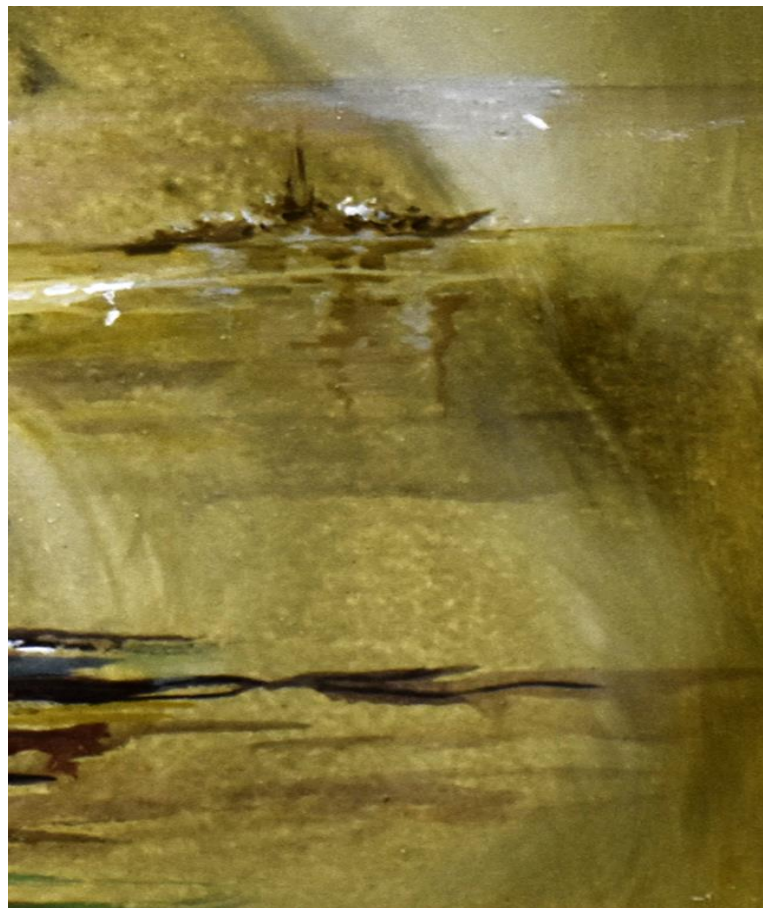


Art, Littérature et Philosophie : une relecture du Complexe



Numéro Spécial 1: Juillet 2018
Étude Réunie par
DJE Bi Tchan Guillaume
Université Félix Houphouët-Boigny

Comité scientifique

BOA Thiémélé L. Ramsès (PT), Université Félix Houphouët-Boigny
COULIBALY Adama (PT) Université Félix Houphouët-Boigny
DIANDUE Parfait Bi-Kacou (PT) Université Félix Houphouët-Boigny
DIOP Papa Samba (Pr.), Université Paris-Est Créteil
GOUAFFO Albert (PT / HDR), Université de Dschang
HAREL Simon (Pr.), Université de Montréal
KONANDRI Virginie (PT), Université Félix Houphouët-Boigny
KONÉ Amadou (Pr.), Georgetown University, Washington DC
KOUAKOU Jean-Marie (PT), Université Félix Houphouët-Boigny
MADEBE Georice Bertin, (DR /HDR), IRSH / Gabon
MAMBENGA-YLAGOU Frédéric (MC / HDR), Université Omar Bongo
MANGEON Anthony (Pr.), Université de Strasbourg
MBONDOBARI Sylvère (MC), Université Omar Bongo
MOUKAGA Hugues (PT), Université Omar Bongo
OBIANG Ludovic (DR/HDR), IRSH Gabon
RENOMBO Steeve (MC), Université Omar Bongo
RENOUPREZ Martine (Pr.), Université de Cadix
ROPIVIA Marc-Louis (PT), Université Omar Bongo
SISSAO Alain (DR), CNRST Ouagadougou
TONDA Joseph (PT / HDR), Université Omar Bongo

Comité de lecture

Parfait Bi-Kacou DIANDUE (PT)

Babou DIENE (MC)

Jean-Marie KOUAKOU (PT)

Achille Fortuné MANFOUMBY MVE (MR)

Gyno-Noël MIKALA (MC)

Pierre-Claver MONGUI (MC)

Firmin MOUSSOUNDA IBOUANGA (MC)

Pierre NDEMBY MANFOUMBY (MC)

Jean-Jacques Rousseau TANDIA MOUAFU (MC)



ISSN 2520-9809

Titre clé : Revue gabonaise de littérature et sciences humaines

Titre clé abrégé : Rev. gabon. litt. sci. hum.

Comité de rédaction

BA Ousmane, Sociologie, UCAD

EKOGHA Thierry, Philosophie, UOB

LENDIRA Raoul, Espagnol, UOB

KOMBILA Mireille, Lettres Modernes, UOB

MAPANGOU Dacharly, Lettres Modernes, UOB

MATOUMBA Martial, Histoire et Archéologie, IRSH

MONGUI Pierre-Claver, Lettres Modernes, UOB

MOUSSOUNDA Féréole Clarpin, Histoire et Archéologie, UOB

MPAGA Christ-Olivier, Philosophie, UOB

NDEMBY Pierre, Lettres Modernes, UOB

NTSAME OKOUROU Frankline, Littératures Africaines, UOB

ZAME AVEZO'O Léa, Littératures Africaines, UOB

Université Omar Bongo

Département de Lettres Modernes

Centre d'Etudes et de **Recherches Littéraires** sur les **Imaginaires** et la **Mémoire**

Juillet 2018

SOMMAIRE

1. Bi Tchan Guillaume DJE

Performances annuelles, perception de compétence et performances au Baccalauréat des élèves de l'enseignement général secondaire (République de Côte d'Ivoire)

2. Valère NKELZOK KOMTSIND

Conduite des membres des comités thérapeutiques et qualité de la Prise En Charge (PEC) des Personnes Vivant avec le VIH (PVVIH) dans la région de l'extrême nord au Cameroun

3. Sopie Hélène Félicité AHO

La femme africaine entre deux chaises : prisonnière de la toile tissée par la controverse sur la modernité

4. Banhouman KAMATE

La lumière dans la mise en scène des spectacles théâtraux de Sidiki Bakaba : les cas de *L'exil d'Albouri* (2003) et *d'Iles de tempête* (2007)

5. Adjo Sébastienne KOUAME, Apo Julie N'CHOT & Alain TOH

Résilience des jeunes filles dans un contexte socio-économique faible et grossesse en milieu scolaire ivoirien : cas du Lycée Moderne 1 d'Abobo (Abidjan)

6. Ossei KOUAKOU & Akeigba Sandrine GUEDE

Niveau d'instruction, statut socio-économique et itinéraire thérapeutique des patients du service de cancérologie de Centre Hospitalier Universitaire (CHU) de Treichville-Abidjan.

7. Bi Tra Jamal SEHI & Bi Tizié Emmanuel GALA

Leadership féminin entre logique économique et gestion du temps libre en milieu urbain : cas des mouvements tontiniers des femmes Gouro à Abidjan (Côte d'Ivoire)

8. Apo Philomène SEKA

Réflexivité, réflexibilité et altérité dans *Le ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome

9. Amani Augustin KOUADIO & Anthelme Gnakpa GALLE

Aménagement et contraintes à l'adhésion aux projets de développement en milieu rural ivoirien

10. Madeleine KABORE épouse KONKOBO

Politique et développement en Afrique : quelles stratégies pour un développement humain durable ?

11. Mahier Jules Michel BAH, Koffi Gnamien Jean-claude KOFFI & Bodou YAO

Politique de l'environnement et gestion des ordures ménagères dans le District d'Abidjan : cas des communes d'Adjamé et de Cocody

12. Tegnambla Prudence BROU

La figure dramatisée de Chaka : images et échos schémiques de l'imaginaire

**LA LUMIERE DANS LA MISE EN SCENE DES SPECTACLES THEATRAUX DE
SIDIKI BAKABA : LES CAS DE *L'EXIL D'ALBOURI* (2003) ET *D'ILES DE
TEMPETE* (2007)**

Banhouman KAMATE

Département des Arts

Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Côte d'Ivoire

banhouman@yahoo.fr

Résumé

L'apparition de la lumière au théâtre n'a pas fait qu'éclairer un espace obscur. Elle y a apporté une véritable révolution au point de devenir, à l'instar de l'acteur, du metteur en scène et du scénographe, un personnage important de la représentation. Quoique ne présentant pas les traits caractéristiques de la figure scénique, la lumière, mieux que les autres objets, agit et contribue à la compréhension du spectacle, ainsi que l'atteste P. Pavis (2012 : 111) : « *La lumière intervient dans le spectacle ; elle n'est pas simplement décorative, mais participe à la production de sens du spectacle.* ».

Partageant cette idée force qui confère à la lumière son indispensabilité et sa centralité dans les mises en scène théâtrales contemporaines, Sidiki Bakaba a « éclairé » de fort belle manière plusieurs de ses spectacles dont *L'exil d'Albouri* (2003) et *Îles de tempête* (2007). En effet, à l'analyse de ces spectacles, le spectateur s'aperçoit des multiples possibilités d'expression de la lumière, dont on peut dire qu'elle a donné vie tant à l'espace, aux objets qu'à l'acteur.

La présente communication voudrait donc interroger la dramaturgie de la lumière de Sidiki Bakaba, afin d'en apprécier la participation au dévoilement du sens des textes spectaculaires ci-dessus évoqués.

Mots clés : Lumière, spectacle, acteur, théâtre, illusion, sens.

Summary

The appearance of light in theater has not only enlightened a dark space. It has brought about such a real revolution and become an important character of the performance along with the actor, of the director and of the stage designer,

Although it does not present characteristic features of the stage figure, light acts and contributes to the understanding of the show better than the other objects. P. Pavis

(2012: 111) testifies that “light is involved in the show; it is not simply ornamental, but participates in the meaning of the show”.

Sharing this idea which gives light its essentiality and centrality in the contemporary theatrical scenes, Sidiki Bakaba has really well lit several of its performances including *L'exil d'Albouri* (2003) and *Îles de tempête* (2007). Indeed, in the analysis of these shows, the spectator notices a wide range to express light, which we can be said to give life both to space as to the actor.

This communication would like to question Sidiki Bakaba's light playwriting in order to appreciate its contribution in the unveiling of the meaning of the performance scripts above.

Key words: light, actor, show, illusion, meaning.

Introduction

Le spectacle théâtral est un ensemble plus ou moins complexe de signes qui lui donne d'être saisi par les sens, notamment par la vue. Faire voir, montrer au regard une représentation sur scène sont à priori les premières vocations du metteur en scène. D'ailleurs, il ne pourrait en être autrement quand on sait qu'étymologiquement les mots « spectacle » et « théâtre » renvoient à ce qui est donné pour être vu.

Ainsi, au théâtre, tout ce qui attire le regard du spectateur est regroupé autour de l'espace, de l'objet et du jeu. Au sein de l'objet théâtral, défini comme tout élément (quel qu'en soit le volume ou la forme) présent sur scène, se trouve la lumière.

De la lumière¹, on pourrait dire, après l'expérience des lampes à l'huile des époques antique et classique, qu'elle a révolutionné, dès le XIX^e siècle, la création théâtrale. Evoquant cette percée de la lumière au théâtre, A. Ubersfeld (1996 : 34) rappelle que :

Après les quinquets de l'âge classique [...], deux inventions marquent la naissance du travail de la lumière : d'abord l'éclairage au gaz, puis à l'électricité (XIX^e siècle), qui permettent tous les effets, ensuite l'obscurcissement de la salle, dû à Wagner, et qui change le réception du spectacle.

La lumière, sous ces deux formes (gaz et électricité), s'est rendue incontournable aujourd'hui dans la mise en scène du spectacle théâtral, tant et si bien que sa prise en

¹La lumière de scène dont il s'agit ici est celle obtenue grâce à l'utilisation du gaz. Ce type de lumière fit son apparition en 1817 au Lyceum Theatre de Londres et en 1820 au Théâtre de l'Odéon de Paris. Elle tranche avec les techniques utilisées autrefois pour éclairer la scène, à savoir le feu, les effets du soleil, les chandelles, etc. Aujourd'hui, la lumière est assurée dans la majorité des lieux théâtraux par la lampe électrique halogène, qui progressivement fait place à la LED (Light Emitting Diode).

compte est devenue à la fois l'affaire de l'architecte qui bâtit le lieu théâtral, du scénographe qui construit l'espace scénographique, de l'éclairagiste qui éclaire et crée à l'aide de la lumière, du metteur en scène qui construit l'espace scénique et coordonne le jeu des acteurs ; et celle du spectateur-récepteur qui s'en sert pour décrypter la sémantique du spectacle.

Cette utilisation quasi-obsessionnelle, voire permanente, de la lumière dans les dramaturgies contemporaines est apparente non seulement chez les créateurs occidentaux, mais également chez les metteurs en scène africains. Parmi ces derniers, l'on trouve l'ivoirien Sidiki Bakaba dont les créations théâtrales mettent en exergue le rôle prépondérant de la lumière comme élément fortement signifiant.

Pour corroborer cette thèse, cette réflexion s'intéressera à deux de ses spectacles, à savoir *L'exil d'Albouri* et *Îles de tempête*.² A cette fin, l'on tentera, grâce aux ressorts théoriques et pratiques de la méthode structuraliste, de répondre aux interrogations suivantes : - Quels usages Sidiki Bakaba fait-il de la lumière ? En quelles modalités expressives se décline-t-elle ? Comment contribue-t-elle sémantiquement à la compréhension de ses textes spectaculaires ?

A cet effet, la communication sera organisée sur le triple plan des considérations théoriques sur la lumière au théâtre, de ses modalités expressives dans les spectacles analysés et de ses contributions à la production du sens.

1- Considérations théoriques sur la lumière au théâtre

1-1-Essai de définition et importance de la lumière au théâtre

Au théâtre, la notion de lumière renvoie à l'éclairage. Elle est donc considérée comme tout procédé naturel ou technique permettant d'éclairer la scène, c'est-à-dire ayant pour vocation première de rendre visible l'espace scénographique et tout ce qui s'y trouve. Cette définition primaire voire *primitive* de la lumière à évoluer au cours des siècles. Grâce aux innovations scénographiques soutenues par les progrès techniques et technologiques, la lumière en est arrivée jouer un rôle actantiel.

En effet, à l'instar du comédien (figure scénique) qui est une force agissante, la lumière possède la capacité d'action dans le spectacle, non pas simplement comme décoration, mais aussi en tant que participant à la production de sens du spectacle. S'inscrivant dans cette optique, P. Pavis (1996 : 176) soutient que « l'éclairage occupe une place clé dans la représentation, puisqu'il la fait exister visuellement et qu'il relie

²Les spectacles *L'exil d'Albouri* et *Îles de tempêtes* ont été mis en scène par Sidiki Bakaba respectivement en 2003 et 2007. Ils ont été présentés en grande première au Palais de la Culture de Treichville à Abidjan.

et colore les éléments visuels (espace, scénographie, costume, acteur, maquillage) en leur conférant une certaine atmosphère ».

Poursuivant son analyse en faveur de l'importance de la lumière au théâtre, il affirme que

Les fonctions dramaturgiques ou sémiologiques (de la lumière) sont infinies : éclairer ou commenter une action, isoler un acteur ou un élément de la scène, créer une atmosphère, rythmer la représentation, donner à lire la mise en scène, notamment l'évolution des arguments et des sentiments, etc. (P. Pavis, 2012 : 111)

Ces extraordinaires possibilités de la lumière au service de l'acteur, pour la compréhension des spectacles théâtraux, n'avaient pas échappé à l'analyse d'Adolphe Appia (1954 : 39). Il affirmait à ce sujet que :

La lumière est d'une souplesse presque miraculeuse. Elle possède tous les degrés de clarté, toutes les possibilités de couleurs, telle une palette, toutes les mobilités ; elle peut créer des ombres, répandre dans l'espace l'harmonie de ses vibrations exactement comme le ferait la musique. Nous possédons en elle toute la puissance expressive de l'espace si cet espace est mis au service de l'acteur.

Dans la même veine, C. Dullin (1969 : 80) soutient que « [...] la lumière a une sorte de pouvoir semblable à celui de la musique, elle frappe d'autres sens [...]; la lumière est un élément vivant, l'un des fluides de l'imagination [...] »

Au regard de ces propos, on comprend alors que la lumière vise *in fine* la qualité du jeu théâtral comme l'affirme B. Faure (2013) : « la lumière [...] ne doit jamais être sous-évaluée. Car elle contribue, comme le jeu du comédien, comme le choix des décors et/ou des costumes, à la qualité finale du spectacle »³.

La recherche de cette qualité incombe au metteur en scène qui, aidé éventuellement de l'éclairagiste et du scénographe (membres de l'équipe de création), convoque les principes d'utilisations de la lumière.

1-2- La conception de la lumière

S'il n'est guère plus question de débattre de l'importance de la lumière dans les représentations théâtrales, il conviendrait néanmoins de réfléchir à la façon dont les

³ Bernard Faure, « Pourquoi la lumière au théâtre ? », in <http://fncta-rhone-alpes.fr>. Site consulté le 20 février 2017.

concepteurs de lumière s'emploient pour éclairer et faire exister les composantes du spectacle théâtral ; car on le sait déjà, le spectacle gagne en maturité et en beauté si la lumière réussit à établir cet équilibre indispensable entre le « Voir » et le « Dire ».

Pour y arriver, l'équipe de conception navigue généralement entre deux types d'éclairage⁴ : l'éclairage direct et l'éclairage indirect. L'éclairage direct est obtenu à partir d'une source précise et éclaire directement (sans obstacle) un objet précis, généralement du haut vers le bas. Quant à l'éclairage indirect, il part de la source et sa lumière est réfléchi sur une surface, donnant l'impression de tout balayer et de fuser de toutes parts.

Ainsi, sachant que pour éclairer un objet, la quantité de lumière exigée dépend de plusieurs facteurs dont notamment le pouvoir de réflexion de l'objet, de ses couleurs, de son contraste avec l'environnement, de sa taille, de sa matière, de l'angle ou de la distance d'observation, etc. ; les concepteurs d'éclairage ont la possibilité de créer de très nombreux effets en se servant essentiellement de quatre propriétés de la lumière : l'intensité, la couleur, la distribution et le mouvement.

L'intensité s'appréciera comme la faculté de la lumière de passer d'une lueur quasi imperceptible à une luminosité aveuglante. La couleur de l'objet scénique tient à la fois par sa couleur naturelle et par la couleur de la lumière qui l'éclaire. La distribution évoque les divers procédés de diffusion de la lumière sur scène, intégrant la question de la variation de ses formes curvilignes, cunéiformes ou encore angulaires. Le mouvement, enfin, réside en la capacité de la lumière à changer progressivement d'intensité, de couleur et de distribution.

Usant, selon les besoins de la mise en scène, des principes ci-dessus évoqués, les concepteurs arrivent à créer plusieurs effets. Par exemple, en se focalisant uniquement sur la distribution, l'on pourrait obtenir, suivant les travaux de Vincent Laganier (2015), au moins sept effets lumière sur une scène de spectacle : la lumière en contre-jour, la lumière douche, la lumière de face, la lumière latérale, la lumière en plongée, la lumière en contre-plongée et les projections d'images.

La maîtrise de ces principes et procédés de création d'effets au moyen de la lumière est perceptible dans les mises en scène, par Sidiki Bakaba, de *L'exil d'Albouri* et *Iles de tempêtes*.

⁴Il existe différents types d'éclairages. Les plus connus sont l'éclairage direct, l'éclairage indirect, l'éclairage fonctionnel, l'éclairage mixte, l'éclairage cinétique, l'éclairage d'ambiance, l'éclairage général, etc.

2- Les manifestations de la lumière dans les spectacles sidikiens

S'il est vrai, à première vue, qu'on note que Sidiki Bakaba a recouru à la lumière afin de rendre visibles, aux yeux des spectateurs, les figures et les éléments scéniques qu'il a mis sur scène, il faut également relever qu'il l'a aussi utilisée pour exprimer diverses situations parmi lesquels figurent la création d'atmosphères, l'indication ou le changement des lieux scéniques, la mise en relief des objets, la vectorisation des acteurs, etc.

Les plans de lumière (ou encore *light design*) dégagés de la lecture de *L'exil d'Albouri* et d'*Iles de tempêtes* permettent d'avancer que la lumière utilisée est essentiellement d'origine artificielle. Ainsi, elle a aidé à la sémiotisation des trois catégories du texte spectaculaire, à savoir l'espace, l'objet et le jeu.

2-1-La lumière et la mise en espace

Au théâtre, l'espace est pluriel. Cette notion désigne aussi bien le lieu théâtral (bâtiment construit en maçonnerie ou tout endroit dédié aux spectacles), la scène (place réservée au jeu), l'espace scénique (espace dramatique représenté) et l'espace dramatique (espace fictionnel, construit avec les mots dans le texte dramatique).

S'agissant de l'espace comme lieu théâtral, on devine aisément que la lumière fut utilisée pour éclairer la salle et la scène du Palais de la Culture de Treichville. L'utilisation de la lumière était nécessaire voire évidente, car les représentations se déroulaient le plus souvent après 16h00 GMT.

Toutefois, ce qui fonde l'essentiel de cette réflexion réside moins en la description du lieu théâtral qu'à la représentation de l'espace dramatique à travers une sémiotisation de l'espace scénographique. Ainsi, une lecture de la lumière consistera, ici, à apprécier sa contribution à la construction de l'espace scénique, qui du reste relève de l'univers de la fiction. Autrement dit, il s'agit de voir comment, au moyen de la lumière, le metteur en scène Sidiki Bakaba (et avec lui éventuellement Sam Bapès, l'éclairagiste) a réussi, selon les propos de A. Appia (1954 : 38), à « [...] projeter dans l'espace ce que le dramaturge n'a pu que projeter dans le temps ».

Dans *L'exil d'Albouri*, la lumière a été constamment sollicitée pour marquer les lieux et les moments de rencontres et d'échanges entre les figures scéniques. Dans le tableau 1, l'on remarque que Samba, le griot, est debout sous l'arbre à palabres devant le Palais royal. Pour déclamer son ode au soleil, il se tourne vers l'Est, les yeux levés sur une boule lumineuse (symbolisant le soleil). Cette boule-soleil a été obtenue grâce à l'utilisation d'un projecteur dont le flux de lumière, en latéral haut gauche, jaillit d'un

espace suffisamment assombri. Ici, le lien de la lumière à la fiction obéit à une fidélité du metteur en scène au texte dramatique. La didascalie indique, en effet, que « [...] (Samba) arpente la scène quelques instants, marmonnant des inintelligibles, puis, lève les bras et commence à s'adresser au soleil. » (Cf. Tableau 1).

Dans *Iles de tempête*, grâce à l'emploi ingénieux de la lumière, le spectateur reconnaît les différents espaces convoqués pour porter le récit historique. Pour bien cerner l'espace dans ce spectacle, il faut noter que l'histoire⁵ se déroule sur trois continents : l'Afrique, l'Amérique (Saint-Domingue) et l'Europe (France).

Aussi, pour permettre au spectateur de se situer dans l'espace des actions, Sidiki Bakaba a-t-il orienté la lumière de sorte à trouver des effets de face, afin de laisser apercevoir des nègres et négresses dansant, avec en toile de fond une peinture de cocotiers verts. L'espace africain est encore suggéré par la lumière, qui déployant son faisceaux, donne de voir au verso d'une toile blanche, à l'image des ombres chinoises, les voiles d'un bateau, certainement celles d'un négrier en partance pour les Amériques, avec à son bord sa cargaison d'esclaves.

La mise en espace de l'Amérique est construite avec la lumière qui éclaire, en toile de fond, des images de pancartes fluorescentes bleues portant l'inscription « Domaine du marquis du Rocher de la casse ». Le même procédé technique est utilisé pour éclairer la pancarte lumineuse sur laquelle le spectateur reconnaît la carte géographique de Saint-Domingue.

Il en est de même pour la représentation de l'espace français. Les portraits de Louis XVI et Napoléon Bonaparte seront successivement projetés en toile de fond grâce à l'utilisation de projecteur d'images lumineuses. La projection, en quelques fractions de secondes, de l'image picturale de la Bastille, à l'invocation de sa prise par les insurgés le 14 juillet 1789, indique bien, qu'à ce moment précis, les événements se déroulent à Paris, et donc en France.

A la composition de ces endroits plus ou moins référencés géographiquement, pourrait s'ajouter la mise en scène de situations dramatiques telle que l'expulsion de pauvres gens de leurs terres pour y construire le palais en marbre blanc de Toussaint Louverture. Pour montrer cette scène, la lumière fut projetée sur une toile blanche, derrière laquelle on aperçoit des gens passant avec sur la tête des baluchons, courbés

⁵ *Iles de tempête* raconte l'histoire de la première révolte nègre contre le colonisateur français, ayant abouti à l'indépendance de Saint-Domingue (Haïti).

sur une canne, et à leur suite des femmes enceintes, des personnes grabataires. (Cf. Tableau 4).

Dans la même dynamique de rendre visibles et perceptibles toutes les situations du spectacle, la lumière permet de construire la scène de guerre entre la France conquérante et l'île de Saint-Domingue résistante. La lumière sous forme d'auréole bleu-blanc traduit visuellement l'explosion de la poudrière que vient annoncer Dessalines à Toussaint Louverture : « La poudrière a sauté. » (Cf. Tableau 6).

Dans ce tableau, le spectateur observe également que les crépitements des mitraillettes, les coups de fusils, les bruits lourds et assourdissants des canons sont accompagnés, pour les besoins de la visualité, de projections sur la scène de jets saccadés de lumières rouges-bleutées.

Cette guerre de la France contre la colonie de Saint-Domingue était prévisible, car dès l'entame du spectacle, le premier espace mis en scène était un camp de soldats français. Sous une lumière douce, on les apercevait roulant des canons et appelant à la mobilisation : « Pour assurer votre vie, engagez-vous dans la légion de la Mort... » (Cf. Tableau 1).

Un appel à la guerre repris par le Roi Louis XVI, éclairé d'une lumière de face, qui sentencieusement décrète :

Il me faut un armement supérieur. J'entends préserver la paix. Que nulle part personne ne puisse résister à mes troupes. Je veux être le maître... [...] Que le plus possible s'étende mon empire. Ma mission n'est-elle pas de sauver le monde de lui-même ? [...] Sauver la paix, n'est-ce pas préparer la guerre ? [...] Pour le bonheur de mon peuple, je veux trente mille hommes sous les armes. [...] (Cf. Tableau 1).

Ces exemples illustrent fort bien comment la dramaturgie de la lumière fut utile aussi bien à la construction des espaces scéniques qu'à la mise en scène d'événements tragiques chez Sidiki Bakaba. Mais la lumière ne participe pas seulement à l'aménagement de l'espace, elle contribue aussi à la détermination du temps.

2-2-La lumière comme marqueur temporel

L'analyse holistique de tout spectacle, avertit P. Pavis (1996 : 147-148), ne peut valablement se faire en séparant l'espace du temps. C'est d'ailleurs ce que confirme M. Baktine lorsqu'il avance que :

Dans le chronotope de l'art littéraire, a lieu la fusion des indices spatio-temporels en un tout intelligible et concret. Le temps se condense, devient

compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. (Cité par P. Pavis, 1996 : 148)

Ce postulat est globalement partagé. Cependant, étant entendu que le propos de cette réflexion porte sur la contribution de la lumière comme intervenant à la construction de sens dans la mise en scène théâtrale, il semble didactiquement possible de voir comment elle construit les catégories du temps dans le texte spectaculaire. Il s'agit donc d'apprécier le temps scénique qui est distinct du temps objectif extérieur, que P. Pavis (1996 : 144) désigne sous le vocable de *temps minuté* (par exemple la durée du spectacle, le temps des répétitions, etc.), et le temps subjectif intérieur (le temps propre à chaque spectateur, qui, selon son appréciation, pourrait par exemple trouver le spectacle long ou court).

Le temps scénique dont il s'agit ici est le temps *sémiotisé* à partir des données du temps dramatique. Ainsi, on pourrait dégager trois catégories de temps scéniques observables dans les spectacles-corpus de cette étude : le temps historique, le temps atmosphérique ou météorologique et le temps mythique.

2-2-1- Le temps historique

Il s'appréhende comme le temps vécu ou à vivre. Il peut mettre en scène un passé reculé ou un futur imaginaire par anticipation. Toujours est-il que ce temps s'inscrit dans une chronologie. Il est en rapport avec la société. De ce fait, il ponctue « [...] les étapes de la vie d'un individu ; [...] assure le statut social par l'âge. [...] Il ordonne les événements de la vie, décrit le processus historique.» (G. D. Lézou, 1977 : 24)

Dans le spectacle *Iles de tempêtes*, le temps historique évoque un passé reculé. Il est perceptible selon le déroulé des événements qui remontent au XVIII^e siècle après Jésus-Christ. En plaçant ceux-ci sur l'échelle du temps, au sens de mouvement continu, il se dégage le temps de la traite négrière, le temps de l'esclavage et le temps de la résistance. Le premier temps est évoqué, entre autres, à travers l'embarquement d'esclaves sur un bateau dont le déplacement des voiles est perçu, grâce aux effets de la lumière, en toile de fond selon la technique des ombres chinoises. (Cf. Tableau1).

Le second temps est perceptible par les traitements cruels, inhumains et dégradants subis par les esclaves noirs dont la lumière, créant des effets de face, permet de saisir la souffrance physique et psychologique à travers leurs démarches boiteuses, les guenilles dont ils sont vêtus et les traits de visages marqués par des mimiques exprimant la douleur (Cf. Tableau 2).

Quant au troisième temps, la lumière permet de l'apprécier, entre autres faits, à travers la détermination affichée des généraux réunis autour de Toussaint Louverture, jurant de n'accepter « plus jamais de fers à un homme sous le ciel des Caraïbes ! » (Cf. Tableau 6)

2-2-2-Le temps météorologique

Le temps météorologique, ou encore appelé temps atmosphérique, se conçoit comme

Le temps qui situe sur l'état de l'atmosphère du milieu naturel à un moment donné, considéré surtout dans son influence sur la vie et sur les activités humaines. Il tient compte des éléments comme l'air, le ciel, la température, le vent, le soleil, etc. Pour tout dire, c'est le temps des physiciens. (B. Kamaté, 2000 : 244)

Dans *L'Exil d'Albouri*, plusieurs manifestations du temps atmosphérique sont perceptibles. En effet, du début à la fin du spectacle, la lumière renvoie constamment le spectateur au temps qu'il pourrait faire ou qu'il fait. Ainsi, dans le premier tableau, en symbolisant le soleil à son lever, et en créant un contraste avec le fond de toile sombre, la mise en scène donne des indices au spectateur de deviner que la scène se passe au petit-matin. Toute chose que confirme d'ailleurs Samba dans son ode au soleil : « Ô Soleil, Souffle du Buffle sur les savanes ! Voilà que tu souris, au sortir de ta nuit de noces avec la nouvelle lune » (Cf. Tableau 1). La proposition infinitive (... au sortir de ta nuit...) indique bien que la nuit s'est couchée et que le jour se lève : le jeu du tambour accompagne cette réalité temporelle ; puisque rarement en Afrique, le tambour est battu durant la nuit.

Au cœur du spectacle, la conspiration menée par Laobé Penda contre son frère, le Roi Albouri, se passe dans une atmosphère de suspicion. Cette atmosphère, alourdie par l'enjeu de la rencontre des dignitaires avec le Prince, est renforcée par la pénombre créée par une lumière sombre, laquelle est précédée d'une lumière circulaire, également en latéral haut gauche, mais de couleur jaune, symbolisant la lune. Un tel procédé technique a eu pour mérite de mettre la fiction en accord avec le texte didascalique qui, devant la mise en scène, disposait ainsi : « Chez le Prince Laobé Penda. Clair de lune, quelques silhouettes. Peu à peu on distingue le Prince, puis tout autour, Ardo, Diaraf de Varhoh, Diaraf de Thingue. » (Cf. Tableau 4)

Vers la fin du spectacle (Cf. Tableau 8), la lumière est à nouveau sollicitée pour figurer la pluie, ainsi que les éclairs du tonnerre grondant sur la tente du Roi Albouri qui, en compagnie de la Reine, de la Reine-mère et du griot Samba, attend

impatiemment l'arrivée de Beuk Nèk. Quant à l'épilogue, il est dit par Samba, dans la pénombre, au moment même où le rideau se ferme progressivement, symbolisant la fin de l'histoire.

2-2-3-Le temps mythique

Dans une réflexion antérieure, nous indiquions qu'il faut entendre « par temps mythique le temps relatif aux phénomènes métaphysiques, c'est-à-dire le temps qui rompt avec la réalité historique. C'est le temps non vécu et qui est généralement du domaine du conte, de la fable, de la légende ou du mythe »⁶. Pour G. D. Lézou (1977 : 24), il est « le temps pré-adamique, celui qui n'a pas de rapport direct avec le temps vécu, immédiatement senti ». Le temps mythique évoque l'époque où il n'existait pas encore de frontière étanche entre les êtres, les phénomènes et les choses.

Ainsi, dans *L'exil d'Albouri*, le spectateur est vite plongé dans le temps mythique quand, à l'invocation de Samba, apparaissent sur la scène les génies (censés être des créatures invisibles), les phénomènes naturels comme le vent, la pluie et le feu. L'environnement mythique est d'autant plus prégnant quand, sous les effets des jeux de lumières aux coloris multiples enveloppés de nuages créés par les fumigènes, le Roi Albouri se transforme successivement, puis cumulativement en vent, pluie et feu ; comme l'a ordonné Samba : « Albouri, comme tes Ancêtres, sois le Feu, le Vent, la Pluie... ». Il résulte, rien que de ce propos, que la capacité d'Albouri à se transformer en phénomènes naturels relève de la métaphysique, et de l'univers mythique, voire mystique.

En fin de compte, et comme le laisse percevoir l'analyse qui précède, l'on déduit que la lumière fut mise à contribuer, non seulement pour construire les espaces scéniques, mais également pour figurer des temps scéniques. Voyons à présent comment elle coordonne l'espace et le temps scéniques avec l'objet théâtral.

2-3-La lumière et la visibilité de l'objet théâtral

L'objet théâtral entretient une relation inextricable avec la scène. C'est elle qui le porte puisqu'il ne peut être suspendu dans le néant. Aussi son analyse ne saurait occulter tous les moyens techniques qui construisent l'espace, dont la lumière. De plus, l'objet n'est pas chromatiquement neutre. Il porte sa couleur naturelle (par exemple une plante verte) ou une couleur artificielle, celle donnée par son fabricant (par exemple une chaise rouge). En tous les cas, quelles que soient les couleurs que porte l'objet, et par lesquelles il est plus ou moins perceptible par l'œil du spectateur, il faut

⁶ Kamaté Banhouman, Op.cit., p.250.

en convenir que l'utilisation d'une lumière artificielle vise essentiellement sa mise en évidence et sa *syntaxisation* avec les autres composantes du spectacle. Dans les spectacles mis en scène par Sidiki Bakaba, s'il est des choses qui frappent l'œil du spectateur par l'éclat de leurs couleurs qu'amplifie la lumière, en général de face ; ce sont les costumes des figures scéniques.

Dans *Îles de tempête* par exemple, les costumes tricolores (Bleu, blanc, rouge) portés par Toussaint Louverture, les maquillages en blanc du visage des acteurs interprétant les rôles de personnages blancs, les mobiliers ou encore les gravures ou portraits de personnages historiques, témoignent de l'importance de la lumière dans l'illumination du spectacle et dans la transcription de sa clarté sémantique.

Dans *l'Exil d'Albouri*, le même phénomène est observable : seule la lumière permet de mettre en exergue la beauté des colonnades du Palais du Roi Albouri (Cf. Tableau 2), la somptuosité du tapis, de la draperie et du décor de la chambre du Roi (Cf. Tableau 6). C'est encore la lumière qui met en relief le maquillage des figures scéniques permettant de les rattacher à la culture peulh.

2-4-La lumière dans le jeu de l'acteur

Le jeu de l'acteur est l'ensemble des activités qu'il assure ou contribue à assurer sur la scène. La transformation de son corps en une figure scénique (être de chair par opposition au personnage qui est un être de papier) est la vocation première du jeu de l'acteur. Cette figure scénique, tout comme l'objet théâtral, occupe la scène, qu'il contribue à transformer en un espace complexe de jeu faisant appel à plusieurs éléments qu'A. Ubersfeld (1996 : 49) détermine comme :

[...] la construction physique d'un individu par la gestuelle, la diction, le phrasé (tout le domaine du perlocutoire), et le jeu de ces divers éléments les uns par rapport aux autres ; la construction des divers actes scéniques réclamés par l'action ; la chance que son inventivité laisse au hasard.

Pour saisir donc le jeu de cette figure scénique qui se déplace constamment, parle, fait des gestes, apparaît, disparaît et exprime des sentiments, la lumière peut être un important adjuvant.

Ainsi, dans *Iles de tempêtes*, tout le jeu de Toussaint Louverture a été accompagné par la lumière sous différents registres d'effets. La lumière de face fut le plus utilisée pour l'accompagner dans ses dialogues avec les autres figures scéniques. Cependant à l'occasion de son arrestation, sur le chemin du rendez-vous avec le Général Brunet,

c'est sous une lumière à effets de douche, légèrement assombrie, qu'on le voit faire ses adieux à ses plus fidèles amis.

Pour « vendre » des prostituées venues de France, de jeunes femmes blanches sont également exposées sous une lumière douche. Sous des effets de lumière identiques, l'on voit des boucaniers qui, dans leur jeu, simulent des moments de délectation et s'extasient chaque fois que le commissaire-priseur vante les charmes de Mademoiselle Marie-de-la-Joie, dont la beauté des contours physiques est soulignée par la lumière.

Il convient ici d'indiquer un autre procédé technique utilisé dans *Iles de Tempête* pour exprimer ce que les indications scéniques ont prévu comme voix off. Plutôt que de recourir uniquement au son, Sidiki Bakaba lui a ajouté le portrait (éclairé par une lumière de face) des personnages incarnés par les voix off. Tel est le cas de l'Abbé Raynal dont l'éclairage du portrait se fait simultanément avec les questions qu'il se pose au sujet de la liberté des hommes : « Où est-il ce grand homme que la nature doit à ses enfants vexés ? [...] Où est-il pour lever l'étendard sacré de la liberté ? » (Cf. Tableau 1).

Tel est également l'exemple de Robespierre dont le portrait est projeté par un faisceau lumineux à l'Assemblée des colons, comme pour soutenir ses propos contre la colonisation : « Périssent les colonies si le prix doit en être votre bonheur, votre gloire, votre liberté. Périssent les colonies si les colons veulent nous amener par des menaces à décréter ce qui convient le mieux à leur intérêts... » (Cf. Tableau 2).

Dans *L'exil d'Albouri*, la scène relative à la préparation mystique d'Albouri (Cf. Tableau 6) est toute captivante à travers le jeu du Roi et de son griot dont la gestuelle, autant que la mimique et la vectorisation sont accompagnées par divers effets de lumière. Par exemple, lorsque Samba invoque les divinités protectrices du Djolof, la scène est envahie progressivement d'acteurs dansant dans un nuage de fumigène qui, sous l'effet de la lumière, vire du bleu au rouge ou au blanc.

De plus, lorsqu'à la question « Qui faut-il être ? », Albouri répond « Le Vent ! », l'on voit Albouri tourner sous une bourrasque de jets de lumière bleue. Quand, à la même question, il répond : « La pluie ! » ; la lumière éclaire la scène en effets de douche, projetant de petits points lumineux, comme des gouttes tombant du ciel. Quand il répond : « Le feu ! », alors la lumière devient rouge et entoure en effets de douche tout le corps d'Albouri qui se déploie sur la scène en contorsion, à l'image d'une personne subissant un autodafé.

La lumière n'a pas seulement une vocation descriptive. Comme tous les signes, elle appartient à l'univers sémantique du spectacle. Ainsi dit, apprécions maintenant comment elle donne sens aux spectacles *sidikiens*.

3- La lumière et la construction du sens dans la mise en scène de Sidiki Bakaba

S'inspirant de la tragédie grecque et de la comédie classique, A. Ubersfeld (1996 :28) rappelle que « Directement ou indirectement, le théâtre a pour ambition d' "éclairer " ». Tenant compte de ce postulat, largement accepté d'ailleurs, on pourrait alors se demander qui ou quoi pourrait mieux aider le théâtre à « éclairer » si ce n'est la lumière dont le rôle ontologique est justement d'éclairer, c'est-à-dire de rendre clair ce qui est obscur, de révéler ce qui est caché, de mettre au jour ce qui est dans la nuit, de donner sens à ce qui ne fait pas sens (ou à le moins dont on ignore le sens).

Et comme pour apporter une réponse à cette interrogation, en s'appuyant sur sa riche expérience d'éclairagiste de spectacle, P. Trottier (1978) avance :

[...] je me suis rendu compte que le projecteur pouvait « jouer » au même titre que les comédiens, pouvait intervenir comme actant. La lumière sortait ainsi de sa fonction décorative pour devenir « signifiante ». C'est en rompant avec le projet habituel de trouver une atmosphère pour toute une scène, sans se préoccuper du temps et en cassant presque à chaque réplique le tableau par un nouvel « état » lumière, qu'on s'est aperçu que, loin de gêner la compréhension générale, cela pourrait l'enrichir. La lumière participait à part entière à l'effort de production de sens du spectacle.⁷

Grâce donc à cet outil extraordinaire qu'est la lumière, la mise en scène de *L'exil d'Albouri* et d'*Iles de tempête* offre aux spectateurs (les plus et même les moins avertis) de comprendre lesdits spectacles à travers six axes d'interprétations.

3-1-La lumière et la structuration externe du spectacle

Tout texte dramatique obéit à une structuration externe en actes ou en tableaux. Il en va de même pour le texte spectaculaire qui découle naturellement de sa mise en scène. Pour les spectacles qui nous concernent, l'on note qu'ils sont tous les deux divisés en tableaux. La division en tableaux, qui est apparue après celle en actes du théâtre classique, répond au besoin de construire une unité thématique et non actantielle comme l'exige la structuration en actes/scènes. Pour P. Pavis (2012 : 345) « Le tableau est une surface beaucoup plus vaste et aux contours imprécis, recouvrant un univers épique de personnages dont les relations assez stables donnent l'illusion de former une fresque, un corps de ballet ou un tableau vivant. »

⁷ Patrice Trottier, « Le projecteur, ou comment fabriquer le sens », *Travail théâtral* n°31, « La lumière au théâtre », Lausanne 1978, *Luminaris* du 6/2/2017. <https://www.asso-luminaris.org>. Site consulté le 20 février 2017.

Pour en marquer les limites dans lesdits spectacles, la mise en scène de Sidiki Bakaba a recouru à une véritable dramaturgie de l'ombre et de la lumière. Ainsi, en observant bien toutes les fois que la scène s'est assombrie totalement puis s'est éclairée pleinement ou partiellement, l'on relève que *L'exil d'Albouri* fut découpé en neuf (9) tableaux, et que *Iles de tempête* en compte sept (7).

La fidélité du metteur en scène au choix du découpage en tableaux des pièces des dramaturges n'est pas fortuite. Elle dénote de l'intérêt d'une telle structuration dont la vocation est d'aménager visuellement l'espace scénographique afin de permettre au spectateur de se disposer « ... au théâtre comme devant une toile où les tableaux se succèderaient par enchantement... » ; et cela dans la perspective de créer l'illusion.

3-2- La lumière et la création de l'illusion

Evoquer l'illusion au théâtre, c'est d'abord admettre le postulat que le théâtre a pour vocation à ne pas être le monde, mais bien simplement à le représenter. Ainsi, A. Ubersfeld (1996 : 47) avance que « L'illusion théâtrale est traditionnellement définie comme le pouvoir qu'a la pratique théâtrale de fabriquer un objet ressemblant tellement à la réalité que le récepteur-spectateur en est dupe et le prend pour le réel. ».

Pour P. Pavis (2012 : 166) :

Il y a illusion théâtrale lorsque nous prenons pour réel et vrai ce qui n'est qu'une fiction, à savoir la création artistique d'un monde de référence qui se donne comme un monde possible qui serait le nôtre. L'illusion est liée à l'effet de réel produit par la scène ; elle se fonde sur la reconnaissance psychologique et idéologique de phénomènes déjà familiers au spectateur.

Prise dans ce sens, l'illusion se conçoit comme un phénomène par lequel un metteur en scène, utilisant des moyens techniques et/ou artistiques de son choix (mais commun à son public), imite une réalité de sorte à provoquer chez le spectateur le sentiment du vrai.

En l'occurrence, l'on relève que les marques de l'illusion, autant qu'elles ont pu être fabriquées par l'environnement socio-historique représenté, l'aménagement de la scène de jeu, la création de suspense dans la logique de la fable, et bien évidemment par le maquillage, le costume et même la gestuelle des figures scéniques, ont été portées à la limite de la réalité grâce aux effets multiples de la lumière.

Par exemple, dans *L'exil d'Albouri*, quel spectateur ne croirait pas que la scène sur la route de l'exil vers Ségou (Cf. Tableau 8), ne se passe pas réellement dans le désert et sous l'orage, lorsqu'au moyen de la lumière et de ses effets, il lui est donné d'observer d'une part, le ciel se fendre d'éclairs, et d'autre part de grands tas de sables et des

chevaux richement parés montés par le Roi et la Reine ? Quel spectateur ne croirait pas à la réalité, quand dans *Iles de tempête* (Cf. Tableau 1), il revit l'histoire de la traite négrière ressuscitée par la lumière qui illumine en toile de fond les voiles d'un négrier avec à son bord sa cargaison de nègres et négresses dont les plaintes sourdes accentuent la tristesse et la réminiscence d'un passé douloureux ?

S'il est un fait concernant l'illusion fabriquée par le truchement de la lumière, et dont les exemples foisonnent dans notre corpus, il importe cependant de rappeler que la fabrication d'effets d'illusion dans un spectacle théâtral est une nécessité, quoiqu'il faille se méfier du syndrome de Baltimore⁸ ; parce qu'à l'évidence, l'illusion donne au spectateur d'assister, sans trop de peines, à des événements qui dans la réalité auraient été insupportables. A ce propos, P. Pavis (2012 : 169), citant Freud, ajoute : « ... L'illusion provoque une diminution de la douleur grâce à la certitude que, premièrement, c'est un autre que lui agit et souffre sur la scène et que, deuxièmement, c'est seulement un jeu qui ne peut causer aucun dommage à notre sécurité personnelle. »

3-3-La lumière et le rythme du spectacle

Au théâtre, le rythme est une donnée essentielle à la production de sens. Toute mise en scène est une interrogation préalable sur le rythme à divers niveaux. D'abord, interrogations sur la lecture, la diction, la gestualité, le déplacement de l'acteur... ; ensuite sur l'éclairage, la musique, le costume...

Ainsi par exemple, pour apprécier le rythme global de la mise en scène d'*Iles de tempête*, l'on ne peut exclure la contribution de la lumière. En effet, parce qu'elle éclaire les actions des figures scéniques, la lumière crée, par endroit, de la vitesse (Cf. Les boulets de feu rouges qui tombent à intervalles réguliers et très proches pendant l'attaque de l'île par la France- Tableau 6-). Il en va de même avec les jets de lumière rouges, bleus et blancs qui enveloppent le corps d'Albouri suivant le rythme rapide des tambours et des pas de danse, durant sa préparation mystique par son griot (Cf. Tableau 6).

La lumière crée également des ralentissements. En témoignent les scènes d'amourettes et de câlins entre le Roi Albouri et la Reine Sêb Fâl, qui se déroulèrent sous une lumière tamisée dont les rayons feutrés éclairaient les corps enlacés des amoureux dans un clair-obscur. En outre, l'inflexion de la voix, la gestualité ainsi que

⁸ Le syndrome de Baltimore tire son essence de l'agression, en août 1822, d'Othello par le soldat qui était en faction à l'intérieur du théâtre de Baltimore. Devant l'acte d'Othello (un noir) d'assassiner sa dulcinée Desdemona (une blanche), le soldat perdit son contrôle, sortit son arme et tira sur l'acteur noir. Pour justifier son acte, il prononça cette phrase terrible : « Il ne sera jamais dit qu'en ma présence un maudit nègre aura tué une femme blanche. »

les mots de la Reine, pour réclamer un enfant au Roi, sont en harmonie avec le rythme lent et lourd de la lumière :

Un enfant ! Albouri, un enfant ! Je l'aurais soulevé, tout contre mon cœur, comme un oiseau ramassé sous la pluie. Je l'aurais caressé doucement, lentement. Ah ! un enfant ! Le regarder sourire, voir ses petites lèvres perlées de mon lait, comme des fils d'eau sur la paille de nos toits. Oh ! Albouri ! Mes doigts si fins, si jolis, les promener sur la tête d'un enfant. La toute petite touffe de cheveux ayant la douceur des ailes de libellules, à peine la toucherais-je de peur de défailir de bonheur... (Cf. Tableau 6).

Dans *Îles de tempête*, l'arrestation de Toussaint Louverture par les soldats français aux ordres du Général Brunet, se déroule sous une atmosphère lumineuse lourde (projection de lumière à effets de douche) ; inspirant de la tristesse chez le spectateur rendu sensible aux quêtes de liberté et aux malheurs de ceux qui les incarnent. Une triste atmosphère qui s'accentue, lorsque Toussaint Louverture, les mains, les bras et le tronc du corps entravés par une grosse chaîne métallique, prononce ces paroles à l'allure prophétique : « C'est une trahison ! En m'arrêtant, vous avez seulement abattu le tronc de l'arbre de Liberté de Saint-Domingue. Les racines repousseront car elles sont nombreuses et profondes. » (Cf. Tableau 6)

3-4- La fonction esthétique de la lumière

Au théâtre, l'objet est perçu par l'œil du spectateur non seulement par le mérite de sa propre couleur, mais aussi et surtout par la lumière artificielle qui l'illumine davantage. Ainsi, l'on pourrait légitimement avancer que la lumière, parce qu'elle révèle la couleur, la forme, le volume, le matériau ou la matière de fabrication de l'objet, participe à la magnificence de la beauté, voire de la qualité de l'objet. Peut-il en être autrement quand on sait que le théâtre a, entre autres objectifs, de procurer du plaisir aux sens des spectateurs. Plaisir certes de tous les sens, mais d'abord et avant tout plaisir des yeux, conformément au projet étymologique du mot théâtre, qui est d'être « le lieu où l'on regarde ».

Dans cette optique, et en considération des textes spectaculaires analysés ici, la lumière concourt à l'appréciation, tour à tour, de la beauté des espaces *sémiotisés* (Palais des rois Albouri et Louis VI ou de Napoléon, Scène de préparation mystique d'Albouri, le désert sur la route de Ségou, etc.) ; des objets et des accessoires (la grande harpe jouée par un ménestrel, la tente d'Albouri dans le désert, les parures des chevaux, etc.) ; et des costumes (le riche boubou d'Albouri, la tenue d'apparat tricolore de Toussaint Louverture, les robes de soie fleuries des dames des colonies, etc.).

Autrement dit, l'on déduirait de ce qui précède que tout le projet d'aménagement scénographique desdits spectacles a été un véritable plaisir du regard, grâce aux effets conjugués de la lumière naturelle des décors et de ceux de la lumière artificielle créée à partir des projecteurs.

Conclusion

De cette analyse, on retiendra que la lumière est un adjuvant indispensable à la saisie sémantique du spectacle théâtral. Qu'il s'agisse de *L'exil d'Albouri* ou d'*Îles de tempête*, l'on a pu relever ses multiples interventions, soit pour souligner, nuancer ou réduire les traits d'un objet ; soit pour contribuer à la *sémiotisation* de l'espace scénographique selon les desseins de la mise en scène ; soit encore pour accompagner de son éclat ou de ses effets le jeu de la figure scénique, à travers notamment la mise en relief de son costume, de sa gestualité ou de sa vectorisation.

Se comportant tel un véritable acteur (quoique non distribué dans la mise en scène desdits spectacles), la lumière s'est révélée finalement comme le facteur de la redondance, caractéristique essentielle du texte spectaculaire, dans un processus de communication théâtrale. Du *dit* au *vu*, la lumière fonctionne à la fois comme indications scéniques et paroles proférées sur ou hors scène, dans l'optique de conférer au spectacle théâtral son statut d'art du regard.

Ainsi, utilisant à propos les forces de suggestion de la lumière, Sidiki Bakaba a modelé ses fictions de sorte à faire croire au spectateur qu'il vit, non dans un univers onirique, mais dans un monde bien réel. En effet, surfant merveilleusement bien sur les différents aspects techniques et esthétiques de la lumière, entre autres le niveau de l'éclairage, le contraste entre la lumière et l'ombre, la température de la couleur, etc., Sidiki Bakaba a su procurer du plaisir aux sens, créer l'émotion, susciter une prise de conscience à un engagement *praxistique* chez le spectateur. Agissant ainsi, il a fait de *L'exil d'Albouri* et d'*Îles de tempête* de véritables chefs d'œuvres théâtraux dans lesquels les comédiens surprennent et séduisent agréablement par la composition de leurs figures scéniques.

Sources bibliographiques

Corpus

Spectacles théâtraux filmés

- 1- BAKABA Sidiki, *L'exil d'Albouri*, mis en scène en 2003 au Palais de la Culture de Treichville/Abidjan.
- 2- BAKABA Sidiki, *Îles de tempête*, mis en scène en 2007 au Palais de la Culture de Treichville/Abidjan

Textes dramatiques mis en scène

3-DADIE Binlin Bernard, 1973, *Îles de tempête*, Paris, Présence Africaine.

4-NDAO Cheik Aliou, 1979, *L'exil d'Albouri*, Paris, L'Harmattan.

Ouvrages sur la lumière au spectacle

5-BOUILLOT René, 2012, *Guide pratique de l'éclairage*, Paris, Dunod.

6-VALENTIN François-Eric, 2010, *Lumière pour le spectacle*, Paris, Librairie Théâtrale (Edition refondue et augmentée).

Ouvrages sur le théâtre

7-DULLIN Charles, 1969, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, Paris, Gallimard.

8-PAVIS Patrice, 1996, *Analyse des spectacles*, Paris, Editions Nathan.

9-PAVIS Patrice, 2012, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.

10-UBERSFELD Anne, 1996, *Les termes clés de l'analyse du spectacle*, Paris, Seuil.

Ouvrage sur la littérature

11-LEZOU Gérard Dago, 1977, *La création romanesque devant les transformations actuelles en Côte d'Ivoire*, Abidjan-Dakar, NEA.

Thèses

11-KAMATE Banhouman, 2000, *Approche thématique, narrative et idéologique de l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo*, Thèse de doctorat de 3e cycle, Université de Cocody.

12- KAMATE Banhouman, 2015, *L'Animation culturelle dans les spectacles théâtraux de Sidiki Bakaba (2002-2010)*, Thèse de doctorat unique, Université Félix Houphouët-Boigny.

Articles scientifiques

13-APPIA Adolphe, 1954, « Acteur, espace, lumière, peinture »(1954), *Théâtre populaire n°5, Œuvres complètes*, 4^e volume, Lausanne, Editions l'Age d'homme.

14-FAURE Bernard, 2013, « Pourquoi la lumière au théâtre ? », <http://fncta-rhone-alpes.fr>. Site consulté le 20 février 2017.

15-LAGANIER Vincent, 2015, « 7 effets lumière sur une scène de spectacle », <http://www>. Site consulté le 1^{er} mars 2017

16- TROTTIER Patrice, « Le projecteur, ou comment fabriquer le sens », *Travail théâtral n°31*, « La lumière au théâtre », Lausanne 1978, *Luminaris* du 6/2/2017. <https://www.asso-luminaris.org>. Site consulté le 20 février 2017.