

ISABELLE BARBÉRIS

La machine à jouer d'Étienne Souriau ou le théâtre comme art de philosopher

La réflexion de Souriau spécifique au théâtre s'affirme et évolue au fil de deux grandes contributions : *Les Deux cent mille situations dramatiques* (1950) ^[1] relève d'une poétique globale qui étonne autant par sa dimension spéculative que par les correspondances qui sont établies entre les « fonctions dramatiques » et des symboles astrologiques ; le grand cours d'esthétique théâtrale à la Sorbonne (*Les Grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, 1956) ^[2] qui se démarque par une volonté d'arraisonner la fiction théorique mais aussi un effort pour dépasser les questions de dramaturgie et s'intéresser à d'autres mondes possibles du théâtre : le public, l'opéra, les théâtres autres (marionnettes, cirque, mime) ou le théâtre radiophonique. En dehors de ces deux grandes contributions, Souriau préface en 1961 l'ouvrage de Paul Ginestier *Le Théâtre contemporain dans le monde* ^[3] qui illustre l'influence importante exercée par Souriau dans le monde du théâtre à cette époque : la « géométrie dramatique » de Ginestier s'inspire directement de l'*ars combinatoria* ^[4] de Souriau. L'auteur opère une distinction entre pièces à dramaturgie ouverte (en ligne droite ; en parallèle), pièces à dramaturgie fermée (en carré, en triangle...) et semi-ouverte (en éventail). Mais surtout, il reprend le concept de « surexistence » développé par Souriau dans *Les Différents modes d'existence*. Ginestier ne se contente pas de partir du Souriau théoricien-du-théâtre mais bien de la théâtralité globale de l'esthétique de Souriau et de ses propositions les plus fortes : le drame est un art du dépassement de l'individuel dans la situation ; la vie même est une opération de dramatisation avant d'être remise en jeu dans le champ de forces du théâtre ; si bien que s'opère un renversement synecdochique : le théâtre n'est plus un sous-champ de l'esthétique de l'instauration. En opérant une conciliation de la dimension théorique et abstraite (le texte) avec la pratique (la concrétisation scénique), il s'érige au rang

1. Étienne Souriau, *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque d'esthétique », 1950, rééd. 1970.
2. Étienne Souriau, *Les Grands Problèmes de l'esthétique théâtrale*, Centre de documentation universitaire, « Les Cours de Sorbonne », In-4° multigraphié conservé à la Bibliothèque nationale de France, 1956.
3. Paul Ginestier, *Le Théâtre contemporain dans le monde. Essai de critique esthétique*, Presses universitaires de France, 1961.
4. « *Ars combinatoria* » constitue le titre du troisième chapitre de *Les Deux Cent Mille Situations dramatique*.

de métaphore de l'esthétique globale de Souriau qui fait le pari (une situation pascalienne chère au philosophe de l'instauration ^[5]) d'une esthétique *à la fois spéculative et vécue*. ^[6]

LES DEUX CENT MILLE SITUATIONS DRAMATIQUES: ENTRE CYBERNÉTIQUE ET VITALISME

Si Souriau se défend d'avoir voulu écrire un traité de théâtre : « Ce livre n'est pas un traité du théâtre. Nous n'avons voulu étudier dans cet art qu'une question spéciale et bien limitée : celles des situations » en sont les tout premiers mots – il n'en demeure pas moins que l'ambition de l'ouvrage apparaît comme immense au lecteur. Et de fait, le déploiement de la pensée de Souriau se rêve comme potentiellement infini, un infini dont le chiffre de 200 000 ne veut être que la métaphore sensible, et en aucun cas limitative. Souriau met en garde contre toute lecture mécaniste de sa théorie des situations qui tendrait à assimiler les personnages à des « pions ». Pour autant, il est indéniable que la réflexion de Souriau revêt une dimension technique – ou plutôt *technologique*. Car le théâtre pensé comme art des combinaisons s'avère à bien des égards rendu à sa dimension de machine computationnelle. Souriau revendique d'ailleurs de « traiter techniquement un problème technique » selon une approche du théâtre qui anticipe sur la « machine cybernétique » de Barthes. Or, la pensée de Souriau est plus ou moins directement contemporaine des prémices du posthumanisme, à la croisée de la linguistique (Alfred Korzybski et sa « sémantique générale » en 1933), de la cybernétique, de l'architecture (Buckminster Fuller) et de l'anthropologie ^[7]. L'idée de Souriau consistant à « signer » ses fonctions dramatiques à l'aide de symboles astrologiques relève chez lui bien moins d'un quelconque mysticisme que d'une réflexion sur le langage où le signe équivaut à un « programme », en cela proche de Korzybski qui comparait le langage humain à un programme informatique. Pensé par Souriau, le personnage en situation devient une véritable interface à l'intérieur d'un champ de forces. On peut également trouver de nombreuses corrélations entre l'*ars combinatoria* et l'architecture synergétique de Fuller par exemple, inventeur d'une géométrie multidimensionnelle et auteur de *World Game* (1961), un jeu de coopération pensé pour utiliser au mieux les ressources de la planète qui n'aurait rien à envier aux simulations théâtralisées d'un Bruno Latour. Le pluralisme dramaturgique de Souriau, qui pense le théâtre comme un espace d'interférences, fait écho à la théorie de l'information d'un McLuhan réfléchissant déjà sur l'interactivité, le bruit, le mixte. McLuhan est une référence qui peut surgir à la lecture de Souriau, pour qui le drame est comparable à un médium intensificateur « surchauffant » (McLuhan) les affects et les forces en présence. Souriau fait grand usage de métaphores telles que la combustion, l'éclat, l'embrasement, l'incandescence du drame également comparé à un « foyer ^[8] », etc. Mais c'est sans doute avec Gregory Bateson et la découverte des feedbacks des systèmes vivants et cybernétiques que la pensée de Souriau offre le plus de « correspondances ». On décèle chez Souriau des intuitions spéculatives mêlant la cybernétique et la psychologie. La situation chez Souriau n'est pas sans

5. Dans l'« appendice » à *Les Deux Cent Mille Situations dramatique*, Souriau analyse le pari de Pascal à l'aune de la grille de lecture qu'il vient d'échafauder, et conclut à l'inefficacité dramaturgique de la mise en scène car « dieu seul peut jouer dieu ». Le célèbre pari ne « joue » pas ; il relève même, avant Beckett, de l'anti-jeu, *op. cit.*, pp. 275-276.
6. Souriau écrira également une préface pour la pièce *Cassandre* de Suzanne Dumarest-Dussauge. La pièce même semble inspirée par l'esthétique théâtrale de Souriau – l'auteur explique en quatrième de couverture avoir essayé d'exprimer le champ infini des « virtualités dramatiques » de la tragédie. Suzanne Dumarest-Dussauge, *Cassandre : théâtre*, Naaman, Sherbrooke, Canada, 1979.
7. Voir Rémi Sussan, *Les Utopies posthumaines : contre-culture, cyberculture, culture du chaos*, Omnisciences, 2005.
8. Le champ sémantique utilisé par Souriau pour parler du théâtre est très riche et imagé : outre l'élément « feu », le liquide est très présent (ondes, tourbillon, remous de l'« eau humaine ») mais aussi l'astrophysique, le jeu (la « grande loterie » du cosmos, le jeu d'échec, le jeu de dés), la biologie et les systèmes vivants. À l'intérieur du langage théorique, Souriau instaure déjà une communication entre différents mondes et différentes échelles de l'univers sensible.

lien avec le système de contradiction qu'étudie Bateson, même si chez ce dernier, l'intensification de la double contrainte (des signes « contraires ») aboutit à une impossibilité à agir là où, chez Souriau, c'est l'embrasement du drame qui prévaut. L'image du feedback apparaît très clairement dans ce passage des *Grands problèmes de l'esthétique théâtrale* où Souriau définit le personnage comme une instance affectée et impactée avant d'être agissante : « Ainsi s'exerce un perpétuel choc en retour de ce que fait chaque personnage sur tous les autres » explique-t-il au sujet du « balancier des situations »^[9]. Souriau utilise aussi la métaphore du « reflet »^[10] pour nommer les boucles performatives qui associent les personnages dans un même « anneau ». Cette bivalence de l'action, à la fois affectée et affectante, est une constante de la pensée théâtrale de Souriau : « Toute parole théâtrale est en même temps une action : le langage théâtral affecte »^[11].

Souriau insiste assez fortement sur l'angle technique de sa démarche^[12] qui correspond à sa volonté d'isoler les « opérations élémentaires » de la dramaturgie :

Quel artiste a jamais perdu la moindre parcelle de son génie à formuler clairement les données positives de sa technique ? Mais je crois qu'entre tous les arts celui du théâtre [...] est celui qui appelle le plus ce genre de connaissances, ce genre de calculs, ce genre de formulations.^[13]

L'esthétique théâtrale ainsi produite procède non seulement par homologues entre l'art et la vie (nombreuses, souvent énoncées^[14] bien avant la formulation par Kaprow du *blurring of art and life*) mais aussi (ce qui est moins souvent relevé) entre l'art et la technique. Or, le théâtre permet de penser ensemble le vivant et la machine, ce qu'a bien compris Souriau :

Nous ne le dissimulons pas : nous croyons qu'il y a en effet dans l'invention dramatique, nécessité d'une sorte de calcul (ou de délicat *sentir*) des forces humaines mises en présence ; dans leurs combinaisons ; dans les aspects morphologiquement divers que prennent leurs organisations dynamiques.^[15]

D'autres sources sont directement mentionnées dans le cours de l'ouvrage : l'art combinatoire s'inspire des théories du mathématicien suisse Jacques Bernoulli (1654-1705), fondateur du calcul de probabilité (*De permutationibus* et *Ars conjectandi*), auteur d'une « loi de Bernoulli » mais aussi l'*Ars magna* de Raymond Lulle, philosophe et théologien inventeur d'une « machine logique » à distinguer le vrai du faux. Le lecteur de *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques* effectue des va-et-vient assez vertigineux entre références scientifiques et théologiques, tandis que la forme de l'ouvrage laisse surgir des excentricités comme ce passage où Souriau s'amuse à remanier des vers de Valéry et de Mallarmé sur plusieurs pages ; lorsqu'il compare le jeu de dés au fonctionnement du cerveau humain – tout en se défendant d'une quelconque intervention de l'inconscient ; ou bien lorsqu'il livre des pages entières de codage astrologique dignes de *Matrix* !

9. *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, op. cit., p. 27.

10. « Chaque personnage est solidaire des autres ; bien mieux, il se reflète dans les autres et il reflète les autres. Par un jeu d'interrelations, qui font partie du caractère même de cet être, chacun est comme épars dans l'univers théâtral qui l'entoure », *Les Grands Problèmes de l'esthétique théâtrale*, op. cit., p. 21.

11. *Ibid.*, p. 38.

12. *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, op. cit., p. 6.

13. *Ibid.*, p. 8.

14. « J'ai écrit ce livre, évidemment, pour parler théâtre et par intérêt pour la chose théâtrale. Mais il m'aurait moins intéressé à faire, si je n'avais eu le sens qu'il communiquait avec la vie humaine en sa réalité quotidienne, et qu'il pouvait fournir [...] un instrument pour la mieux connaître, ou la mieux vivre. Car j'ai cette faiblesse de croire que l'esthétique n'est pas seulement utile à l'art [...] mais utile à la vie, l'art contient une méthode de vie », *ibid.*, p. 255.

15. *Idem.*

Il est notable que l'originalité de *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques* se prête à une multitude de lectures (structuraliste, narrotologique, sémiologique, cybernétique, anthropologique). Relever cette plurivalence théorique et ces correspondances heuristiques participe de la reconnaissance de la contemporanéité de l'esthétique de Souriau. Sa proposition n'a rien à voir avec un poussiéreux traité morphologique et structuraliste. La critique qu'il effectue des 36 situations de Gozzi puis de Polti, pour leur substituer une combinatoire ouverte et exponentielle, repose sur une réhabilitation d'un art trop souvent voué à la répétition, à la transposition et à l'adaptation des classiques, ce que déplore Souriau, en appelant de ses vœux un monde théâtral organique, consistant et vivant ^[16].

INVASION DU HORS-CHAMP ET DÉMULTIPLICATION DES JEUX D'ÉCHELLES

S'il ne faut pas enlever à l'ouvrage sa part spéculative, baroque et bizarre, sa méthodologie demeure quant à elle fermement logique, progressant de la description des 6 fonctions infra-dramaturgiques (chap. I) à celle des situations (chap. II) puis de leurs combinaisons potentielles. Une fois que le plan technique de ces opérations élémentaires est fixé, Souriau fait intervenir « les partis pris artistiques » (chap. IV) et achève sa poétique par une méditation plus spéculative sur la « dramaturgie cosmique » (chap. V) où sont décrits les contours d'une nouvelle esthétique théâtrale des forces et des intensités, confondant art et vie dans le drame sans cesse à venir. Le théâtre, vivant « de la nécessité de ses forces intérieures ^[17] » est « ce monde-ci qui va devenir le réel » en ceci révélateur de la fonction première de l'art : « Tous les arts ont de même à faire réaliser un monde, par l'instrument matériel d'une présence concrète, d'un fait physique infiniment plus étroit, plus limité ^[18]. »

Souriau ne cherche pas à sublimer le théâtre. Au contraire, ce sont ces contraintes « grossières » qui deviennent des vecteurs et des multiplicateurs : volontiers empirique, Souriau compare la fable théâtrale à un « cube » ^[19] aux bornes étroites : « Dans cette boîte, tout est positif, valable et complètement matérialisé ^[20]. » Souriau ne confond pas le drame d'essence spirituelle avec la positivité grossière du « cube » scénique car cette positivité n'est pas « pure incarnation » mais vectorisation. La théorie de la représentation de Souriau s'ancre dans l'imparfait fragment montré sur la scène et tend vers la pluralité irreprésentable des mondes possibles. Ce passage entre l'immédiat délimité et contraint vers l'infiniment pluriel est une anticipation de l'écologie des hyperobjets de Timothy Morton ^[21], et repose sur un humanisme qui procède paradoxalement par « vexation » de l'homme, ce « démiurge trop faible » qui se doit de franchir les bornes individuelles grâce à la connaissance sensible que permet l'œuvre d'art. La bascule entre le matériel et le spirituel, l'individuel et le multiple recoupe celle entre le microcosme scénique et un écosystème macrocosmique.

16. La dramaturgie de Souriau est dans une très large mesure vitaliste (dans *Les Grands Problèmes de l'esthétique théâtrale*, il cite Evreinof, théoricien russe du « théâtre dans la vie »).

17. *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, op. cit., p. 16.

18. *Ibid.*, p. 17.

19. Une métaphore également utilisée par le dramaturge Copi, auteur d'un théâtre combinatoire.

20. *Ibid.*, p. 18.

21. Timothy Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, 2013.

Tout se passe comme si l'auteur, de cet univers qu'il veut poser, avait renoncé, demiurge trop faible, à concrétiser la totalité ; et qu'il se contente, pour ainsi dire, d'y découper à la scie un petit cube, où du moins tout sera réel (aussi réel physiquement qu'on pourra y arriver pratiquement). Et c'est ce petit cube, effectivement concrétisé et incorporé (sic), qui, sur échantillon, permettra de reconstituer spirituellement tout le reste, et de le tenir pour également et dûment posé. Nul autre art ne procède ainsi [...] avec autant de candeur et de réalisme grossier ^[22].

Les focalisations et les « découpes » du cube scénique ne sont là que pour mieux suggérer l'immensité du hors-champ, dont l'étendue s'invite dans la dramaturgie écologique de Souriau :

Si le microcosme scénique a le pouvoir de représenter et de supporter suffisamment à soi seul tout le macrocosme théâtral, c'est à cette condition qu'il soit tellement « focal », ou, si l'on préfère, à ce point stellairement central, que son foyer soit celui du monde entier qu'on nous présente. Cette organisation stellaire de l'univers de l'œuvre, organisation telle qu'un certain point de tension inter-humaine lui serve de centre et de noyau, et, limité et enfermé dans le cube scénique, irradie autour de lui toute la cosmicité de l'œuvre, telle est la condition fondamentale du théâtre. [...] Pour qu'il y ait vraiment théâtre, il faut que l'univers de l'œuvre soit aussi vaste, aussi réel que possible, et déborde largement l'univers scénique ^[23].

Cette conception par « débordement » s'éloigne de la définition mimétique et illusionniste du théâtre (voir le chap. v) dont l'objectif serait la ressemblance ou le « bien rendu » : le théâtre ainsi pensé est un « dispositif » cosmogonique, une interface (impliquant le principe de réversibilité) entre le cœur de la scène et la « palpitation du réel ». À ce stade, il est intéressant de noter que la spéculation de Souriau sur le théâtre, si elle tend à penser ce dernier à partir de la scène, ne prend pourtant appui que sur des exemples (très nombreux) de pièces dramatiques, alors qu'il n'est quasiment fait aucune allusion à l'art de la mise en scène. C'est qu'en fait la mise en scène n'a pas besoin d'être abordée *en concurrence* avec le texte car elle se trouve potentialisée par ce dernier. Souriau lit la pièce de théâtre comme un protocole susceptible de variations imaginaires et virtuelles (qui se trouveront, ou non, réalisées) et non comme une partition à exécuter à la lettre. La pièce de théâtre est une forme projective qui incite l'imaginaire à « combiner » au-delà des bornes écrites de la fable, et à démultiplier les situations virtuelles à partir de la « cellule génératrice » du drame, ouvrant sur un jeu d'échelles infini.

LA « SITUATION » SELON SOURIAU ET SELON SARTRE, PROCÈS DE L'HOMME OU HOMME EN *PROCESS*

D'emblée, Souriau critique la réduction du théâtre à un drame interindividuel opposant des caractères à l'intérieur d'une situation sociale. La situation, telle qu'il la définit, doit être une « forme-puissance ^[24] ». Si la situation est forcément la résultante d'une détermination à l'intérieur des combinaisons

22. *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, op. cit., p. 21.

23. *Ibid.*, p. 24.

24. *Ibid.*, p. 38.

entre les 6 grandes fonctions que liste Souriau, cette limitation ne doit pas s'appliquer à l'imaginaire, mais au contraire être génératrice d'une lutte libératrice de « significations cosmiques ^[25] ». L'art est un geste de limitation qui paradoxalement libère l'imaginaire et les possibles. C'est de cette friction composite de la « situation » que naît l'embrasement. Il y a l'idée chez Souriau que la situation est toujours plus ou moins cruelle, tragique pour le personnage, qu'elle pèse sur lui comme une « chape », qu'elle le « signe » tout en le reliant au reste des personnages et des univers, selon une conception corrélationniste ^[26]. Les métaphores sont nombreuses pour désigner la tension dynamique qui caractérise la situation : musicale (l'harmonique), visuelle (l'arc-boutement, l'arabesque, la rosace ^[27]), électrique (l'alternativité). Mais l'important est toujours la dimension trans-individuelle de la situation qui élève le drame au niveau de la surexistence : « Un drame, c'est l'expérience d'une cessation d'isolement. C'est le fait collectif d'un petit groupe humain à l'intérieur duquel se heurtent des forces architectoniquement structurées. C'est l'expérience aussi de solidarités cosmiques ^[28]. » La dramaturgie instauratrice conçoit la situation comme un déterminisme subi où s'insinue le hasard, fragilisant le personnage prisonnier d'un système instable de vacillement permanent, et engendrant ce que Souriau nomme, à la scène comme dans la vie, la « bizarrerie » du sort : « En fait, il est réel que des êtres humains se trouvent engagés [...] dans de tels dispositifs stellaires, tombant sur eux comme de véritables horoscopes (toute "astrologie" à part) » ; « n'oublions pas que chacun de nous, du jour au lendemain, peut recevoir sur la tête une de ces chapes interhumaines, se voir assigner par la vie (ou le hasard, ou le cosmos, etc.) une place dans un de ces systèmes de forces » ^[29].

Le rapprochement de la « signature » chez Souriau avec le théâtre de situations de Jean-Paul Sartre s'avère éclairant. Pour Sartre, « la fatalité que l'on croit constater dans les drames antiques n'est que l'envers de la liberté. Les passions elles-mêmes sont des libertés prises à leur propre piège ^[30] ». Si la liberté surgit *dans un second temps* chez les deux philosophes, qui ont pour point commun de partir de la nature affectée et déterminée de la situation, nous n'en avons pas moins affaire à deux conceptions inversées : celle de Souriau est foncièrement déterministe et tragique, et c'est du faisceau, de la « camisole de force » (*sic*) des déterminismes que pourra émerger la dynamique trans-individuelle de l'imaginaire : la libération s'effectue dans un imaginaire qui, pour Souriau, n'est pas abstrait mais opérationnel et à venir. Pour Sartre, la situation est au contraire le cadre de l'individuation par le choix : « il faut monter au théâtre des situations simples et humaines et des libertés qui se choisissent dans ces situations ^[31] ». Ce qui intéresse Sartre, c'est l'instant du choix et du « caractère en train de se faire ». Ce qui passionne Souriau, c'est le processus par lequel le caractère se dilue dans l'« eau humaine » et se dépasse dans une appréhension cosmogonique de la réalité. Sartre appelle de ses vœux des « situations-limites » et préconise de « plonger des hommes dans ces situations universelles et extrêmes qui ne leur laisse qu'un couple d'issues » faisant selon la

25. *Ibid.*, p. 40.

26. Souriau parle d'un « système où tout est corrélatif », *ibid.*, p. 142.

27. La rosace est une métaphore reprise par Valère Novarina pour parler de sa dramaturgie.

28. *Ibid.*, p. 56.

29. *Ibid.*, pp. 168 sq.

30. Jean-Paul Sartre, « Pour un théâtre de situations », *La Rue*, n° 12, novembre 1947 repris dans *Un Théâtre de situations*, Folio Essais, 1973, pp. 19 sq.

31. *Idem.*

célèbre formule « qu'en choisissant ils se choisissent eux-mêmes » ; le pluralisme ontologique de Souriau est à l'opposé de la conception universalisante de Sartre visant à « unifier » le public divers du théâtre, et ses situations ne recherchent pas forcément les extrémités ni le spectaculaire. Sartre incite à adopter un style dramatique où le monde humain serait représenté avec une « distance absolue » tandis que Souriau, qui s'imagine sous les traits d'un Asmodée soulevant les toits de la ville ^[32], n'a de cesse d'évoquer l'homologie entre le drame et la vie, ouvrant la voie à une esthétique du quotidien où la saynète de rue l'emporte sur la contemplation de grandes passions stylisées. Pour Sartre, la situation universelle est le lieu du « commun » entre les hommes, et donc du théâtre ; pour Souriau, c'est l'expérience de la diversité et de l'infini, l'épreuve du passage, qui fonde le socle commun. Chez les deux philosophes, le théâtre fait le procès de l'homme. Mais Sartre conçoit l'expérience du théâtre comme didactique et instauratrice du droit ^[33]. Pour Souriau, en cela bien plus proche des tragiques, le théâtre se fait épreuve des déterminismes laissant place au sentiment de modestie de l'homme à l'intérieur du cosmos, tandis que brille le seul questionnement nécessaire à la dramaturgie des forces.

SOURIAU ET LES ÉTUDES THÉÂTRALES : HÉRITAGE CRITIQUE ET ARTISTIQUE

Les apports d'Étienne Souriau à l'esthétique théâtre restent dans une large mesure ignorés des études théâtrales et des *performance studies*. Cette occultation découle de l'historiographie de ce champ d'étude, que Marvin Carlson ^[34] a résumée par l'opposition entre *Theaterwissenschaft*e européennes, ancrées sur une opposition entre écriture dramatique et écriture scénique, et *performance studies* américaines dont l'articulation critique repose sur une opposition entre arts de l'imitation (le théâtre) et performance. Pour comprendre la place de Souriau dans ce paysage épistémologique, il faut revenir sur son irrécupérabilité théorique par ces deux grands courants des études théâtrales qui tient à sa réticence au dualisme, au refus d'opposer la matière et l'esprit, l'œuvre et la vie, le texte et son actualisation, l'œuvre et la vie, autant de polarités que Souriau ne confond pas mais qu'il vectorise.

L'occultation n'est cependant pas totale. Au début des années 1980, Keir Elam ^[35] a relevé l'effort de modélisation de Souriau (« *dramatic calculus* ») et ses similitudes avec le séquentialisme de Propp et le structuralisme de Greimas. Le classement par signe astrologique contribue pour Elam à forger une vision dynamique et nomade du personnage dramatique qu'il nomme « *migratory morpheme* » (en s'inspirant du statut sémiologique du personnage chez Philippe Hamon). Dans un article de 1986, Marvin Carlson range l'apport de Souriau dans la catégorie des approches purement sémiologiques et narratologiques du théâtre citant encore à ses côtés les noms de Propp, Greimas et Polti : dans les deux cas, l'apport de Souriau est réduit à une théorie de l'actancialité dans laquelle les six

32. *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, op. cit., p. 256.

33. « Forger des mythes », op. cit., p. 61.

34. Marvin Carlson, *Theories of the Theater. A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*, Cornell University Press, 1993.

35. Keir Elam, *The Semiotics of Theater and Drama*, Methuen & Co Ltd, Londres, 1980. Voir le chapitre « *Dramatic "calculus": The Actancial Model* », pp. 77 sq.

fonctions font penser aux six rôles de Greimas. En tant théoricien d'une grille actancielle, Souriau est condamné à l'obsolescence et à la « rigidité taxinomique ».

La lecture sémiologisante des *Deux Cent Mille Situations dramatiques* est longtemps restée dominante mais l'on peut noter des pistes plus récentes, contribuant à la revalorisation de sa pensée. Pour Flore Garcin-Marrou, Souriau a contribué à « élaborer les bases d'une "philosophie de la dramaturgie" » et établi « un lien réciproque et indéfectible entre la philosophie et ce qui deviendra les "études théâtrales" »^[36]. Sally Jane Norman, percevant le vitalisme de la pensée de Souriau, reprend la proposition des « existences plurielles » et voit dans l'esthétique de Souriau les prémices d'une théorie de l'individuation et de l'émergence qu'elle rapproche de la notion d'*embodiment*^[37]. Bruno Latour et Isabelle Stengers ont très largement participé à la redécouverte de Souriau. Pour Isabelle Stengers, Souriau aurait, en explorant la question du multiréalisme, ouvert la voie à une philosophie des rapports, de la relation, en se dirigeant vers une esthétique de la prise en considération des « intérêts » respectifs et de la « diplomatie ». Latour parle plus volontiers de « négociation » et de « parlement » pour revisiter cette dramaturgie des forces et des entités d'égales dignité. En fait, la lecture opérée par Stengers et Latour *égalise* fortement la philosophie de l'art (et du théâtre) de Souriau qui, à de multiples reprises, insiste pourtant sur l'élévation spirituelle qui se fait dans et par l'œuvre d'art. Latour en particulier superpose son propre imaginaire très horizontal, « symétrique » à la métaphysique de l'œuvre chez Souriau :

Souriau s'intéresse aux manières d'être, en prenant certes très au sérieux le mot « être », mais en conservant aussi l'idée de manière, d'étiquette, de protocole, comme si le philosophe voulait inventer enfin, après plusieurs siècles de bifurcation, une politesse respectueuse des bonnes manières de se comporter avec les êtres.^[38]

Latour voit chez Souriau une « philosophie de la préposition », « de ce qui prépare la position », une philosophie du pro-jet qui prépare « demain » et ce qui suit : « Ce qui fascine Souriau dans l'art (comme ce qui me fascine dans le laboratoire), c'est le faire faire, c'est le faire exister^[39]. » En études théâtrales, on parlerait plus volontiers de la fonction de « délégation » (terme aux consonances diplomatiques) qui caractérise les arts de la scène qui impliquent des jeux de relais incessant entre l'auteur, le metteur en scène, l'acteur et quantité d'autres *agencies* du champ de force théâtral. L'expérience du *Théâtre des négociations* que Latour met en œuvre en 2015 (20, 30, 31 mai) au Centre dramatique national des Amandiers, avec des étudiants de Sciences Po, se présente comme un événement de fiction théorique souhaitant incarner, par l'occupation globale du théâtre, un « parlement des choses », des corps et des intérêts faisant place aux entités non-humaines^[40]. On peut comparer l'imaginaire dramaturgique de Latour à celui de Joris Lacoste dans *Parlement* (2009), *Suite 1* (2014) et *Suite 2* (2015), pièces polyphoniques qui appartiennent au projet plus vaste de *L'Encyclopédie*

36. Séminaire « Approche plurielle du fait théâtral », CNRS, UMR ARIAS, 24 janvier 2014, INHA, Paris.
37. Sally Jane Norman, « Theater as an art of emergence and individuation: emergence and architecture », in *Architectural Theory Review*, vol. XVII, 2012, pp. 117-133.
38. Bruno Latour, « Sur un livre d'Etienne Souriau : *Les Différents Modes d'existence* », in Fleur Courtois-L'Heureux et Aline Wiame, *Étienne Souriau. Une ontologie de l'instauration*, Paris, Vrin, 2015, p. 22.
39. *Ibid.*, p. 25.
40. Notons l'influence considérable de Latour sur le monde du théâtre et de l'art contemporain en général puisque la programmation de la Documenta 14 qui se tiendra à Kassel et Athènes au printemps 2015 se revendique explicitement de l'imaginaire parlementaire de Latour et annonce un grand « *parliament of bodies* » (programmation en cours).

de la parole et se présentent comme une actualisation scénique symétrique de paroles plurielles (de la tribune politique au message laissé sur un répondeur téléphonique) ayant fait l'objet d'une collecte préalable, puis réarticulées pour former une seule et même grande parataxe sonore. Or cette approche, qu'il s'agisse de l'utopie de conciliation syndoxique de Latour ou des patchworks sonores de Lacoste, encourt un risque d'atomisation nominaliste et d'indifférenciation. Là où la convergence et les passages entre les mondes, la rencontre ou l'affrontement des forces demeurent pour Souriau le « mystère » qui s'accomplit dans l'œuvre et la destine à un dépassement, Latour pragmatise l'approche en imaginant un plurivers de vases communicants, remplaçant l'imaginaire conflictuel et tragique de Souriau par une philosophie démocratique et technophile du « *share* », de la convivialité, une anthropologie horizontale des passages qui affadit l'énergétique de la pensée de Souriau, notamment sa vision tragique et sa cruauté.

Dans la « notice sur la vie et les travaux » que Raymond Polin consacre à Souriau, l'ancien confrère célèbre l'originalité du penseur habité par la recherche d'une « forme vitale unificatrice » mais aussi passé à travers les mouvements et les tendances « comme s'il vivait dans une autre dimension »^[41]. Si l'héritage de Souriau a longtemps été problématique du fait de sa fulgurance et de son décalage, sa pensée du réseau (qui prend le nom de cosmos), de la boucle (préférée à la linéarité du progrès) en fait l'un des esthéticiens les plus en prise avec l'anthropocène. La philosophie de Souriau est une philosophie de l'interdépendance qui pense à travers le théâtre, c'est-à-dire à travers l'image d'un réseau contingent d'actants et d'interactions solidaires se hissant vers une possible coexistence. Le vitalisme, le convivialisme, l'alliage de spéculation et d'empirisme de sa pensée résonnent très fortement avec le théâtre quantique d'Armand Gatti et sa « dramaturgie des groupes » si bien qu'on pourrait penser cette dernière comme directement inspirée de l'instauration, alors qu'il n'en est rien. Telle est une des bizarreries de la pensée de Souriau, que de son isolement, son atypisme, elle communique mystérieusement avec quantité de formes et d'univers poétiques ou théoriques qui pourtant ne l'ont pas directement fréquentée.

41. Raymond Polin, *Notice sur la vie et les travaux d'Étienne Souriau*, Institut de France, lue le 21 février 1983 à l'Académie, p. 13.