

## **De la sémiotique de la représentation théâtrale à l'anthropologie culturelle: Pourquoi le théâtre (résiste)?**

*Eleni Mouratidou*

Université René Descartes – Paris 5  
Laboratoire DynaLang-SEM  
Université Paris Descartes  
e-mail: elenamouratidou@wanadoo.fr

**Abstract.** *From the semiotics of theatrical representation to cultural anthropology or why theater (resists)?* In this paper I propose an epistemological approach to the field of theatre semiotics from the beginning of the 20th century to our days. Firstly, I point out two different periods that have influenced theatre semiotics. The first one centres on reflections and studies by the Prague School of Structuralism. More precisely, I address Jan Mukařovský's essays about art and society as well as Jindřich Honzl's contributions to the study of sign and system in theatre. The second period presented here is that of theatre semiotics in the early 70s and late 80s in France.

My goal here is to expose the main reasons that led theatre semiotics to a deadlock in the early 90s. Theatre semiotic research has been rich and fruitful in the beginning of last century. However, in our days it is generally deemed unadvisable to describe theatre representation in terms of sign and system. Although theatre semiotics used to be presented in French university classes, it is no longer possible to do so.

Even though general semiotics has progressed by denying the importance of structure and by refusing to search for the minimal sign and its code, theatre semiotics has remained faithful to old communicational semiotics research.

Throughout my contribution, I would like to examine the kind of semiotic field best fit to approaching an artistic domain such as theatre. In other words, I would like to show that Western theatre, granted it can be seen as a semiotic object, is first and foremost an artistic and cultural one.

In order to do so, I propose a theoretical and methodological framework based on a specific semiotic model: the “indicial semiology” proposed by Anne-Marie Houdebine. Inspired by Juri Lotman’s essays about culture and art, I will try to set “indicial semiology” in the general field of a cultural anthropology.

## Introduction

Penser le théâtre en tant qu’objet sémiotique, culturel et artistique est l’objectif de cette contribution. Pour ce faire, nous allons suivre deux voies. Dans un premier temps, nous souhaitons tracer, brièvement, le parcours effectué par la sémiologie appliquée au théâtre depuis le début du vingtième siècle jusqu’à nos jours. Par la suite, nous allons mettre l’accent sur la nécessité d’ouvrir la recherche théâtrale vers un champ plus vaste, à savoir l’anthropologie culturelle. Il nous semble donc important d’observer d’une part les *espaces théâtraux possibles* dans lesquels la sémiologie peut intervenir. D’autre part, d’évoquer certains problèmes que le chercheur rencontre lorsqu’il pense l’oeuvre artistique et culturel sous l’angle de la sémiologie.

Selon Roland Barthes (1964: 268) “le théâtre constitue un objet sémiologique privilégié puisque son système est apparemment original (polyphonique) par rapport à celui de la langue (qui est linéaire)”. En effet, un très grand nombre de recherches sur le signe et le système théâtral témoignent de l’intérêt de penser le théâtre comme un objet sémiotique. Les premières recherches sur ce qui peut définir la structure du théâtre occidental datent des années 1930 et des travaux de l’École de Prague.

Depuis les années 1960 et jusqu’au milieu des années 1980, la sémiologie théâtrale a occupé une place très importante aussi bien dans la recherche que dans l’enseignement universitaire. Nous soulignons, à titre indicatif, les travaux d’Anne Ubersfeld, de Tadeusz Kowzan et de Patrice Pavis.

En revanche, depuis les années 1990, la sémiologie appliquée au théâtre trouve difficilement sa place dans le discours scientifique. Ce dernier défend l’impossibilité de penser la représentation théâtrale en termes de système ainsi que de postuler le fonctionnement du signe théâtral. La question que nous souhaitons donc poser vise, d’une part, aux raisons ayant provoqué ce rejet, voire refus d’une sémiologie du théâtre. D’autre part, elle met l’accent sur la possibilité actuelle d’une

sémiologie théâtrale allant vers une anthropologie culturelle. Nous exposons ci-dessous — de façon à la fois sélective et pertinente — le parcours tracé par la sémiologie théâtrale. Aussi présentons-nous deux étapes distinctes *des* sémiologies théâtrales pratiquées en Europe depuis le postulat de cette science par Ferdinand de Saussure (1916: 33).

## 1. Les recherches en sémiologie théâtrale en Europe

### 1.1. L'École de Prague

Parmi les structuralistes de l'École de Prague, Jan Mukařovský pense le théâtre aussi bien comme un objet sémiotique que social et esthétique. Plus précisément, les travaux de Mukařovský accentuent la nécessité de relier le signe théâtral à l'esthétique et par là, de rendre compte du caractère dissociable entre le rationnel et le sensible, présents à la fois à l'intérieur d'une mise en scène. De là, Mukařovský observe en parallèle deux dimensions essentielles de la représentation théâtrale. D'une part, il évoque le fonctionnement interne de la mise en scène. D'autre part, il s'intéresse au récepteur du message théâtral, autrement dit, à la *conscience* du public.

En reliant de façon étroite ces deux dimensions, nous déduisons deux points pertinents. D'abord, nous observons que les évolutions sociales jouent un rôle important et sont ainsi capables d'influencer les valeurs esthétiques de la réception théâtrale. Pour Mukařovský (1936: 81) “la valeur esthétique est un procès dont le déroulement est déterminé d'une part par l'évolution immanente de la structure elle-même et d'autre part par le mouvement et les modifications de la structure de la vie sociale des hommes”. Nous soulignons donc qu'une place importante est accordée aux acquis sociaux et culturels du public sans pour autant que le postulat de système et de règles soit occulté.

Un peu plus tard, un confrère de Mukařovský, à savoir Jindřich Honzl (1940), va mettre l'accent sur la notion de *circularité du système théâtral*. Cette dernière s'organise autour de deux points.

Le premier défend l'idée que le signe d'un système théâtral possède une dynamique et que cette dynamique est susceptible de produire plusieurs significations. Honzl refuse alors toute dominance du signe sur le spectateur. En postulant la polysémie du signe dans le

théâtre occidental, Honzl annonce l'ouverture de l'oeuvre artistique, ouverture que nous retrouvons dans les travaux de Julia Kristeva et d'Umberto Eco pour ce qui est de l'oeuvre littéraire et artistique.

L'idée que le signe théâtral est circulaire met l'accent sur le fait que les éléments de la structure scénique sont capables de remplir une fonction signifiante. Ce qui veut dire que le système théâtral est structuré et ordonné. Mais ce qui veut dire aussi qu'aucun des éléments de ce système n'est étranger à la production du sens. C'est à partir de ce constat que Honzl défend l'idée qu'un système théâtral peut être solide ou mobile.

## 1.2. Système solide vs système mobile

Un système solide présente des règles fermes, préalablement posées. Un système mobile est un système en cours de construction et induit une polysémie très importante. Selon Honzl, la structure du théâtre occidental est essentiellement mobile. Cette opposition entre structure solide et structure mobile est implicitement suggérée à travers les deux grandes tendances de la sémiotique de la culture — extensive et intensive — citées par Jacques Fontanille (2004: 9) dans sa préface de *L'explosion et la culture* de Juri Lotman (2004).

Si la *culture extensive* est définie par ses objets et ses pratiques, Fontanille (2004: 9) dit que ceux-ci doivent être décrits préalablement. Ils doivent être préalablement répertoriés comme culturels. De cette manière, une culture extensive concernerait des systèmes théâtraux solides, dont le code et le fonctionnement seraient définis au préalable. Elle pourrait éventuellement se référer à des formes théâtrales comme le *Nô*, le *Kabuki* ou bien la *Commedia dell'Arte*. Cependant, nous devons prendre en considération le fait que le théâtre n'est pas seulement un objet culturel. Il est aussi possiblement un objet artistique, et que même à l'intérieur des objets fortement codés, pour qu'il y ait art, il y a nécessairement, perturbation et réinvention, voire subversion du code.

En ce qui concerne la *culture intensive*, Fontanille écrit qu'elle est

considérée comme une activité globale de production, un champ dynamique réglé par des lois générales et par les propriétés syntagmatiques d'une *praxis*, qui définissent ce qu'est une culture indépendamment des objets et des pratiques qui la constituent; dans ce cas, chaque culture particulière est définie

par les règles spécifiques qui en contrôlent le champ dynamique. Et inversement, les objets et pratiques ne sont reconnus comme culturels que dans la mesure où ils sont soumis à ces règles spécifiques. (Fontanille 2004: 9)

Nous pouvons dire qu'il n'en va pas différemment de l'objet théâtral dont la structure est essentiellement mobile et dont les objets sont marqués par leur caractère dynamique.

À travers la thèse de Honzl (1940) nous observons également une éventualité de lien sémiologique, la notion de système solide et de système mobile renvoyant possiblement à la notion de structure ferme et structure souple défendue par Anne-Marie Houdebine (1994). Intégrées dans la problématique d'une théorie sémiologique générale dite *sémiologie des indices* (Houdebine 1994: 43–46), la *structure ferme* est l'espace où les règles sont préalablement répertoriées, codées ainsi que classées comme culturelles. Cette structure ferme a toujours intéressé la sémiologie de la communication. En revanche, une *structure souple*, appelée aussi *structuration*, renverrait à la notion de culture intensive, dans laquelle aucune forme signifiante n'est construite au préalable, aucun signe n'est défendu dans sa binarité au préalable, non plus décrit en fonction d'un code préexistant. Lorsque le système d'un objet sémiotique est structuré par des éléments formels qu'Anne-Marie Houdebine appelle des *signifiants indiciels*, nous sommes face à des *structurations*. Selon Anne-Marie Houdebine le signifiant indiciel

est défini comme proto-signifiant (signifiant à construire) ou indice, voire signifiant indiciel quand la structure est ouverte et que la relation forme/sens est à construire et non à dégager, c'est-à-dire quand on n'a pas affaire à un code social quasi livrant des unités ou à des signes symboliques, arbitraires et conventionnels. (Houdebine 1999: 220)

Il s'agit donc des éléments présentant une dynamique et qui par conséquent pourraient conduire à ce que Juri Lotman (2004: 151–159) appelle *l'explosion*.

### 1.3. La sémiologie théâtrale en France. Les années 1970 et 1980

La sémiologie théâtrale pratiquée en France pendant les années 1970 et 1980 met en place un projet sémiologique selon lequel la représentation théâtrale doit être travaillée en immanence. Toutefois cette

immanence est mise en question par l'éphémère de la représentation théâtrale et par le fait qu'un corpus théâtral ne peut jamais correspondre à la mise en scène telle qu'elle se produit *in vivo*, lors du déroulement de l'oeuvre artistique.

En même temps et au moment où les théories de la littérature postulent la notion de *littérarité*, la sémiologie théâtrale parle de la *théâtralité* de l'oeuvre dramatique mise en scène. Un formalisme excessivement rigoureux commence à se développer autour de la notion de *système* de la représentation théâtrale. Des grammaires présentant des outils théoriques et méthodologiques dans le but d'analyser le théâtre apparaissent. Des règles générales définissant le théâtre, voire une typologie de lois systémiques au sein des genres théâtraux sont également tentées.

Parallèlement, l'accent est mis sur la sémiologie de la communication, à savoir celle du code, de l'unité minimale et de l'intentionnalité des messages. Une sémiologie qui devient un outil d'analyse plutôt qu'une sémiotique des pratiques culturelles et signifiantes. Elle s'oppose alors au programme sémiologique postulé par Roland Barthes, à savoir l'étude de " la façon dont les objets peuvent signifier dans le monde contemporain" (1985: 250).

D'une façon générale, la sémiologie du théâtre de ces deux décennies cherche donc à analyser cet objet culturel — et artistique — en tant que système *systémique* plutôt que comme système *asystémique*, pour reprendre les termes employés par Eric Buysens (1943: 37).

## 2. Le théâtre occidental: entre système et culture

Pour que la représentation théâtrale soit décrite comme un système, il faut non seulement prendre en compte le caractère autonome et la dynamique de ce dernier mais aussi sa relation au contexte culturel, social et historique dans lequel elle s'intègre. Nous nous trouvons donc face à une tension, voire une contradiction, entre la nécessité de rechercher la cohérence de l'oeuvre à l'intérieur de son propre système et une seconde nécessité qui est de rechercher sa relation au monde.

Les préoccupations de Juri Lotman témoignent de cette problématique. Lotman s'intéresse aux rapports qu'un système peut avoir avec ce qui n'est pas le système, avec, pour reprendre ses termes,

*le monde extérieur*. Il souligne dès le début de *L'explosion et la culture* que

les questions essentielles que pose tout système sémiotique sont, premièrement son rapport avec ce qui n'est pas le système, et deuxièmement, les relations entre les aspects statiques et les aspects dynamiques. La dernière question pourrait être formulée ainsi: comment un système peut-il se développer tout en restant soi-même ? (Lotman 2004: 21)

Dans le même ordre d'idées, Umberto Eco interroge le statut de l'œuvre d'art qui s'apprête à la recherche de sa genèse. Elle est "un objet dont on peut retrouver la forme originelle, telle qu'elle a été conçue par l'auteur, à travers la configuration des effets qu'elle produit sur l'intelligence et la sensibilité du consommateur" (Eco 1965: 17). Cependant, la sémiologie du théâtre de ces trente dernières années n'a pas souhaité se confronter à ce rapport entre le système et le monde. À ce sujet, Patrice Pavis écrit que

la sémiologie est préoccupée non pas par le repérage de la signification, c'est-à-dire du rapport de l'œuvre au monde (question qui revient à l'herméneutique et à la critique littéraire), mais par le mode de production du sens tout au long du processus théâtral qui va de la lecture du texte dramatique par le metteur en scène jusqu'au travail interprétatif du spectateur. (Pavis 2002: 317)

Pavis défend une sémiologie qui met l'accent sur le système et son processus de signifiante. Et pourtant Eco (1972: 24) souligne que "la sémiotique doit étudier *aussi*<sup>1</sup> les processus qui, sans impliquer directement la signification, permettent sa circulation". Il est important donc d'observer la relation susceptible d'exister entre le processus et le sens, autrement dit entre le système et le monde. Il est également nécessaire de comprendre les raisons qui ont favorisé la seule étude du processus du sens, de la signifiante, dans le domaine des recherches théâtrales.

Certains chercheurs ont avancé l'hypothèse que le caractère éphémère de la représentation théâtrale ainsi que sa nature aléatoire ne permettraient pas de faire du théâtre un objet sémiotique. Poussé à son terme, cet argument interdit non seulement l'étude sémiologique, mais, pour ainsi dire, tout regard critique sur la représentation théâtrale. Ce n'est pas parce que nous ne pouvons pas travailler le

---

<sup>1</sup> Nous soulignons.

spectacle *in vivo* et que nous risquons de lui être infidèle *a posteriori*, que nous ne pouvons pas porter un regard critique sur l'œuvre théâtrale, ni tenter de relier une représentation théâtrale au monde auquel elle appartient.

La raison principale nous semble être plutôt que le propre de l'objet artistique est de ne pas dégager de significations arrêtées voire uniques, mais d'ouvrir sur une multiplicité d'interprétations et de significations. Elle fait non seulement appel à notre perception rationnelle des choses, mais également à notre perception sensorielle, donc éminemment subjective. Pour certains, cette part de subjectivité dans la relation à l'objet artistique interdit toute mise en relation méthodologique du système de l'œuvre au monde. Il nous semble toutefois, qu'à condition de préserver le caractère ouvert et hypothétique de l'analyse, le recours à des outils méthodologiques demeure non seulement possible mais souhaitable pour parvenir à cette mise en relation. D'où la nécessité de faire appel à des outils théoriques et méthodologiques capables de prendre en considération les particularités de l'œuvre artistique transformée en objet sémiotique.

### 3. La sémiologie des indices : un modèle théorique

Suivant le fil sémiologique tracé par Roland Barthes, c'est-à-dire une sémiologie des pratiques signifiantes et culturelles, le cadre théorique de la *sémiologie des indices* (Houdebine 1994: 43–46) retrouve ses ancrages dans la pensée de Ferdinand de Saussure en linguistique et de Jacques Lacan en psychanalyse. L'indice est une *forme*, une *image* privée, dans un premier temps, d'un "vouloir-dire" (Kristeva 1969: 36). L'indice ou signifiant indiciel fonctionne comme une trace psychique qu'une expérience, un événement, un son ou une image laissent auprès du sujet interprétant.

Se définissant comme structurale, indicielle et interprétative, la *sémiologie des indices* repense le système et l'immanence dans une dynamique impliquant l'évolution. Le système n'est toutefois qu'une vérité opératoire. Il est nécessaire sans pour autant être suffisant, car souple et ouvert.

Aussi l'étude d'une sémiologie théâtrale peut-elle être conçue comme un regard critique qui s'établit à travers le postulat suivant: une éventuelle structure du théâtre occidental est une expérience

sensible, vécue à travers des traces signifiantes, privées d'un vouloir-dire évident et dotées d'un vouloir-dire sous-jacent. Dans cet ordre d'idées, le théâtre peut être considéré comme un système de signes, à condition notamment de considérer ce système dans son évolution immanente mais aussi dans sa relation à la vie sociale.

#### **4. La sémiologie des indices: un modèle méthodologique**

L'ouverture et l'évolution de l'œuvre artistique créent donc une dimension hypothétique de l'interprétation qui nous conduit vers la notion d'*hypothèses de sens* défendue par Anne-Marie Houdebine à travers une analyse qu'elle qualifie de systémique (1994: 273–276). Cette dernière se construit en trois étapes distinctes : la description, l'explication et l'interprétation. Elle consiste en un travail objectif et exhaustif, certes laborieux, mais dont les résultats sont riches d'informations pour l'interprétation interne du système. Le système d'un objet théâtral peut, dans un premier temps, être mis à jour à travers ce qu'Anne-Marie Houdebine appelle *l'interprétant interne*. Cette notion consiste en la mise en relation des signifiants indiciels entre eux, en la contextualisation interne des éléments formels structurant l'objet sémiotique.

Dans un deuxième temps, l'analyse doit aller au-delà de ce développement immanent, vers un développement liant le système avec une histoire donnée, une culture susceptible de l'accueillir, la mémoire du sujet interprétant, en un mot son imaginaire culturel.

C'est ensuite, nous semble-t-il, que l'analyse peut permettre *l'explosion*, telle que la définit Lotman. C'est la mise en relation des interprétants internes entre eux et leur confrontation à des *interprétants externes* qui va permettre le passage d'un processus de signifiante à des hypothèses de signification.

#### **5. En guise de conclusion: de la sémiologie théâtrale à l'anthropologie culturelle**

Si nous admettons avec Eco que "toute culture doit être étudiée en tant que phénomène de communication" nous devons également accepter le fait que ce n'est pas parce que "la culture 'doit être étudiée comme'

[communication] que la culture ‘est’ communication” (Eco 1972: 26). En effet, l’objet culturel qu’est le théâtre ne renvoie pas instantanément à un processus communicationnel. Si le théâtre est un objet culturel, il n’est pas pour autant un objet sémiotique ordonné par un système de communication. En revanche, intégré dans un système culturel *intensif*, le théâtre est cette œuvre artistique dialectale, dépendant aussi bien des connaissances et des pratiques culturelles, qu’individuelles. Lier les pratiques propres au créateur d’un processus artistique aux pratiques traçant le sujet interprétant serait placer la sémiologie théâtrale dans une perspective d’anthropologie culturelle. Cette idée se trouve en accord avec la nécessité de rechercher les limites et les lois de la sémiologie qui selon Barthes “est une science parmi d’autres, nécessaire mais non suffisante” (Barthes 1957: 184).

Mais Barthes nous dit aussi que “postuler une signification, c’est recourir à la sémiologie” (Barthes 1957: 183). Il faut donc rechercher une complémentarité, un prolongement de cette science, particulièrement lorsque cette dernière s’intéresse à l’art et en l’occurrence au théâtre. Car, comme Barthes le dit encore, “le signe théâtral ne va pas de soi” (Barthes 1963: 269). Pour reprendre les termes utilisés par Jacques Fontanille (2004: 14) dans la préface de *L’explosion et la culture*, “l’innovation culturelle [est] facteur d’irréductible hétérogénéité [et] provocation à la traduction et à la valorisation *a posteriori*. Le signe en art s’offre par définition à la résistance de l’interprétation. Il est toujours pour l’analyste une provocation. C’est à dire à la fois un défi et une incitation.

Il est donc nécessaire à la sémiologie à la fois de reconnaître ses limites en circonscrivant le champ de son intervention et de s’adjoindre des complémentarités, de s’inventer des prolongements.

La recherche du rapport existant entre le système d’une œuvre et le monde est une recherche profondément établie autour de l’anthropos. Une sémiologie du théâtre pourrait, par exemple, trouver au près d’une anthropologie culturelle le prolongement nécessaire lui permettant de mettre en relation les systèmes signifiants qu’elle étudie avec des pratiques culturelles capables d’enrichir le processus de signifiante.

Pour paraphraser la définition saussurienne de la sémiologie, nous pourrions dire de la sémiologie du théâtre qu’elle *étudie la vie des signes théâtraux au sein du théâtre, dans leur relation à la vie sociale.*

## Références

- Barthes, Roland 1957. *Mythologies*. Paris: Seuil.  
— 1964. *Essais critiques*. Paris: Seuil.  
— 1985. *L'aventure sémiologique*. Paris: Seuil.  
Buysens, Eric 1946. *Les langages et le discours*. Bruxelles: Office de Publicité.  
Eco, Umberto 1965. *L'œuvre ouverte*. Paris: Seuil.  
— 1972. *La structure absente*. Paris: Mercure de France.  
Fontanille, Jacques. 2004. [Introduction]. In: Lotman 2004: 9–18.  
Houdebine, Anne-Marie 1994. *Travaux de linguistique. Sémiologie*. Angers: Université d'Angers.  
— 1999. Actualité de la sémiologie. In: Fraenkel, Béatrice; Legris-Desportes, Christiane (eds.), *Entreprise et sémiologie*. Paris: Dunod, 215–234.  
Honzl, Jindřich 1940. Pohyb divadelního znaku. *Slovo a slovesnost* 6: 177–188.  
Kristeva, Julia 1969. *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.  
Lotman, Juri M. 2004. *L'explosion et la culture*. (Nouveaux Actes Sémiotiques.) Limoges: Pulim.  
Mukařovský, Jan 1936. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Praha: Fr. Borový.  
Pavis, Patrice 2002. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Armand Colin.  
Saussure, Ferdinand de 1916. *Cours de Linguistique Générale*. Paris: Payot.

### От семиотики театральной репрезентации к антропологии культуры или почему театр (сопротивляется)?

В статье дается описание семиотики театра с начала XX века до современности. Сначала выделяются два периода в истории семиотики театра. Первый период охватывает работы Пражского лингвистического кружка, точнее эссе Яна Мукаржовского об искусстве и обществе и работы Индриха Хонцла по изучению знаков и системы в театре. Второй период охватывает французскую семиотику театра в конце 70-х начала 80-х гг.

Моя цель — выделить те главные причины, которые привели семиотику театра в начале 90-х годов в тупик. Начало прошлого века в семиотике театра было богатым и продуктивным, но в настоящее время говорить о театральной репрезентации в терминах знака и системы считается неподобающим. Если раньше курс семиотики театра читали и в университете, то теперь это часто невозможно. Несмотря на то, что семиотика как дисциплина в целом движется в сторону отрицания важности структуры и отказа от поисков минимального знака и кода, семиотика театра осталась верна старомодному коммуникационно-семиотическому анализу.

В данной статье я пытаюсь показать, какая часть семиотики наилучшим образом подходит для изучения театрального искусства. Предлагаю теоретическую и методологическую рамку, которая основывается на одной специфической семиотической модели: на созданной Анн-Мари Одебин «индексальной семиологии». С помощью работ Юрия Лотмана о культуре и природы эта «индексальная семиология» вкладывается мною в более широкий контекст антропологии культуры.

### **Teatraalse representatsiooni semiootikast kultuurantropoloogiiani ehk miks teater (vastu paneb)?**

Käesolev artikkel kujutab endast tunnetusteoreetilist käsitlust teatrisemiootikast 20. sajandi algusest tänapäevani. Kõigepealt piiritletakse kahte perioodi teatrisemiootika ajaloos. Esimese perioodi käsitluses keskendutakse Praha strukturalistliku koolkonna töödele, täpsemalt Jan Mukařovský esseedele kunstist ja ühiskonnast ning Jindřich Honzli tööle märkide ja süsteemi uurimisel teatris. Teine käesolevas artiklis käsitletud periood puudutab teatrisemiootikat 1970ndate lõpu ja 80ndate alguse Prantsusmaal.

Artikli eesmärgiks on välja tuua need põhilised põhjused, mis viisid teatrisemiootika 90ndate alguses tupikusse. 20. sajandi algus oli teatrisemiootikas rikkalik ning viljakas, kuid tänapäeval on märgi ja süsteemi terminoloogias teatrirepresentatsioonist rääkimine vaat et taunitavgi. Ehkki varem õpetati teatrisemiootikat ka ülikooliloengutes, pole see praegu enam sageli võimalik.

Hoolimata sellest, et semiootika kui distsipliin üldiselt on edasi liikunud struktuuri tähtsuse eitamise ning minimaalse märgi ja koodi otsingute hülgamise poole, on teatrisemiootika jäänud truuks vanamoodsale kommunikatsioonisemiootilisele analüüsile.

Käesolevas artiklis olen üritanud analüüsida, milline semiootika haru sobiks kõige paremini teatrisuguse kunstilise valdkonna uurimiseks. Teisisõnu olen ma üritanud näidata, et Lääne teater on semiootilise objektina ennekõike kunstiline ja kultuuriline nähtus. Pakun välja teoreetilise ja metodoloogilise raamistiku, mis põhineb ühel spetsiifilisel semiootilisel mudelil: Anne-Marie Houdebine'i loodud "indeksikaalsel semioloogial". Inspireerituna Juri Lotmani esseedest kultuurist ja loodusest, üritan asetada "indeksikaalset semioloogiat" laiemasse kultuuriantropoloogia konteksti.