



HAL
open science

“ Rater sa vie, c’est déjà ça. ”

Estelle Baudou, Quentin Rioual

► **To cite this version:**

Estelle Baudou, Quentin Rioual. “ Rater sa vie, c’est déjà ça. ”. *Agôn : Revue des arts de la scène*, 2021, Rater, 9, 10.4000/agon.9112 . hal-03527619

HAL Id: hal-03527619

<https://hal.science/hal-03527619>

Submitted on 16 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Agôn

9 | 2021
Rater

« Rater sa vie, c'est déjà ça. »

Estelle Baudou et Quentin Rioual



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/agon/9112>

DOI : [10.4000/agon.9112](https://doi.org/10.4000/agon.9112)

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Estelle Baudou et Quentin Rioual, « « Rater sa vie, c'est déjà ça. » », *Agôn* [En ligne], 9 | 2021, mis en ligne le 12 janvier 2022, consulté le 14 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/agon/9112> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.9112>

Ce document a été généré automatiquement le 14 janvier 2022.

Association Agôn et les auteurs des articles

« Rater sa vie, c'est déjà ça. »

Estelle Baudou et Quentin Rioual

- 1 Quelques jours avant que des confinements ne soient déclarés aux quatre coins du monde pour lutter contre l'épidémie de Covid-19, et alors que l'appel de ce numéro était en train de s'écrire, on pouvait encore marcher dans les rues de Paris et lire les mots de la *street artist* La Dactylo : « Rater sa vie, c'est déjà ça¹. » Aussi modeste qu'efficace et rassurant, cet octosyllabe rappelait avec humour qu'il y a de belles façons de se prendre les pieds dans le tapis, qu'il y a de belles manières d'en rendre compte. Notre entreprise était ainsi justifiée par la puissance existentielle que cette artiste confiait elle aussi à l'art de rater et de se rater. Pourtant, que cela corresponde à une tendance (innée ou construite) au positivisme ou à l'émulation supposée, il semblerait que les membres des sociétés occidentales contemporaines échafaudent principalement leurs mythologies sur les signes de la réussite et du succès, et leurs valeurs supposées. Ainsi, la phrase de La Dactylo sonne à la fois comme un dicton existentiel et un slogan subversif nous rappelant la nécessité de considérer la place à la fois historique et éthique du rater.
- 2 Loin de rendre obsolètes les mouvements sociaux qui l'ont précédée², la crise sanitaire, et celles économique et existentielle qui l'ont accompagnée, ont redit, s'il était nécessaire, combien sont essentiels une fonction publique de la santé et de la recherche garantissant une protection sociale solidaire et des services publics ouverts à tou·tes. Pourtant, depuis l'administration des arts de la scène jusque dans l'enseignement supérieur et la recherche, pullulent et parfois dominant le financement sur projets, les contrats d'objectifs, les indicateurs de performance et le management par l'évaluation, qui se sont imposés d'une façon plus ou moins exhibée ou contraignante. Le droit à l'échec – ou plutôt, comme on le décline ici, le droit du « rater » et le droit au « raté » – est manifestement menacé par une idéologie du succès alimentée par l'économie néolibérale.
- 3 En effet, dans un monde régi par un impératif de succès qui lie de manière indivisible le politique à l'économique, l'art est de fait, et de plus en plus, soumis aux lois du marché³. De toutes parts, on regrette que l'artiste soit contraint·e d'être performant·e et rentable. Ce numéro enquête sur l'origine de cette injonction et ses conséquences pour

les carrières, la recherche artistique, les conditions de production, les conditions de réception et la pédagogie dans les arts de la scène. Par là, il s'agit d'explorer la place qui est encore laissée aujourd'hui à la possibilité de rater et à notre capacité à le penser tant dialectiquement qu'existentiellement.

- 4 Dans ce neuvième numéro, la revue *Agôn* invite donc à contribuer au réinvestissement du « rater » dans les arts de la scène. En 1998 déjà, Frédéric Maurin consacrait le numéro 141 de *Théâtre/Public* au verbe « Échouer » comme en écho à l'article que Nathalie Heinich consacrait quatre ans plus tôt aux « formes du ratage artistique⁴ ». Plus récemment, Anne Lempicki et Maxence Cambron ont réinvesti ce champ à l'occasion d'un séminaire doctoral organisé à l'Université d'Artois⁵. Ces trois initiatives ont utilement positionné le rater en son réseau : la faute, l'erreur, l'échec. Et on pourrait aussi aller chercher des comparaisons dans un spectre plus large avec l'accident⁶ ou la panne⁷. Dans leurs formes verbales, ces cousins du rater n'offrent toutefois pas les mêmes aspérités. Tout d'abord, rater (comme verbe transitif), c'est rater *quelque chose*. On peut en outre, à partir du verbe même, distinguer le « raté » comme résultat du « rater » comme processus, par ailleurs proche de la forme substantivée « ratage » dont le suffixe renvoie à l'action elle-même.

Une histoire par les raters

- 5 La mythologie positiviste et téléologique qui a forgé les sociétés capitalistes occidentales existe dans des proportions diverses selon les champs. Chacun a toutefois, pour se constituer, des mécanismes propres de luttes qui lui servent à la fois pour se définir et se justifier en interne comme en externe⁸. Ainsi sont par exemple mis en place des sélections ou prix qui, parmi d'autres choses, ont vocation à dénoter une des formes de hiérarchie au sein du champ (par exemple, celui de la création théâtrale) ou du sous-champ (par exemple, le théâtre d'art) en question. En général, l'histoire laisse de côté les raters pour présenter une logique de réussite. Cela étant considéré, on pourrait imaginer qu'un champ parvenu à sa maturité soit un champ qui tienne compte tant des réussites qu'il construit que des ratés qu'il induit, par exemple en attachant un soin plus particulier à celleux qui peuvent s'abîmer avant d'être reconnues, par exemple en leur érigeant des statues. Dans *La Symphonie des adieux*, le narrateur et écrivain d'Edmund White, ayant reçu une énième lettre de refus d'un éditeur, travestit ainsi le sens de la colonne présente sur la Piazza Colona devant lui : « [...] érigée par un empereur et ornée d'un bas-relief représentant des centaines de prisonniers — [je l'imaginai] comme un monument à tous les écrivains vaincus au long des siècles, une absurdité qui me fit sourire⁹ ».
- 6 Entre une utile histoire téléologique du modernisme et une nécessaire histoire par les utopies, une histoire artistique des raters reste sans doute à élaborer sur l'envers du positivisme historiographique. Cette histoire a partie liée avec celle des oublis¹⁰. Ce dossier suggère une révision épistémologique de nos manières d'écrire l'histoire des arts de la scène en proposant une histoire par les raters. L'écriture actuelle de cette histoire n'a pas négligé l'ensemble des raters, notamment lorsqu'il s'agit des initiatives avant-gardistes. Toutefois, on a pu avoir tendance à instruire ces raters comme symptômes et non pour eux-mêmes. C'est à ce pas de côté que cette publication s'essaie.

- 7 De fait, les raters peuvent contribuer à plus qu'une histoire dite mineure. Ils peuvent mettre au jour, notamment, les relations économiques et logistiques entre troupes, lieux et institutions. Souvent, ils impliquent des enjeux techniques qui, s'ils ne sont pas les seuls à conduire aux raters, en constituent toutefois une part essentielle. La représentation comme sa mise en œuvre sont gouvernées par une multiplicité de raters que l'on s'ingénie en général à dissimuler et qui sont pourtant essentiels à toute création. Parfois, ces raters s'immiscent jusqu'au moment de la représentation et mettent en lumière les contraintes de production, les conditions techniques et probablement aussi le manque d'expérience. À ce sujet, la représentation peu maîtrisée de *L'Intruse* par les comédiennes de l'Œuvre à Oslo le 06 octobre 1894 est exemplaire : des accessoires inappropriés, un texte peu maîtrisé et des interprètes hilares probablement à bout de nerfs font de cette séance un ratage complet d'après Edvard Brandès¹¹. Elle rappelle qu'une troupe — même d'avant-garde — en passe par des ratés qui font émerger des sujets (modalités d'accueil technique, circulation entre les équipements culturels européens, ...) et permettent de dépasser un discours historico-esthétique qui pourrait finir par être trop idéalisant.

Une éthique du rater

- 8 À l'échelle individuelle, reconnaître que « rater sa vie, c'est déjà ça » serait aussi reconnaître que rater sa vie suppose d'abord de savoir se maintenir en vie d'une manière déterminée. Ce serait avoir appris, avec la perte possible de certains rêves et idéaux, avec la déconstruction de certaines idées reçues, que vivre à peu près comme on l'imaginait et à peu près comme on voudrait, vivre en la condition d'une liberté exigeante de choix¹², en la condition d'un système capitaliste patriarcal¹³ global et intériorisé, en une condition terrestre alarmante¹⁴, dans un monde comme point d'agression¹⁵ n'est pas nécessairement chose donnée ou acquise. À ce titre, se construire à rebours des modèles dominants suppose de déconstruire des pratiques sociales, raciales et genrées, et donc de composer avec les attentes normatives, de les questionner, de les subvertir, de les rater.
- 9 Dans le cadre très codifié de l'émission télévisée "Ru Paul's Drag Race", qui met en compétition depuis 2009 des performers *drag queens* sur un certain nombre d'épreuves, la verbalisation des difficultés et potentielles failles d'une artiste est par exemple éminemment valorisée, voire appelée. Il n'est pas rare que, suite à des *runways*¹⁶ ratés, le performer et présentateur Ru Paul invite une *drag queen* à considérer son *inner saboteur*, à savoir cela qui — en chacun de nous — organise aussi invisiblement que méthodiquement les possibilités de ne pas se mobiliser autant que permis ou souhaité pour faire face à une épreuve. Cette médiatisation du rater dans un exercice de sélection peut paraître déplacée à certains égards. À d'autres, elle constitue un rare cas où, dans le cadre d'une pratique contemporaine mêlant performance sociale et performance artistique, sont exprimés publiquement les errements intimes autant que les constructions sociales adverses qui les favorisent, qu'elles aient été intériorisées ou qu'elles soient exprimées par un entourage plus ou moins proche. Entre de tels dispositifs de venue (ou de poussée) à la confession et les dispositifs d'ensilencement, il y a sans doute à aménager et faire exister des dispositifs d'ouverture de l'écoute où la bienveillance et la tendresse trament notre attention, et la préparent à un autre régime. C'est en l'occurrence à un régime plus écologique qu'inviterait une approche

visant, avec les raters autant qu'avec les réussites, les communs et les interdépendances de nos existences. Dans le contexte socio-politique qui est le nôtre, le rater peut de toute évidence s'imposer comme une manière alternative – anticapitaliste et anticonformiste – d'être, comprendre et créer, à savoir comme une éthique. C'est notamment ce que propose Jack Halberstam dans son ouvrage consacré à « l'art queer de ne pas réussir¹⁷ » dans lequel il développe la « théorie basse » (« low theory »). Il y définit l'art queer comme un art qui opte pour l'obscurité, c'est-à-dire pour la confusion, la solitude, l'impossibilité, l'aliénation, la bizarrerie plutôt que pour la maîtrise et le contrôle. Le rater avec sa part de négativité et de pessimisme serait ainsi une manière plus créative, coopérative et surprenante d'être au monde.

Créer par les raters

L'erreur est une forme d'apprentissage. Après avoir parcouru des kilomètres sur la mauvaise route et débouché dans une impasse créative, tu découvres ce qu'on ressent quand on agit sans réfléchir ; ça te servira de leçon. Cette méthode d'apprentissage est capitale. Il y aura des ratages, forcément. Tu vas te planter. Tu vas t'apercevoir que ce que tu fais est inabouti. C'est comme ça qu'on apprend à explorer ses pulsions, à creuser jusqu'aux racines. [...] C'est la triste réalité de la vie d'artiste, et c'est pour cela que le bon artiste a droit à la déférence et à la considération du public. Malgré la volonté qui le dévore de l'intérieur, la conviction d'avoir quelque chose d'essentiel à dire, malgré cela, malgré la noble flamme de la création qui se consume en lui, il est condamné à l'échec. Il persévère en dépit des ratés et puis une fierté muette dans le fait qu'il s'acharne à échouer et que, avec un peu de chance, pour reprendre la formule de Samuel Beckett, il échoue mieux¹⁸.

- 10 Les arts de la scène sont bien intimement et historiquement liés au rater, qu'ils s'incarnent dans les carrières (formations et recrutements), dans les processus de création (droit à la recherche, économie de production) ou dans les formes spectaculaires elles-mêmes. Ce dossier explore en quoi le rater peut être aujourd'hui – et a été par le passé – une éthique pour créer, penser et enseigner les arts de la scène. Créer et enseigner auraient ici partie liée dans la place donnée à l'émotion, et donc au fait que « ça rate », au sein d'une éthique de l'interaction¹⁹.
- 11 Premièrement, le rater a toute sa part dans le fonctionnement général par sélection qui régit les arts de la scène : des concours d'entrée dans les écoles, aux castings, en passant par les appels à projets, les compétitions de mise en scène, les prix... Ces processus de sélection qui rythment les carrières artistiques révèlent que, dans l'ombre d'un succès, se dissimulent toujours de nombreux ratés et qu'on ne peut jamais préjuger d'une carrière à partir d'un raté ou d'une réussite. Paradoxalement, la pédagogie et les processus de création ont de moins en moins l'occasion de laisser toute sa place au rater et visent l'efficacité et la rentabilité. Deuxièmement, l'essence même des arts de la scène tient en partie du rater. La *performance theory* de Richard Schechner oblige d'ailleurs à prendre en compte la contingence de l'espace-temps²⁰. De fait, les arts de la scène, parce qu'ils sont des art « vivants », contiennent nécessairement, dans l'ici et maintenant de la représentation, la possibilité du rater. Comme le suggère Heiner Müller²¹, penser les arts de la scène comme des arts du rater revient de fait à les considérer comme des arts « mourants ». Enfin, dans une perspective plus institutionnelle, on se souvient de la demande de Peter Brook, dans les années 1950, à l'administration de la Royal Shakespeare Company : un droit « aux sièges vides ». Et on ne peut ignorer la longue histoire du théâtre public français qui s'est employé à

proposer aux artistes des espaces de recherche et d'expérimentation non soumis aux contraintes de rentabilité. Sans doute les institutions françaises (théâtres et écoles) préservent-elles encore une part de ce droit au rater largement menacé par l'économie néo-libérale. Sur ce point, ce numéro esquisse des comparaisons à l'échelle européenne et internationale.

Structure du numéro

- 12 Outil heuristique, le rater permet donc de penser une histoire et une éthique des arts de la scène à rebours des normes de la société capitaliste occidentale. S'agissant de ces dernières, le numéro esquisse seulement les aspirations décoloniales et écologiques du concept de rater qui restent à explorer en profondeur. Par ailleurs, le rater s'incarne comme motif esthétique notamment dans les dramaturgies et les scénographies, se révélant alors comme un outil perceptif.
- 13 Afin de mettre en relation les articles réunis dans ce numéro de manière dynamique, nous avons choisi de les regrouper selon sept intitulés conceptuels qui tentent de définir différents types de rapport au rater.

Alternatives

- 14 La partie consacrée aux alternatives rassemble les articles de Marcus Bell, Myriam Bloedé et Mathilde Perahia ainsi que l'entretien mené par Quentin Rioual et Estelle Baudou avec Angeliki Poulou. Marcus Bell et Mathilde Perahia articulent queer et rater et présentent des alternatives à l'idéologie du succès qui domine les arts de la scène et plus largement la société contemporaine. Le premier analyse l'exemple d'une performance *rave* à Londres et la seconde se penche sur la question du cirque montréalais. Par ailleurs, Myriam Bloedé présente l'esthétique de Robyn Orlin dans laquelle le rater est une réponse critique aux rapports de force qui structurent la globalisation et la libéralisation des relations humaines et non-humaines. Enfin, de son côté, Angeliki Poulou partage son expérience de la création théâtrale en Grèce et la nécessité, dans et avec les crises, de développer des alternatives aux moyens de production conventionnels.

Collaborations

- 15 En engageant une communauté de personnes et de métiers, les arts de la scène commandent que, pour rater, et en particulier pour bien le faire, il faille rater à plusieurs. À partir de son point de vue de régisseur de scène à l'opéra, Laurent Le Bec donne à voir, par le prisme du rapport de régie, les modalités d'anticipation et de communication du rater de soir en soir. Le document se présente alors comme le lieu de retranscription du travail commun, réalisé et à venir. Pour sa part, Élise Deschambre aborde la génétique de collaborations a priori plus directes : celles de deux duos (Jean-Marie Piemme/Philippe Sireuil et Thomas Depryck/Antoine Laubin), dans l'objectif d'y pointer la génétique d'un raté admis voire entretenu. C'est une collaboration d'une troisième nature, enfin, que Victor Thimonier décèle chez Jean-François Peyret : celle qui, entre Beckett et Frankenstein, laisse sa place aux raters positifs comme aux raters décevants.

Bricolages

- 16 Dans leurs approches matérielles de la technique et de la poétique scéniques, Clémentine Cluzeaud et Pauline Hachette démontrent en quoi les arts de la scène sont affaire de bricolages. En explorant au travers du *pfüsch*, la nature et la poésie des pratiques de raccommodage du plateau, la première envisage ce que les raters disent positivement des techniques du spectacle et de leurs artisans. Elle offre ainsi, pour l'histoire matérielle, un terme-domaine complémentaire au rapport de régie pensé par Laurent Le Bec. Le bricolage analysé par Pauline Hachette est celui, bien à vue, des créations de La Belle Meunière. Pratique de l'espace et du temps, autant qu'éthique de création, le bricolage y est l'une des facettes du ratage qui fait moteur entre l'expérimentation et l'expérience esthétique.

Interprétation

- 17 Les arts vivants exposent par nature leurs interprètes au rater, autant dans l'intimité de salle de répétition où l'on cherche et tâtonne, que dans l'instant implacable de la représentation. L'article de Keti Irubetagoiena montre comment la formation (puis la pratique) des interprètes, au théâtre, peut et doit prendre en compte l'expérience fondatrice du rater. Rémi Baert et Hélienne Lestringant, pour leur part, présentent des dramaturgies du rater qui mettent en abîme la pratique de l'interprète avec les attentes esthétiques et sociales de succès : l'article de Rémi Baert propose de resituer à partir du concept de rater la figure du clown dans l'histoire du cirque et la société néo-libérale et celui de Hélienne Lestringant analyse le travail sur les clichés de l'artiste plasticien et performeur islandais Ragnar Kjartansson.

Dialogue

- 18 Le terme dialogue permet de mettre en regard les articles de Charikleia Magdalini Kefalidou et de Tsolag Paloyan. L'un et l'autre contribuent à définir le dialogue dans le théâtre contemporain à partir du paradigme du rater. À travers l'exemple de William Saroyan, Charikleia Magdalini Kefalidou montre comment le rater est constitutif d'une écriture qui prend à rebours l'utilitarisme et le libéralisme en analysant autant la posture de l'auteur exilé que le dialogue théâtral lui-même. Quoique d'une autre manière, le ratage est aussi le fondement dramaturgique du dialogue dans le théâtre de Nathalie Sarraute. Tsolag Paloyan aborde la question à partir du concept de tropisme qu'il définit comme constitutif de l'action dramatique.

Production

- 19 Assemblés autour du terme production, l'article de Daniel Urrutiaguer et l'entretien avec Bruno Tackels reviennent sur quelques-uns des enjeux centraux qui déterminent l'amont de toute création, trament les carrières artistiques et commandent pour partie les conditions de réception des œuvres. Daniel Urrutiaguer, pour sa part, s'intéresse à cette phase problématique de l'"émergence". À partir des enquêtes qu'il a menées, celui-ci synthétise les mécanismes professionnels à l'œuvre autour des dits succès ou ratages des jeunes compagnies repérées. De son côté, Bruno Tackels aborde avec Estelle

Baudou la situation des arts de la scène en France, à travers l'analyse des conséquences de la pénétration du libéralisme dans le secteur : nouvelle terminologie, mécanismes accrus de sélection et de subordination, précipitation du jugement... À rebours, quelques pistes sont avancées pour renouer avec un droit à l'essai et avec une éthique de création consciente de pouvoir appartenir à une "tradition du mineur".

Pratiques

- 20 La partie consacrée aux pratiques rassemble l'article de Maddly Guillaume et Philippe Goudard, un entretien avec Loïc Touzé réalisé par Anne Pellois ainsi que des témoignages d'artistes de la scène. Maddly Guillaume et Philippe Goudard explorent les bénéfices de la figure du clown, comme "héros du ratage", dans la perspective thérapeutique des arts de la scène. De son côté, Loïc Touzé partage ses expériences du rater dans son travail d'interprète, de chorégraphe et de pédagogue et définit en creux le rapport entre rater et geste — le geste comme démarche artistique ou mouvement dansé. Enfin, le numéro rassemble quatre témoignages par des artistes de la scène qui nous livrent avec générosité leur rapport au rater. Nous avons choisi de les mettre à disposition de manière brute parce qu'ils sont l'expression d'une intimité que toute modification éditoriale aurait altérée.

BIBLIOGRAPHIE

- BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art* (1992), Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- BOURRIER Mathilde, et NOVA Nicolas (dir.), *Techniques et culture*, n°72, « En cas de panne », 2019.
- BOUTANG Pierre-André, et PAMART Michel (réal.), *Abécédaire de Gilles Deleuze*, interview : Claire Parnet, Paris, Éditions Montparnasse, « Regard », 2004, 3 DVD vidéo, 7h30.
- BRANDÈS Edvard, « Det franske skuespillerselskab i Kristiania », *Samtiden*, octobre 1894.
- CAMBRON Maxence, et LEMPICKI Anne (dir.), « Ratage, erreur et échec dans les arts de la scène et visuels. Une approche esthétique et économique », 13 avril 2018, Université d'Artois.
- CAUWET Laurent, *La Domestication de l'art. Politique et mécénat*, Paris, La Fabrique Éditions, 2017.
- FEDERICI Silvia, *Le Capitalisme patriarcal*, Paris, La Fabrique Éditions, 2019.
- HALBERSTAM Judith, *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011.
- HARTMUT Rosa, *Rendre le monde indisponible* (2018), trad. Olivier Mannoni, Paris, La Découverte, 2020.
- HEINICH Nathalie, « La faute, l'erreur, l'échec : les formes du ratage artistique », *Sociologie de l'art*, « Échecs et ratage en art », 1994, n°7.
- MÜLLER Heiner, « Le théâtre s'engendre seulement au point d'intersection entre angoisse et géométrie », traduction de Jean Jourdeuil et Jean-Louis Besson, in *Frictions*, n°24, hiver 2014-2015.

Revue d'Historiographie du Théâtre, « L'écriture de l'histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels », trim. 3, 2014.

Revue d'Histoire du théâtre, « Les Oublis de l'histoire du théâtre », trim. 2, 2016.

RIOUAL Quentin, "Les conditions de répétition et de représentation dans la tournée septentrionale de l'Œuvre : le cas de L'Intruse au Carl-Johan Teatret, le 06 octobre 1894", article à paraître dans un collectif consacré à Lugné-Poe (dir. Alice Folco et Sophie Lucet).

SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.

TEMPEST Kae, *Connexion*, trad. Madeleine Nasalik, Paris, Éditions de l'Olivier, 2021, p. 97-99.

WHITE Edmund, *La Symphonie des adieux (The Farewell Symphony (1997))*, trad. Marc Cholodenko, Paris, éd. 10/18, 1998.

NOTES

1. <https://www.instagram.com/ladactylo/>, consulté le 30 juin 2021.
2. Au mouvement social contre la réforme des retraites démarré le 05 décembre 2019, s'est agrégé, dans l'ESR, un mouvement professionnel inédit opposé aux rapports préparatoires à la Loi de Programmation Pluriannuelle de la Recherche (LPPR) et réunissant nombre de revues, laboratoires, outils et plateformes numériques, départements d'UFR... Depuis, ce projet de loi (devenue "LPR") a été voté par le CNESER, sur la base du texte initial et sans qu'aucune proposition d'amendement n'ait abouti, puis au Parlement : loi n°2020-1674 du 24 décembre 2020 de programmation de la recherche pour les années 2021 à 2030 et portant diverses dispositions relatives à la recherche et à l'enseignement supérieur. URL : https://cache.media.enseignementsup-recherche.gouv.fr/file/loi_programmation_pluriannuelle/54/0/LPPR_2021_03_Mep-loi_A4_04_1400540.pdf (Consulté le 29 septembre 2021).
3. Voir à ce sujet Laurent Cauwet, *La Domestication de l'art. Politique et mécénat*, Paris, La Fabrique Éditions, 2017, p. 43-46.
4. Nathalie Heinich, « La faute, l'erreur, l'échec : les formes du ratage artistique », *Sociologie de l'art*, « Échecs et ratage en art », 1994, n°7.
5. Maxence Cambron et Anne Lempicki, « Ratage, erreur et échec dans les arts de la scène et visuels. Une approche esthétique et économique », 13 avril 2018, Université d'Artois.
6. La revue *Agôn* a étudié cette question en 2009 dans son numéro 2 : <https://journals.openedition.org/agon/771>.
7. On peut lire à ce sujet : « En cas de panne » dirigé par Mathilde Bourrier et Nicolas Nova, *Techniques et culture*, n°72, 2019.
8. « C'est dire que, d'épuration en épuration, les luttes dont les différents champs sont le lieu conduisent à isoler peu à peu le principe essentiel de ce qui définit en propre chaque art et chaque genre (...). » Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art* (1992), Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 230.
9. Edmund White, *La Symphonie des adieux (The Farewell Symphony (1997))*, traduction de l'américain par Marc Cholodenko, Paris, éd. 10/18, p. 157, 1998.
10. Sur les enjeux historiographiques contemporains de la question, se référer notamment au numéro 1 de la *Revue d'Historiographie du Théâtre* intitulé « L'écriture de l'histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels » (trim. 3, 2014) et au numéro 270 de la *Revue d'Histoire du théâtre* intitulé « Les Oublis de l'histoire du théâtre » (trim. 2, 2016). À sa manière, Frédéric Maurin ouvrait son introduction en rappelant combien « (e)ntre autres devoirs de mémoire, le théâtre a celui de ses échecs » (*Théâtre/Public*, n°141, 1998, p. 5).

11. Edvard Brandès, « Det franske skuespillerselskab i Kristiania », *Samtiden*, octobre 1894, p. 369-377 ; Quentin Rioual, “Les conditions de répétition et de représentation dans la tournée septentrionale de l’Œuvre : le cas de *L’Intruse* au Carl-Johan Teatret, le 06 octobre 1894”, article à paraître dans un collectif consacré à Lugné-Poe (dir. Alice Folco et Sophie Lucet).
12. Jean-Paul Sartre, *L’Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 642 : “En ces conditions, puisque tout événement du monde ne peut se découvrir à moi que comme occasion (occasion *mise à profit*, *manquée*, *négligée*, etc.), ou, mieux encore, puisque tout ce qui nous arrive peut être considéré comme une *chance* [...]. C’est ainsi, précisément, que le pour-soi se saisit dans l’angoisse, c’est-à-dire comme un être qui n’est fondement ni de son être, ni de l’être de l’autre, ni des en-soi qui forment le monde, mais qui est contraint de décider du sens de l’être, en lui et partout hors de lui. [...]. Mais [...], la plupart du temps, nous fuyons l’angoisse dans la mauvaise foi.”
13. Silvia Federici, *Le Capitalisme patriarcal*, Paris, La Fabrique Éditions, 2019.
14. Voir le premier volet du sixième rapport d’évaluation (Assessment Report 6) “Climate Change 2021: The Physical Science Basis” rédigé par le GIEC et publié le 9 août 2021, URL : <https://www.ipcc.ch/report/sixth-assessment-report-working-group-i/> (consulté le 21 septembre 2021), notamment le Summary for PolicyMakers (SPM) et ses Headlines statements.
15. Hartmut Rosa, *Rendre le monde indisponible* (2018), tr. par Olivier Mannoni, Paris, La Découverte, 2020, p. 21 : “La formation socioculturelle de la modernité se révèle ainsi doublement paramétrée par une stratégie de mise à disposition : nous sommes contraints structurellement (de l’extérieur) et poussés culturellement (de l’intérieur) à faire du monde le point d’agression [...]. Souvent, il ne s’agit pas de rendre des choses — des fragments du monde — atteignables en général, mais de les avoir à disposition plus facilement, plus efficacement, à moindre coût, sans grande résistance et de manière plus sûre.”
16. Les *runways* sont des défilés lors desquels les *drag queens* se présentent à un jury dans une tenue parfois élaborée à partir d’un thème donné.
17. Judith Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011.
18. Kae Tempest, *Connexion*, trad. Madeleine Nasalik, Paris, Éditions de l’Olivier, 2021, p. 97-99.
19. Pour penser cela, nous renvoyons aux mots de Gilles Deleuze dans la partie « P comme Professeur » de son *Abécédaire* : « Un cours, c’est de l’émotion. C’est autant d’émotion que d’intelligence. (...) Il n’est pas question de tout suivre ni même de tout écouter. Il s’agit de se réveiller à temps pour saisir ce qui vous convient personnellement, et c’est pour cela qu’un public varié est très important, parce qu’on sent très bien les centres d’intérêt qui se déplacent, qui sautent d’un tel à un autre, et ça forme une espèce de tissu splendide, de texture. » Pierre-André Boutang, Michel Pamart (réal.), *Abécédaire de Gilles Deleuze*, interview : Claire Parnet, Paris, Éditions Montparnasse, « Regard », 2004, 3 DVD vidéo, 7h30.
20. Schechner Richard, *Performance Theory*, Londres, Routledge, 2005, coll. « Routledge Classics ».
21. « Le présupposé fondamental du théâtre, en fait, n’est pas, comme on le croit généralement, la présence d’acteurs et de danseurs vivants, mais la présence d’acteurs et de danseurs mourants. Il peut mourir à tout moment pendant la représentation. Je peux mourir maintenant, pendant que je raconte quelque chose. Vous pouvez mourir alors que vous essayez de m’écouter. C’est cela l’essentiel au théâtre. Le théâtre doit être dangereux. En fait le théâtre s’engendre seulement au point d’intersection entre angoisse et géométrie », Heiner Müller, « Le théâtre s’engendre seulement au point d’intersection entre angoisse et géométrie », traduction de Jean Jourdeuil et Jean-Louis Besson, in *Frictions*, n°24, hiver 2014-2015, publié auparavant dans un programme du Théâtre de la Ville (Paris), novembre-décembre 2009, p. 13.

AUTEURS

ESTELLE BAUDOU

Pendant la préparation de ce numéro (2019-2021), Estelle Baudou bénéficiait d'un financement Marie Sklodowska Curie de la commission européenne pour mener sa recherche post-doctorale à l'APGRD (Archive of Performances of Greek and Roman Drama) de l'Université d'Oxford (her project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Sklodowska-Curie grant agreement No 839770). Son travail, entre pratique et théorie, porte sur la mise en scène de la guerre et des mythes antiques en Europe depuis 1945. Elle a, auparavant, réalisé un doctorat sous la direction de Christian Biet à l'Université de Paris Nanterre (*Une Archéologie du commun*, Classiques Garnier, 2021). Elle enseigne aussi la dramaturgie au Conservatoire Régional de Paris et travaille à plusieurs spectacles comme dramaturge ou metteure en scène.

QUENTIN RIOUAL

Quentin Rioual est docteur en études théâtrales de l'Université Paris Nanterre, metteur en scène et chargé de cours en Histoire de la scénographie à l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs de Paris. Suite à la thèse qu'il a consacrée aux premières mises en scène des pièces de Maurice Maeterlinck (1891-1919), il oriente son enseignement et sa recherche vers l'histoire sociale et matérielle du décor, depuis les réformes du tournant XIXe-XXe jusqu'à l'écoscénographie contemporaine. Son travail comme metteur en scène s'inscrit au croisement des théâtralités du silence et des cultures queers.