

EN DIRECT...

... du Mali

Kele Monson Diabaté

La tradition orale vient de perdre l'un de ses très grands griots, Kele Monson Diabaté. Il est mort lorsque nous mettions sous presse notre numéro : « Tradition orale et Musique ».

Son neveu, Massa Makan Diabaté, héritier de sa tradition, nous avait parlé de lui dans son article, « le style du griot ». Il nous a envoyé ce beau texte le concernant.

« Une voix majestueuse s'est tue. »

Et la tradition dit : « La mort est toujours une chose nouvelle ».

Kele Monson Diabaté s'en est allé, au moment où l'on s'y attendait le moins, au pays où amis et ennemis sont également bons. Venu dans des mains d'hommes, l'enfant né en toute quiétude de la femme Camara, s'en est allé dans les mains d'autres hommes, en ce pays qu'il appelait le « royaume des os blancs ». Ce qu'il disait de la mort, me rappelle cette phrase du Poète Nazim Hikmet :

*« Que rien n'est plus beau,
Que rien n'est plus vrai que la vie.
Tu la prendras au sérieux,
Mais au sérieux à tel point
Qu'à soixante-dix ans tu planteras des
oliviers. »*

Je l'ai connu...

Ses défauts étaient bien à lui – Disons qu'ils n'étaient que des qualités poussées à l'extrême : une intransigeance à toute épreuve, une fierté sans borne – Et ceci est Mandingue.

Je me rappelle nos querelles, nos disputes.

En fait, avec lui, je n'avais jamais raison. J'étais et le fils et l'apprenti : « Le père c'est comme une pierre disait-il, si vous la heurtez, elle vous blesse ; elle vous blesse aussi lorsqu'elle vous tombe dessus. »

Sa bouche était toujours contractée en une moue douloureuse qu'un sourire de soleil effaçait lorsqu'il commençait un récit.

Un jour il était venu à Bamako sans se faire annoncer ; à son avis, je n'avais pas mis assez d'empressement à venir le saluer. Il m'a fait mander sous une pluie battante : C'était un homme du temps jadis.

Mais ses qualités ?...

Depuis son initiation par Bolin Jigi, son père, jusqu'à sa mort, Kele Monson n'a

cessé de dire : « Maliens, prenez garde, il y a un pays qu'ils ont gâté de larves dévergondées arrière-saison. Pas, encore, je ne reviendrai que plus grave. Et l'amour luira dans nos yeux de granges incendiées. »

Ses qualités étaient mandingues et elles appartenait au peuple malien.

De tous les traditionnalistes maliens, Kele Monson était celui qui étonnait le plus par sa prestance physique que l'âge ne ternissait en rien, par son élocution facile et imagée, mais aussi et surtout par son érudition. Personne mieux que lui n'a parlé des Mandingues d'autrefois qui, par leur joie, leur colère, leur amitié, leur attachement au pays des steppes et des savanes, prenaient cette dimension majestueuse qui fascine.

Et la voix !...

La voix de Kele Monson, mi-parlée, mi-chantée, c'est-à-dire psalmodiée !...

Le récit la limitait, elle prolongeait le récit vers une source... Et j'ai encore soif et de ces récits et de cette voix : mes textes en français sont piétres à côté de la parole de Kele-Monson.

Cette belle chanson qu'il chantait avec tant d'émotion sera, peut-être, le plus bel hommage à sa mémoire :

*« Les hommes passent,
Les hommes se succèdent depuis toujours
Dieu l'a voulu ainsi
Et ce que Dieu fait est bien. »*

Kele Monson Diabaté, de la Grande Famille Nanagela s'en est allé.

Massa M. Diabaté.

... de la République populaire du Congo

l'école de peinture de Poto-Poto

SON HISTOIRE

Avant d'aborder l'École de peinture de Poto-Poto, nous pensons qu'il faut restituer à de Mouko Gaspard le rôle historique qu'il a joué dans la vie culturelle de notre société en matière de peinture. De Mouko Gaspard est à notre connaissance le premier peintre qui ait pu vivre de son

art en Afrique Centrale vers les années 1940-1950. Ce peintre d'origine camerounaise a dû s'installer à Brazzaville pendant la deuxième guerre mondiale, entre 1940 et 1942.

De Mouko Gaspard est un paysagiste et un excellent portraitiste ; il a fait plusieurs portraits d'hommes célèbres de l'après-guerre. On a connu de lui plusieurs portraits du Général de Gaulle



École de peinture de Poto-Poto.

dont un exemplaire se trouvait encore en 1970 à la Maison des Anciens Combattants, et un portrait du député Jean-Félix Tchicaya, datant de 1948. De Mouko faisait également de petites cartes postales ; la tradition qu'il a créée ne s'est pas encore éteinte.

Le peintre Fylla a passé quelques mois dans son atelier, Kitsiba et Malonga ont eu des contacts avec lui. Sans pouvoir parler d'une influence substantielle sur les

trois peintres congolais qui ont évolué en marge de l'École de Poto-Poto, il faut reconnaître qu'il a fortifié en eux leur vocation d'artiste en leur donnant l'exemple d'un homme entièrement voué à son art. En outre, le personnage avait un côté séduisant. Élégant, très expansif, il menait une vie assez large. Il changeait souvent de costumes et portait des souliers à semelles épaisses. C'était une sorte de phénomène social. De Mouko Gaspard a dû quitter le Moyen-Congo vers 1950. Le peintre Fylla l'a rencontré à Bangui en 1951. Kitsiba l'a rencontré en 1972 en Côte-d'Ivoire dans un état peu florissant.

Jamais peut-être l'usage du mot « École » n'a paru aussi abusif que dans le cas de l'École de peinture de Poto-Poto. Cela tient sans doute au fait qu'on n'apprend pas à être artiste. C'est une nature qui se révèle au contact du réel. Pierre Lods le savait, qui l'avait appelée « Centre d'Arts Africains » de Poto-Poto. Il l'avait conçu comme un centre révélateur de natures d'artiste ; il en eut l'idée en surprenant son domestique Ossali en train d'user de ses pinceaux. L'anecdote a souvent été rapportée. Voici le témoignage de Pierre Lods lui-même :

« Je n'oublierai jamais la joie d'Ossali, mon domestique, lorsque je le découvris après deux jours d'absence, en train de peindre des oiseaux bleus sur une vieille carte de balisage de l'Oubangui. Ils étaient inquiétants et cocasses ces oiseaux, avec leur forme de couteau de jet ; ils avaient une présence égale à celle des plus beaux masques africains.

Je n'avais rien vu de semblable dans tous les arts d'Afrique, mais ils étaient incontestablement nègres par leur efficacité dans le choc, la grandeur et la magie qui s'en dégageaient.

Le même Ossali, le lendemain, posa une montagne vermillon sur un fond noir à l'huile. En haut, cinq traits rouges figurèrent une palme, comme une main ouverte, la même chose répétée deux fois en bas.

Le pinceau entraîna du noir qui se mélangea au rouge. Devant ma remarque et mes conseils pour éviter ce que je croyais une maladresse, Ossali répliqua : « Mais c'est plus beau comme ça ! ». Et il avait raison. Nous eûmes la plus mystérieuse montagne d'Afrique gorgée de vie et de mort, hallucinée et attirante.



Ce fut ma première leçon de **silence** et de **respect** et depuis, un des principes de ma méthode ».

Puis un cercle de parents plus ou moins proches et d'amis de Félix Ossali se forma autour de lui et se mit à peindre sous le regard émerveillé de Pierre Lods qui finit par entraîner tout ce monde dans sa case-atelier. Cela dura plusieurs jours. Lods n'osait pas intervenir craignant de mettre fin à l'enchantement. Son émotion fut si forte qu'elle alla jusqu'aux larmes devant ce qu'il a appelé « une ébourifante floraison d'inspiration, un paradis de couleur, de joie, de chants ». Cette excitation lui fit perdre le sommeil ; « et pour m'apaiser, a-t-il déclaré, je me fis la promesse de me consacrer à la sauvegarde de cet art, tout au moins de son esprit vivant, d'aider à son adaptation dans la vie moderne de l'Afrique ».

L'explosion fortuite et soudaine du talent des compagnons d'Ossali décida du commencement ».

Pierre Lods vivait en marge de la société coloniale de son temps. Il n'avait pas de préjugés de classes ; sa vie au maquis de la Résistance française lui en avait démontré la vanité. Il n'avait pas non plus de préjugés de race. Grâce à cela, il a pu se rendre perméable à l'enseignement d'un vieux pêcheur de la région de la Sangha, qui lui a révélé « une autre perception du monde ». Il s'initia à la vie africaine auprès des chanteurs, des chasseurs, des pêcheurs, des féticheurs de la Sangha où il était resté une année environ, en mission scientifique à travers l'Ogoué, le Cameroun et le nord du Congo. Il s'agissait entre autre but, de mener une enquête sur les Pygmées de Ouesso.

A Brazzaville, Lods était moralement soutenu par l'amitié d'autres créateurs, tels Roger Erell, l'architecte de la cathédrale Saint-Anne du Congo, Roger Frey, poète parnassien de la vie africaine.

En rentrant en France en 1949, il amena Nicolas Ondongo pour sa mère qui avait besoin d'un domestique noir. De retour à Brazzaville, Lods, était hanté par le désir de créer quelque chose.

Lors d'une promenade vers Moungali en compagnie d'Ondongo, il découvrit l'actuel emplacement de l'école de Poto-Poto. Le lieu était couvert d'arbres et habité. Le délégué au maire le lui attribua. L'architecte Gorla, contacté par Lods lui construisit un atelier de menuiserie spécialisé dans la fabrication des chaises longues. Ainsi donc la première idée de Lods ne fut pas de créer un centre d'art. Il lui fallait trouver un moyen lucratif pour vivre. C'est alors qu'il prit pour son service domestique Félix Ossali qui devait lui apporter la révélation qui allait marquer la vie du jeune peintre français.

Les premiers élèves furent les uns attirés par l'initiative d'Ossali, les autres recru-



tés par Nicolas Ondongo. Lods en recruta quelques-uns, tels Zigoma, Ouassa. Il y eut beaucoup d'appelés : Ikonga, Ngolengo, Cickasso, Moukala, Bandila, Thango, Gotene, Letolo, Elenga, Iloki, Okola, Dekoto, Ouassa, Ngavouka, etc. Lods ne retint que ceux qui avaient vraiment un tempérament d'artiste et qui avaient montré quelques aptitudes. Bela Borkémas d'origine Tchadienne, élève de Desfossés d'Elisabethville (actuel Lubumbashi) arrivera à l'école de Poto-Poto en 1956.

Lods se trouvait parmi de jeunes Congolais sensiblement du même âge que lui, « avec sa vieille bicyclette et ses culottes courtes ». Il entretenait avec eux des rapports de camaraderie : « je fus leur copain. Nous nous tutoyions et, lorsque quelques années plus tard j'achetais une voiture d'occasion et qu'on m'installa le téléphone dans l'atelier, Ossali me dit : « Maintenant tu es un directeur, il faut mettre des pantalons longs ».

Lods était persuadé que les Africains avaient quelque chose à dire, une sorte de révélation à faire, et l'Européen averti devait se mettre à l'écoute sinon aider à cette révélation. Voilà pourquoi il fut

pour les jeunes Congolais de la case-atelier, non pas un maître mais un conseiller. Au centre d'Arts africains, il n'y avait ni cours, ni règlement imposé. On y travaillait donc librement. A chacun selon son emploi du temps et selon son inspiration. Lods voulait seulement que cette inspiration fût puisée dans les contes, les légendes, les traditions, les réalités du terroir. Il assurait la distribution du matériel : papier à dessin, toile, pinceaux, tubes de peinture. Cependant ceux qui fréquentaient le Centre le considéraient comme un maître. Lorsqu'un élève avait terminé un tableau, Lods intervenait alors pour lui montrer les « défauts techniques » ; il donnait des conseils sur l'usage des couleurs, indiquait à chacun, celles qui convenaient à sa manière de peindre. Malgré la liberté accordée à chacun, il préférerait qu'on ne mit pas de vert à côté du jaune, ni de violet à côté du blanc, ni de bleu à côté du noir. On peignait d'abord à la gouache avant de passer à l'huile.

Lors lui-même peignait des paysages, des scènes de vie africaine ; il faisait des portraits sur modèle ; cependant il ne semble pas avoir incité les peintres congolais à s'initier à l'art du portrait qu'il devait estimer étranger à la tradition africaine. Il avait orné le fond provisoire de la cathédrale Sainte-Anne du Congo. Ses tableaux sont maintenant rares à Brazzaville ; on peut voir « les chevaux sauvages » au club hippique, « la danseuse noire » au restaurant Pam-Pam. Le peintre Nicolas Ondongo a conservé une étude de 1955 et un tableau abstrait, véritable débauche de couleurs.

La plupart des élèves de Lods étaient de condition modeste, beaucoup d'entre eux n'avaient pas terminé leurs études primaires. Ils étaient boys, pêcheurs souvent même chômeurs et n'avaient aucune culture dans le domaine de la peinture. Lods ne chercha pas à la leur donner par crainte de les voir subir des influences extérieures. Cette attitude explique les réserves de Guy Léon Fylla quant à l'efficacité de l'action du peintre français, dans une interview inédite : « Elle (l'action) a été une bonne chose en soi, déclare-t-il, mais me paraît avoir été mal conçue. Par souci de vouloir créer un art purement africain, Lods n'a pas voulu transmettre à ses élèves les solides connaissances techniques dont il disposait. Il a donc laissé à son départ des artistes sous-développés, inconscients de leur art, incapables de l'expliquer. Tous les ambassadeurs de la peinture congolaise à l'étranger appartiennent depuis vingt ans à la confrérie des peintres Indépendants. Aucun n'a été élève de Lods ».

Le Centre d'Arts africains a manifesté une très grande vitalité dès sa création. L'absence d'un enseignement systématique permit tout de suite une abondante production de toiles. La première exposi-

tion eut lieu du 14 au 19 août 1951, soit près de trois mois seulement après l'ouverture du Centre, dans la salle d'honneur du Grand Conseil d'A.E.F., sous l'égide des services de Presse et des Affaires sociales du Gouvernement général. A l'occasion de cette exposition Lomani Tchibamba caractérisait ainsi le Centre d'Arts africains, dans le n° 14 de la revue « Liaison » (août 1951) : Modeste atelier où local et matériel pictural sont mis à la disposition des jeunes gens qui le fréquentent, le « Centre d'Arts africains » de Poto-Poto se veut un sanctuaire où palpitent les méditations juvéniles... ». Le gouvernement général acheta toutes les œuvres exposées.

En 1952, la Galerie Palmes, place Saint-Sulpice, à Paris, abrita en juin-juillet l'exposition des peintres africains de Poto-Poto. L'exposition frappa les visiteurs par l'air de fraîcheur que dégageaient les toiles. Voilà le véritable « art primitif » devaient-ils se dire, en regardant ces silhouettes noires et grimaçantes, disposées sur la toile sans souci de perspective. Marcel Lucain, conservateur du musée de la France d'Outre-Mer, fit un article enthousiaste dans les « Cahiers Charles de Foucauld ». Il parla d'un « art naturel à l'état d'oxygène naissant issu d'un terroir et d'une race qui gardèrent leurs signes, leur génie propre ».

En 1953, ce fut Léopoldville (Kinshasa) qui accueillit à son tour une exposition des peintres de Poto-Poto. Le peintre Zigoma qui y prit part raconte qu'il n'y eut que des gouaches à raison d'une dizaine par exposant.

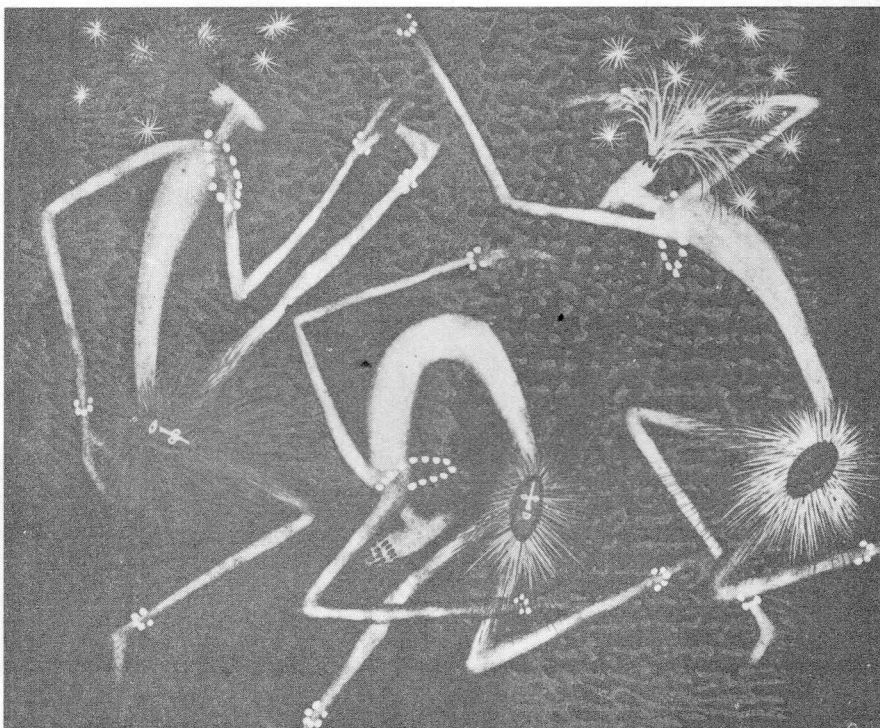
En 1954, le Centre d'Arts africains se manifesta en zone anglophone. Une exposition itinérante eut lieu en Afrique du Sud, à Prétoria, à Capetown, à Johannesburg, sur l'initiative de Mme Sacco qui avait collectionné de nombreuses peintures de Poto-Poto. Elle produisit une très forte impression. M. Battis, directeur du Centre d'Art de Prétoria, affirma que l'école de Poto-Poto était « l'événement pictural le plus important de l'Afrique d'aujourd'hui ». Deux années plus tard l'exposition de Johannesburg rassembla près de deux cents toiles soigneusement sélectionnées par Pierre Lods.

En 1955 et 1956, la galerie Tibor de Nagy et la Musée d'Art moderne de New York accueillirent des peintures de Poto-Poto. On leur prêta un caractère d'avant-garde que leurs auteurs ne soupçonnaient pas. On évoqua à leur sujet la peinture surréaliste, celle de Miro et de Klee. Le rapprochement n'était pas gratuit. Certaines toiles de Thango, d'Ossali, de Zigoma, semblaient sortir du rêve ou de l'inconscient. Tout se passa sous l'égide du Comité américain pour la culture libre.

En septembre 1955, lors de la huitième exposition nationale du travail à Paris, plusieurs peintres congolais furent déclara-

rés lauréats des Métiers d'outre-mer pour le Moyen-Congo. On comptait parmi les lauréats Nicolas Ondongo, Félix Ossali, Jacques Zigoma.

En 1956, c'est la galerie Rudolf Hoffmann qui permet au public allemand de connaître la peinture congolaise. Une année plus tard, le musée Alexis Forel à Morges (Suisse) en abrita une exposition. La même année, l'exposition du musée pédagogique, 29, rue d'Ulm, dans le V^e arrondissement de Paris, fut un grand suc-



cès. Elle eut lieu sous le double patronage du gouverneur général Paul Chauvet, haut-commissaire de la République en Afrique équatoriale française et de l'Inspecteur général Louis Cros, directeur de l'institut pédagogique national. L'exposition ouverte le samedi 5 octobre 1957 à 11 h fut présidée par M. Gérard Jacquet, ministre de la France d'Outre-Mer.

Les peintres congolais seront remarqués à la 10^e exposition du travail en décembre 1961. Ondongo recevra un diplôme avec médaille d'or. Une année auparavant un grand événement s'était produit à l'école de Poto-Poto. Pierre Lods est parti pour Dakar, invité par le Président Léopold Sedar Senghor à encadrer les jeunes peintres sénégalais. Mme Edith Gandelin fut nommée à la direction de l'école.

Comment l'école de Poto-Poto a-t-elle subsisté jusque-là ? Du temps de Lods, dans les premières années du Centre d'Arts africains, il était interdit aux peintres de vendre en ville. Une gouache coûtait alors 2 000 F CFA dont la moitié revenait au peintre et l'autre à la caisse du Centre. Le gouvernement général attri-

buaient une subvention trimestrielle de 300 000 F CFA qui fut réduite de près de moitié à partir de 1960. Après l'indépendance, cette subvention ira s'amenuisant jusqu'à la suppression autour de 1968. Le peintre Zigoma signale qu'en 1960 on ne trouvait pas de bonnes peintures en ville et que les ventes étaient difficiles. S'inspirant du système de gestion mis en place par Lods, les peintres de Poto-Poto, ont créé une coopérative en 1962 sous la direction de Nicolas Ondongo qui habite dans l'enceinte même de l'école.

Après Lods, l'école de Poto-Poto a continué à organiser des expositions mais celles-ci sont devenues moins régulières qu'auparavant. Avec l'avènement de la Révolution, de nombreuses expositions de peintres congolais ont eu lieu dans les pays socialistes, notamment en U.R.S.S. en Yougoslavie, en Roumanie.

En 1971, les peintres de Poto-Poto ont célébré le 20^e anniversaire de leur école. A cette occasion, une exposition fut organisée, qui rassembla soixante-huit toiles. Dans le catalogue de l'exposition, on retrouve les noms des plus fidèles ; Ondongo, Zigoma, Iloki, Ngavouka, Bela. De nombreux peintres de Poto-Poto se sont dispersés : Ouassa vit à Yaoundé depuis 1966, Thango est à Kinshasa, Moukaka à Abidjan, Ossali est mort à Bangui. Quelques-uns ont abandonné la peinture tel Elenga, ou bien, ont trouvé une occupation qui les en éloigne tels Bandila devenu militaire, Okola chauffeur à Air Afrique.

L'école de peinture de Poto-Poto a accueilli une nouvelle génération d'élèves qu'initient les anciens, Zigoma, Iloki, On-

dongo. Parmi les meilleurs de cette nouvelle génération, il convient de citer Ntota, Crispin, Ombala, Bouila.

LES STYLES DE L'ÉCOLE DE POTO-POTO

On note plusieurs styles à l'école de Poto-Poto et parfois chez le même peintre. C'est le cas de Zigoma. Nous parlerons des styles qui nous semblent les plus représentatifs.

Le style « Mickey ».

Inauguré par Félix Ossali, ce style se caractérise par des formes schématisées, rudimentaires. Les formes sont réduites à l'essentiel et rendues expressives par la fantaisie des mouvements, d'où le nom de « Mickey », par référence aux dessins animés du cinéaste américain Walt Disney. Ce sont en général de petits tableaux qui exaltent la vie africaine traditionnelle, à travers les scènes de chasse, de pêche, de marché, de guerre, de danse.

On a plusieurs fois relevé la ressemblance de cette forme d'art avec l'art rupestre du Tassili et de l'Afrique du Sud. Les personnages essaient un espace sans troisième dimension.

La grande vogue des « Mickey » se situe entre 1951 et 1954. C'est par ce style que l'école de peinture de Poto-Poto a été le mieux connue dans le monde. Il reste encore quelque chose de ce graphisme pictural chez des peintres comme Gotène dont l'art n'est pas sans parenté avec précisément l'art rupestre. Il suffit de voir son tableau « la caravane de porteuses » et « la théorie des jeunes filles » de la caverne des jeunes filles (Ravin de Tsisab) pour s'en convaincre.

Les peintres de Poto-Poto auraient donc inconsciemment renoué avec une tradition picturale africaine préhistorique.

Le style surréaliste

Ce mot de « surréaliste » caractérise ici la tendance d'un art libéré des formes usuelles. Il n'y a pas eu d'influence des peintres tels que Max Ernst, Miro, Tanguy, Dali, Klee sur les jeunes peintres de Poto-Poto qui les ignoraient, tout au moins dans les premières années du Centre d'Arts africains ; ils ont fait cependant de l'art surréaliste, lorsqu'ils ont voulu se dégager du monde extérieur, en projetant sur la toile l'objet de leurs visions intérieures, leurs rêves. Ce fut le cas de Zigoma dans « Les yeux de la Forêt » et dans « Les souvenirs nocturnes de la forêt » ; ce fut aussi le cas d'Ossali dans « La forêt équatoriale » où il nous présente des monstres qui semblent venir en droite ligne d'un cauchemar.

Le style naturaliste

Ce style est largement représenté à l'école de Poto-Poto. C'est une sorte de narra-

tion familière de la vie congolaise. Cette peinture de genre est surtout le fait de Ondongo, de Zigoma.

On peut observer également un style mi-figuratif mi-abstrait dont les éléments reconnaissables sont généralement des masques et des têtes d'oiseaux. Ce genre de peinture est souvent signé de Iloki et de Ouassa.

CONCLUSION

L'enseignement de Pierre Lods malgré ses limites a porté de beaux fruits, comme celui de Gustave Moreau à l'école des Beaux-Arts de Paris, à la fin du XIX^e si-

cle. Ce dernier, par sa méthode d'encouragement individuel, avait permis l'éclosion de grands artistes qui ont évolué selon leurs tendances personnelles ; ce furent Matisse, Marquet, Rouault.

Sur l'exemple de l'école de peinture de Poto-Poto, Frank Mac Ewen, ancien directeur de la Rhodes national Gallery de Salisbury (Rhodésie) a ouvert une « école-atelier » en 1957 où travaillaient en 1966 près de soixante-dix adultes suivant leur emploi du temps et leur inspiration.

L'école de peinture de Poto-Poto appartient à jamais à l'histoire culturelle du Congo.

J.-B. Tati-Loutard.

éducation des adultes : continuité et perfectionnement



A l'ouverture d'un cours, il y a souvent beaucoup de monde...

Alphabétisation de masse ou fonctionnelle, éducation des adultes, formation permanente, l'utilisation successive puis simultanée de ces termes dans les textes officiels ou dans la désignation des services peut donner l'impression d'une certaine confusion. Il nous semble que cette confusion n'est qu'apparente et qu'il y a eu au contraire une remarquable continuité dans le souci d'offrir aux adultes la formation la plus adaptée à leurs propres

besoins et à ceux du pays, en tenant compte de la diversité des situations comme des résultats acquis à l'échelon national et mondial en matière d'éducation des adultes.

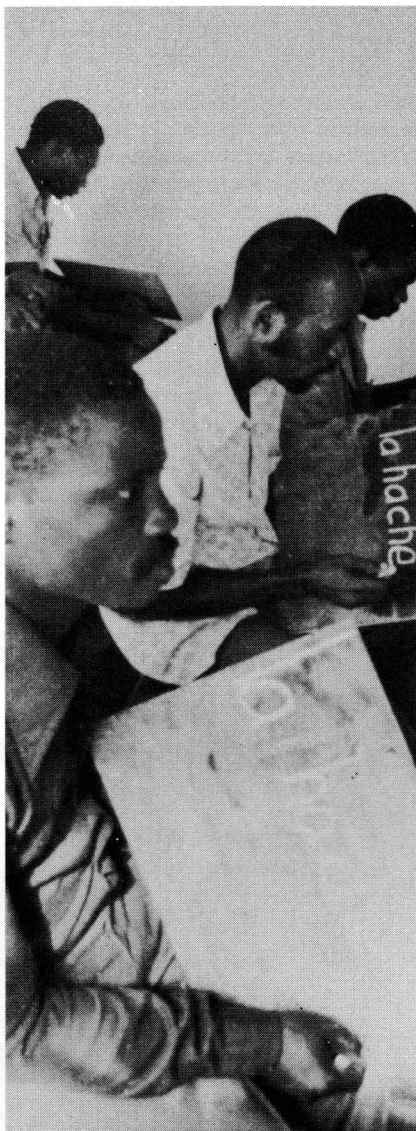
L'ALPHABÉTISATION DE MASSE

Une première étape a été celle dite de l'alphabétisation de masse. Les services

nationaux d'alphabétisation et d'éducation des adultes ont été créés en 1965. Nous sommes alors à une époque où le pays fait un effort énorme pour la scolarisation de ses enfants. Il était logique de concevoir, en regard de ce qui était fait pour les jeunes, une alphabétisation massive des adultes. L'école était la même pour tous. L'alphabétisation serait la même pour tous. Si le gouvernement de la jeune république voulait pouvoir être compris des Congolais quand il s'adressait à eux, il serait faux de réduire l'objectif de l'alphabétisation de masse à cette fonctionnalité : il y avait aussi la volonté de donner à tous la possibilité d'exercer le droit à l'éducation et de se libérer de toutes les aliénations attachées à l'analphabétisme.

Les manuels répondaient aux objectifs : un livre de lecture, un livre de calcul, un cahier d'écriture et un manuel de langage pour l'animateur qui disposait également d'un tableau de feutre et de figurines. Les mots et thèmes de la lecture sont étroitement liés à la réalité congolaise, le langage en français (qui est resté à dix leçons) semble se justifier plus parce qu'il facilite la transcription que par l'apprentissage du parler. Les animateurs étaient formés au cours de stages de deux semaines environ. Ils étaient tous volontaires car on ne peut considérer comme une rétribution les quelques vivres du PAM qu'ils recevaient épisodiquement.

Pour ce qui est de l'éducation des adultes, hors de l'alphabétisation, il y a eu très vite des émissions radio qui développaient des thèmes socio-économiques (hygiène, civisme, économie domestique), des séances, couplées avec les cours d'alphabétisation destinés aux femmes, et quelques petites brochures (le paludisme, le cacao, le bananier) qui pouvaient être utilisées soit individuellement, soit comme support de séances d'animation. Il faut enfin mentionner une tentative de



Écrire ce qu'on dit...

mise en place d'un journal qui a souffert plus que les autres activités du manque de moyens matériels.

Tout ceci s'est développé jusqu'en 1970 dans des conditions difficiles malgré une aide multinationale et bilatérale non négligeable.

On peut essayer de caractériser ce développement de la façon suivante :

Pour le personnel et les structures, on passait du temps des pionniers à celui de l'organisation administrative : les rapports se faisaient plus nombreux, la bureaucratie plus lourde, les volontaires réclamaient une paie et un statut de fonctionnaire.

Au plan de la pédagogie, la progression s'identifie de plus en plus à celle de l'enseignement primaire (cours préparatoires, élémentaires et moyens), pour déboucher sur le certificat d'études pour adultes. Ce diplôme a ceci d'attirant qu'il permet soit d'accéder à certains emplois administra-

tifs, soit de demander une amélioration de situation. A la centralisation de l'administration correspond une centralisation de l'élaboration d'un matériel didactique unique pour l'ensemble de la république qui, peu à peu, couvrira l'équivalent du cycle primaire.

Comment évaluer les résultats à la fin de cette première phase ? On a constaté un désintérêt quasi général en milieu rural et, par contre, en ville, une affluence spectaculaire. L'explication semble assez simple : en ville, être analphabète pose constamment des problèmes parce que le papier imprimé intervient souvent. L'écriture est matériellement présente, la proportion de lettrés est beaucoup plus forte qu'en brousse et être analphabète peut être considéré comme anormal.

Dans le milieu rural au contraire, le papier imprimé est rare et il n'a aucune importance dans la vie de tous les jours, au point que certains auteurs ont pu parler d'analphabétisme fonctionnel (1). S'ajoutent à cela des conditions d'enseignement, de déplacement bien plus difficiles qu'en milieu urbain.

En conclusion, l'essentiel de ce qui avait été mis en place à cette époque, un enseignement pour les adultes parallèle à celui de l'école traditionnelle, héritée de la période coloniale, se perpétue actuellement parce qu'il répond aux aspirations d'une partie de leur population.

ALPHABÉTISATION FONCTIONNELLE ET ÉDUCATION PERMANENTE EN MILIEU RURAL

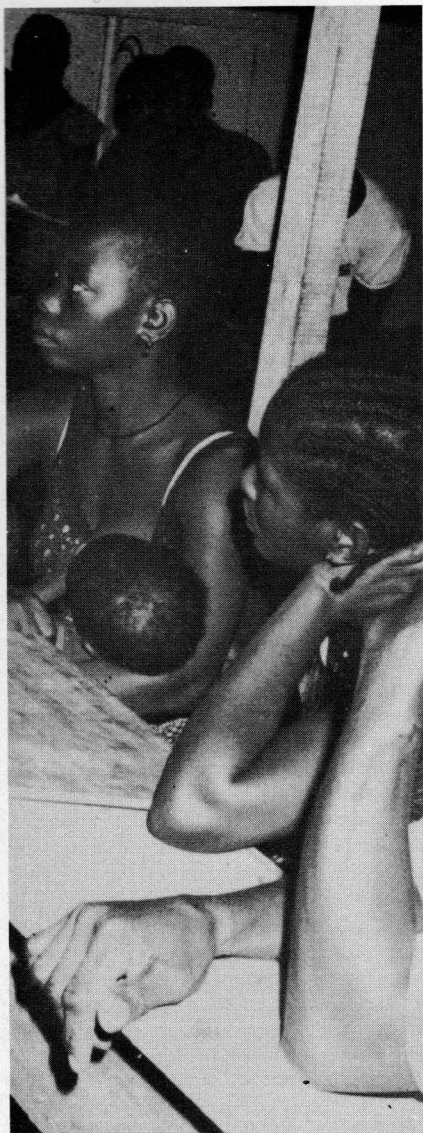
L'analyse des résultats de cette première phase, les conclusions de la conférence de Téhéran amènent les services d'éducation des adultes à réviser certaines conceptions dès 1969 et à se tourner vers l'alphabétisation fonctionnelle. Les définitions de la fonctionnalité sont innombrables. Bornons-nous à dire ce que ce terme recouvrait à l'époque au Congo : il s'agissait d'une alphabétisation qui apportait à une catégorie de population donnée, les moyens d'intellectualisation nécessaires à une modification des pratiques professionnelles essentiellement, mais aussi d'hygiène, de nutrition, d'économie domestique, etc.

Cela supposait que des techniciens proposent une modification des pratiques dont une organisation apportait les moyens. C'est dire l'intérêt que présentait une composante d'alphabétisation fonctionnelle dans un projet de développement rural intégré telle qu'elle avait été décidée en 1970. C'est donc de cette époque que date un effort de décentralisa-

(1) Albert Meister.

Est-ce qu'il a besoin de savoir lire ?





Les femmes aussi...

tion, de diversification des méthodes pour répondre à des catégories, des besoins différents selon la région ou la catégorie professionnelle. Une autre tendance apparaît à peu près au même moment (1971) : c'est celle d'intégrer, d'une façon plus étroite, l'alphabétisation à un processus d'éducation plus large, la formation permanente. En effet, c'est à cette époque que les services de l'alphabétisation et d'éducation des adultes devenaient Direction de l'éducation permanente et de l'alphabétisation. C'était plus qu'un changement d'étiquette : d'une part, le Congo, attentif aux progrès des sciences de l'éducation adhérait aux idées qui apparaissaient, dans certains pays, sur la façon de concevoir l'éducation des adultes, d'autre part, cela correspondait également au résultat de la réflexion menée localement sur la finalité de l'alphabétisation fonctionnelle.

Ces deux tendances ont eu des conséquences pratiques qui se sont succédé

dans le temps. La première nous a amenés à conduire une enquête socio-économique assez importante qui, dépouillée, était soumise aux techniciens. Ceux-ci, compte tenu des choix techniques possibles et des moyens matériels disponibles, proposaient des solutions aux problèmes recensés. Les services d'éducation en déduisaient à leur tour, en ce qui les concernait, le programme de formation, qui, ajouté à celui des moniteurs d'agriculture (ou agents de santé, etc.), apporterait les éléments nécessaires à la mise en œuvre de ces solutions. Ce « savoir pour pratiquer » était naturellement assez restreint. La seconde tendance allait inciter à l'élargissement. En effet, l'éducation permanente que l'on se proposait de dispenser visait à donner aux paysans les moyens d'effectuer un examen critique de la solution proposée par le technicien. Il ne s'agissait donc plus de l'application docile des conceptions du technicien mais de l'entraînement à la prise de décision pour l'adhésion ou le rejet d'une proposition de modification d'une pratique donnée. Au « savoir pour pratiquer » se substituait le « savoir pour décider ». Enfin, il faut ajouter, qu'à plus long terme, cette éducation, à travers le traitement successif d'un certain nombre de problèmes, visait la compétence du paysan à décider seul devant un fait nouveau intervenant dans son domaine.

L'arsenal du matériel didactique correspondant à ces conceptions était nettement plus important et plus coûteux que celui de l'alphabétisation de masse : au départ, un tronc commun d'alphabétisation en langue vernaculaire (pour laquelle, par un heureux hasard, nous disposions d'une description phonologique) et d'initiation au langage (en français) axée sur une opération de distribution de nivaquine aux enfants de moins de six ans. Ensuite, des unités indépendantes comportant la fiche du technicien, le manuel d'animation (pour l'animateur) pour la conduite des séances et l'utilisation des figurines au tableau de feutre, les manuels de langage (avec les figurines), le livre de lecture, les cahiers d'écriture et de calcul (avec les tables de Pythagore pour le calcul des surfaces et des prix), le document de post-alphabétisation enfin, sorte de petit manuel à l'usage du pisciculteur (par exemple). Cet enseignement, qui comprenait alternés, des visites et des travaux sur le terrain, des séances d'animation et des cours, était étayé de moyens complémentaires moins étroitement orientés sur un aspect technique : la presse rurale et les bibliothèques de brousse dont l'objet essentiel était de modifier l'attitude du milieu par rapport à l'écriture, de montrer que le papier imprimé, jusqu'ici étranger, pouvait avoir un rôle dans le monde rural.

Le journal par exemple valorisait systématiquement les événements du monde

rural dont il rendait compte. Ceci a eu d'ailleurs pour effet secondaire de relancer un journal rural national dont la parution continue à l'heure actuelle.

Cette façon de concevoir l'éducation des adultes allait à l'encontre d'idées reçues et de certains intérêts : le français était perçu comme moyen de promotion, l'alphabétisation en langue vernaculaire apparaissait à certains d'un intérêt limité, voire même comme un outil de ségrégation pour enfermer les gens de la brousse dans leur milieu. Pour les mêmes raisons, un enseignement aussi différent de celui de l'école était suspect, opinion renforcée par l'attitude de certains maîtres, atteints dans leur statut de diffuseurs uniques du bon modèle d'éducation. Les techniciens enfin, discutés après avoir été écoutés, obligés de s'associer aux éducateurs qui, à leurs yeux, compliquaient la tâche, ont eu souvent une attitude réservée vis-à-vis de ces nouvelles pratiques. Pourtant, ce n'est pas là qu'il faut chercher la cause essentielle du peu de développement de cette éducation au milieu rural, car il était possible de venir à bout de ces résistances avec le temps nécessaire et des moyens suffisants. Le fait déterminant a été que les ressources du projet dont cette composante faisait partie se sont trouvées tout à coup sévèrement réduites et le plan de financement de l'éducation refusé. Depuis, cette éducation au milieu rural continue vaille que vaille. Il n'est peut être pas si grave qu'on l'avait pensé d'abord que cette action n'ait pas eu le développement prévu car une bonne partie du travail investi semble utilisable dans la perspective de l'École du peuple dont nous reparlerons plus loin. Ce qui nous paraît plus important, c'est que les maîtres d'œuvre du développement économique, qui très souvent détiennent les moyens financiers, conçoivent la plupart du temps l'éducation des hommes et des femmes impliqués dans ce développement sous la forme de l'apprentissage du savoir-faire correspondant au changement qu'ils apportent, en regrettant souvent de ne pouvoir l'imposer. Nous pensons au contraire qu'il faut l'adhésion raisonnée des intéressés et qu'il faut préparer à plus long terme leur autonomie en leur fournissant les moyens de la prise de décision. Il est certain que cela modifie le rôle des agents techniques mais que loin de le diminuer, cela lui donne une toute autre dimension.

L'OPÉRATION D'ÉDUCATION DES TRAVAILLEURS DU BOIS

L'expérience acquise dans ces deux domaines allait être utile pour une nouvelle opération. En effet, la traduction de nos idées concernant l'articulation de l'alphabétisation et de l'éducation permanente en plan de formation ne posait plus grand problème. D'autre part, était appa-

rue à l'évidence la nécessité de disposer d'un financement assuré et géré directement par les éducateurs. Si une aide (qui fut bilatérale dans notre cas) était nécessaire pour financer les investissements indispensables, si le personnel se composait de fonctionnaires, il était indispensable d'assurer le financement du fonctionnement. Nous lui avons donné deux sources : la participation des entreprises et l'autofinancement. La participation des entreprises (actuellement 150 CFA par mois et par salaire versé) est récupérable sur la taxe d'apprentissage. L'apport de l'autofinancement provient de travaux d'imprimerie exécutés pour l'extérieur, ce qui a le double avantage de rentabiliser les installations et d'initier le personnel d'état au fonctionnement d'une entreprise et à sa gestion, ce qui est important dans le type d'enseignement mis en place. Cet autofinancement provient également de la facturation d'actions éducatives hors du domaine de l'opération. Le secteur économique choisi, exploitations forestières et industrie du bois, présentait plusieurs facteurs favorables : géographiquement, il était représenté à la fois en ville et en brousse. Il était économiquement important. On y trouvait des entreprises d'état et des entreprises privées. Les problèmes professionnels et sociaux rencontrés présentaient une bonne homogénéité.

Bien sûr, il a fallu tenir compte des particularités de ce secteur, des différences qu'il présentait avec le secteur rural, en particulier en ce qui concernait le champ des décisions possibles, qui était beaucoup plus large pour le paysan que pour le travailleur. Nous avons été guidés dans ce domaine par une enquête auprès des travailleurs (par questionnaire, et moins lourde que celle effectuée auprès des paysans) et par des entretiens avec les chefs d'exploitation et autres responsables. Le but de l'opération était d'améliorer le fonctionnement de l'entreprise et la position du travailleur dans l'entreprise. Les objectifs pédagogiques qui nous semblaient le traduire comportaient trois volets.

- Un aspect professionnel, traitant du savoir-faire nécessaire à des postes de travail donnés, en refusant d'enfermer le travailleur dans ce seul aspect mais en essayant au contraire d'expliquer le choix qu'il représente.
- Un aspect droit du travail, allant des documents manipulés normalement par les travailleurs (feuille de paie) aux textes de référence (convention collective, code de travail).
- Un aspect fonctionnement de l'entreprise, qui met l'accent sur les mécanismes économiques essentiels et la place qu'y occupe le travail fourni par les intéressés.

Comme pour le milieu rural, il a été prévu un tronc commun d'alphabétisation et des unités indépendantes introdui-

tes à la demande des apprenants. Ces unités, où l'on trouve les trois volets décrits plus haut sont centrées sur les postes de travail les plus importants. Il n'y a par contre plus de distinctions entre moyen principal (les classes) et moyens complémentaires (radio, cinéma, bibliothèque, presse). Les manuels d'alphabétisation ont un contenu qui prépare au traitement des unités indépendantes et sont conçus selon une méthodologie désormais classique. Les autres moyens pédagogiques répondent, sous leur forme propre, aux mêmes objectifs.

Les animateurs, à l'inverse de ce qui se passait auparavant, sont rétribués. En effet, en 1975 le gouvernement a décidé d'intégrer tous les anciens animateurs d'alphabétisation au personnel du ministère de l'Enseignement primaire et secondaire, le relais étant pris par le personnel enseignant. Dans le cas des entreprises du bois, ce sont des travailleurs lettrés, formés au cours de stages, qui enseignent leurs camarades. Un système régulier de tournées assure le contrôle pédagogique du fonctionnement et permet l'utilisation périodique de certains moyens pédagogiques (cinéma). Après huit mois de fonctionnement, nous avons procédé, avec le concours d'un organisme de formation étranger (2), à une première évaluation qui a apporté quelques modifications : mise en place de transferts au cours de l'alphabétisation ressentie comme trop étroitement liée au secteur professionnel, accélération du développement d'activités motivantes par elles-mêmes à l'apprentissage de l'écrit et en particulier, introduction rapide de fragments d'unités indépendantes.

Nous avons présenté les trois opérations essentielles en matière d'éducation des adultes qui ont été mises en place successivement et qui coexistent maintenant, touchant des publics différents. Nous avons essayé de montrer la continuité de la politique de notre pays dans ce domaine et comment elle avait tenu compte de l'expérience acquise, des résultats de la recherche en éducation et des variations des facteurs économiques. Que peut-on dire des tendances actuelles ? Il faut noter d'abord que si d'importants changements se préparent, la continuité déjà soulignée se perpétuera dans les actions qui se déroulent actuellement, dans la mesure où elles répondent aux besoins d'un public. Cependant, dans ses développements ultérieurs, elle tiendra certainement compte de deux éléments importants. Le premier est qu'il apparaît évident à un nombre croissant d'intéressés que l'effort de formation dans l'entreprise concerne presque uniquement les cadres et que les décisions sont prises à peu près unilatérale-

ment par la direction, ce qui est certainement une des raisons pour lesquelles les travailleurs non cadres s'estiment peu concernés par la formation « du patron ». Il semble que l'on s'achemine vers l'élaboration de plans de formation, négociés entre les différents partenaires sociaux et donc particuliers à chaque entreprise. C'est une voie de développement de l'éducation permanente qui correspond au degré supérieur de la diversification des méthodes. Ce nouveau champ d'activité va certainement demander aux services d'éducation des adultes de modifier une partie de son organisation : un recrutement et une formation différente pour ses formateurs, la création d'un organisme de formation congolais, chargé d'appliquer les idées du ministère sur la formation dans les entreprises et doué d'un statut lui permettant de créer ses propres ressources de fonctionnement.

Le second élément est sans aucun doute l'un des plus importants qui risque de se produire pour l'éducation permanente. Il s'agit de la mise en place de l'École du peuple dont les premières manifestations apparaissent cette année. Les objectifs de cette réforme de l'enseignement recourent en bien des points ceux de l'éducation permanente. Dès 1970, au moment du lancement de l'opération au milieu rural, nous insistions déjà sur la nécessité d'harmoniser les enseignements aux adultes et aux enfants et sur celle de faire participer à ces travaux l'Université qui s'était tenue jusqu'ici à l'écart de ces problèmes. Quand un tel travail sera réalisé on aura enfin réuni tous les éléments pour une éducation permanente au sens plein du terme.

L'éducation des adultes n'a pas pris, au Congo, la forme d'une intervention massive, radicale, haussant d'un coup les connaissances de l'ensemble de la population au niveau fixé comme objectif. Elle a dû plutôt se conformer à un état de choses qu'elle ne pouvait bouleverser à elle seule. Un examen plus approfondi permettrait sans doute de déterminer les causes de ce qui, pour certains, peut paraître de la lenteur. Ce n'était pas notre propos. Dans notre situation, qui n'a cessé d'évoluer, des efforts constants ont été faits pour mettre en pratique une conception de l'éducation des adultes. Le résultat de cette souplesse est un arsenal de moyens diversifiés et qui s'affinent de plus en plus. Dans les réunions de spécialistes de ces questions, il est frappant de constater à quel point les formateurs venant de pays développés minimisent les obstacles qu'oppose le sous-développement à l'éducation. Nous, qui avons dû les contourner sans cesse, en savons la hauteur. Il faudra tout le poids, toute l'ampleur des changements que doit apporter l'École du peuple pour les entamer puis les effacer.

(2) Credif, école normale supérieure de Saint-Cloud.

... des Théâtres

le Mwondo Théâtre à Paris

Nous avons eu le très grand plaisir de pouvoir assister à Paris à deux représentations données par le Mwondo théâtre de Lubumbashi, venu en France pour le festival de Nancy (28 avril - 8 mai 1977). Il a remporté, tant à Nancy qu'à Paris, un vif succès. Nous avons déjà rendu compte de l'admirable réalisation qu'était « l'épopée de Lianja », jouée au théâtre de verdure de Kinshasa en novembre 1975 pour les fêtes de la révolution (1).

Le Mwondo (cyondo ou lokole), énorme tronc creusé, frappé à l'aide de mailloches est le tambour à messages. Ce n'est pas un résidu folklorique mais un moyen de communication encore très efficace à l'intérieur du Zaïre (2).

Le Mwondo théâtre est un théâtre de recherche qui s'est proposé de recréer dans un cadre scénique la vitalité de la tradition orale africaine qui est à la fois parlée, visuelle, musicale, spectaculaire.

La troupe est née d'un noyau théâtral fonctionnant depuis 1966 au sein d'une école pédagogique à Cibambo, village de pêcheurs et de cultivateurs du Shaba et d'un couple de metteurs en scène, passionné à la fois par la recherche des vieilles légendes et des ensembles régionaux spontanément créés, et par le théâtre.

Installée depuis 1972 à Lubumbashi, la troupe s'est enrichie de comédiens-danseurs de plusieurs régions. Elle a étendu ses recherches à une grande partie du pays.

Le Mwondo théâtre, qui dépend actuellement du département de la culture et des arts du Zaïre, partage ses activités entre des tournées de recherche et de prospection, un atelier de formation et de création et la diffusion de ses spectacles au Zaïre et à l'étranger (3).

La première pièce présentée à Paris l'a été sous le chapiteau du théâtre de l'Antenne culturelle du Kremlin-Bicêtre. Il

s'agit de **Tafisula** (traduction : **ça ne suffit pas**), création collective inspirée de la légende Bemba de la Mamy Wata. C'est un mélange de légendes ancestrales et de réalités contemporaines traitées avec infiniment de fantaisie et d'humour. La Mamy Wata est une sirène blanche, affublée de monstres, qui apporte le bien-être matériel. Ce spectacle se déroule en six tableaux où se mêlent chants, rythmes, danses et mimes. Le début relève du style légendaire traditionnel et l'on passe ensuite à un contexte moderne industriel pour aboutir à la chute et mort du héros, dont les causes sont à chercher tant dans le mythe que dans les réalités de la vie moderne. Nous pouvons dire qu'au cours de ce spectacle, nous avons ressenti une admiration sans partage. Il s'agit là de très grand théâtre. La mise en scène est remarquable et l'on va, avec peu d'accessoires, des costumes et surtout l'excellent mime des acteurs, de scènes telles que le deuil et ses chants, l'exode de la famille, à l'usine, « fabrique de bruits, de fumées, d'objets périmés ». Certains moments sont, en particulier, tout à fait extraordinaires, la construction de la pirogue sans pirogue où l'on voit cette dernière naître sous nos yeux, par la magie de la précision des gestes des acteurs, et les scènes d'usine où différents postes de travail et chaînes de fabrication sont mimés par des groupes avec une très grande maîtrise et beaucoup d'humour. Car l'humour pervade constamment ce spectacle où tout est traité par une distanciation des réalisateurs et des acteurs par rapport aux scènes qu'ils interprètent. On rit beaucoup. La satire est féroce et prend le pas sur le tragique, un accident mortel dans l'usine étant prétexte à une scène de revendication syndicale tout à fait cocasse.

Le second spectacle : **Buhamba** (traduction : **les jumeaux**) se donnait au théâtre d'Orsay Jean-Louis Barrault-Madeleine Renaud. Nous ne l'avons malheureusement vu qu'en version abrégée. Buhamba

est inspiré des croyances et des manifestations autour des naissances des jumeaux dans les régions du Shaba et du Kasai.

« Sur le plan de la chorégraphie, le Mwondo théâtre a réussi une performance : récolter une série de rites, de danses, de manifestations collectives, telles qu'elles se passent dans nos villages, en particulier dans les villages des régions du Shaba et des deux Kasai. Le spectacle se termine d'ailleurs sur une danse très populaire chez les Luba du Kasai. Il a fallu, sur le plan de la recherche et de la récolte de ces traditions rituelles autour de la naissance des jumeaux, une grande lucidité et une forte imagination ». (P. Ngandu Nkashama).

Là encore, nous avons été émerveillés par l'agencement et le déroulement sans faille de scènes extrêmement diverses et par la maîtrise du jeu des acteurs.

Peut-être, pour nous, voyant ces représentations à Paris, pouvons-nous marquer une légère préférence pour le premier spectacle, étant donné l'extraordinaire étendue de son registre.

Une chose nous a manqué dans les deux cas, c'est de ne pas voir la réaction des spectateurs qui se reconnaissent dans les acteurs, dialoguent avec eux, apportent leurs dons, vont danser sur scène (même à Nancy), car c'est un théâtre de participation totale et on le sent (4).

Denyse de Sivre.

(4) Les spectacles du Mwondo théâtre :

Adaptation de pièces et de textes écrits :

1970 - *L'écho, d'après un conte tiré d'un recueil de Cendrars ; La Route, adapté d'un conte de Dadié.*

1971 - *Le voyage de Cook, de Giraudoux.*

1973 - *Le Malade imaginaire, à l'occasion du tricentenaire Molière. Représenté au Rwanda et au Burundi en 1974.*

Répertoire de contes inspirés de la tradition orale :

1971 - *Kalinbangwe.*

1972 - *Koni Tomanga (Jusqu'à la dernière goutte).*

1972 - *Epo Mpelele (C'est assez), primé par African Arts, African Studies Center, Berkeley. Représenté à Kinshasa et à Bruxelles en 1973, au Rwanda et au Burundi en 1974.*

1975 - *Wamona Nomba (Tu vois maintenant).*

Créations collectives :

1974 - *Tafisula (Ça ne suffit pas), tournée d'échanges culturels au Shaba.*

1976 - *Buhamba (Les jumeaux), tournée d'échanges culturels au deux Kasai. Festival Mondial du Théâtre Nancy 1977.*

1977 - *Kwash, spectacle didactique sur les maladies de malnutrition, diffusé au Shaba. En 1976, avec des danseurs de toute la République, la troupe a participé au montage de Lianja, réalisé au sein du Ballet National à Kinshasa.*

(1) Cf. « Recherche, Pédagogie et Culture », n° 22, vol. IV, janvier-février 1976.

(2) Cf. « Recherche, Pédagogie et Culture », n° 29/30, vol. V, mai-août 1977, C. Nzuji-Madiya, La voix du cyondo, le soir, à travers la savane.

(3) La réalisation et la diffusion des spectacles présentés à Nancy et à Paris ont été facilitées par l'A.D.E.A.C., le Centre culturel français de Lubumbashi, le service culturel de l'Ambassade de France à Kinshasa et la compagnie Air-Zaïre.