même le directeur A exprime un profond rejet idéologique par rapport aux solutions d'aides permanentes adressées aux artistes. Il cite de lui-même l'exemple du système de l'intermittence en France et le revenu de base pour tous les artistes comme les pires exemples souhaités.

«Je connais des artistes français qui vivent essentiellement de cette caisse d'assurance chômage et qui font de l'art de temps en temps. Cela ne peut pas fonctionner ici. On devrait, comme dans toute autre profession, travailler d'abord pendant 20 ans, avant d'obtenir de l'aide de n'importe quel fonds. Le contraire engendre une marginalisation de l'art.»³⁰²

Cette remarque témoigne d'une méconnaissance des conditions de travail des créateurs indépendants. Cependant, le directeur A ne propose aucune solution pour palier les périodes sans emplois, ni de possibilités pour augmenter les honoraires afin de lutter contre la marginalisation des artistes déjà bien ancrée en Allemagne.

³⁰¹ <https://www.kulturrat.de/themen/texte-zur-kulturpolitik/faire-arbeit-statt-bedingungsloses-grundeinkommen-2/>

³⁰² Directeur A, dramaturge, Directeur théâtre et opéra (15 ans dans des villes de taille moyenne), Allemagne, actif depuis 20 ans.

En France, le régime de l'intermittence est un système unique au monde de compensation du risque engendré par l'intermittence du travail et les basses rémunérations pour les artistes et techniciens du spectacle vivant. Aujourd'hui ces mesures sont devenues le socle du secteur des arts vivants et ont permis son développement.

*«Toute la charge de l'organisation de ce marché est, en réalité, reportée sur l'extérieur de la relation entre l'employeur et le salarié et d'abord sur l'organisme chargé d'assurer le seul des risques sociaux qui apparaisse constant, c'est à dire systématique et continu, le chômage. (...) C'est cet avantage qui forme la clé de voûte de l'hyper-flexibilité: il permet de constituer et de rendre continuellement disponible une main-d'œuvre sous-employée, et il forme le socle de l'acceptabilité de ce système générateur d'incertitudes et d'inégalités inhabituellement élevées.»*³⁰³

Le régime de l'intermittence est perçu comme un échec en Allemagne. Jonas Zipf souligne que ce régime ne concerne qu'une partie de la population, or le problème de l'emploi intermittent et hybride concerne de nos jours de multiples secteurs. Selon lui, une solution globale doit être trouvée pour tous les métiers précaires :

*«C'est pour l'ensemble des formes de travail hybrides qu'il faut concevoir de nouvelles lois de protection sociale fonctionnant au-delà du système dichotomique indépendance/ salariat obsolète.»*³⁰⁴

Ouverture de l'assurance chômage aux indépendants

Nous avons vu en première partie que l'assurance chômage est quasiment inaccessible aux indépendants en Allemagne et qu'elle est inadaptée au travail intermittent puisqu'elle n'ouvre droit qu'à deux périodes de chômage. Le conseil culturel souligne, en outre, que les cotisations chômage des indépendants sont supérieures à celles des salariés :

*«Les cotisations et les prestations devraient être basées sur le revenu réel - comme c'est le cas pour les employés. Les cotisations des travailleurs indépendants volontairement assurés ont été sensiblement augmentées ces dernières années.»*³⁰⁵

En décembre 2020, le conseil culturel allemand appelle le gouvernement fédéral à réformer l'accès à l'assurance chômage pour l'ouvrir aux indépendants :

"Dans le cadre de la pandémie actuelle de COVID, l'assurance sociale s'avère être un important stabilisateur. Les entreprises peuvent demander des allocations de chômage partiel pour leurs employés à charge et ainsi garantir des emplois. (...) Les règlements existants pour

³⁰³ MENGER Pierre-Michel, *Le travail créateur, S'accomplir dans l'incertain*, Seuil, Gallimard, 2009,p725-726.

³⁰⁴ Jonas Zipf, metteur en scène et président du conseil culturel de Thuringe, dans une conférence *Des équipes de production sur la production de théâtre après-demain. Rien ne va plus !*, congrès organisé par Bund der zenografen, Ensemble Netzwerk, 4-6 juin 2021.

³⁰⁵ <https://www.kulturrat.de/themen/texte-zur-kulturpolitik/faire-arbeit-statt-bedingungsloses-grundeinkommen-2/>

*les indépendants doivent être clarifiés afin de mieux répondre aux exigences particulières du travail indépendant.*³⁰⁶

Le président de la fédération des théâtres (deutscher Bühnenverein) reconnaît également la nécessité d'ouvrir l'assurance chômage aux indépendants. Il souligne que ceci aurait pu se produire plus tôt :

*«les discussions à ce sujet étaient compliquées par le passé : tous les indépendants ne souhaitent pas payer des cotisations supplémentaires prélevées sur leurs honoraires. (...) Aujourd'hui la proportion des revenus précaires et moyens a augmenté chez les indépendants, il est devenu nécessaire de faciliter l'accès à la caisse d'assurance des artistes et à l'assurance chômage.»*³⁰⁷

Avec la crise de COVID 19, les professionnels de la culture en Allemagne reconnaissent la problématique du risque de chômage chez les artistes indépendants. L'idée est soulevée de leur ouvrir l'accès du système d'assurance chômage. Qui financera les indemnités ? Quel sera le rapport entre le temps de travail et les jours indemnisés ? Comment définir le chômage chez les artistes ? Ces questions pourtant fondamentales ne sont pas encore abordées.

L'assurance retraite

*«Les faibles revenus du travail dans le secteur de la culture et des médias se traduisent par une pension de vieillesse peu élevée ; de nombreuses personnes travaillant dans le secteur culturel vivent dans la pauvreté pendant leur vieillesse ou doivent continuer à travailler bien au-delà de l'âge de la retraite pour assurer leur subsistance.»*³⁰⁸

La créatrice 11 active surtout sur la scène indépendante allemande soulève ce problème :

*«Avec mes revenus je ne peux même pas subvenir à mes moyens. Mon époux me soutenait. Maintenant il est parti (...) La précarité lors de la vieillesse est ma plus grande peur. Depuis la crise de COVID tout le monde en parle, cela donne espoir.»*³⁰⁹

La pauvreté des personnes âgées en Allemagne est bien connue³¹⁰ et ne touche pas seulement le secteur artistique. Pour y remédier l'État fédéral a adopté en 2020 une loi sur une «complément de retraite de base» (Grundrente) qui viendrait s'ajouter aux plus petites retraites. Toute personne ayant accumulé au moins 33 ans (396 mois) de périodes de cotisation dans le régime légal d'assurance retraite et ne percevant qu'une retraite faible a droit au «complément retraite de base» (420 euros par mois) disponible complètement à partir de 35 ans de cotisation.

³⁰⁶ <https://www.kulturrat.de/positionen/arbeitslosenversicherung-zugang-fuer-selbstaendige-verbessern>

³⁰⁷ Carsten Brosda, président Deutscher Bühnenverein, "Worauf warten wir ?" Eine Gesprächsreihe zur Situation der darstellenden Künste in der Pandemie, Theatertreffens et Performing Arts Festival Berlin 2021.

³⁰⁸ <https://www.kulturrat.de/positionen/grundrente-zeitnah-verabschieden-berechnungsfaktor-aendern/>

³⁰⁹ Créatrice 11, créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre, scène indépendante), basée en Allemagne, active depuis 32 ans.

³¹⁰ BOUTELET Cécile, *En Allemagne, la précarité ne baisse pas*, Le monde, 17 août 2017

https://www.lemonde.fr/economie/article/2017/08/17/en-allemande-la-precarite-ne-baisse-pas_5173290_3234.html

Allemagne: 3 millions de retraités pauvres, reportage de France Info, 13/01/2020

https://www.francetvinfo.fr/economie/emploi/carriere/vie-professionnelle/retraite/allemande-3-millions-de-retraites-pauvres_3783101.html

Cependant, les salaires inférieurs à 30% du revenu moyen, ne sont pas pris en compte dans le calcul des périodes de cotisation. D'après les estimations communiquées à la caisse d'assurance des artistes pour l'année 2021, les femmes exerçant une profession de scénographie auront un revenu annuel moyen de 12 448 € (voir tableau en annexe) ³¹¹Ce revenu n'atteignant pas 30% du revenu moyen allemand, l'année 2021 ne sera donc pas reconnue comme année de cotisation pour le complément de retraite. Les revenus des artistes indépendants sont très fluctuants d'une année sur l'autre. Il n'est pas possible chaque année d'obtenir un revenu de cette envergure. On peut s'étonner qu'une mesure, conçue pour aider les personnes touchant les plus basses retraites, ne soit pas accessible aux personnes ayant des faibles revenus. Le conseil culturel allemand revendique le rabaissement du seuil d'accès à la retraite de base à 20 % du revenu moyen pour que les performances professionnelles des personnes à faibles revenus soient davantage prises en compte.

Les représentants professionnels ont donc envisagé des ajustements sur la protection sociales des artistes :

- **facilitation du cumul des activités indépendantes sans perdre son affiliation à la caisse d'assurance des artistes,**
- **débat sur l'ouverture de l'assurance chômage pour les travailleurs indépendants,**
- **réduction du seuil de revenus pour toucher la retraite de base.**

Il sera intéressant de suivre l'évolution politique de ces réflexions sur les prochaines années.

Observons enfin les mesures actuellement accessibles aux créateurs pour améliorer au quotidien leurs conditions de travail.

◆ Valoriser le domaine des costumes

Faire connaître le travail de conception, communiquer

Nous avons vu que peu de personnes ne connaissent vraiment les enjeux de la création et les étapes de travail des concepteurs de costumes. Ceux-ci auraient tout à gagner de décrire leur métier et faire preuve de pédagogie auprès de leurs proches collaborateurs, de la presse et des médias sociaux.

Sur le plan artistique, comme peu de journalistes savent pas parler du travail de scénographie, les concepteurs pourraient prendre la plume et commenter le travail de leurs collègues en ligne ou sur les réseaux. Ainsi Jakob Knapp, scénographe et plasticienne, mène depuis 5 ans des interviews auprès

³¹¹ Le revenu moyen allemand en 2020 est de 40.551 € à l'ouest et 37.898 € à l'est.
<https://de.wikipedia.org/wiki/Durchschnittsentgelt>

de scénographes en Allemagne.³¹² Il paraît important de mettre en avant le travail sur les concepts afin d'affirmer la position artistique des métiers de la scénographie.

Dans le domaine de la recherche, nous avons évoqué le fait que les métiers de scénographie sont historiquement peu étudiés. Il existe aujourd'hui en France une plus grande littérature scientifique sur ces domaines qu'en Allemagne. Ceci est très certainement dû à la présence du Centre National du costume de scène et de la scénographie, CNCS, à ses expositions et publications. On peut citer également le blog CERPCOS spécialisé sur le costume de scène et de cinéma.³¹³ Lors de la rédaction de ce mémoire j'ai découvert les travaux de plusieurs professionnelles du spectacle qui ont choisi d'écrire sur leurs métiers en France. En Allemagne, quelques personnes ressentent également le besoin d'analyser les métiers de la création et les enjeux des costumes de scène.

La pandémie de COVID a initié une vague d'échanges et de conférences en ligne permettant aux professionnels isolés de se rencontrer. **On pourrait multiplier les conférences sur nos métiers et les ouvrir aux directeurs, programmateurs, interprètes, étudiants et autres publics intéressés.**

Il serait souhaitable que des expositions ayant pour thème les costumes de spectacle voient le jour en Allemagne, où les costumes ne font l'objet d'aucune attention particulière. La ville de Berlin (Stadtmuseum Berlin³¹⁴) et l'université des arts (de Berlin) possèdent d'importantes collections sur le spectacle vivant qui ne sont pas exposées. Le land rejette les propositions de l'association «Initiative pour un musée du théâtre», (Theatermuseum Initiative)³¹⁵. Le musée du théâtre, basé à Munich, n'a encore jamais abordé spécifiquement la création de costumes dans ses expositions ou ses publications.³¹⁶ Interpeler ces institutions pourrait être une des tâches prochaines de l'association BDS.

◆ Améliorer les conditions de travail

Établir un observatoire des métiers de la création

Il existe peu de données sur lesquelles s'appuyer pour décrire le travail de conception et envisager des modèles de rémunérations adéquats. L'étude commandée par l'alliance des scénographes en 2016 auprès de l'université de Potsdam mériterait d'être reconduite et de suivre les scénographes et les metteurs en scène sur un temps long. Les données statistiques mesurées par des instituts indépendants permettent d'interpeler les politiques.

³¹² <https://www.szenografen-bund.de/szene>

³¹³ <https://www.cerpcos.com/>

³¹⁴ <https://www.stadtmuseum.de/sammlungen/theatersammlung>

³¹⁵ <https://itheam-berlin.tumblr.com/>

³¹⁶ http://www.deutschestheatermuseum.de/p/blog-page_20.html

La pandémie de Covid va bien sûr bouleversé fortement les conditions de travail. L'alliance des scénographes a déjà réalisé une étude d'impact de la crise Covid sur l'activité et les revenus de ses adhérents à l'été 2020 et en réalisera une nouvelle en fin d'année 2021. Celle-ci sera présentée à la classe politique.

Clarifier les tâches dans les ateliers et embaucher des assistants

Nous avons évoqué la problématique de répartition des tâches en France et en Allemagne, où les créateurs voient leurs tâches de travail augmenter lorsque les théâtres et les ateliers manquent de moyens.

On pourrait imaginer que les créateurs rédigent un protocole de travail fixant les étapes et leur temps de travail. La créatrice 9, active en France, a fait le choix de décrire toutes les étapes sur ses devis afin de faire comprendre aux producteurs (qui ne sont pas tous issus du domaine spectacle mais du secteur financier) la réalité de son métier. Elle sépare très clairement les tâches de création et de réalisation. Pour la création elle détaille les phases de recherche (lectures, visionnage de films), la recherche des matières (tissus, achat de pièces de costumes), le dessin des croquis et des maquettes. Pour la confection viennent les étapes de patronage, essayages, retouches, et patine... Nous avons vu que l'Union des scénographes comme l'alliance allemande Bund der Szenografen revendiquent par ailleurs des budgets pour l'embauche d'assistants.

Dans les théâtres très structurés en Allemagne, Il paraît assez simple d'établir des fiches de postes précises pour **définir les missions et les tâches de travail de chacun, selon les projets, afin que le travail qui incombe aux créateurs ou aux assistants soit reconnu et rémunéré.** Cette répartition devrait être définie en amont de la négociation du contrat pour que les créateurs de costumes établissent un devis approprié avant de négocier leur honoraire avec les directeurs des structures.

Une meilleure définition du travail permettrait, en outre, aux services comme aux créateurs, d'argumenter auprès des directions de théâtres pour pointer les besoins d'ajustements budgétaires. Dans la situation actuelle, certaines directions de théâtres entretiennent volontairement le flou sur ces questions. Il est bien sûr nécessaire d'agir sur les budgets dédiés aux costumes (frais d'ateliers + honoraires des créateurs indépendants) et d'inverser la tendance qui demande de produire davantage avec moins de moyens.

Renforcer la compatibilité du métier avec la vie de famille

Nous avons montré qu'il est difficile de poursuivre une carrière dans les métiers de la scénographie. Pour les étudiants qui souhaitent fonder une famille, le choix de cette profession demande une très grande organisation et des sacrifices. Bettina Walter, professeure à l'académie de Stuttgart souhaite organiser un séminaire sur la compatibilité du métier et de la vie de famille pour répondre aux questionnements de ces étudiants...

Plusieurs mesures revendiquées par la BDS, déjà citées, permettraient de renforcer la compatibilité du travail et de la vie de famille :

- des emplois fixes offriraient des possibilités d'emploi sur le lieu du domicile ;
- le choix direct par les théâtres des créateurs indépendants pourrait avantager les créateurs locaux ;
- une définition claire des tâches de travail et l'emploi d'assistants réduiraient la charge de travail des créateurs et leur redonnerait du temps libre à consacrer à leur famille ou à d'autres missions ;
- des revenus supérieurs permettraient de ne pas avoir à cumuler un grand nombre de productions ;
- des appartements de fonction compatibles avec la vie de famille et des jardins d'enfants au sein des théâtres faciliteraient le travail loin de chez soi avec des enfants en bas âge ;
- lutter contre les stéréotypes dans le milieu du travail qui dévalorisent la vie de famille.

◆ Adapter la formation aux défis de la profession et du marché

La notion de transmission, lutter contre les clichés

Les artistes héritent d'une vision romantique de l'artiste détaché de la valeur marchande des choses et du décomptage du temps de travail. L'argent semble tabou dans le milieu artistique et calculer son temps de travail peut sembler trivial. On parle d'ailleurs plus souvent d'«engagement», d'«investissement» plutôt que de «gestion» de son temps. Les artistes eux même transmettent cette vision de leur métier aux générations qui les suivent. Le créateur 7 décrit un «cadre inconscient», hérité de ses professeurs et de ses collègues plus âgés : «*On fonctionne par mimétisme, on suit les aînés*». La création des costumes lui a été transmise comme un «*métier passion*», un «*métier don*»³¹⁷. Les créateurs expérimentés soulignent l'importance de la gestion de leur énergie et de leur temps de travail :

*«C'est une question très importante dans le temps. Mais on a tendance à ne pas y penser au début.»*³¹⁸

³¹⁷ Créateur 7, créateur de costumes (théâtre, opéra), basé en France, actif depuis 13 ans.

³¹⁸ Créateur 7

La créatrice 6 fait le même constat :

«Ce serait bien si les artistes faisaient plus attention au temps. Quand je travaillais comme assistante j'ai pris l'habitude de passer jour et nuit au théâtre. Je n'ai pas appris à intégrer ma vie privée dans ma situation professionnelle. (...) Il y a une certaine schizophrénie : Je tiens 4 calendriers en parallèle. Mon dilemme c'est que je ne peux pas faire tout mon travail en 8h. J'aimerais changer la réalité et les clichés de travail pour mes assistants.»³¹⁹

Par ailleurs, l'idée que le travail créatif ne permet pas de gagner sa vie est fortement ancrée dans l'imaginaire collectif.

Directeur B : *«Mais c'est comme ça dans les métiers artistiques... Si vous avez choisi ce métier, alors c'est comme pour les danseurs ou les comédiens ou les chanteurs, ils ne gagnent pas grand-chose non plus... »³²⁰*

Les réactions timides de certains créateurs face aux propositions de l'alliance des scénographes montre que de nombreux artistes ont accepté cette vision comme un état de fait insurmontable. **Il est capital pour les personnes qui transmettent les métiers de création de lutter contre les clichés qui associent travail artistique et une fatale précarité ou encore un investissement sans limite.**

Nous avons déjà abordé les problèmes de hiérarchie dans les équipes artistiques contre laquelle il faut lutter très tôt. Pour casser les systèmes hiérarchiques, Bettina Walter, professeure de costumes à l'université de Stuttgart organise des ateliers où les fonctions sont inversées : les étudiants en «mise en scène» imaginent décors ou costumes, les étudiants scénographes s'attellent à la mise en scène.

Aborder les aspects économiques du métier pendant la formation (initiale et continue)

La formation initiale prépare-t-elle suffisamment à la réalité de terrain, aux problématiques et défis de l'indépendance et de la concurrence ?

Les créateurs ont une fonction de cadre qui nécessite des connaissances économiques et de management. Leur position d'entrepreneurs les confronte, par ailleurs, à des défis administratifs. En France, ils doivent également remplir parfois la fonction de directeurs d'ateliers... Pourtant les créateurs déclarent n'avoir pas du tout, ou très peu, été formés aux enjeux économiques et administratifs de leur métier. La négociation de contrats et des honoraires sont des sujets très peu abordés. En Allemagne des professeurs font intervenir des professionnels pour aborder les thématiques du marché du travail, des sujets administratifs, des arguments de négociation... Cependant certains précisent qu'il est plus important d'utiliser le temps de formation pour acquérir

³¹⁹ Créatrice 19, créatrice de costumes et décors (danse, opéra, comédie musicale), ancienne présidente de l'alliance BDS, enseignante université, basée en Allemagne, active depuis 17 ans.

³²⁰ Directeur B, Dramaturge depuis 40 ans, postes de direction (opéra) depuis 30 ans dans des villes de taille moyenne, Allemagne.

des connaissances techniques et artistiques solides. En outre, les questions administratives auraient plus de sens et toucheraient davantage les créateurs lorsqu'ils sont déjà entrés dans la vie active et en comprennent réellement les enjeux.

Il faudrait donc envisager davantage d'ateliers de formations continue pour les jeunes créateurs et les personnes établies. Actuellement les associations professionnelles s'en chargent de façon encore très ponctuelle avec peu de temps et de moyens... Des financements leurs permettraient de remplir ce rôle de façon plus conséquente. L'Europe recommande aux États de renforcer l'offre en formation continue pour les professionnels artistiques. Financera-t-elle aussi de tels projets ?

Nous avons vu que les créateurs qui conçoivent uniquement des costumes sont, en Allemagne, désavantagés par rapport aux personnes qui prennent en charge costumes et décors. **Permettre aux créateurs de costumes de suivre des formations continues en scénographie pourrait palier ce déséquilibre.**

Enfin, la formation continue est essentielle pour permettre aux créateurs de se réorienter s'ils n'arrivent pas à s'établir dans ce domaine d'activité soumis à une haute concurrence pour peu de commandes. Il serait envisageable de revendiquer un droit à la formation continue et une participation des théâtres aux frais de formation en Allemagne, d'après l'exemple français.

Encourager les échanges et l'engagement

Nous avons vu tout au long de ce mémoire que les associations professionnelles réfléchissent et proposent depuis plusieurs années des mesures pour réformer les conditions de travail et les revenus. Cependant, sans un appui général des créateurs, ces revendications ont peu de chances d'être appliquées. Le metteur en scène B s'étonne aussi du maigre engagement syndical des artistes:

« Les artistes sont si peu organisés politiquement parce qu'ils ne se perçoivent pas comme des citoyens politiques. Ils pensent que thématiser quelque chose sur scène est suffisant. Et, en tant que politologue, je pense que ce n'est tout simplement pas suffisant. Avoir une opinion n'est que le début de l'action politique. »³²¹

Le directeur financier C est formel :

« Vous n'obtiendrez jamais rien au niveau individuel. Il faut vous organiser collectivement. »³²²

Il est capital de sensibiliser très tôt les étudiants à la nécessité de communiquer entre eux et avec les créateurs professionnels, de s'engager dans les associations et surtout dans les syndicats.

³²¹ Metteur en scène B, metteur en scène depuis 7 ans (théâtre), basé en Allemagne, assistant de mise en scène pendant 5 ans.

³²² Directeur financier (à la retraite), théâtre de Hambourg, Allemagne.

S'interroger sur le devenir de la profession ?

Si les conditions de travail ne s'améliorent pas drastiquement, et compte tenu de nouveaux enjeux qui diminueront l'offre d'emploi, il paraît nécessaire de poser la question du devenir de la profession. De nouveaux défis s'ouvrent effectivement aux créateurs de costumes et de décors. L'offre de travail est bousculée par différents facteurs tels que la tendance nouvelle de coproduction en Allemagne, la réduction des spectacles sur les prochaines saisons à cause du gel de la production opéré pendant la pandémie de COVID, ou encore par les débats actuels sur la nécessité de réduire ou non la production pour des raisons écologiques ou économiques. Comment vont se traduire la réduction des commandes et l'augmentation de la concurrence ? Combien de créateurs vont changer de profession ? Quelle chance ont les nouveaux entrants ? Faut-il revoir le nombre des personnes formées à ces métiers ou bien laisser jouer la sélection ? Sera-t-il encore raisonnable de proposer des formations de 5 ans à des métiers peu viables ? Martin Kohler, auteur de l'étude statistique sur les revenus des créateurs en 2015/2016 témoigne : «*Pour le métier de créateurs de costumes uniquement, il n'y a plus d'existence possible sur le long terme.* »³²³

Devrait-on revoir le contenu des formations pour permettre une plus grande polyvalence ? Devrait-on, en Allemagne, enseigner toujours ensemble les métiers de création de décors et de costumes, quitte à perdre en qualité/spécialité ? Faut-il concevoir des formations permettant de se former en parallèle à d'autres métiers ? Et quels métiers seraient compatibles la création de costumes et de décors ?

Conclusion

La création de costumes est une profession à la recherche d'une reconnaissance artistique et statutaire pour réguler les revenus et la protection sociale. Les systèmes de protection sociale envisagés, en France comme en Allemagne, n'apparaissent pas suffisants, ou mal appliqués, pour permettre aux nombreux créateurs de vivre «correctement» de leur métier. Les interviews menées auprès de 26 créateurs de costumes en France et en Allemagne pointent de nombreux problèmes similaires. Pratiquée majoritairement par des femmes, sous des formes et des statuts très divers selon les structures culturelles et les pays, la création de costumes subit une dépréciation notamment d'origine sexiste et plonge les créateurs et créatrices dans des situations précaires. Aujourd'hui, en Allemagne, ce métier, comme de nombreuses autres professions, permet difficilement de subvenir aux besoins d'une famille.

³²³ échanges avec Martin Kohler, 2021.

En introduction de ce mémoire, je posais la question des moyens possibles pour améliorer les conditions de travail des concepteurs de costumes. Ils sont aussi multiples et diversifiés que les situations particulières et se jouent à différents niveaux : dans les universités et les écoles, au sein des équipes artistiques, dans les ateliers et les directions des théâtres, dans les syndicats et enfin dans les réglementations administratives.

De mon point de vue de créatrice, le métier doit être davantage réglementé. Clarifier les tâches, les rythmes et les émoluments est un pas à franchir dans une profession aux contours fluctuants et dans un secteur où les choix artistiques prévalent souvent sur le bien être des travailleurs. Il est urgent aujourd'hui de revoir les inégalités de genre dans le secteur culturel et essentiel de reconsidérer la hiérarchie symbolique et pécuniaire dans les équipes artistiques en Allemagne comme en France. L'alliance allemande des scénographes, BDS, revendique une égalité de revenus entre homme et femme, entre scénographes de décors et de costumes ainsi que l'application d'honoraires minimums et moyens. Ceci passe par la publication officielle des statistiques des rémunérations pour offrir de la transparence sur ce thème. L'accès à l'emploi des créateurs de costumes, qui dépendent actuellement des «metteurs en scène» doit, à mon avis, être repensé par les structures pour permettre aux créateurs de mener leur carrière de façon plus autonome. Des emplois sous forme de contrats de plusieurs années peuvent également représenter des soutiens et tremplins. Concilier des emplois fixes et mobiles est souhaitable et envisageable.

Régler la question des rémunérations des concepteurs est capital : établir des conventions collectives en Allemagne, et revendiquer en France, l'application des grilles tarifaires existantes. Dans ces deux pays se pose la question de revenus plus justes prenant en compte l'intégralité du travail de création. Le fossé qui sépare les revendications des pratiques actuelles des théâtres montre l'effort considérable nécessaire en terme de revalorisation des budgets.

Le travail de revendication mené par les associations et les syndicats nécessite un soutien des créateurs du spectacle, actuellement peu syndiqués. Les divergences des points de vue des créateurs et directeurs de structures sur les propositions de réformes témoignent de la complexité des thématiques, du besoin d'informer et de multiplier les échanges entre les artistes, les directeurs artistiques et les gestionnaires culturels. Les échanges au niveau européen peuvent permettre aux associations et syndicats de s'inspirer réciproquement.

Améliorer les conditions de travail des créateurs passe par la formation. Aux enseignants et associations incombe la tâche de mieux préparer les étudiants et les débutants aux défis du marché : leur enseigner les règles existantes, les rendre plus autonomes, meilleurs gestionnaires de leur temps et de leur énergie, les armer pour les démarches de négociations et de revendications.

La pandémie de COVID a révélé un fait : la protection sociale des créateurs du spectacle est insuffisante en Allemagne. Le système français, plus protecteur, a cependant des travers qui excluent son application outre Rhin. Les propositions des représentants allemands des artistes pour améliorer l'assurance maladie, la retraite de base et l'accès à l'assurance chômage des indépendants sont encore balbutiantes. Plus globalement, c'est la protection sociale de tous les travailleurs aux formes d'emploi hybrides et aux revenus irréguliers qui doit être corrigée pour permettre une égalité effective des citoyens. Les métiers artistiques, précurseurs en terme de flexibilité, d'indépendance et de risque sont, depuis longtemps déjà, les laboratoires de formes de travail en évolution. Améliorer la situation des travailleurs flexibles nécessite de revoir les règles classiques de protection sociale actuellement liés à des statuts fixes et des carrières stables. Les relations de travail décosuées et les carrières irrégulières posent des questions à nos sociétés sur le lien entre activités et revenus et sur la répartition sociale des richesses et de la précarité.

L'Europe, qui enjoint aux États d'améliorer le sort des artistes, a-t-elle une influence ? Proposera-t-elle des programmes soutenant l'amélioration de la protection sociale ?

Les adaptations de rémunérations et de protection sociale nécessitent des mesures fortes et des investissements. Peut-on revaloriser les budgets artistiques en France ? La société allemande est-elle prête à subventionner davantage la culture pour la rendre socialement plus juste ? On constate les résistances auxquelles font face actuellement les aides soignants dans leur revendication d'un tarif collectif en Allemagne, dans un secteur pourtant reconnu d'importance majeure pour la société. Qu'en sera-t-il du secteur culturel considéré souvent comme un luxe non indispensable ? Va-t-on assister à une récession économique qui va réduire en fumée les revendications et les propositions des artistes ? Les théâtres ont-ils intérêt à rechercher de nouveaux financements privés pour compléter les subventions publiques ?

Nous avons évoqué les initiatives en cours, en Allemagne, pour faire inscrire la culture dans la loi des Länders et dans la constitution. Espérons que celles-ci permettront de consolider le secteur culturel.

De nouveaux facteurs bousculent aujourd'hui l'offre de travail. Comment va se traduire la réduction des commandes pour les créateurs et les nouveaux entrants ? Devrait-on revoir, à long terme, le nombre d'étudiants ou le contenu des formations pour permettre une plus grande polyvalence ? Et quels métiers sont les plus compatibles avec la création de costumes ?

Il sera passionnant de suivre l'évolution des métiers des arts vivants dans les prochaines années.

Bibliographie

ARTICLES de PRESSE

FRANCE

- BOUTELET Cécile, *En Allemagne, la précarité ne baisse pas*, Le monde, 17.08.2017

https://www.lemonde.fr/economie/article/2017/08/17/en-allemande-la-precarite-ne-baisse-pas_5173290_3234.html

ALLEMAGNE

- BALKHAUSEN Nehle „dann spielt doch alle nackt!“, Theater der zeit, 2018.

<https://www.theaterderzeit.de/2018/06/36282/>

- KÖHLER Michael, interview avec Marc Grandmontagne, *Equal Pay Day am Theater, Er ist Intendant, sie Souffleuse*, Deutschland Funk, 18.03.2019.

https://www.deutschlandfunk.de/equal-pay-day-am-theater-er-ist-intendant-sie-souffleuse.691.de.html?dram:article_id=443925

- JOOP Lisa, Interview avec Patrick Wildermann, *Es ist genug Häme über unsere Kollegen ausgeschüttet worden*, der Tagesspiegel, Deutschlandfunk Kultur, 30.04.2021.

<https://www.tagesspiegel.de/kultur/schauspielerin-zu-allesdichtmachen-es-ist-genug-haeme-ueber-unsere-kollegen-ausgeschuettet-worden/27145764.html>

- PETER Anne, *Geschlechterungerechtigkeit im Theaterbetrieb – eine DiagrammSerie zu den Zahlen & Fakten*, 2018.

https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=15721%3AGeschlechterungerechtigkeit-im-theaterbetrieb-zahlen-fakten&catid=101&Itemid=84

- SEIDLER Ulrich Seidler, interview avec Ludwig von Otting, *Schauspieler tragen jeden Abend ihre Haut zu Markte*, Frankfurter Rundschau, 11.04.2017.

<https://www.fr.de/kultur/theater/schauspieler-tragen-jeden-abend-ihre-haut-markte-11085401.html>

PUBLICATIONS- ÉTUDES

FRANCE

- ARCHAMBAULT Hortense, *Bâtir un cadre stabilisé et sécurisé pour les intermittents du spectacle*, 2015

<https://www.gouvernement.fr/sites/default/files/document/document/2015/01/rapport.pdf>

- AGID Philipp, TARONDEAU Jean-Claude, *L'opéra de Paris comparé à d'autres grandes maisons*, Management & Avenir 2006/3 (n°9)

- BARTHES Roland, *Les maladies du costume de théâtre*, Théâtre populaire, n° 12, mars-avril 1955 ; repris dans *Essais critiques*, Paris. Ed. du Seuil, 1964, p. 53-62.

- DELVAINQUIERE Jean-Cédric, TUGORES Francois, *Dépenses culturelles des collectivités territoriales: 9,3 milliards d'euros 2014*, Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2017.
<https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-de-synthese/Culture-chiffres-2007-2021/Depenses-culturelles-des-collectivites-territoriales-9-3-milliards-d-euros-en-2014-CC-2017-3>
- GOUYON Marie, *Revenus d'activité et niveaux de vie des professionnels de la culture*, DEPS, 2015.
<https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-de-synthese/Culture-chiffres-2007-2021/Revenus-d-activite-et-niveaux-de-vie-des-professionnels-de-la-culture-CC-2015-1>
- HAMON Cécile, *Missison sur légalité femmes-hommes dans le spectacle vivant*, Rapport présenté à Mme Audrey Azoulay, ministre de la culture et de la communication, 2016.
https://www.onda.fr/wp-content/uploads/2017/03/etude_egalitefh_2016.pdf
- KAHANE Martine, PINASA Delphine, *Habiller L'opéra, costumes et ateliers de L'opéra de Paris*, catalogue d'exposition du CNCS, Silvana Editoriale, 2019.
- LEDBURY Mark, VOISIN Olivia, *De l'étoffe au costume, Rêves et réalités au XVII siècle, dans L'art du costume de la comédie française*, Éditions Bleu autour, 2011.
- MENGER Pierre-Michel, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard-Seuil, 2009.
- MENGER Pierre-Michel, *Être artiste. Œuvrer dans l'incertitude*, Bruxelles, Al Dante&Aka, 2012.
- MULLER Odile, PERSINET Morgane, *Étude Impact de la crise sanitaire sur l'emploi intermittent dans le spectacle en 2020*, mars 2021.
https://www.unedic.org/sites/default/files/2021-03/IS%20impact%20covid_publi_mars2021_vf.pdf
- PROST Brigitte, *Le costume-commentaire du monde, Témoin ou baromètre d'un certain rapport au temps, à l'histoire et à la mémoire, dans Art et usages du costume de scène*, éditions Lampsaque, 2007.
- QUEGUINER Anne, *Les pratiques du costume de théâtre (fin XVII-XIX siècle) dans Art et usages du costume de scène*, éditions Lampsaque, 2007.
- REUTER Francesca, *Le costume de scène selon les écrivains romantiques allemands, dans Art et usages du costume de scène*, éditions Lampsaque, 2007.
- SANJUAN Agathe, *Les costumes au XXeme siècle, La reconnaissance du costumier comme créateur, L'art du costume de la comédie française*, Editions Bleu autour, 2011.
- VIEMONT Gaëlle, *Des costumiers aux costumières. Processus et conséquences d'une féminisation du secteur professionnel*, Horizons/Théâtre, 2017, mis en ligne le 01 juillet 2018.
<http://journals.openedition.org/ht/557>
- WILD, Nicole, *Décors et costumes du XIXeme siècle*, tome 1, Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 1987, introduction, <https://books.openedition.org/editionsbnf/948>

ALLEMAGNE

- ALTHOFF Lara, ZIMMER Annette, *Who are we: bohemians or civil servants? Employment conditions, job satisfaction, and cultural aspiration of the workforce of German city theatres –Results of an empirical survey*, Universität Münster, 2020.

- BASTEN Lisa, *Der Mehrwert kreativer Arbeit, The Added Value of Creative Work*, interview avec Stephan Behrmann dans *Freies Arbeiten, Working Independently*, eine Publikation des Performing Arts Programm Berlin A publication of the Berlin Performing Arts Program, mai 2019.
https://pap-berlin.de/sites/default/files/2020-07/PAP_Handbuch_Freies_Arbeiten.pdf
- BEHR Bettina: *Bühnenbildnerinnen. einen Geschlechterperspektive auf Geschichte und Praxis der Bühnenbildkunst*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2013.
- BUND DER SZENOGRAFEN, KOHLER Martin, *Erhebung zur Arbeits- und Lebenssituation freiberuflich tätiger Bühnen- und Kostümbildnerinnen*, Universität Potsdam, 2016.
- BURDE Julia, *Das Bühnenkostüm, Aspekte seiner historischen Entwicklung*, dans: Von Gerkan Florence, Gronemeyer Nicole, *Lektionen 6, Kostümbild*, Theater der Zeit, 2016.
- BÜHRMANN Andrea, FACHWINGER Uwe Fachinger, WELSKOP-DEFAA Eva, *Hybride Erwerbsformen Digitalisierung, Diversität und sozialpolitische Gestaltungsoptionen*, Springer VS, Wiesbaden 2018.
- BUSCHLE Nicole, *Freie Berufe in Deutschland*, Ergebnisse der Einkommensteuerstatistik 2001.
https://www.destatis.de/DE/Methoden/WISTA-Wirtschaft-und-Statistik/2007/11/freie-berufe-deutschland-112007.pdf?__blob=publicationFile
- DREYSSE, Miriam, *Entwurfsprojekte: Vernetzungen von Praxis und Theorie*, in *Kostümbild, Lektionen 6*, Theater der Zeit, Berlin 2016.
- GEIGER Christina, *Warum verdiene ich weniger als die Bühnenbildner*in?*, HAW Hamburg Department Design, 2018/2019.
- KROMMINGA Katharina, *Na, wart ihr mal wieder shoppen ! Stellenwert des Berufes Kostümbildner*in*, LMU München, Fachbereich Theaterwissenschaft, 2018.
- LENNARTZ Knut, *Die Toiletenkünstlerinnen*, édition Die Deutsche Bühne, Bd2-2003.
- MARQUARDT Susanne, Dr. HÜBGEN Sabine, *Auswertung der Umfrage zu den Auswirkungen der Coronakrise auf die Akteur:innen der Freien Szene in Berlin sowie zu den Perspektiven und Forderungen der Betroffenen* (Juni/Juli 2020), im Auftrag der Koalition der Freien Szene Berlin, März 2021.
- ROBENS Linda, *Das große Los für die Kultur? Die Rolle von Lottogesellschaften bei der Finanzierung der kulturellen Infrastruktur in Deutschland*, Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg, 2018.
- RUPPRECHT Martin, Interview avec VON GERKAN Florence, *Lektionen 6, Kostümbild*, Theater der Zeit, 2016.
- SCHMIDT Thomas, *Macht und Struktur im Theater, Asymmetrien der Macht*, Edition Springer, 2019.
- SCHMIDT Thomas, *Theater im Wandel. Vom Krisenmanagement zur Zukunftsfähigkeit*. In *Kulturmanagement und Kulturpolitik*, herausgegeben von Sigrid Bekmeier- Feuerhahn und Fachverband Kulturmanagement, 1
- SCHULZ Gabriele, RIES Carolin, ZIMMERMANN Olaf, *Frauen in Kultur und Medien, Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge*, Deutscher Kulturrat e.V., 2016.
<https://www.kulturrat.de/publikationen/frauen-in-kultur-und-medien/>
- SENATVERWALTUNG für FINANZEN (sénat de Berlin)
Haushaltsplan von Berlin für die Haushaltsjahre 2018/2019, Band 8, Einzelplan 08, Kultur und Europa, Senatsverwaltung für Finanzen 2018.
- SLEVOGT Esther, *The Performing Arts in the Federal Republic of Germany*, IETM Mapping, 2018.

- VON GERKAN Florence, GRONEMEYER Nicole, *Lektionen 6, Kostümbild*, Theater der Zeit, 2016.
- WEIGL Aron/ EDUCULT *Freie darstellende Künste und Kulturelle Bildung im Spiegel der bundesweiten Förderstrukturen*, Reihe: *Materialien und Dokumente zu den freien darstellenden Künsten*; Nr. 3, Herausgeber der Reihe: Bundesverband Freie Darstellende Künste, 2018.
- WINFRIED Klara, *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung, Entwicklung des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert*, Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlin 1931.

INTERNATIONAL

- BUREAU INTERNATIONAL DU TRAVAIL

Rapport final de la discussion: Forum de dialogue mondial sur les relations d'emploi dans le secteur des médias et de la culture, Genève, 14-15 mai 2014, Bureau international du Travail, Département des politiques sectorielles, Genève, 2014.

- CHARHON Pascale, DEARBHAL Murphy, *The Future of Work in the Media, Arts & Entertainment Sector Meeting the Challenge of Atypical Working*, Charhon Consultants, Belgium, and the International Federation of Actors (FIA), 2016.

- EAEA, Alliance européenne des arts et du spectacle

Promouvoir un équilibre entre vie professionnelle et vie privée dans les secteurs audiovisuels et du spectacle vivant, Alliance européenne des arts et du spectacle (EAEA) et Fédération européenne des journalistes (FEJ) avec le soutien de la commission Européenne, 2014.

https://www.uniglobalunion.org/sites/default/files/files/news/report_-_french.pdf

- NEIL Garry, *La culture et les conditions de travail des artistes, mettre en œuvre la recommandation de 1980 relative à la condition de l'artiste*, analyse d'enquête, Programme UNESCO-Aschberg pour les artistes et les professionnels de la culture, Organisation des Nations Unies, UNESCO, 2019.

- ORGANISATION INTERNATIONALE DU TRAVAIL

Défis et opportunités pour le travail décent dans les secteurs de la culture et des médias, OIT, Document de travail.

https://www.ilo.org/sector/Resources/publications/WCMS_661956/lang--fr/index.htm

- PARLEMENT EUROPÉEN

- *La Situation des professionnels de la création artistique en Europe* : étude du 3 mars 2006, European Institute for Comparative Cultural Research/Parlement européen, 2006.

- DÂMASO Mafalda (direction), *The Situation of Artists and Cultural Workers and the post COVID-19 Cultural Recovery in the European Union*, Culture Action Europe, Department for Structural and Cohesion Policies, European Parliament, Février 2021.

[https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2021/652250/IPOL_STU\(2021\)652250_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2021/652250/IPOL_STU(2021)652250_EN.pdf)

- VANDENBUSSCHE Isabelle, *The collective negotiation and its actors in the cultural and media sector*, projet de recherche commandé par la commission européenne, Université catholique de Louvain, Institut des Sciences du Travail, 2005.

SITES INTERNET

ALLEMAGNE

- BBK, Bundesverband der Bildenden Künste (fédération des arts plastiques)

<https://www.bbk-berlin.de/news/01062021-corona-soforthilfe-ii-2020-ermittlungsverfahren>

- BMAS, Bundeministerium für Arbeit und Soziales (ministère du travail et de la protection sociale)
Künstlersozialversicherungsgesetz -KSVG (loi de l'assurance des artistes)
<https://www.bmas.de/DE/Service/Publikationen/a299-kuenstlersozialversicherungsgesetz.html>
- BMFSFJ, Bundesministerium für Familien, Senioren, Frauen und Jugend (ministère de la famille, des personnes âgées, des femmes et de la jeunesse)
<https://www.bmfsfj.de/bmfsfj/themen/gleichstellung/frauen-und-arbeitswelt/lohngerechtigkeit/entgelttransparenzgesetz/entgelttransparenzgesetz-117952>
- BMWI, Bundeministerium für Wirtschaft und Energie (ministère de l'économie et de l'énergie)
<https://www.bmwi.de/Redaktion/DE/Pressemitteilungen/2021/02/20210216-die-neustarthilfe-startet-antraege-koennen-ab-heute-gestellt-werden.html>
- BKM, Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (ministère de la culture)
<https://www.fonds-daku.de/takecare/>
- BUND DER SZENOGRAFEN (alliance allemande des scénographes)
Reform paket, 2018
<https://www.szenografen-bund.de/service>
Interviews : *Szene in Gespräch*
- BUNDESAGENTUR FÜR ARBEIT (agence pour l'emploi)
https://statistik.arbeitsagentur.de/SiteGlobals/Forms/Suche/Einzelheftsuche_Formular.html?nn=1459326&topic_f=beschaeftigung-sozbe-bo-heft
Sozialversicherungspflichtige Bruttoarbeitsentgelte – Deutschland, West/Ost, Länder und Kreise (Jahreszahlen), 2019, tableau 4.1.1
https://statistik.arbeitsagentur.de/SiteGlobals/Forms/Suche/Einzelheftsuche_Formular.html?nn=21424&topic_f=beschaeftigung-entgelt-entgelt
- BUNDESREGIERUNG (site de l'État fédéral allemand)
<https://www.bundesregierung.de/breg-de/aktuelles/weil-es-2017-ist--393216>
- BÜHNENVEREIN (fédération des théâtres allemands)
Bühnenverein-Statistik-2019
<https://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/theaterstatistik.html>
- DARSTELLEND KÜNSTE (site d'information pour les professionnels des arts plastiques)
<https://darstellende-kuenste.de/de/themen/soziale-lage/diskurs.html>
- DESTATIS (service statistique de l'État fédéral allemand et des Länder)
Kulturfinanzbericht, Statistische Ämter des Bundes und der Länder, 2020,
<https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung-Forschung-Kultur/Kultur/Publikationen/Downloads-Kultur/kulturfinanzbericht-1023002209004.html>
https://www.destatis.de/DE/Presse/Pressemitteilungen/2020/04/PD20_145_216.html;jsessionid=DA36E11419BC44FB4416CD3D93FDB0E6.live722
https://www.destatis.de/DE/Presse/Pressemitteilungen/2021/03/PD21_106_621.html;jsessionid=4AC879D98641CF0E2D2DF6777F3C7942.live721

<https://www.destatis.de/Europa/DE/Thema/Bevoelkerung-Arbeit-Soziales/Arbeitsmarkt/Mindestloehne.html>

https://www.destatis.de/Europa/DE/Thema/Bevoelkerung-Arbeit-Soziales/Arbeitsmarkt/Qualitaet-der-Arbeit/dimension-1/07_gender-pay-gap.html

- DJV, Deutscher Journalisten-Verband, Gewerkschaft der Journalistinnen und Journalisten (syndicat des journalistes)

<https://www.djv.de/startseite/info/beruf-betrieb/freie%20tag-fuer-menschenwuerdige-arbeit>

- FINANZENRECHNER (outil de calcul de l'inflation)

<https://www.finanzen-rechner.net/inflationsrechner.php>

- FREIE WILDBAHN (site d'information pour les travailleurs indépendants)

<https://freie-wildbahn.de/kuenstlersozialkasse/kuenstlersozialabgabe>

- KULTURRAT (conseil culturel allemand)

<https://www.kulturrat.de/ueber-uns/>

<https://www.kulturrat.de/positionen/grundrente-zeitnah-verabschieden-berechnungsfaktor-aendern/>

<https://www.kulturrat.de/publikationen/frauen-in-kultur-und-medien/>

<https://www.kulturrat.de/presse/pressemitteilung/kuenstlersozialkasse-arbeitsminister-hubertus-heil-schlaegt-verbesserungen-vor/>

<https://www.kulturrat.de/presse/pressemitteilung/kuenstlersozialkasse-bundeskabinett-billigt-verbesserungen/>

<https://www.kulturrat.de/themen/texte-zur-kulturpolitik/faire-arbeit-statt-bedingungsloses-grundeinkommen-2/>

<https://www.kulturrat.de/positionen/grundrente-zeitnah-verabschieden-berechnungsfaktor-aendern/>

<https://www.kulturrat.de/positionen/arbeitslosenversicherung-zugang-fuer-selbstaendige-verbessern/>

- KSK, Künstlersozialkasse (caisse d'assurance des artistes et journalistes, Allemagne)

<https://www.kuenstlersozialkasse.de/service/ksk-in-zahlen.html>

<https://www.kuenstlersozialkasse.de/unternehmen-und-verwerter/kuenstlersozialabgabe.htm>

- NACHTKRITIK (presse spécialisée critique des arts vivants)

<https://www.bundesregierung.de/breg-de/aktuelles/weil-es-2017-ist--393216>

- NRW: région Rhénanie-du-Nord-Westphalie

<https://www.land.nrw/de/pressemitteilung/freie-szene-staerken-zwoelf-freie-tanzensembles-erhalten-strukturelle-foerderung>

- NV BUEHNE

<https://nv-buehne.de/nv-buehne.html>

- MEHR BB-ENTERTAINEMENT

<https://www.northdata.de/Mehr-BB+Entertainment+GmbH,+D%C3%BCsseldorf/HRB+57980>

- PROQUOTE

<https://www.proquote-buehne.de/wollen/manifest/>

- STEUERTIPPS (site d'information sur la taxation)

<https://www.steuertipps.de/selbststaendig-freiberufler/betriebsausgaben/coronakrise-hilfen-vom-staat-fuer-selbststaendige>

- STIFTUNGEN (fondations)

[Heinz und Heide Dürr Stiftung \(heinzundheideduerrstiftung.de\)](http://heinzundheideduerrstiftung.de)

[Rudolf Augstein Stiftung \(rudolf-augstein-stiftung.de\)](http://rudolf-augstein-stiftung.de)

- VER.DI (syndicat)

https://filmunion.verdi.de/++file++5b558c5356c12f5de5ed030c/download/TV-FFS_2018-Endfassung-180710-Logo-2.pdf

BASTEN Lisa, *Trotz Zweitjob weiter in der KSK versichert?*, 2021

<https://medien-kunst-industrie.verdi.de/ueber-uns/nachrichten/++co++6e622c02-780f-11eb-ba5a-001a4a160100>

- WIKIPEDIA

<https://de.wikipedia.org/wiki/Durchschnittsentgelt>

FRANCE

- AUDIENS

https://www.audiens.org/files/live/sites/siteAudiens/files/03_documents/groupe/Etudes/audiens-etude-tableau-bord-stat-emploi-spectacle-vivant-nov2019.pdf

- École nationale des Arts et Techniques du Spectacle

<https://www.ensatt.fr/formation/conception-costume/>

- INSEE

Éclairage-Les non-salariés dans les activités culturelles, Références, édition 2020

<https://www.insee.fr/fr/statistiques/4470788>

<https://www.insee.fr/fr/statistiques/4238431?sommaire=4238781>

Eurostat, EU-SILC 2017 (extraction des données en juillet 2019). Figure 2 - Niveau de vie et pauvreté dans l'Union européenne en 2016

<https://www.insee.fr/fr/statistiques/5346639?>

[sommaire=5055801&q=Salaires+annuels+bruts+moyens+france#tableau-figure](https://www.insee.fr/fr/statistiques/5346639?sommaire=5055801&q=Salaires+annuels+bruts+moyens+france#tableau-figure)

- FRANCE INFO

Allemagne: 3 millions de retraités pauvres, reportage de France Info, 13/01/2020

https://www.francetvinfo.fr/economie/emploi/carriere/vie-professionnelle/retraite/allemande-3-millions-de-retraites-pauvres_3783101.html

- HF

<https://www.hfauvergnerhonealpes.org/lemouvementhf>

- LAROUSSE

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sc%C3%A9nographie/71363>

- LÉGIFRANCE

https://www.legifrance.gouv.fr/conv_coll/id/KALITEXT000037412126

- MINISTÈRE DE LA CULTURE

<https://www.culture.gouv.fr/Presse/Dossiers-de-presse/Budget-2020-du-ministere-de-la-Culture>

<https://www.culture.gouv.fr/Presse/Communiqués-de-presse/Presentation-du-budget-2021-du-ministere-de-la-Culture>

<https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Statistiques-culturelles/Donnees-statistiques-par-domaine/Cultural-statistics-databases/Equipements-culturels>

<https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-d-ouvrages/Observatoire-de-l-egalite-entre-femmes-et-hommes-dans-la-culture-et-la-communication/Observatoire-2020-de-l-egalite-entre-femmes-et-hommes-dans-la-culture-et-la-communication>

- ONISEP

<https://www.onisep.fr/Ressources/Univers-Formation/Formations/Post-bac/dnmademention-spectacle>

- POLE EMPLOI

https://www.pole-emploi.org/files/live/sites/peorg/files/documents/Statistiques-et-analyses/S%26I/si_20.026_intermittents_spectacle_2019.pdf

<https://allocation-chomage.fr/chomage-intermittent-spectacle/>

- PROFESSION SPECTACLE

<https://www.profession-spectacle.com/category/institutionnel/europe/>

- SÉCURITÉ SOCIALE DES ARTISTES AUTEURS

<http://www.secu-artistes-auteurs.fr/regime-secu-artistes-auteurs>

<http://www.secu-artistes-auteurs.fr/sites/default/files/pdf/Les%20sc%C3%A9nographes.pdf>

- SÉNAT

Étude de législation comparée n° 241 - décembre 2013 - *L'indemnisation du chômage des intermittents du spectacle*

<http://www.senat.fr/lc/lc241/lc2410.html#toc4>

- SERVICE PUBLIC

<https://www.service-public.fr/professionnels-entreprises/vosdroits/F23749>

- THÉÂTRE NATIONAL DE STRASBOURG

<https://www.tns.fr/la-formation>

- UNION DES SCÉNOGRAPHES

<http://uniondesscenographes-fr.over-blog.com/page-543010.html>

CONFÉRENCES, COLLOQUES, EXPOSITIONS

- Réunion *Fördersummit*, Landesbüro Darstellende Künste, NRW, 29.04.2021.

- *Die Theaterpolitik der Bundesländer, Strukturkrise und institutioneller Wandel in den darstellenden Künsten, Kontexte, Akteure, Prozesse*, Jahrestagung der DFG-Forschungsgruppe Krisengefüge der Künste, 24 März 2021.

- *"Worauf warten wir?" Eine Gesprächsreihe zur Situation der darstellenden Künste in der Pandemie*, Festival Theatertreffen et Performing Arts Festival Berlin, 2021.

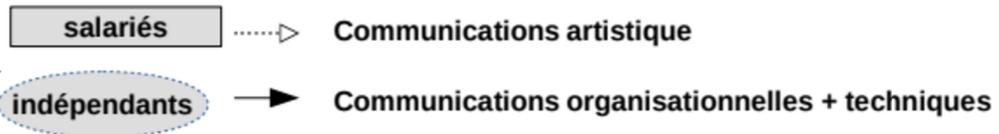
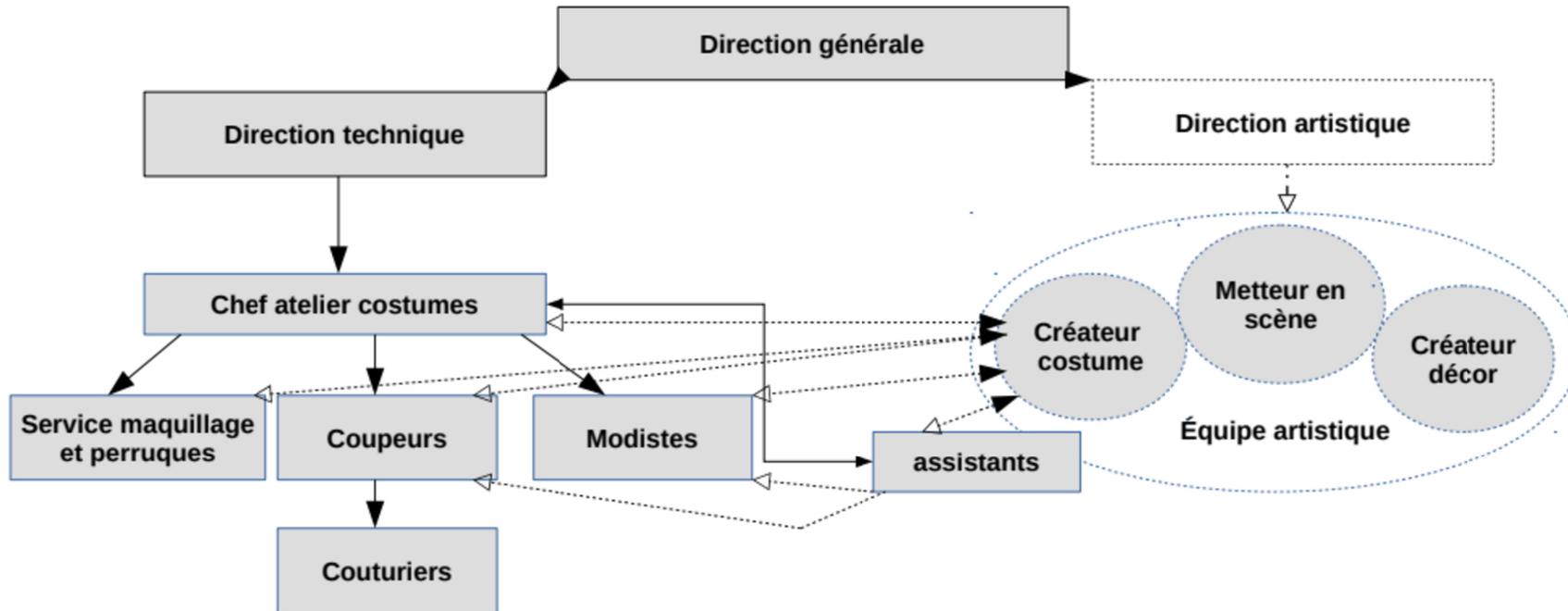
- *Rien ne va plus!*, congrès organisé par Bund der zenografen, Ensemble Netzwerk, 4-6 juin 2021.

- SCHIFFMANN Philipp, *Informationsveranstaltung Ausfallhonorar und Verträge*, Performing Arts Programm des LAFT Berlin, 18.05.21.

- Exposition *Regie Theater, eine deutsch-Österreichische Geschichte*- 17.7.2020 – 1.8.2021, Deutsches Theatermuseum,
<https://www.youtube.com/watch?v=iXAiXL7FdUM&t=6s>, <http://www.deutschestheatermuseum.de/>

Annexes

Organigramme



SCHEMA DE FONCTIONNEMENT :
CREATEUR ET ATELIER DE COSTUMES
THEATRE ALLEMAND

Données statistiques de la caisse allemande d'assurance des artistes KSK, 2001-2021

Evolution du nombre de scénographes (costume, décors, lumière, maquillage) et de leurs revenus selon le genre

Les données selon le sexe ne sont disponibles que depuis 2010.

Les revenus sont des évaluations déclarées par les artistes.

Revenus bruts annuels

Domaine d'activité : création de décors, costumes, maquillages, lumière

Années	Nombre artistes	Revenus annuels	Revenu annuel par assuré.e	Nombre artistes hommes	Revenus totaux artistes hommes	Revenu annuel par artistes homme	Nombre artistes femmes	Revenus totaux artistes femmes	Revenu annuel par artistes femme
2001	1 604	15 096 000	9 411						
2011	2 694	30 647 634	11 376	703	10 534 709	14 985	1 991	20 112 925	10 102
2019	2 911	45 915 684	15 773	747	16 020 580	21 447	2 164	29 895 104	13 815
2021 état au 13.03.2021	2 964	42 292 709	14 269	788	15 118 872	19 186	2 176	27 173 837	12 488

Données statistiques de la fédération des théâtres allemandes, 1991-2018

Saison	Nb théâtres publics et privés	Subventions (en1000)	Emplois permanents	Total des salaires et honoraires (en 1000)	Emplois artistes externes	Nombres de spectacles produits					Nb spectacles joués	Nb spectateurs
						Opera, opérette, comédie musicale	Théâtre	Ballet	Jeunesse	Total		
1991-1992	154	3 816 388 DM	45 076	2 842 234 DM	6 929	670	1454	166	non renseigné	2290	3 387	22 044 216
1992-1993	158	3 670 741 DM	45 288	3 113 290 DM	7 967	658	1429	155	idem	2242	3 521	22 123 020
1993-1994	157	3 451 462 DM	44 129	3 303 970 DM	7 740	680	1478	165	idem	2323	4240	22 789 923
1994-1995	156	3 368 017 DM	42 235	3 368 017 Dm	7 979	693	1503	184	idem	2380	4 264	23 127 823
1995-1996	154	3 889 255 Dm	41 722	3 487 645 DM	8 583	656	1506	176	idem	2338	4 305	23 022 233
1996-1997	152	3 908 859 DM	40 673	3 499 360 DM	7 525	699	1592	190	idem	2481	4 415	22 851 034
1997-1998	152	3 946 859 DM	40 178	3 534 682 DM	8 040	754	1625	206	idem	2585	4 656	22 977 060
1998-1999	152	3 916 151 DM	39 932	3 460 093 DM	8 040	665	1556	196	idem	2417	4 605	22 716 634
1999-2000	153	3 959 882 DM	39 725	3 639 386 DM	8 914	684	1557	191	idem	2432	4 718	22 450 896
2000-2001	150	4 074 419 DM	39 494	1 896 797 euro	8 557	628	1561	173	idem	2362	4 391	22 766 634
2001-2002	151	2 102 871 Euro	39 315	1 863 078 euro	9 539	641	1659	193	idem	2493	4 414	21 673 371
2002-2003	150	2 144 453	39163	1 911 836	9 539	677	1724	190	idem	2591	4 539	22 040 713
2003-2004	149	2 106 095	38607	1 917 943	9 772	663	1696	194	idem	2553	4 616	21 706 388
2004-2005	145	2 047 866	38342	1 917 978	6 099	642	1286	168	168	2264	4 629	21 157 820
2005-2006	143	2 047 866	38342	1 917 978	6 099	642	1286	168	477	2573	4 644	20 739 261
2006-2007	143	2 075 907	38 260	1 885 201	6 487	630	1398	212	496	2736	4 945	20 963 054
2007-2008	141	2 088 260	38 388	1 899 246	6 508	625	1436	202	517	2780	5 106	21 164 697
2008-2009	144	2 134 594	38 788	1 972 918	6 360	616	1381	197	555	2749	5 299	21 354 646
2009-2010	140	2 168 472	38 831	2 018 920	6 976	664	1439	202	554	2859	5 162	20 780 551
2011.2012	143	2 249 380	39 187	2 054 728	8 609	708	1474	239	627	3048	5 446	20 857 472
2012-2013	142	2 302 347	39 086	2 089 569	8 748	694	1488	253	629	3064	5 473	20 587 283
2014-2015	142	2 504 884	39 399	2 289 547	9 873	644	1440	247	635	2966	5 381	21 012 812
2015-2016	143	2 429 501	39 505	2 230 875	9 333	643	1398	269	635	2945	5 500	20 446 304
2016-2017	140	2 598 295	39 692	2 345 705	9 662	642	1377	231	629	2879	5 394	20 446 304
2017-2018	142	2 230 875	40 101	2 406 515	10 211	647	1466	246	674	3033	5 480	20 146 221

Description des personnes interrogées

FRANCE	Fonctions
Créateur 1	Créateur de costumes et de décors (théâtre, opéra, danse), missions d'enseignement, actif en France et internationalement, actif depuis 30 ans
Créatrice 2	Créatrice de costumes (théâtre privé), trésorière de l'UDS
Créateur 3	Créateur de costumes et décors (théâtre, opéra), président de l'UDS : Union des scénographes, actif en France et internationalement
Créatrice 4	Créatrice de costumes (théâtre), basée en France, active depuis 14 ans
Créatrice 5	Créatrice de costumes (théâtre), basée en France
Créatrice 6	Créatrice de costumes (opéra, théâtre, cinéma), basée en France, active depuis 16 ans
Cheffe de service costume 1	Cheffe service costume-maquillage opéra, France
Créateur 7	Créateur de costumes (théâtre, opéra), basé en France, actif depuis 13 ans
Cheffe de service costume 2	Créatrice de costumes, couturière, cheffe de service opéra en France
Créatrice 8	Créatrice de costumes (théâtre), chargée de production opéra, basée en France
Créatrice 9	Créatrice de costumes (théâtres privés, comédie musicale, publicité, clips vidéos), basée en France
ALLEMAGNE/ AUTRICHE/SUISSE	Fonctions
Cheffe de service costume 3	Directrice service costume, auteure étude sur le métier de créateur de costumes, intervenante universités, basée en Allemagne
Cheffe de service costume 4	Directrice service costume, Allemagne, active depuis 34 ans
Avocat, Agent	avocat actif pour l'alliance Bund Der Szenografen et agent artistique
Directeur B	Dramaturge depuis 40 ans, postes de direction (opéra) depuis 30 ans dans des villes de taille moyenne, Allemagne
Directeur A	Dramaturge, directeur théâtre et opéra (15 ans dans des villes de taille moyenne), Allemagne, actif depuis 20 ans
Directeur C	Directeur financier (à la retraite), théâtre de Hambourg, Allemagne
Directrice D	Dramaturge, directrice d'opéra (ville moyenne) Autriche, active en Allemagne, Suisse et Autriche depuis 17 ans

ALLEMAGNE/ AUTRICHE/SUISSE	Fonctions
Créatrice 10	Créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre), basée en Allemagne, active internationalement depuis 31ans
Créatrice 11	Créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre, scène indépendante), basée en Allemagne, active depuis 32 ans
Créatrice 12	Créatrice de costumes et décors (opéra), directrice artistique (poste fixe 6 ans), active internationalement depuis 37 ans
Créatrice 13	Créatrice de costumes (opéra, théâtre), basée en Allemagne, active depuis 24 ans
Créatrice 14	Créatrice de costumes (cinéma) basée en Allemagne, active depuis 30 ans
Créatrice 15	Professeure de costume, créatrice de costumes (opéra, théâtre), basée en Allemagne, active internationalement depuis 34 ans
Créatrice 16	Créatrice de costumes et décors (théâtre), directrice scénographie (poste fixe 2 ans), professeure de scénographie (5 ans), plasticienne, basée en Allemagne, active depuis 37 ans
Créatrice 17	Créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre), directrice scénographie (poste fixe 8 ans), basée en Autriche, active internationalement depuis 30 ans
Créatrice 18	Créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre), directrice scénographie (poste fixe 10 ans), basée en Allemagne, active depuis 32 ans
Créatrice 19	Créatrice de costumes et décors (danse, opéra, comédie musicale), ancienne présidente de l'alliance BDS, enseignante université, basée en Allemagne, active depuis 17 ans
Créatrice 20	Créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre), basée en Allemagne, active depuis 2 ans
Créatrice 21	Créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre), basée en Allemagne,
Créatrice 22	Créatrice 22, Créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre), basée en Allemagne, membre active de BDS
Créatrice 23	Créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre, cinéma), basée en Autriche, active internationalement depuis 40 ans
Créatrice 24	Créatrice de costumes et décors (opéra, théâtre, film), directrice scénographie (poste 1 an en Autriche) active internationalement depuis 11 ans
Créateur 25	Créateur de costumes et décors (opéra, théâtre, comédie musicale, danse), basé en Allemagne, directeur scénographie (poste fixe 2 ans), actif depuis 6 ans
Créateur 26	Créateur de costumes (opéra), basé en Allemagne, actif depuis 27 ans
Metteur en scène A	Metteur en scène depuis 12 ans (théâtre, opéra, performances), actif en Allemagne
Metteur en scène B	Metteur en scène depuis 7 ans (théâtre), actif en Allemagne

Questions posées lors des interviews

Les interviews sont basées sur un socle de questions communes et des questions spécifiques selon les interlocuteurs (créateurs, metteurs en scène, chefs de service, dirigeants de structures, formateurs). Les questions ont été ici regroupées ; l'ordre n'est pas le même que lors des interviews.

La liste des questions s'est étoffée pendant mon travail de recherche. Toutes les personnes n'ont donc pas été confrontée à l'intégralité des questions.

En bleu, les explications aux personnes actives en France sur les conditions de travail en Allemagne.

Socle commun : questions posées aux concepteurs de costumes, chefs de service, dirigeants de structures

Reconnaissance du métier de créateur

Comment considérez-vous le métier de créateur/ créatrice de costumes ? Art, artisanat, prestation, un mélange ?

Connaissez-vous le travail de Madame Katharina Kromminga sur la reconnaissance du métier de créateur de costumes? (question posées aux germanophones)

Statuts/ emploi salarié permanent/ emploi indépendant

Quels sont à votre avis les avantages et les inconvénients de postes de créateur de costume fixes ou du statut d'indépendant ?

Les postes fixes de scénographes disparaissent, savez-vous pourquoi et qu'en pensez-vous ?

Tâches et répartition du travail

Question adressées aux créateurs actifs en France :

Quels sont vos tâches précises et étapes de travail en tant que créateur ou créatrice de costumes ?

Êtes vous en charge de négocier le budget de vos productions ?

Questions adressées aux interlocuteurs dans les pays germanophones :

Certains créateurs de costumes ont évoqué dans les interviews le fait qu'ils doivent prendre en charge de plus en plus de tâches au-delà de leur travail artistique, tâches pour lesquelles ils ne sont pas payés davantage (achats, commandes, comptabilité, s'occuper des costumes de répétition, écrire les listes de costumes). Une des causes à cette tendance tient du fait que les postes d'assistants diminuent ou bien que le nombre de productions dans les théâtres augmentent pour un même nombre d'assistants.

formulation pour les créateurs :

Quelle est votre expérience à ce sujet ? Quelles sont, selon vous, les tâches de travail du créateur de costume ?

formulation pour les directeurs de service et chefs de structures :

Connaissez-vous ces problèmes dans «votre» structure ? La répartition du travail est-elle organisée précisément ? Quelles sont les tâches des créateurs de costumes ? Quelles sont les tâches des assistants ou des chargés de production ?

Rémunérations

Les études montrent que les créateurs de costumes sont bien moins rémunérés que les créateurs de décors. A l'opéra, une répartition dite „classique“ est souvent décrite : les honoraires des créateurs de décors sont environ 30% supérieurs à ceux des créateurs de costumes, les metteurs en scène gagnent souvent le double par rapport aux concepteurs de costumes.

D'où viennent ces différences selon vous ? Les trouvez-vous justifiées ?

Réformes/revendications BDS :

L'alliance *Bund der Szenografen* propose les réformes suivantes. (liste ci-dessous)

Quelles propositions vous semblent appropriées/importantes ? Pourquoi ? Lesquelles vous semblent irréalisables ?

L'alliance professionnelle des designers du spectacle, Bund der Szenografen réalise depuis les années 2000 des actions pour améliorer les conditions de travail des concepteurs dans les arts vivants (costumiers, scénographes, designers lumière..) par des ateliers de formation, des campagnes médiatiques et politiques. Elle propose les réformes suivantes.

Quelles mesures vous semblent concerner également les créateurs et créatrices de costumes en France ? Lesquelles vous sont complètement étrangères ? (il faut noter que les scénographes en Allemagne sont indépendants et ne touchent pas d'indemnités de chômage entre les contrats)

- Rémunération moyenne de 15 000 euros brut par production.
- pas de rémunération en dessous du salaire minimum légal, soit pas de production en dessous de 7500 euros brut.
- rémunération équivalente pour les hommes et les femmes.
- rémunération équivalente pour les costumiers et les scénographes.
- si cumul des fonctions (costumes et décors) ; cumul des rémunération à 100%
- rémunération calculée indépendamment de celle des metteurs en scènes.

- transparence: publication annuelle des rémunérations dans les théâtres et opéras subventionnés.
- maintenir les poste d'assistant.e.s. et leur permettre de créer.
- maintenir et créer des postes fixes de scénographes (costumes et décors).
- rembourser les frais de transports et de logement complètement.
- améliorer la compatibilité entre la vie de travail et la vie de famille (logements de fonction adaptés, garde des enfants dans les théâtres, pas de répétition le week-end, postes artistiques fixes).
- étaler la rémunération selon les étapes d'avancée des projets (signature du contrat, rendu de maquettes, début de répétitions, première...).
- baisser la TVA sur la création de 7 à 0 %.
- principe de rotation : les structures pourraient inviter par roulement les metteurs en scène comme les scénographes (décors ou costumes) à travailler sur une œuvre et constituer leur équipe artistique.
- transparence : la fédération des théâtres devrait publier chaque année les honoraires pratiqués dans les théâtres.
- réduire le volume de productions créées chaque année.
- maintenir les ateliers.

Perspectives

Comment imaginez-vous le futur des arts vivants et des scénographes les prochaines années ?

Questions spécifiques aux créateurs actifs en France et dans les pays germanophones

Votre parcours et domaines d'activité

Quel est votre parcours dans les costumes et votre formation ?

Dans quels secteurs et domaines travaillez-vous ? Arts vivants, (ballet, opéra, théâtre, comédies musicales), cinéma, mode ?

Depuis combien d'année travaillez vous comme créateur/créatrice ?

Prenez-vous en charge aussi la réalisation des costumes ?

Créez-vous aussi des décors ?

Compétences, formation, assistanat

Quels sont, à votre avis, les compétences requises pour pratiquer le métier au-delà des compétences artistiques ?

Pensez-vous que la formation est adéquate ? Quels sont les manques ?

En Allemagne, les étudiants découvrent les aspects concrets du métier souvent en travaillant plusieurs années comme assistants/chargés de production.

Avez-vous travaillé comme assistant.e ?

Avez-vous eu l'occasion de suivre des formations (formation continue) pendant votre vie professionnelle ?

Présentation du métier dans l'espace public

Comment votre métier est-il perçu par vos équipes artistiques ou un public plus large ?

Attachez-vous de l'importance à la présence de votre travail dans la presse (critique de spectacles, articles spécialisés) ou dans la communication autour du spectacle (programme, affiche) ?

Votre travail vous semble-t-il assez représenté/pris en compte ?

Salaires / honoraires et conditions de travail

Comment rencontrez-vous les équipes artistiques ? (candidature spontanée, réponse à des annonces, recommandation, bouche à oreille)

Avec combien de metteurs et metteuses en scène travaillez-vous ?

Combien de projets de création avez-vous en moyenne chaque année ?

Êtes-vous salariée ou travailleur.se indépendant.e ?

Négociez-vous vos salaires? Sur quelle base ? (grille de salaire, temps de travail, expériences antérieures, taille du projet, réputation personnelle, réputation des metteurs en scène, domaine des arts vivants...)

Y a-t-il de grandes différences de salaires selon les domaines des arts vivants ?

Où se situe votre salaire par rapport aux autres membres de l'équipe artistique (mise en scène, lumière, scénographie...)?

Où se situe votre salaire par rapport au salaire moyen de votre pays ?

Quelle est votre expérience des droits d'auteurs et droits de suite ?

Avez-vous observé une évolution des rémunérations (salaires+droits d'auteurs) avec le temps ?

Quelle est la taille de vos budgets costume (matériaux et/ou salaires des couturiers) ?

Comment jonglez-vous entre les projets ?

Combien de temps travaillez-vous en tout sur un projet ?

Quels sont vos temps de présence au sein de la compagnie ou dans la structure d'accueil lors de la création ?

Vivez-vous de votre activité de création ou bien devez-vous exercer une autre profession en parallèle ? Ou être soutenu.e par un.e conjoint.e/votre famille ?

Travail et vie de famille/ vie sociale

Combien de fois ou combien de temps voyagez-vous dans l'année pour votre travail ?

Comment gérez-vous la vie de travail et votre vie sociale/de famille ?

Concurrence entre costumiers et scénographes

En Allemagne, il existe un problème pour les personnes uniquement créatrice de costumes : elles sont désavantagées par rapport à leurs collègues qui conçoivent à la fois les costumes et les décors.

On soulève trois raisons à cela:

- Les honoraires des costumiers sont bien inférieurs à ceux des scénographes.*
- Les créateurs de costumes doivent être sur place plus souvent que les créateurs de décors (nombreux essayages, adaptation de la conception des costumes à l'évolution de la mise en scène). Les concepteurs de costumes peuvent difficilement travailler sur différentes productions en même temps.*
- De nombreuses maisons préfèrent embaucher une seule personne plutôt que de séparer la conception des costumes et la scénographie.*

Avez-vous vécu des expériences similaires ? Quel est votre avis sur la question ?

Couverture sociale : assurances maladie, chômage, retraite

Votre couverture sociale vous paraît-elle adaptée et suffisante dans votre pays ?

Travail à l'étranger

Quelles différences avez-vous observées en ce qui concerne les conditions de travail et le statut des créateurs de costumes à l'étranger ?

Crise Covid

La crise de Covid a-t-elle influencé votre travail ?

Questions posées uniquement aux allemands :

- Que pensez-vous des programmes d'aides aux artistes indépendants ?

- Comment imaginez-vous le futur des créateurs de costumes et de décors dans les prochaines années ?

Réseaux et alliances professionnelles et débats

Faites-vous partie d'une association professionnelle ou d'un syndicat ?

Comment échangez-vous avec vos collègues ?

Quels sont les thèmes d'échanges ou les débats actuels ?

Les sujets tels que la diversité, #metoo dans le domaine des arts vivants sont ils abordés ?

En Allemagne les conditions de travail et le salaire des créateurs sont un sujet nouveau de débat dans les écoles d'art, les réseaux d'assistants et chez les professionnels.

Avez vous observé un débat similaire en France ?

Questions spécifiques aux personnes ayant occupé un emploi permanent de création en Allemagne et en Autriche

Comment avez-vous vécu cette période de travail dans un poste fixe ?

Quelles étaient vos tâches de travail en tant que scénographe permanent ?

Quelles étaient les tâches de travail des scénographes invités ? Et des assistants ?

Êtiez-vous consulté.e pour le choix des scénographes invités ?

Questions spécifiques aux chefs de services de costumes

Quel est votre parcours ? (coupe, assistanat, création ?)

Prenez-vous en charge la création de costumes de spectacles à côté de vos fonctions de chef.fe de service? Souvent ? Est-ce inscrit dans votre contrat ? Êtes-vous rémunéré.e en plus pour cela ?

Avez-vous déjà travaillé dans des structures ayant des scénographes en poste permanents?

Communiquez-vous avec les créateurs de costumes sur leurs conditions de travail et sur la répartition des tâches dans l'atelier ?

Avez-vous rencontré des créateurs venus d'autre pays habitués à une autre répartition des tâches ?

Dans les contrats les créateurs sont tenus uniquement de délivrer des maquettes et être présents aux répétitions générales. La réalité de terrain est autre, les créateurs accompagnent souvent la production des costumes.

Que pouvez-vous dire à ce sujet ?

Comment a évolué le degré de présence des créateurs dans «votre» structure ? Les créateurs étaient-ils plus ou moins présents par le passé ? Quel est, pour vous, l'engagement optimal en temps de travail ?

Des créateurs vous ont-ils déjà contacté.e avant de négocier leur contrat pour connaître les conditions de travail dans votre atelier et évaluer avec vous leur investissement horaire?

Les „purs“ créateurs de costumes sont en concurrence avec les créateurs qui conçoivent les décors et les costumes, voire avec des créateurs de décors qui acceptent de prendre en charge la création de costumes.

Quelle est votre expérience à ce sujet ?

Attendez-vous qu'une personne soit uniquement en charge de la création de costumes ? Ou cela vous est-il égal ?

Demande-t-on votre avis sur le choix des créateurs de costumes invités ? Donnez-vous votre avis ?

Savez-vous selon quels critères les honoraires sont conçus ?

Connaissez-vous les honoraires des créateurs pratiqués dans «votre» théâtre ? Avez-vous observé une évolution ?

Les directeurs des théâtres vous demandent-ils d'évaluer le temps de travail nécessaire pour un spectacle ?

Pensez-vous qu'il faille repenser l'organisation du métier et comment?

Questions spécifiques aux chefs de théâtres et opéras en Allemagne et en Autriche

Reconnaissance du métier et visibilité

Quelle importance les décisions esthétiques et conceptuelles des scénographes ont-elles dans le succès d'un spectacle ?

Comment votre structure communique-t-elle sur la scénographie des spectacles ? (rencontres avec le public, interviews, nomination sur les affiches, les bandes annonces, nomination dans la presse)

Quelle importance a l'évocation du travail des scénographes dans la presse et la nomination sous les photos de spectacles ?

Connaissez-vous les conditions de travail des scénographes (décors et costumes) ? Avez-vous déjà lu des études sur ces métiers?

Avez-vous travaillé dans différents pays ? Quelles différences avez-vous observées pour le travail des créateurs de costumes entre ces pays ?

Accès aux offres et honoraires

Les scénographes sont-ils invités indépendamment des metteurs en scène dans la structure que vous dirigez ?

Le service des costumes donne-t-il son avis sur le choix des créateurs de costumes invités ?

Comment sont établis les honoraires des créateurs de costumes ? Quels critères sont pris en compte ? (taille de l'œuvre, temps de présence, charge de travail, cote des créateurs)

Avez-vous observé une évolution des honoraires des scénographes (décor et costumes) ces dernières années ?

Question posée uniquement à l'oral :

Comment pourrait-on, selon vous, revaloriser les honoraires des créateurs de costumes ?

Covid

Quelle influence la pandémie-a-t-elle eu sur votre travail avec les créateurs de costumes et de décors ?

Questions posées aux formateurs

professeurs ou intervenants en Allemagne

Quelles thématiques sont importantes, d'après vous dans la carrière des artistes ?

Quelles mesures pensez-vous envisageables pour améliorer la formation des étudiants et des artistes ?

Les créateurs de costumes, en tant qu'artistes indépendants, doivent remplir des tâches administratives, telles que par exemple la gestion, la déclaration d'impôt de leur entreprise, les dossiers pour entrer à la caisse d'assurance des artistes... Ils sont confrontés également à des questions juridiques.

Que pensez-vous de ces domaines ? Comment peut-on former aux mieux les étudiants à ces thématiques ?

Pensez-vous que la gestion et les compétences administratives doivent faire partie des enseignements ? Ou bien est-ce trop tôt, trop chronophage ?

Les études montrent que les créateurs de costumes touchent des honoraires trop bas.

Abordez-vous la thématique des rémunérations avec les étudiants ? Comment sont-ils préparés aux démarches de négociation ?

Avez-vous des remarques sur des thématiques que je n'ai pas citées ?

Questions supplémentaires aux intervenants :

Auprès de qui intervenez-vous ? Qui vous interpelle pour intervenir ? Qui vous rémunère ?

Quels thématiques abordez-vous ? Quelles formes prennent les échanges ?

Avez-vous identifié des besoins inattendus pendant les ateliers ?

Quels thématiques les participants jugent actuellement importantes ? Lesquelles les intéressent moins ?

Évaluez-vous l'impact de votre intervention et comment ?

Restez-vous en contact avec les participants ensuite ? (autres ateliers, conseils...)

Questions posées aux metteurs en scène

Votre parcours et domaines d'activité

Quel est votre parcours et votre formation ?

Dans quels domaines travaillez-vous ? (opéra, théâtre, comédies musicale..)

Depuis combien d'année travaillez-vous comme metteur en scène ? Comme assistant ?

Comment obtenez-vous les commandes de spectacles ?

Comment est composée l'équipe artistique ? Est-ce qu'on vous impose ou suggère des scénographes ? Les recherchez-vous vous même ?

Avec combien de créateurs de costumes travaillez-vous régulièrement ?

Travaillez-vous sur un pied d'égalité avec les scénographes ? Ressentez-vous une hiérarchie ? Que signifient ces termes pour vous ?

Les dirigeants de structures décrivent les metteurs en scène comme les « chefs » d'une production. Trouvez-vous cela justifié ? Quelle est votre responsabilité en tant que metteur en scène ?

Création de costumes

Comment émerge le design des costumes dans vos projets ? Quelle influence avez-vous ? Quelles sont, à votre avis, les tâches des créateurs de costumes ?

Honoraires

Comment négociez-vous vos honoraires ?

Quels critères sont retenus dans la négociation ? (taille de l'œuvre, présence, engagement, expérience, réputation...)

Avez-vous observé une évolution des honoraires les dernières années ?

Jugez-vous vos honoraires adéquats ?

Connaissez-vous les honoraires de vos collègues artistiques ? Communiquez-vous sur ce sujet ?

Avez-vous une influence sur les honoraires des autres membres de l'équipe ?

Pour les thématiques suivantes les mêmes questions ont été posées qu'aux créateurs de costumes : différences de revenus dans les équipes artistiques,

la sécurité sociale des artistes,
la communication entre collègues,
l'adhésion aux syndicats ou à des alliances professionnelles,
les réformes proposées par la BDS,
l'influence de la pandémie sur leur travail,
les aides mises en place,
les perspectives pour les arts vivants.