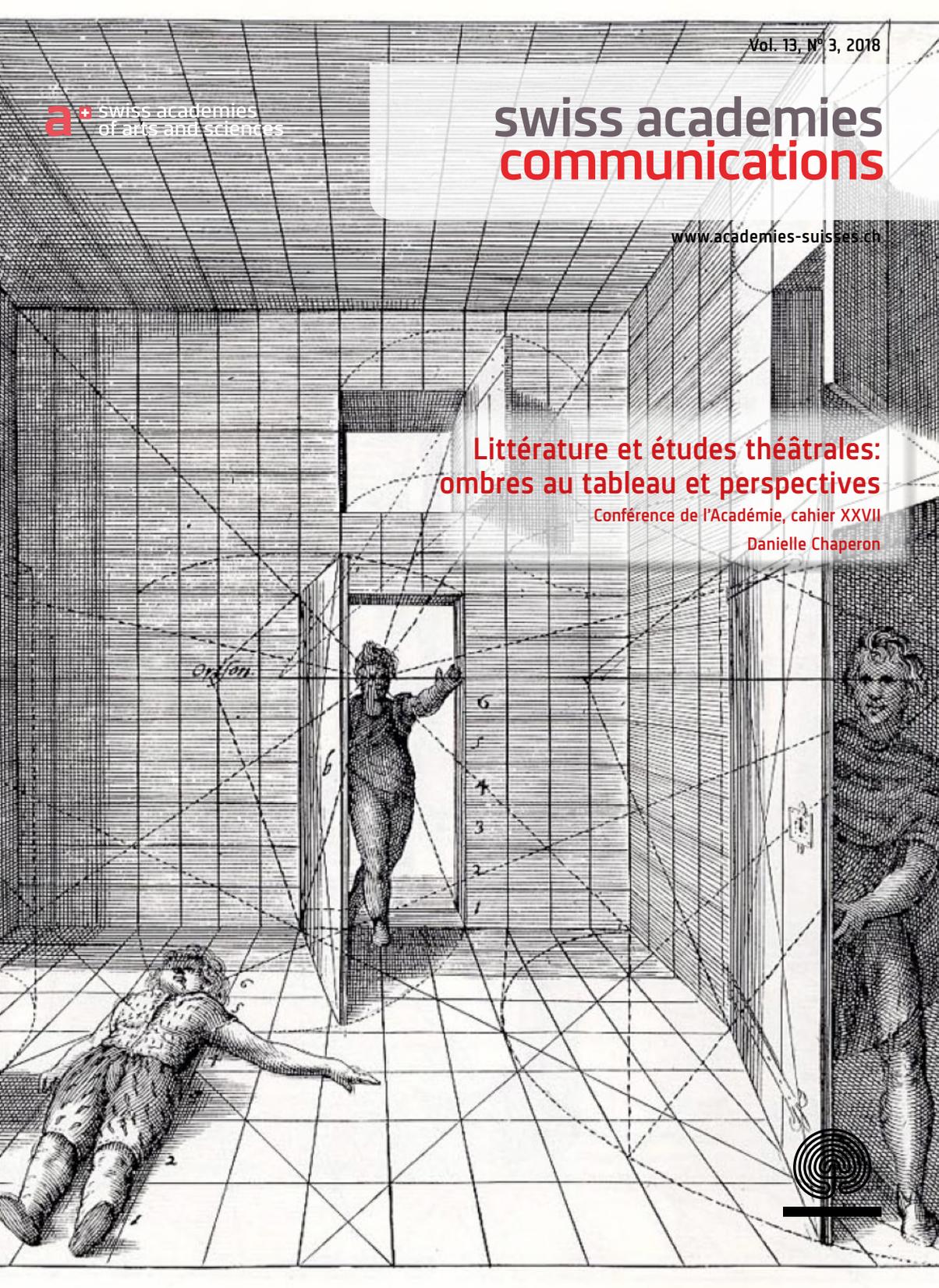


**Littérature et études théâtrales:  
ombres au tableau et perspectives**

Conférence de l'Académie, cahier XXVII

Danielle Chaperon



La conférence publiée ici a été présentée par la professeure Danielle Chaperon lors de la séance du Comité de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales du 23 septembre 2016.

À travers un questionnement sur les études théâtrales, la conférence traite des conditions (historiques) de possibilité de l'interdisciplinarité. Les études théâtrales, dit-on, seraient en France nées d'un rejet de l'appréhension littéraire du théâtre. Bien qu'en partie légendaire, ce récit d'origine affecte aujourd'hui encore les relations entre la théorie littéraire d'une part et les études théâtrales d'autre part. Définies comme un ensemble de disciplines réunies autour d'un objet commun, les études théâtrales semblent restées fermées à certains échanges et à certaines études comparatives. Ainsi, au contraire des études cinématographiques ou de la bande dessinée, les études théâtrales sont restées à l'écart de la narratologie dans le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle. Il se trouve que ce défaut de «passé narratologique» entrave l'engagement des chercheurs dans les projets de narratologie transmédiatique actuels, ainsi que dans certaines recherches en archéologie des médias.

Anhand der Theaterstudien befasst sich der Vortrag mit den (historischen) Möglichkeitsbedingungen von Interdisziplinarität. Nach allgemein verbreiteter Meinung sind die Theaterstudien in Frankreich aus der Ablehnung des literaturwissenschaftlichen Deutungszugangs zum Theater hervorgegangen. Obwohl diese Entstehungsgeschichte nur bedingt belegt ist, übt sie heute noch einen Einfluss auf das Verhältnis zwischen Literaturtheorie und Theaterstudien aus. Theaterstudien werden als Bündel verschiedener Disziplinen definiert, das sich dem Studium eines gemeinsamen Objekts widmet, und doch scheut sich die Disziplin vor gewissen Austausch und komparativen Studien. Somit blieben die Theaterstudien im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts der Narratologie fern – im Gegensatz zu den Film- und Comics-Studien. Dies führt zu einem Mangel in der «narrativen Vergangenheit» der Disziplin, der die Teilnahme von ForscherInnen an aktuellen transmedialen narratologischen Projekten sowie an gewissen Forschungen im Bereich der Medien-Archäologie behindert.

# Littérature et études théâtrales: ombres au tableau et perspectives

Conférence de l'Académie, cahier XXVII

Danielle Chaperon



**Editeur**

Académie suisse des sciences humaines et sociales,  
Laupenstrasse 7, 3001 Berne  
T +41 (0)31 306 92 50, sagw@sagw.ch  
www.assh.ch

**Illustration de couverture**

Hans Vredeman de Vries, *Perspective c'est-à-dire le très renommé art du point oculaire...*, Henricus Hondius, Leyde, 1604.

**Layout**

Delphine Gingin (SAGW)

**Impression**

Jordi AG, 3123 Belp

Première édition, 2018 (700 expl.)

La brochure peut être commandée gratuitement au secrétariat de l'ASSH  
ou à l'adresse [www.assh.ch/publications](http://www.assh.ch/publications).

© SAGW 2018



Copyright: © 2018 Académies suisses des sciences. Ceci est une publication Open Access, distribuée sous les termes de la licence Creative Commons Attribution (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Le contenu de cette publication peut donc être utilisé, distribué et reproduit sous toute forme sans restriction, à condition que l'auteur et la source soient cités de manière adéquate.

Recommandation pour citer le texte:

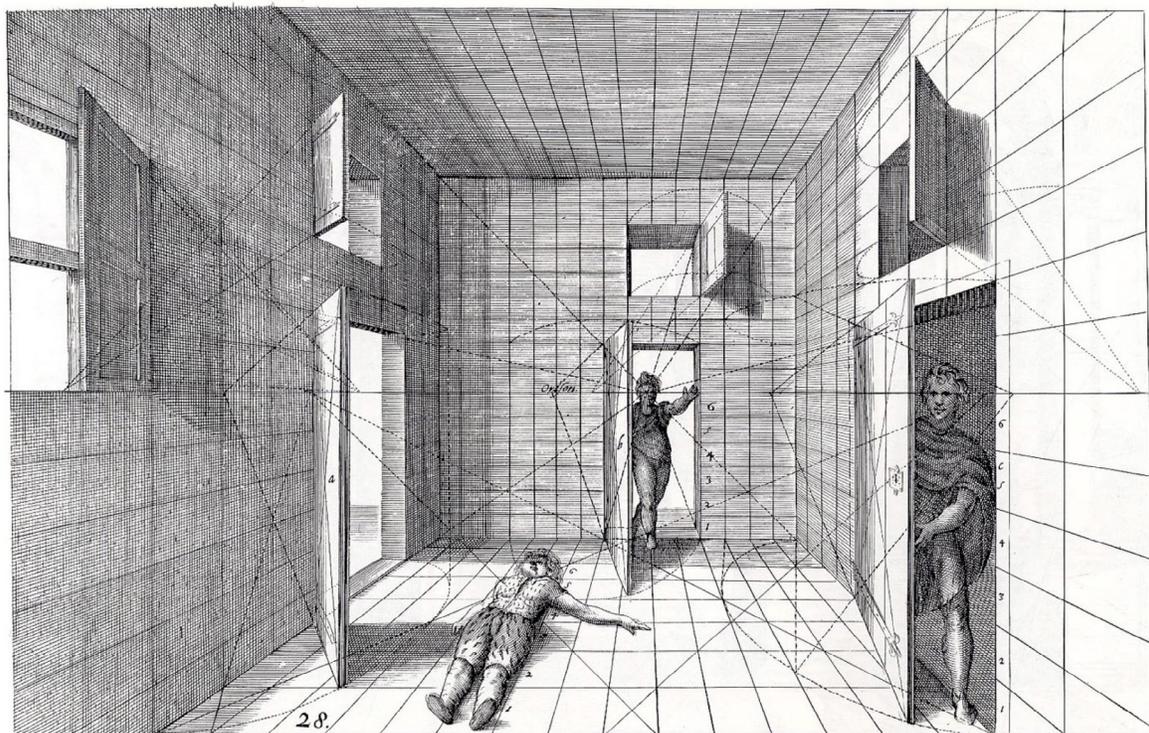
Académie suisse des sciences humaines et sociales (2018)  
Littérature et études théâtrales: ombres au tableau et perspectives.  
Swiss Academies Communications 13 (3).

ISSN (print): 2297 – 1815

ISSN (online): 2297 – 1823

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.1189542>

Une situation incongrue	5
Un faux divorce	8
Un rendez-vous manqué	12
L'interdisciplinarité négative	18



Gravure tirée de:

HANS VREDEMAN DE VRIES

*Perspective c'est-à-dire le très renommé art du point oculaire...*

Henricus Hondius, Leyde, 1604.

## Une situation incongrue

Les circonstances particulières de la présente communication (celles d'une conférence à la Maison des Académies) m'ont suggéré quelques réflexions au sujet des relations scientifiques qui peuvent se tisser entre différents champs disciplinaires. À travers un questionnement sur l'état actuel des études théâtrales, il s'agira donc d'illustrer une question plus générale: celle des conditions de possibilité historiques de l'interdisciplinarité.

Mon parcours de formation et mon inscription institutionnelle me définissent comme une «littéraire». Je suis actuellement affiliée à une unité de littérature française à la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne. Depuis une quinzaine d'années, j'ai progressivement placé l'analyse des textes dramatiques et des spectacles théâtraux au centre de mon activité de recherche et d'enseignement. Avec plusieurs collègues de la faculté, j'ai contribué récemment à la création d'une unité interdisciplinaire: le Centre d'études théâtrales (en février 2018). Cette unité aura entre autres la charge de gérer un programme d'enseignement en dramaturgie et histoire du théâtre<sup>1</sup> mis en place conjointement par les départements de littérature française des quatre universités romandes (en 2013). Comme le paysage universitaire suisse se distingue par une extrême rareté des études théâtrales, l'incongruité de ma situation institutionnelle est peu sensible. Celle-ci éclaterait sans doute aux yeux d'un collègue belge, québécois, anglo-saxon, germanique, scandinave – aux yeux d'un collègue français surtout.

En France, les «littéraires» ne s'aventurent guère, aujourd'hui encore, dans le champ des «études théâtrales» ou des «arts du spectacle». À l'origine de cet état de fait, il y a – ou plutôt il y aurait – des raisons historiques. Comme partout en Europe, le théâtre fut longtemps étudié chez nos voisins dans le cadre des départements de langue et de littérature. Les conditions de représentation n'étaient envisagées, dans une optique d'«histoire littéraire», qu'au titre de *contexte* de production des œuvres dramatiques. Les études théâtrales émergent en France

1 Il s'agit, à l'UNIL, de l'un des quinze «programmes de spécialisation» (30 ECTS) offerts aux étudiants immatriculés dans un cursus de Master ès lettres de 120 ECTS. Cette offre interdisciplinaire et interinstitutionnelle est unique en Suisse romande. En Suisse allemande, seule l'Université de Berne propose une filière entière (*Bachelor-Master*) dans ce domaine. L'institut de *Theaterwissenschaft* de Berne a fêté ses 25 ans en 2017.

à partir du milieu du XX<sup>e</sup> siècle (tardivement par rapport à l'Allemagne<sup>2</sup>). La «jeune discipline» serait restée marquée par le «positionnement pour partie militant»<sup>3</sup> qui aurait été adopté à cette époque. En effet, aurait présidé à la naissance des études théâtrales, la volonté de promouvoir les droits des metteurs en scène contre la toute-puissance des auteurs dramatiques.

Ce récit occulte en réalité l'*ethos* littéraire des créateurs de la nouvelle discipline: Jacques Scherer fut à la source de la création de l'*Institut d'études théâtrales* à la Sorbonne en 1959 et Jean Jacquot prit l'initiative de la formation d'une *Equipe de recherches théâtrales et musicologiques* au CNRS en 1966. Il n'est pas exact – Marie-Madeleine Mervant-Roux y insiste dans une conférence de 2006 – que «le processus d'autonomisation se serait effectué par séparation nette et libératrice d'avec les études littéraires, la théâtralité étant à peu près définie comme tout ce qui n'est pas le texte»<sup>4</sup>. Pourtant, c'est ce mythe d'origine que nombre de personnalités emblématiques de la discipline diffusent par la suite. Patrice Pavis, par exemple, écrit en 1989 dans un ouvrage de référence, que les études théâtrales «s'affirment d'entrée contre la littérature (et donc le drame écrit), pour poser leur différence radicale: leur appartenance au monde de la scène, de la représentation, des arts du spectacle»<sup>5</sup>. En 2007, il affirme encore que, dans les années 50 et 60, «toute discipline suggérant que le théâtre était différent de la littérature était bonne à prendre et accueillie avec enthousiasme par les études théâtrales, trop heureuses de se démarquer des études littéraires»<sup>6</sup>.

2 Comme le rappelle Didier Plassard dans l'un des rares articles consacrés à l'histoire de la discipline en France, le premier institut de *Theaterwissenschaft* allemand date de 1923 (Berlin). Voir «Les pratiques de recherche en études théâtrales, ou cinq difficultés pour établir la vérité», intervention au colloque *Autorité et légitimité du chercheur (École des hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 24 février 2006)*, p. 2. Disponible en ligne: [www.academia.edu/16983402/](http://www.academia.edu/16983402/)

3 Les deux formules sont de D. Plassard, «Les pratiques de recherche en études théâtrales, ou cinq difficultés pour établir la vérité», *doc. cit.*, p. 2.

4 Marie-Madeleine Mervant-Roux, «Les études théâtrales: objet ou discipline», *Unité des recherches en sciences humaines et sociales, Fractures et recompositions*, Paris, ENS Ulm/CNRS, 9-10 juin 2006, p. 4. Disponible uniquement en ligne: [hal-00446029](http://hal-00446029). Un ouvrage, issu du séminaire «Approches plurielles du fait théâtral», est annoncé pour fin 2018.

5 Patrice Pavis, «Études théâtrales», in *Vers une théorie de la pratique théâtrale: Voix et images de la scène*, Chapitre XXII, 4<sup>e</sup> édition revue et augmentée, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 2. Paru initialement dans *Théorie littéraire*, M. Angenot, J. Bessière, D. Fokkema, E. Kushner (dir.), P.U.F., Paris, 1989. Je souligne.

Disponible en ligne: <http://books.openedition.org/septentrion/13747>

6 P. Pavis, «Avant-propos. Les études théâtrales et l'interdisciplinarité», in *Vers une théorie de la pratique théâtrale: Voix et images de la scène*, 4<sup>e</sup> édition revue et augmentée, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 3.

Disponible en ligne: <http://books.openedition.org/septentrion/13720>

À vrai dire, les études théâtrales ne «coupèrent le cordon» avec la littérature qu'une dizaine d'années après leur naissance institutionnelle; à ce moment, les unités de littérature française elles-mêmes sont déchirées par le développement de la «nouvelle critique». Au début des années 70, les études théâtrales s'emparent en effet des modèles linguistiques et sémiologiques et prennent donc partie, à leur manière, contre l'analyse de texte et l'histoire littéraire à l'ancienne<sup>7</sup>. C'est donc bien abusivement que la création des études théâtrales est attribuée à un rejet *initial* de la littérature. À l'origine, la primauté de la scène a d'autant moins pesé que les corpus étudiés au sein de la nouvelle discipline, à la Sorbonne (le XVII<sup>e</sup>) comme au CNRS (La Renaissance), sont antérieurs à l'émergence de la figure du metteur en scène. «La dichotomie est absente des premiers commencements», constate donc M.-M. Mervant-Roux<sup>8</sup> qui se plaît à préciser que ni J. Scherer, ni J. Jacquot, n'étaient des «fous de théâtre» en rupture avec leur domaine d'origine.

Me voilà rassurée: passionnée de théâtre (forcément) contemporain, je ne serai pas contrainte à rompre avec la littérature, ses modèles théoriques et ses méthodes. Tout se passe comme si le retard considérable qui a été pris par les universités romandes (envers pratiquement toute l'Europe) libérait la discipline de tout ancrage mythologique. À toute chose malheur est bon.

7 L'ouvrage emblématique de cette époque, *Lire le théâtre* d'Anne Ubersfeld, est publié en 1977.

8 M.-M. Mervant-Roux, *doc. cit.*, p. 10. Elle estime que si les spectacles contemporains ont été étudiés à l'époque par les chercheurs du CNRS, c'est uniquement par commodité (parce qu'ils illustraient, *in vivo*, des principes conçus comme «permanents»).

## Un faux divorce

Les tensions entre la littérature et les études théâtrales ne deviennent donc problématiques qu'au début des années 1970. L'«antériorisation» et l'intériorisation de cette animosité mythique ne sont évidemment pas sans conséquences scientifiques, comme le relève M.-M. Mervant-Roux:

la définition *apophatique* ainsi donnée de ces études (= elles *ne sont pas* les études littéraires), et la façon dont celle-ci légitime par son caractère historique affiché le binarisme qu'elle suggère (le texte *versus* la mise en scène) pourrait bien expliquer la difficulté ultérieure des chercheurs à retrouver une prise en compte équilibrée du premier des deux termes et une relation d'échange critique avec ceux qui, à l'extérieur, mènent eux aussi des travaux, pas nécessairement «littéraires» mais peut-être aussi «littéraires», sur des corpus d'œuvres dramatiques – difficulté facilement observable, sauf relations interindividuelles ou institutionnelles particulières, sauf échappées exceptionnelles, vers la critique génétique, par exemple.<sup>9</sup>

On s'étonne d'autant plus de l'exclusion des études littéraires (leurs méthodologies, leurs modèles, leurs objets) que les études théâtrales se présentaient comme une réunion de disciplines autour d'un objet complexe. À cet égard, le terme de «théâtrologie» ne doit pas tromper. C'est dans les années 50 que Bernard Dort et Roland Barthes ont lancé l'appellation – qui fera du reste long feu<sup>10</sup>. Loin d'affirmer l'existence d'un appareil théorique propre, le terme de «théâtrologie» recouvrait un rassemblement de disciplines dont la littérature n'était pas a priori exclue. En 1980, dans son *Dictionnaire du théâtre*, P. Pavis définit le terme comme «l'étude du théâtre dans toutes ses formes et sous tous ses aspects» et le présente comme un équivalent de l'appellation allemande *Theaterwissenschaft*<sup>11</sup>. En fait, à suivre P. Pavis, la théâtrologie, cette «science de la coordination», entérine:

9 M.-M. Mervant-Roux, *doc. cit.* p. 10.

10 M.-M. Mervant-Roux rappelle que le terme de «filmologie» connaîtra le même sort et sera remplacé par «études cinématographiques».

11 Ce qui est rappelé dans P. Pavis, «Études théâtrales», *doc. cit.*, p. 2.

1. l'émancipation du théâtre du «royaume» littéraire
2. l'avènement de la mise en scène. [...] Le règne du metteur en scène produit naturellement l'image de l'orchestration du spectacle sous la direction d'une seule et même perspective, si bien que cette science de la coordination crée son propre objet: le théâtre/la théâtrologie (au même titre qu'il existe une psychologie, une sociologie ou une esthétique)<sup>12</sup>.

À la nécessité de s'éloigner du giron littéraire, s'ajoute le besoin de s'affirmer comme un partenaire légitime de la sémiologie: «théâtrologie et sémiologie se complètent mutuellement [...], se rejoignent dans leur prétention à englober tous les aspects de l'activité théâtrale et à en fonder le substrat épistémologique»<sup>13</sup>. Or la rime est trompeuse. La théâtrologie ne doit en effet l'unité de son *logos* qu'à l'unité (supposée) de son objet: «plus que l'exigence de scientificité, ce qui est déterminant c'est la globalité et l'*autonomie* de la discipline critique chargée d'examiner les manifestations théâtrales»<sup>14</sup>. La sémiologie est à vrai dire chargée de fournir un squelette à un corps disciplinaire quelque peu nébuleux. À la fin des années 80, quand la sémiologie, la linguistique – et le poststructuralisme et la déconstruction à leur tour<sup>15</sup> – auront perdu leur lustre, la synthèse se placera sous les auspices de «l'anthropologie, nouvelle «discipline reine» – qui se proposera à son tour comme fédératrice –, tout en maintenant strictement au centre de ces études l'espace-temps de la représentation»<sup>16</sup>.

Si la linguistique pragmatique et la sémiologie passent (à tort) pour avoir présidé à la naissance des études théâtrales, c'est parce qu'elles ont fourni les moyens de penser efficacement les relations entre le texte dramatique et le spectacle. Ces méthodes ont de fait joué un rôle majeur à un moment-clé du *paragone* Texte vs Spectacle. Après une longue gestation (amorcée au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle), la figure du metteur en scène a atteint son acmé dans les années 1970<sup>17</sup> avant

12 M.-M. Mervant-Roux, *doc. cit.* citant l'entrée «Théâtrologie» de P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 1980. Mervant-Roux, *doc. cit.*, p. 16.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*.

15 Pour P. Pavis, qui divise l'histoire des études théâtrales en décennies, la période sémiologique dure de 1968 à 1978 et la période poststructuraliste de 1978 à 1988. Voir P. Pavis, «Avant-propos. Les études théâtrales et l'interdisciplinarité», *doc. cit.*, p. 4.

16 M.-M. Mervant-Roux, *doc. cit.*, p. 17. P. Pavis estime à une décennie (1988-1998) la durée du règne de ce dernier modèle influencé par Shechner et Barba, *doc. cit.*, p. 4.

17 Voir Catherine Naugrette (dir.), *L'Ère de la mise en scène, Théâtre Aujourd'hui* n°10, CNDP, Chasseneuil-du-Poitou, 2005. La fin du XX<sup>e</sup> siècle sanctionnerait en effet l'exténuation de cette ère. L'ère de la *performance* s'ouvre quant à elle dans les années 1970-1980 et a peut-être atteint aujourd'hui son propre zénith. Un dossier de l'INA qualifié d'«ère du metteur en scène» la période 60-70. [fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0026/les-annees-60-et-70-l-ere-des-metteurs-en-scenes.html](http://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0026/les-annees-60-et-70-l-ere-des-metteurs-en-scenes.html).

d'être remise en question par les revendications des collectifs de création et la montée en puissance de l'instance spectatrice. Dans le contexte de la quête de reconnaissance de l'œuvre spectaculaire, la linguistique pragmatique a fourni le modèle crucial de la «double énonciation»<sup>18</sup>. La sémiologie, quant à elle, a permis de situer le texte dramatique comme un système de signes parmi d'autres<sup>19</sup>.

Aujourd'hui, on s'est habitué à ces ensembles disciplinaires réunis autour d'un même objet (sciences criminelles, sciences du sport, sciences de l'environnement). Les tensions qui animent, par force, ces regroupements, hétéroclites<sup>20</sup> et mouvants sont assumées en tant que telles (la plupart du temps en raison des relations difficiles entre sciences de la nature et sciences humaines). Les études théâtrales sont au contraire continûment en quête d'un Docteur Frankenstein assez habile pour coudre ensemble ses différents membres et animer ses organes. À l'anthropologie a succédé aujourd'hui la philosophie politique ou esthétique (et, fait remarquable, les neurosciences).

L'«interdisciplinarité «démocratique»» et l'«abri pluridisciplinaire»<sup>21</sup> des études théâtrales dissimulent mal «le risque d'un glissement progressif vers un éclatement et un relativisme généralisés». En effet, faute de «méthodologie partagée», de «modèles théoriques généraux», d'«appareil théorique commun» et de «perspective d'ensemble», la réflexion est tentée de «se cantonner dans le pragmatisme»<sup>22</sup>. Comme M.-M. Mervant-Roux l'avoue, il est difficile, face à la dispersion des champs de recherche, de résister au «grand rêve de l'unité» et à la nostalgie de la «rigueur». En 2004, la chercheuse n'avait-elle pas déclaré, en réaction à l'ouvrage de Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*:

18 Ce modèle a été surtout développé par A. Ubersfeld (voir la synthèse dans *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1996). Il a permis de distinguer ce qui relevait de la *situation d'énonciation* (1) réalisée sur scène et de la *situation d'énonciation* (2) concrétisée par les conditions de représentation. Au passage, le texte dramatique (troué) est déclaré pratiquement dépourvu de situation d'énonciation et réduit au statut de suite d'énoncés.

19 Voir par exemple A. Ubersfeld, *Lire le théâtre (I)*, Paris, Éditions sociales, 1977; André Helbo, *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, Complexes, 1975; A. Helbo, J. D. Johansen, P. Pavis, A. Ubersfeld, (dir.), *Théâtre/Modes d'approche*, Bruxelles, Éditions Labor et Méridiens Klincksieck, 1987; puis la première édition de P. Pavis, *Voix et images de la scène*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1982.

20 Par exemple: la philosophie et la géologie pour les sciences de l'environnement; la chimie et la psychologie pour les sciences criminelles; la biologie et les sciences sociales pour les sciences du sport.

21 La première expression est de D. Plassard, la seconde de M.-M. Mervant-Roux.

22 D. Plassard, *doc. cit.*, p. 6.

Contrairement à ce que suggère le titre de l'ouvrage, nous souffrons sans doute moins d'une panne de dramatisation que du manque d'un modèle théorique capable de subsumer l'ensemble des façons dont celle-ci peut s'effectuer.<sup>23</sup>

23 M.-M. Mervant-Roux, «Un dramatique postthéâtral? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action» in *Mutations de l'action, L'Annuaire théâtral, Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 36, automne 2004, p. 24. L'ouvrage de H.-Th. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, paru en 1999, est traduit en français en 2002.

## Un rendez-vous manqué

Au début du XXI<sup>e</sup> siècle, la distance avec les départements de littérature ne s'est pas résorbée<sup>24</sup>. Il ne s'agit pas seulement d'un éloignement entre le théâtre et la littérature, mais aussi entre le théâtre et toutes les pratiques artistiques et culturelles qui travaillent les notions de *fiction*, de *narration*<sup>25</sup> et de *public*. Bien que ces termes soient actuellement au centre de nombreuses réflexions des artistes de la scène (parce que la période postdramatique est manifestement arrivée à son terme), ils ne sont la plupart du temps pas interrogés de manière comparative. Bien que le public soit aujourd'hui plus que jamais au centre des débats (en témoigne l'obsession de la médiation culturelle), il n'y a aucun échange conceptuel entre les théories du spectateur et les théories du lecteur. Bien que le documentaire soit de plus en plus au cœur des dispositifs spectaculaires, la réflexion littéraire sur ce phénomène qui frappe également le roman (les «factographies»<sup>26</sup>) ne semble rencontrer aucun écho. Tout se passe donc comme si une animosité vieille de cinquante ans entravait encore toute tentative de partage scientifique.

Car l'interdisciplinarité dont il est question ici, n'est pas celle qui s'autorise d'un objet commun (le théâtre). Il s'agit au contraire de mettre le théâtre en contact, avec d'autres objets, avec ce qu'André Gaudreault appelle d'autres «séries culturelles»<sup>27</sup>. Reconnaître, dans un autre sens du terme, l'interdisciplinarité des œuvres contemporaines (les spectacles) ne compense en rien cette lacune. Comment faire pour réintégrer le théâtre, ses formes et son histoire, à un ensemble historique et théorique qui comprenne non seulement la littérature, mais l'art vidéo, le cinéma, les arts plastiques, la bande dessinée (etc.)? La piste représentée par A. Gaudreault, qui articule la narratologie à l'histoire culturelle, est à cet égard très suggestive. Cette suggestion se heurte cependant à un autre point d'histoire.

24 Facteur aggravant, cet éloignement mesuré sur la cartographie des disciplines académiques ne concerne pas la scolarité obligatoire et la formation de niveau secondaire: le théâtre est resté, en Suisse comme ailleurs, l'affaire des enseignants de langues et littératures.

25 Je me permets de renvoyer, à ce sujet, à Danielle Chaperon, «Le travail de la narration», dans Arielle Meyer Mac Leod et Michèle Pralong (éd.), *Raconter des histoires, Quelle narration au théâtre aujourd'hui?*, Genève, MétisPres-ses, 2012, pp. 27-41. Disponible en ligne: [www.fabula.org/atelier.php?Narration\\_dramatique](http://www.fabula.org/atelier.php?Narration_dramatique)

26 Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies, L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

27 Voir André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 2008.

Car le plus étonnant, en effet, n'est peut-être pas la guerre froide entre études théâtrales et études littéraires. Le plus étonnant est que le développement des études théâtrales s'est aussi effectué à l'écart de l'un des domaines-phares du «structuralisme» et de la «nouvelle critique» en matière d'analyse littéraire, un domaine situé à l'époque dans la même mouvance avant-gardiste que la linguistique et les théories communicationnelles, un domaine dont le nom rimait bel et bien avec la *sémiologie*: la *narratologie*. Aujourd'hui, alors que les fondateurs d'une narratologie qualifiée de «classique» sont en train de passer le témoin à une génération «postclassique»<sup>28</sup>, les modèles d'analyse du théâtre (texte et spectacle) pâtissent en effet de n'avoir pratiquement aucun passé narratologique<sup>29</sup>. Alors que la narratologie s'engage dans une aventure résolument transmédiatique, les études théâtrales ne font pas partie du voyage<sup>30</sup>.

De nombreuses raisons<sup>31</sup> peuvent expliquer l'absence d'interaction entre les études théâtrales et la narratologie classique. La plus importante est due aux prémisses du développement de ce champ théorique. En effet, la narratologie, conçue tout au début pour être transversale<sup>32</sup>, est rapidement cantonnée au territoire littéraire et plus précisément romanesque. Pire: Gérard Genette, dont la pensée à longterm dominé la narratologie francophone<sup>33</sup>, a procédé dans ses écrits à une dévalorisation systématique du mode dramatique. Question de conviction personnelle, de contexte culturel, de stratégie scientifique, on ne sait, mais force est de constater que le texte théâtral est refoulé le plus loin possible des «frontières du récit»<sup>34</sup> et n'est mentionné qu'à titre de repoussoir<sup>35</sup>. Non content d'opposer, conformément à la tradition classique, les modes narratif (épique) et dramatique, G. Genette a en effet voulu leur dénier tout lien de parenté et tout air de famille. Persuadé que le mode dramatique n'est pas de l'ordre de la «représentation», il l'expulse du champ poétique et mimétique au motif qu'il

28 Postclassique, c'est-à-dire «post-genettienne». Il s'agit aussi de renouer avec les théoriciens antérieurs aux textes de référence de Gérard Genette, par exemple en France avec T. Todorov et R. Barthes. Voir à ce sujet Raphaël Baroni, «Pour une narratologie transmédiatique», *Poétique*, n° 182, 2017, pp. 155-175.

29 À l'exception notable de l'ouvrage de Manfred Pfister, *Das Drama, Theorie und Analyse* (Munich, W. Fink Verlag, 1977), qui n'a toujours pas été traduit en français, et *Du littéraire au filmique* (Paris, Armand Colin, 1999) d'A. Gaudreault, historien et théoricien du cinéma. On peut aussi citer, récemment traduit de l'espagnol, José-Luis Barrientos, *Comment analyser une pièce de théâtre*, Paris, Garnier (Classiques), 2017.

30 En 1991, François Jost peut écrire à l'orée d'un numéro de revue intitulé *Narratologies, état des lieux*, «D'autres lieux, enfin, sont plutôt à baliser qu'à réparer. Notamment le théâtre, où l'étude du récit dramatique a longtemps occulté celle du spectacle (Helbo)». (*Protée, théories et pratiques sémiotiques*, n°19/1, 1991, p. 5). (Dans ce numéro, André Helbo, «botte en touche» et parle de tout sauf de narratologie théâtrale).

31 Ne serait-ce que celle-ci: en matière d'instruments d'analyse, la poétique dramatique (principalement en raison de la finesse de la «casuistique» classique) avait une indéniable avance historique sur l'analyse des textes romanesques.

32 Voir R. Baroni, «Pour une narratologie transmédiatique», *art. cit.*

33 En particulier à travers la revue *Poétique* fondée en 1970 simultanément à la collection du même nom au Seuil.

34 G. Genette, «Frontières du récit», in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 50.

35 J'ai développé cet aspect dans «Penser l'espace dramatique: tout contre G. Genette», à paraître dans *Études de lettres*, 2018/2. Certains éléments des pages consacrées à G. Genette sont ici repris.

ne serait que la *reproduction*, la *transcription*, la *citation* de discours réels ou fictifs – «le travail de la représentation [étant] nul dans les deux cas»<sup>36</sup>. Précisons toutefois que le terme de «représentation» (toujours accompagné par G. Genette de «guillemets de protestation»<sup>37</sup>) est également contesté dans son application au récit. Le terme d'*information* se présente pour le suppléer, mais aussi, moins innocemment, le verbe *raconter*: «Le récit ne «représente» pas une histoire (réelle ou fictive), il la *raconte*, c'est-à-dire qu'il la signifie par le moyen du langage – exception faite pour les éléments *déjà verbaux* de cette histoire (dialogues, monologues) [...]»<sup>38</sup>. Au moment même où le verbe *raconter* est attribué au mode épique (narratif), le voilà donc soustrait au mode dramatique. Ainsi est-il fait fi de toute la tradition poétique fondée sur cet axiome que les modes épique et dramatique racontent *également*, si ce n'est *pareillement*, des histoires, qu'ils mettent en forme *également* des actions humaines. Une part majeure de l'art ou de la technique du poète dramatique réside bien dans un effort *poétique* de composition spécifique, qui n'a rien à voir avec le travail *rhétorique* non caractéristique de la «retranscription des paroles». À la définition d'un genre réduit à la reproduction de discours pluriels, s'oppose celle qui met au premier plan la production imaginaire d'une «source» unique, d'une «seule voix», d'un «seul discours». Pour intégrer le texte dramatique à la narratologie classique, il aurait fallu reconnaître qu'il existe un «discours du drame» – comme il y a un «discours du récit» – et donc une instance susceptible de jouer un rôle analogue (mais non semblable) à celui du narrateur. G. Genette s'y est toujours refusé:

En admettant (ce qui est d'ailleurs difficile) qu'imaginer des actes et imaginer des paroles procède de la même opérations mentale, «dire» ces actes et dire ces paroles constituent deux opération verbales différentes. Ou plutôt, seule la première constitue une véritable opération, un acte de *diction* au sens platonicien, comportant une série de transpositions et d'équivalences, et une série de choix inévitables entre les éléments de l'*histoire* à retenir et les éléments à négliger, entre les divers points de vue possibles, etc. – toutes opérations évidemment absentes lorsque le poète ou l'historien se bornent à transcrire un discours.<sup>39</sup>

36 G. Genette, «Frontières du récit», p. 53.

37 G. Genette, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 12.

38 G. Genette, *Nouveau Discours du récit*, p. 28.

39 G. Genette, «Frontières du récit», p. 55.

Avec un brin de provocation, G. Genette en conclut que «[l]a représentation littéraire, la *mimèsis* des anciens, ce n'est donc pas le récit plus les «discours» [des personnages]: c'est le récit, et seulement le récit»<sup>40</sup>. Et le mode dramatique – les discours, seulement les discours – se trouverait chassé de la littérature s'il ne lui était reconnu un statut fictionnel<sup>41</sup>. Loin de faire amende honorable par la suite, le narratologue persistera dans son parti-pris. Ainsi, dans *Palimpsestes* où, parmi d'autres phénomènes d'hypertextualité, sont analysées la *narrativisation* d'un texte dramatique et la *dramatisation* d'un texte narratif. Fait inattendu, les conséquences de ces deux «transformations modales» sont, «faute de mieux» est-il écrit, envisagées en termes de *temps*, de *mode*, de *voix* (les trois catégories fondamentales de la narratologie<sup>42</sup>). Fait moins surprenant, le mode dramatique ne sort pas grandi de l'opération. Pour résumer, en résulte le constat que le mode dramatique est non seulement pauvre en *mode*, en *temps* et en *voix*, mais qu'il se plie à la fois à la supériorité du mode narratif et aux diktats du spectacle. Au demeurant, l'analyse de la *dramatisation* est asymétrique par rapport à celle de la *narrativisation* et ses conclusions trop hâtives pour ce qui est des spécificités du mode dramatique – puisque cette analyse est effectuée à l'aide des catégories forgées pour le roman. *Palimpsestes*, malgré son ouverture à l'intermodalité, restant à cet égard («faute de mieux») fidèle aux définitions de «Discours du récit», le mode dramatique était lesté a priori d'un handicap. Mais le plus important n'est-il pas que G. Genette admette qu'un équivalent du *récit* dans le mode dramatique existe? En validant la pertinence opératoire des catégories analytiques de «Discours du récit» pour l'évaluation des résultats d'une *dramatisation*, G. Genette ne reconnaît-il pas implicitement qu'il y a bien dans le texte dramatique, comme dans le texte narratif, trois *aspects* à mettre en relation? Le verdict de *Palimpsestes* est brutal, mais il introduit un élément supplémentaire:

On observe donc ici, dans le passage du récit à la représentation dramatique, une considérable déperdition de moyens textuels, car de ce point de vue, et pour mesurer les choses en termes aristotéliens («qui peut le plus? qui peut le moins?»), on dira simplement que tout ce que peut le théâtre, le récit le peut aussi, et sans réciproque. Mais cette infériorité textuelle est com-

40 *Ibidem*. Une telle option n'est pas éphémère, les conclusions seront reprises dans *Nouveau Discours du récit*, pp. 20 et 31.

41 Le caractère fictif des discours «cités» est la seule chose qui résiste à l'entreprise de démolition du mode dramatique. On comprendra en effet, dans un ouvrage ultérieur, que cela permet à ce mode de rester inscrit dans le champ de la littérature – malgré son supposé (et peu défendable) défaut de *diction*. Voir G. Genette, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil (Poétique), 1991.

42 Catégories présentées dans G. Genette, «Discours du récit», dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

pensée par un immense gain extratextuel: celui que procure ce que Barthes nommait la théâtralité («le théâtre moins le texte») proprement: spectacle et jeu.<sup>43</sup>

Si cette conclusion peut surprendre, c'est qu'elle introduit *in extremis* un élément qui permet de lier la partialité de G. Genette au contexte culturel. Tout porte à croire, en effet, que les handicaps du texte dramatique ne sont stigmatisés que pour mettre en évidence les richesses de la mise en scène (située à l'évidence hors du périmètre d'une narratologie littéraire). G. Genette encourage l'assimilation du théâtre avec le spectacle, parce qu'il s'agit là d'un combat mené par des amis comme lui engagés dans le mouvement général de la «nouvelle critique».

Ainsi, à la fin des années 60, au moment de l'émergence de la narratologie française (avec Tzvetan Todorov en 1969), la linguistique pragmatique et la sémiologie furent engagées massivement dans les forces scientifiques qui participèrent à la consolidation des études théâtrales<sup>44</sup> – *parce qu'elles n'étaient pas d'obédience littéraire*. En revanche, littéraire, la narratologie l'était assurément. G. Genette n'avait-il pas édifié tout son système sur une lecture d'*À la recherche du temps perdu*? Il y avait pourtant, selon G. Genette, «place pour deux narratologies», l'une prise «au sens large», l'autre «au sens strict»<sup>45</sup>:

l'une thématique, au sens large (analyse de l'histoire ou des contenus narratifs), l'autre formelle, ou plutôt modale: analyse du récit comme mode de «représentation» des histoires, opposé aux modes non narratifs comme le dramatique, et sans doute quelques autres hors-littérature. Mais il se trouve que les analyses de contenu, grammaires, logiques et sémiotiques narratives, n'ont guère revendiqué le terme de narratologie, qui reste ainsi la propriété (provisoire?) des seuls analystes du mode narratif.<sup>46</sup>

Confirmant le caractère «provisoire» de la déclaration de «propriété», les théoriciens du cinéma forgeront une *narratologie filmique*, au sens strict du terme, c'est-à-dire *au sens d'une analyse du film comme mode de représentation des histoires*. Comme l'a appelé A. Gaudreault en 1999, le fait que la narratologie ge-

43 G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 326.

44 A. Ubersfeld se revendique de ces deux ensembles théoriques – pragmatique et sémiologie – à l'ouverture de *Lire le théâtre* (Paris, Éditions sociales, 1977). Les textes de G. Genette (*Figures III* date de 1972) sont absents de la bibliographie qui figure à la fin de l'ouvrage. Il n'en est pas fait mention, en particulier, dans le chapitre consacré au temps.

45 G. Genette, *Nouveau Discours du récit*, p. 93. Dix ans après la publication de *Figures III*, G. Genette plaide en faveur de l'«emploi strict», arguant du fait qu'il n'y a pas, à proprement parler, de «contenus narratifs».

46 G. Genette, *Nouveau Discours du récit*, p. 12.

nettienne soit «d'abord littéraire» n'a aucunement – au contraire – retenu la narratologie filmique de se présenter comme l'une de ses «filiales». Par contraste, tous ceux qui se sont investis dans l'édification et la consolidation des études théâtrales, concéderont que l'idée même d'une *narratologie théâtrale*, «filiale» de la *narratologie littéraire*, a quelque chose de monstrueux. A. Gaudreault, à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle, fait en tous les cas état de «la très grande difficulté de repérer, chez les spécialistes du théâtre et ce, malgré les très grandes affinités de cette «littérature de la scène» avec la «littérature de l'écrit», une quelconque velléité de fondation d'une narratologie proprement «scénique». On ne saurait mieux dire. Il ajoute:

De nombreux théoriciens de théâtre (ainsi Pavis, ainsi Ubersfeld, etc.) s'intéressent directement à des questions du même ordre que le narratologue filmique, mais leurs travaux n'ont pas une très grande résonance proprement narratologique. C'est la même situation qui prévaut chez les spécialistes de l'image-fixe-non-mise-en-série qui font preuve de peu d'empressement à constituer leur version «locale» de la narratologie<sup>47</sup>.

Remarquons en effet que si G. Genette avait brutalement exclu le théâtre de son territoire, les théoriciens du cinéma s'y sont d'emblée intéressés. A. Gaudreault, dès ses premiers travaux, n'a cessé de tisser des liens entre les deux médias, allant jusqu'à esquisser lui-même les linéaments d'une *narratologie théâtrale* pour les besoins de sa *narratologie filmique*. Force est de constater que ses appels aux spécialistes du théâtre sont restés lettres mortes.

47 A. Gaudreault, «Pour une approche narratologique intermédiaire», *Recherches en communication*, n° 11, 1999, pp. 133-142.

## L'interdisciplinarité négative

Les études théâtrales se sont définies, a posteriori, contre les études littéraires. La narratologie, contre ses propres prémisses, s'est cantonnée à la littérature. Tout a donc conspiré à ce que la rencontre soit vouée à l'échec, pire, qu'elle soit rapidement devenue impensable. Il résulte de ce rendez-vous manqué d'étranges taches aveugles dans la recherche<sup>48</sup>. Précisons que cette absence de «passé narratologique» concerne particulièrement les textes dramatiques<sup>49</sup> – et donc que les taches aveugles marquent également les études littéraires<sup>50</sup>. Faute de ces fondations, comme on l'a dit, les chercheurs francophones et anglo-saxons qui s'investissent aujourd'hui dans une narratologie transmédiatique, sont plus prompts à s'intéresser au cinéma, à la bande dessinée et aux jeux vidéo qu'au théâtre<sup>51</sup>. De son côté, le domaine des études théâtrales est plus imperméable que jamais aux apports des réflexions de la narratologie. La vague postdramatique, potentiellement «postnarrative», n'a pas amélioré les choses. À l'ère d'une narratologie résolument ouverte à l'intermodalité et à l'intermédialité, il serait peut-être temps d'ouvrir ce chantier, en espérant que la hache de la guerre soit enterrée dans une autre terre. Qu'on s'entende bien, il ne s'agit pas d'ériger la narratologie en nouveau paradigme universel. Il s'agit de souligner le profit que les études théâtrales pourrait trouver, par exemple, à conjuguer leurs efforts avec les recherches extrêmement fécondes sur les «séries culturelles»<sup>52</sup>.

Les circonstances – fussent-elle en partie fantasmatiques – de la naissance d'une discipline académique peuvent donc la marquer assez durablement pour limiter son ouverture à des discussions interdisciplinaires virtuellement fécondes. On pourrait même se risquer à affirmer que les origines d'une discipline produisent des rayonnements durables organisant envers les autres disciplines des champs d'attraction et de répulsion. Le cas des études théâtrales est remarquable en cela qu'à l'origine particulière de la théâtrologie s'est conjugué le passé singulier de

48 C'est particulièrement frappant dans l'entourage de Jean-Pierre Sarrazac (et de la revue *Études théâtrales*), pourtant intéressé par ce que celui-ci appelle la «rhapsodisation» du théâtre, à savoir le retour de l'épique dans les textes dramatiques dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce mélange des modes n'est jamais envisagé à travers les catégories narratologiques. Voir J.-P. Sarrazac, *L'Avenir du drame*, Lausanne, L'Aire, 1981.

49 A. Gaudreault lui-même se concentre en effet sur le spectacle théâtral.

50 Il faudrait dire aussi à quel point les études littéraires ont elles-mêmes intériorisé le mépris manifesté par les études théâtrales dans leur traitement des textes dramatiques.

51 Voir R. Baroni, *art. cit.* (*supra*, note 28).

52 On en voudra pour preuve l'extraordinaire travail mené récemment par Valentine Robert sur le «tableau vivant» (*L'Origine picturale du cinéma: le tableau vivant, une esthétique du film des premiers temps*, thèse de doctorat dirigée par le Professeur François Albera et soutenue à l'Université de Lausanne en 2016).

la narratologie. Cette question de l'«interdisciplinarité négative» – à savoir celle que l'on s'interdit – comme participant de l'identité d'une discipline me paraît fascinante ainsi que le confirme dans le champ d'une autre discipline et d'une autre manière, le récent ouvrage de Ivan Jablonka (*L'Histoire est une littérature contemporaine*) qui remet en question, provoquant de vifs débats, l'émancipation de la science historique envers la littérature.



## Danielle Chaperon

Originaire du Valais, Danielle Chaperon accomplit son parcours académique à l'Université de Lausanne (UNIL) puis à l'Université de Lille-Charles de Gaulle. Elle obtient son doctorat ès Lettres de l'Université de Lausanne, après un séjour de recherche à Paris soutenu par le FNS. Depuis 1998, elle est professeure à la Faculté des lettres de l'UNIL. Le théâtre occupe depuis une quinzaine d'années une place centrale dans son activité académique. Elle dirige depuis 2003 le Certificat de formation continue en «Dramaturgie et performance du texte», une formation conjointe à l'UNIL et à la Haute école des arts de la scène de Suisse romande (La Manufacture). En 2013, elle contribue à l'ouverture d'un programme d'études de niveau Master en «Dramaturgie et histoire du théâtre», commun aux quatre universités romandes, et en 2018, d'un centre interdisciplinaire en études théâtrales à l'UNIL. Elle participe également à la formation des comédiens et des metteurs en scène à la Haute école des arts de la scène de Suisse romande. Elle est membre de la commission des Arts de la scène de la Ville de Lausanne et du Jury des Prix suisses de théâtre de l'Office fédéral de la culture. Entre 2006 et 2016, elle a occupé la fonction de vice-rectrice, en charge de l'enseignement, à l'UNIL.

## Aus der Reihe der Akademievorträge Dans la série des Conférences de l'Académie

### Bisher erschienen/Numéros parus

Linder, Wolf (2000), *Licht und Schatten über der direkten Demokratie*, Heft I.

von Arburg, Hans Georg (2000), *Seelengehäuse – Konsensus im Dissensus? Der Physiognomikstreit zwischen Lavater und Lichtenberg im Lichte der französischen Psychiatrie des frühen 19. Jahrhunderts*, Heft II.

Holderegger, Adrian (2000), *Bemerkungen zum «Übereinkommen über Menschenrechte und Biomedizin» und zum «Vorentwurf für ein Bundesgesetz über genetische Untersuchungen beim Menschen»*, Heft III.

Holzhey, Helmut (2001), *Armut als Herausforderung der Anthropologie. Eine geschichtlich-systematische Besinnung*, Heft IV.

Ris, Roland (2001), *Le gong, le chat, le sphinx: approches de la poésie tardive de Rilke*, Heft V.

Engler, Balz (2001), *Shakespeare als Denkmal*, Heft VI.

Marchand, Jean-Jacques (2002), *La politologie naissant de l'historiographie: composantes formelles du renouveau d'une science à la Renaissance italienne*, Heft VII.

Reinhardt, Volker (2002), *Jacob Burckhardt und die Erfindung der Renaissance. Ein Mythos und seine Geschichte*, Heft VIII.

Haber, Wolfgang (2002), *Kulturlandschaft zwischen Bild und Wirklichkeit*, Heft IX.

Paravicini Bagliani, Agostino (2003), *La genèse du sabbat des sorciers et des sorcières*, Heft X.

Robiglio, Andrea; Iribarren, Isabel (2004), *Aspetti della nozione di «communis doctrina» all'inizio del XIV secolo und Durandus and Durandellus: The Dispute behind the Promotion of Thomist Authority*, mit einem Vorwort von Ruedi Imbach, Heft XI.

Berthoud, Anne-Claude (2004), *Ces obscurs objets du discours*, Heft XII.

Widmer, Jean-Claude (2005), *Warum gibt es manchmal sprachkulturelle Unterschiede?*, Heft XIII.

Bätschmann, Oskar (2006), *Ferdinand Hodler: Bilder der Alpen*, Heft XIV.

Schmid, Beatrice (2006), *Ladino (Judenspanisch) – eine Diasporasprache*, Heft XV.

Kollmar-Paulenz, Karénina (2007), *Zur Ausdifferenzierung eines autonomen Bereichs Religion in asiatischen Gesellschaften des 17. und 18. Jahrhunderts: Das Beispiel der Mongolen*, Heft XVI.

Zimmerli, Ulrich (2008), *Parlamentarische Oberaufsicht im 21. Jahrhundert*, Heft XVII.

de Pury-Gysel, Anne (2008), *Die römische Orgel aus Avenches/Aventicum*, Heft XVIII.

Pekarek Doehler, Simona (2010), *La parole-en-interaction: langage, cognition et ordre social*, Heft XIX.

Naef, Silvia (2011), *Les arts visuels dans le monde arabe entre globalisation et spécificités locales*, Heft XX.

Schmid, Walter (2013), *Forschung an den Fachhochschulen*, Heft XXI.

Sciarini, Pascal (2014), *Recherche électorale: développements récents et application au cas de la Suisse*, Heft XXII.

Leimgruber, Walter (2014), *Kultur und Kulturtheorien: Zwischen De- und Rekonstruktionen*, Heft XXIII.

Moeschler, Jacques (2015), *Êtes-vous logique ou pragmatique? Une perspective pragmatique sur les relations entre logique et langage*, Heft XXIV.

Pezzoli-Olgiati, Daria (2016), *Sichtbare Religion. Bilder, Blicke und Visualität als Grundthemen der Religionswissenschaft*, Heft XXV.

Burton-Jeangros, Claudine (2016), *Trajectoires de santé, inégalités sociales et parcours de vie*, Heft XXVI.

## **SAGW**

Die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW) vermittelt, vernetzt und fördert die geistes- und sozialwissenschaftliche Forschung in der Schweiz. Ihr gehören 61 Fachgesellschaften und rund 20 Kommissionen an und sie leitet mehrere grosse Forschungsunternehmen. Sie versteht sich als Mittlerin zwischen Forschenden und wissenschaftlich interessierten Personen einerseits und politischen EntscheidungsträgerInnen, Behörden und einer breiteren Öffentlichkeit andererseits. Die SAGW verfügt über ein Budget von rund 16 Millionen Franken und wird von einem Vorstand mit 19 Mitgliedern aus Wissenschaft, Politik und Verwaltung geleitet. Im Generalsekretariat arbeiten 14 Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter.

## **ASSH**

L'Académie suisse des sciences humaines et sociales (ASSH) communique, coordonne et encourage la recherche en sciences humaines et sociales en Suisse. En tant qu'organisation faitière, elle regroupe 61 sociétés savantes et 20 commissions scientifiques. Elle dirige également plusieurs entreprises de recherche de taille importante. L'ASSH fonctionne comme intermédiaire entre d'une part des chercheurs et des personnes intéressées au domaine scientifique, et, d'autre part, les organes exécutifs, les autorités et le grand public. Disposant d'un budget annuel de 16 millions de francs environ, elle est dirigée par un Comité de dix-neuf membres issus de la communauté scientifique, de la politique et de l'administration. Le Secrétariat général compte quatorze collaboratrices et collaborateurs.

