

L'art contemporain d'Afrique dans l'ex-République Démocratique Allemande: entre influence idéologique et légitimation

Romuald TCHIBOZO
Université d'Abomey-Calavi (Bénin)
E-mail : tchibozoromuald@hotmail.com

Résumé

La présence de l'art contemporain d'Afrique en ex-RDA après la deuxième guerre mondiale est-elle une légitimation de cette production ou une propagande politique ? Telle est la question qu'on est tenté de se poser à la vue de l'évolution des relations d'abord, culturelles et ensuite, artistiques que ce pays a entretenues avec certains pays africains. La mise en œuvre de la politique extérieure du jeune Etat, issu de la partition de l'Allemagne au lendemain de la deuxième guerre mondiale, a obligé les autorités à développer différentes stratégies pour se faire reconnaître et assumer leur existence internationale. La plupart des pays d'Afrique au Sud du Sahara, encore en lutte pour leur indépendance ont trouvé en ce nouvel Etat, un partenaire de poids pour équilibrer les relations hégémoniques que les puissances colonisatrices entretenaient avec eux. Les normes d'appréciation de l'art contemporain n'étant pas, en ces lieux, les mêmes qu'en occident, sommes nous en situation de parler de légitimation, de récupération politique ou d'influence idéologique ? Que signifie la présence de l'art contemporain d'Afrique dans ce pays ? Telles sont les questions qui vont nous occuper dans ce papier.

Introduction

Les relations artistiques entre certains pays africains et l'ex-République Démocratique Allemande (RDA) à la fin de la deuxième guerre mondiale amène à se poser un certain nombre de questions sur les fondements et les circonstances qui ont déterminé de telles relations. Les polémiques engendrées par la présence même de ces arts en occident, depuis les premières rencontres sur les côtes africaines, accentuent ces questionnements surtout, avec la guerre froide et ses conséquences, notamment la bipolarisation du monde apparue à la fin des années 1940. J'en suis donc arrivé, à l'aune des recherches et justement des ces discours, à me demander si la présence des arts produits en Afrique en ex-RDA, fut une légitimation, une reconnaissance ou encore, une propagande politique.

Dans d'autres circonstances, j'ai déjà étudié la réception de l'art contemporain d'Afrique dans le contexte de la guerre froide et donc, analyser plus exactement si les différentes idéologies, le capitalisme et le communisme, ont influencé la perception de cet art dans les deux ex-Etats de l'Allemagne. Ici, la démarche est autre, il s'agit d'étudier de plus près les conditions de collection et les motifs justifiant ces collections exclusivement dans l'ex-RDA. Le rôle des différentes institutions, politiques et culturelles, impliquées dans les relations avec les pays africains feront l'objet d'une analyse en termes de fonctionnement, mais également de leur structure. Il faut également signaler que je ne vais étudier ici que la sculpture et la peinture, pour certaines raisons notamment, parce que ce sont les deux formes les plus concernées par les collections en ex-RDA. Pendant longtemps, la sculpture a été la forme d'expression plastique la plus connue du continent et l'existence prouvée de la peinture a suscité des polémiques. Pourquoi et comment se sont les deux formes qui ont le plus intéressé les autorités de l'ex-RDA dans leur relation avec ces pays. Enfin, le traitement de cette question m'oblige à un parti pris indispensable. Je dois noter que ce n'est pas un choix de certains pays par rapport à d'autres ni l'appréciation particulière d'un artiste par rapport à un autre.

D'abord, le champ concerné par cette étude est vaste, l'ensemble du continent africain. Aujourd'hui, en tout cas dans l'état actuel de mes recherches, il est bien connu que les relations de l'ex-RDA avec le continent s'étendent de l'Est à l'Ouest en passant par le Centre et le Sud. Dans ce format d'article, il ne peut être tenu compte de tout cet espace. Je vais donc me limiter à certains pays dont l'étude montrera concrètement les impacts de ces relations. Ainsi, je vais focaliser l'attention sur le Mozambique et la Tanzanie qui, semble-t-il ont eu des relations plus intenses avec l'ex-RDA à cette période et les manifestations liées à leur art sont plus nombreuses.

Ensuite, il ne sera pas non plus possible d'étudier tous les artistes directement concernés par ces collections. Tant leur nombre s'élève au fur et à mesure des recherches et ce serait plus judicieux d'en choisir quelques uns, les plus emblématiques qui ont marqué ces relations. Allusion sera faite à Malangatana pour la peinture et aux sculpteurs Makonde pour la sculpture. Ce n'est pas un choix hydrofuge qui m'empêche de solliciter tel ou tel autre artiste pour justifier mes propos.

La méthodologie appliquée dans ce cas d'étude est multidisciplinaire. C'est un champ d'étude que seuls les outils d'historien d'art ne permettraient pas de couvrir et même de comprendre.

C'est pour cela que j'ai de temps en temps emprunté à l'anthropologie certains de ses outils notamment, celle analytique en ce qui concerne la question d'approche des arts dit "traditionnels". Il en est de même de l'ethnologie dont les approches de collection des objets de civilisation ont caractérisé une partie des œuvres collectées par l'ex-RDA. Je suis donc, allé dans les musées notamment, celui de Leipzig, l'ancienne capitale culturelle de l'ex-RDA qui a reçu la plupart des collections d'art africain de l'ex-Etat communiste¹. J'ai également sollicité la démarche historique pour situer les événements qui ont conduit à ces relations, mais aussi les étapes caractéristiques. Dans les archives, j'ai eu la possibilité, aussi bien à Berlin qu'à Leipzig, d'étudier les documents relatant différents aspects de ces relations et surtout, les aspects politiques. Je suis ainsi allé dans les différentes archives de la ville. Celle qui s'est révélée la plus intéressante en matière de documentation est la Bundesarchiv. J'avais eu quelques problèmes d'accès aux documents concernant l'ex-RDA, mais avec l'assistance des bibliothécaires, j'ai pu avoir une importante documentation sur l'ex-RDA. Ce travail à la Bundesarchiv, mais aussi aux archives du musée de Leipzig m'a grandement donné l'occasion de délimiter mon sujet. Ainsi, j'ai repris l'hypothèse de travail qui m'amenait à rechercher l'influence idéologique dans l'évolution de la carrière de certains artistes africains en contact avec l'ex-RDA et surtout sur la production contemporaine de ces derniers. J'ai aussi fait des recherches à la Stiftung Archiv der Akademie der Künste où j'ai pu aussi avoir accès à quelques documents intéressants notamment, les seuls articles que j'ai pu avoir sur l'unique exposition de l'art contemporain du Nigeria en ex-RDA.

Enfin, j'ai fait le point documentaire sur la question en profitant de l'opportunité de me trouver à Berlin et d'utiliser les différentes bibliothèques de la ville notamment, la Staatsbibliothek ainsi que les bibliothèques de la Humboldt et de la Frei Universität. Mes recherches dans ces différents lieux montrent que des études restent rares sur le thème pour ne pas dire absentes. Aucune étude sérieuse, à ce jour, n'a été consacrée aux conditions et circonstances de collection des œuvres de l'art d'Afrique en ex-RDA. Ma thèse en 2003, comme je le soulignais plus loin, n'avait pas cette ambition et depuis, aucun chercheur n'y a dévolu une étude. Je voudrais donc, par ce papier, commencer à déblayer le terrain afin de

¹ L'utilisation du terme "ex-Etat de l'Allemagne" pour parler de l'ancienne Républiques Démocratique Allemande me permet de garder une certaine cohérence dans mon discours au cours de ce travail. Donc, lorsque je parle d'ex-RDA par exemple, on peut comprendre qu'il s'agit de l'ancienne République par rapport à l'ex-RFA.

contribuer à en faire savoir un peu plus sur ces circonstances et conditions en attendant des études pluridisciplinaires encore plus approfondies.

Pour rendre compte de ces réflexions, j'ai conçu une démarche en trois parties. La première est consacrée au contexte historique et politique de ces relations. La deuxième est liée au rôle des institutions et la troisième à l'étude de certains artistes et de quelques unes de leurs œuvres.

I - Contexte historique et politique

A la fin de la deuxième guerre mondiale, l'Allemagne vaincue a été divisée d'abord, en quatre entités par les vainqueurs avant d'être, à la sortie du blocus de Berlin le 12 mai 1949, officiellement divisée en deux Etats différents. L'ex-RFA est créée le 05 mai 1949 et l'ex-RDA le 07 octobre de la même année. Le nouvel Etat issu des conséquences de la deuxième Guerre mondiale, comme toute nouvelle entité, n'a véritablement commencé à rayonné au delà de ces frontières que seulement au cours des années 1960 pour des raisons évidentes de stabilité, d'organisation et surtout de travail de reconnaissance internationale.

Les relations avec l'Afrique ont été donc, dans un premier temps plus politico-économiques que culturelles et artistiques. L'ex-RDA est un état communiste et à ce titre, dans ses relations avec les pays africains fraîchement indépendants, il est en terrain de concurrence avec les pays capitalistes qui ne voient pas d'un bon œil les activités qui sapent les bases d'un prolongement de l'exploitation. Le rapport du comité central à propos des relations avec les pays africains soulignait ceci :

« Der Zusammenbruch des imperialistischen Kolonialsystems führte zu einem erbitterten Konkurrenzkampf der imperialistische Mächte um die Neuverteilung der Einflussphären und die Ausbeutung Afrikas...Dabei nutzten sie die Schwierigkeiten aus, die sich in den meisten unabhängig gewordenen afrikanischen Ländern infolge der ökonomischen und Kulturellen Rückständigkeit, dieser üblen Erbschaft der Kolonialherrschaft, ergeben, um durch sogenannte "Entwicklungshilfe", Anleihen und "Geschenke" neue ökonomische und politische Abhängigkeiten zu schaffen. »²

²Cette citation est tirée du document SAPMO-Barch, DR 2-7403, Rapport du SED pour le programme à appliquer en 1962 en direction de l'Afrique, Bundesarchiv, p. 4.

Il s'agit donc, de commencer à dénoncer les abus et les méthodes des anciennes puissances colonisatrices pour faire prendre conscience aux peuples d'Afrique du danger de simplement croire en la bonne intention de ceux là mêmes qui veulent seulement continuer à les exploiter. Le rapport le souligne davantage en ces termes:

« Besonders die USA und Westdeutschland unternehmen große Anstrengungen, um ihr neokolonialistisches Programm durchzusetzen. Westdeutschland versucht mit Hilfe des kollektiven Kolonialismus (EWG), aber auch durch zweiseitige Massnahmen auf politischem, ökonomischem, militärischem und **Kulturellem** Gebiet seine neokolonialistischen Ziele zu erreichen. Dabei betreibt Westdeutschland zur Tarnung eine raffinierte Propaganda und versucht mit der Flagge des Antikolonialismus und des Antikommunismus die afrikanischen Staaten zu täuschen. »³

C'est donc contre ces stratégies de domination et de sabotage que l'ex-RDA va travailler. En améliorant ses relations avec les pays d'Afrique d'abord sur le plan diplomatique en se faisant reconnaître par ceux-ci, en nouant de solides liens d'amitié avec les organisations de masse et culturelles, en redynamisant ses relations économiques avec ces pays qui sont : le Ghana, la Guinée, le Nigeria, le Maroc, le Kenya, l'Algérie, l'Ouganda, le Mali, le Dahomey (Bénin), l'Ethiopie, le Soudan, la Somalie et la Côte-d'Ivoire. On le constate bien, la culture dans cette phase de développement des relations avec l'Afrique n'a pas beaucoup de place même si le rapport souligne l'intensification des relations culturelles et artistiques avec le Ghana.

Un autre rapport des activités du SED du comité central entre 1963 et 1971 souligne la tâche qui doit être celle du développement des relations culturelles en particulier avec l'Afrique, mais aussi avec les autres pays du "Tiers-Monde" :

« Diese Entwicklung ist in den meisten Fällen mit dem Bestreben verbunden, die kunstfeindlichen Einflüsse westlicher Länder zurückzudrängen. Daran müssen die kulturellen Auslandsbeziehungen anknüpfen und in Verbindung mit der Information über die kulturelle Entwicklung in der DDR diesen Länder eine wirksame Unterstützung in ihrem Bestehen geben, das kolonial Erbe auf kulturellem Gebiet und die für die Entwicklung einer eigenen Nationalkultur schädlichen Einflüsse des Modernismus zu überwinden. In diesem Zusammenhang kann auch der westdeutschen Aktivität wirkungsvoll entgegengetreten

³ Idem.

werden. Gute Erfahrungen, die in dieser Hinsicht in der VAR gesammelt wurden, müssen zielstrebig auch in anderen Ländern angewandt werden. »⁴

Mais ce développement culturel souhaité par l'ex-RDA doit avoir un impact communiste, de révolte contre l'ordre établi et pour cela, aux relations artistiques, il faut ajouter la formation de la masse, le développement de la science, de la santé mais aussi, une véritable action sur le cercle des étudiants et des intellectuels. Ce qui suppose l'envoi pour une longue durée de cadres culturels dans les départements et institutions culturels et donner la possibilité de formations aux jeunes étudiants de ces pays.

Les relations de l'art africain contemporain avec l'ex-République Démocratique Allemande ont donc vraiment commencé, comme on pouvait s'en douter, qu'en 1961 avec l'organisation d'abord, d'une exposition des œuvres du béninois Aniambossou et puis en 1962, notamment à Strausberg Platz à Berlin et plus tard à Leipzig des œuvres d'un artiste peintre ghanéen Atubam. Va suivre en 1963 à Leipzig, une autre exposition consacrée à l'art africain dit traditionnel sous le titre : *Kunst aus Afrika*. Je ne veux pas revenir sur les détails des rapports de l'art africain traditionnel avec les autres cultures ici car, j'en avais largement parlé dans ma thèse (Tchibozo, 2003).

Cependant, le contexte qui a caractérisé cette exposition notamment la position idéologique de l'ex-RDA lui conférait toute une autre signification. Ces arts étaient issus des pays d'Afrique fraîchement indépendants, et le même genre d'expositions dans les pays capitalistes restait l'occasion de démontrer le primitivisme de ces peuples. Malheureusement, je n'ai pas eu de réactions de presse concernant cette exposition en particulier pour mieux apprécier les aspects psychologiques de son déroulement.

En 1976, les artistes africains vont commencer à prendre part à l'exposition "Inter-Grafik" organisée par l'Association des Artistes Plasticiens de l'ex-RDA tous les quatre ans. Cette manifestation artistique est l'un des plus importants du bloc communiste qui détermine la vision idéologique des pratiques artistiques. J'en reparlerai davantage plus loin. En cette année 1976, ont pris part à cette manifestation, un artiste kenyan, deux tanzaniens qui d'ailleurs, ont reçu les premiers prix et un artiste zaïrois (congolais) choisis par l'Association

⁴ SAPMO-Barch, DY 30/IV A2/9.06/31, Schlussfolgerungen für die Kulturellen Beziehungen zu den jungen Nationalstaaten, SED ZK, p. 34.

des Artistes de l'ex-RDA conformément aux critères de sélection. On peut alors se poser la question de savoir quelle importance prenait le rôle joué par les institutions dans ces relations.

II- Les Institutions culturelles en ex-RDA, socles stratégiques des relations avec l'Afrique

L'étude des institutions de l'ex-RDA, comme on pouvait s'y attendre donne lieu à une analyse de structures à pouvoir assez centralisées qui découle de la volonté de contrôler tous les processus d'organisation et de gestion. En effet, en ex-RDA, la principale institution culturelle qui orientent les relations extérieurs et qui supervise les manifestations à l'interne fut le Comité Central du SED dont dépend le Zentrum für Kunstaustellungen des Ministeriums für Kultur intégré à l'organigramme du Ministère de la culture et qui est la plaque tournante de tout ce qui se passe dans le pays. Cet organe chargé d'organiser les expositions à trois instances de décision : la première est l'instance de décision. C'est le ministre en personne qui la préside conformément aux délibérations du Comité Central du SED. Les membres en comité restreint sont conviés pour une réunion décisionnelle qui s'organise à ce niveau, mais il faut noter que ce n'est plus à cet instant que l'on décide de faire ou non une exposition, cela est su et négocié avec le pays partenaire et il s'agit d'une réunion d'orientation des tâches à accomplir sans justifications des raisons du choix. En fait, il faut remarquer que c'est le bras armé des orientations politiques du pays en matière culturelle.

Au deuxième niveau, c'est le secrétaire d'Etat qui préside la réunion. Elle permet certainement de confirmer ce qui est faisable et ce qui ne l'est pas ou de s'entendre sur les dernières modalités avec le pays partenaire ou l'artiste concerné.

Au troisième niveau, le procédé est de même, au fur et à mesure que la date du vernissage de l'exposition s'approche les tâches principales décidées pendant les deux premières réunions avec le ministre doivent rentrer en exécution, le secrétaire d'état n'est plus là, ce sont les cadres d'exécution qui se retrouvent que ce soit du côté des cadres de l'ex-RDA ou du côté du pays concerné.

Au-delà des expositions et manifestations culturelles de tout genre, c'est la structure qui contrôle également les Associations d'Artistes et leurs activités. Toutes les réunions des différentes instances sont sanctionnées par des procès verbaux qui permettent de confronter les décisions prises aux délibérations initiales. Cet organe a fonctionné sans discontinuer pendant toute la période où a existé l'ex-RDA. Mais, malgré sa toute puissance, cet outil à lui

tout seul ne peut assumer valablement les relations culturelles avec le reste du monde, du moins du bloc communiste. C'est ainsi, que les autorités ont réussi le tour de force à faire jouer un rôle important au musée ethnographique de Leipzig transformé en une icône institutionnelle et stratégique puisque, la ville avait basculé pendant la division dans l'ex-RDA.

Déjà très distingué du fait de sa collaboration intense et intime avec l'Institut de recherche ethnographique de Leipzig, le musée va prendre un autre tournant à l'avènement du communisme avec l'ex-RDA et la reprise de ses activités en 1954. Le développement de l'art socialiste ainsi que le devoir de l'internationalisation du "Réalisme Socialiste" lui donneront alors un caractère spécial dans la constellation des musées ethnographiques. C'est un outil d'internationalisation du réalisme socialiste et différentes stratégies ont été mises en place pour y arriver. De quoi s'agissait-il en réalité ?

L'Union soviétique des années 1920 et 1930 a connu l'émergence consécutive de deux mouvements artistiques. Le formalisme jugé révisionniste, et le Réalisme socialiste qui triomphera et deviendra quasiment la seule méthode officielle de faire de l'art. Qu'est-ce que le Réalisme socialiste ?

Pour faire vite, on peut dire que le réalisme socialiste est une doctrine élaborée en Union Soviétique par notamment Staline, Nikolaï Boukarine, Maxime Gorki et Andreï Jdanov entre 1932 et 1934 et qui est devenue la doctrine officielle de l'art dans les pays du bloc communiste. Le réalisme socialiste nécessite de la part des artistes une présentation de la réalité qui soit en perspective historique avec le développement de la révolution. Il a été mise en place en plusieurs étapes. Les débuts du Réalisme socialiste remontent à 1918, au lendemain de la victoire, le Comité central du parti bolchevique préconise la création d'un " art réaliste de propagande révolutionnaire et compréhensible pour les masses ". En 1922, le groupe A. H. R. R. (Association des artistes de la Russie révolutionnaire, devenue ensuite Association des artistes de la révolution) voit le jour et avec, une nouvelle interprétation de l'art. Les membres de l'A. H. R. R. se donnent alors comme tâche, de présenter d'une manière à la fois artistique et documentaire l'aspect solennel des grandes transformations intervenues après la révolution d'Octobre. Les sujets l'emportent alors sur la forme : la vie quotidienne des paysans et des ouvriers devenus heureux, la vaillance des soldats de l'armée rouge et les portraits des chefs du parti désignés ainsi, " le réalisme héroïque ". Soutenus officiellement

par les autorités, les artistes de l'A. H. R. R. mènent une lutte impitoyable contre de nombreux courants de l'avant-garde et font triompher le règne d'un nouvel art.

Le 23 avril 1933, le Comité central du parti publie le décret sur l'" unification des organisations littéraires et artistiques ". L'expression *Réalisme socialiste* est désormais officielle et la formulation théorique de ses prémisses, élaborée par M. Gorki, ouvrent une nouvelle étape, les artistes doivent " servir les idéaux du parti communiste et contribuer de cette façon à la construction du socialisme ". Cette ligne d'élargissement du mouvement vers le réalisme socialiste fut consacrée par le congrès de l'Union des Écrivains Soviétiques de 1934. Le réalisme socialiste, d'abord reçu comme une méthode librement adoptée, devint une doctrine obligatoire et officielle dans le domaine de l'art. L'article 1 des statuts de l'Union des Écrivains Soviétiques stipulait ainsi :

« Le réalisme socialiste, étant la méthode fondamentale de la littérature et de la critique littéraire soviétiques, exige de l'artiste une représentation véridique, historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire. D'autre part, la véracité et le caractère historiquement concret de la représentation artistique du réel doivent se combiner à la tâche de la transformation et de l'éducation idéologiques des travailleurs dans l'esprit du socialisme. »

Le réalisme socialiste signifie donc, mettre l'art au service de la révolution, en faire une arme idéologique des travailleurs.

A partir de 1946, Andreï Jdanov, l'un des fondateurs du Réalisme socialiste, définit une nouvelle conception de la création artistique, valable pour tous les pays qui sont liés à l'Union soviétique. Il formule des directives plus précises sur la création artistique et la pensée scientifique qui vont mener au développement du réalisme socialiste. Dans cette même foulée, Staline interdit officiellement le formalisme en 1948 et le fait remplacer par le réalisme socialiste.

En 1967, l'Etat lui-même donne une définition officielle de la doctrine : « Son essence réside dans la fidélité à la vérité de la vie, aussi pénible qu'elle puisse être, le tout exprimé en images artistiques envisagées d'un point de vue communiste. Les artistes doivent être dévoués à l'idéologie communiste. Les principes idéologiques et esthétiques fondamentaux du réalisme socialiste sont les suivants : dévouement à l'idéologie communiste ; mettre son activité au service du peuple et de l'esprit de Parti ; se lier étroitement aux luttes des masses laborieuses ; humanisme socialiste et internationalisme ; optimisme historique ; rejet du formalisme et du

subjectivisme, ainsi que du primitivisme naturaliste. » (Dictionnaire de philosophie de Moscou, 1967)

L'artiste devait « avoir une connaissance approfondie de la vie humaine, des pensées et des sentiments, être extrêmement sensible aux expériences humaines et capable de les exprimer dans une forme artistique de qualité. »

C'est ici que la question devient intéressante pour nous. L'internationalisation du mouvement prôné par la définition d'Etat en Union Soviétique va amener les autorités de l'ex-RDA, déjà actives sur le continent, à concentrer leurs efforts sur la mise en œuvre de cette directive. C'est ce qui assurément justifiera le choix de quelques pays africains, comme territoire de concentration de la coopération, par les autorités de l'ex-RDA pour certainement des raisons d'efficacité, mais également politique. Cela confirme ce que je disais, il y a environ douze (12) ans maintenant (Tchibozo, 2003), sur la participation des artistes africains à certaines expositions internationales organisées en ex-RDA par l'Etat lui-même ou par des Associations d'artistes. Les missions, à la fois culturelles et politiques, des fonctionnaires du musée de Leipzig se multiplièrent sur le continent et étaient sanctionnées par la création d'écoles d'art dans certains pays et de musées dans d'autres⁵.

En 1969, le musée fête les 100 ans de sa fondation et, à cette occasion, le Ministère de l'enseignement supérieur, de l'éducation lui fit remarquer qu'il n'a pas encore suffisamment reconsidéré son passé colonial. A cette effet, en 1970, il sera demandé au musée d'organiser une journée de réflexion sur le thème suivant: "Die Bedeutung der Leninschen Lehren für die nationale Befreiungsbewegung in Asien und Afrika unter Berücksichtigung der traditionellen Machtorgane". Cela signifie : "la leçon léniniste de la lutte d'indépendance nationale en Asie et en Afrique sous la houlette des pouvoirs traditionnels". Le symbolisme des mots utilisés montre le contre-pied délibérément orchestré contre l'idéologie capitaliste qui a passé le temps à détruire méthodiquement ces pouvoirs traditionnels. Cette activité signe une nouvelle étape dans le changement de cap du musée. La même année fut organisée une grande exposition sur la sculpture de la Tanzanie "Makondeplastik aus der Volksrepublik Tansania" une grande première après la polémique qu'avait subi cette production artistique (Tchibozo,

⁵En 1958, Dietrich Drost, alors fonctionnaire du musée participe à une expédition au Soudan et rassemble une collection pour le musée du pays. Au cours de l'année 1960, trois grandes expositions concernant le continent ont été organisées au musée, notamment, „Afrika im Aufbruch“, „Vom Steingut zum eisernen Werkzeug“ et surtout, l'Anti-Kolonialismus-Ausstellung, une exposition itinérante dans six grandes entreprises d'Etat de Leipzig. En 1961, le musée prend part à l'organisation des expositions suivantes : „Kunst aus Ghana“, „Südsee und Afrika“ des Städtischen Museums Gera, et „Afrika“ qui seront reprises en 1963-1965, 1969, 1971. Entre 1965 et 1966, Dietrich Drost participe à la construction du musée national d'Accra au Ghana qui prouve l'engagement de l'ex-RDA sur le front des arts pour les luttes d'indépendance.

2003 :184-191). En 1971, d'autres événements symboliques viennent confirmer cette volonté de fonctionner autrement. Deux expositions, l'une au musée, intitulée "Volksrepublik Kongo im Aufbruch" et l'autre itinérante, "Masken fremder Völker", mais qui commence dans une ville qui ne doit rien au hasard, la Karl-Marx-Stadt avant d'être présentée dans cinq autres musées. Entre 1972 et 1973, le musée enverra une autre expédition au Soudan en la personne de Lothar Stein. Il profitera de ce séjour pour diriger quelques mois le musée ethnographique de Khartoum en tant que département du musée national.

Ces deux institutions ont été les outils de politiques extérieures de l'ex-RDA, mais au-delà, elles ont déterminé les circonstances et les conditions de collectes des œuvres de l'art africain présentes dans cet ex-Etat. Deux exemples pris parmi tant d'autres justifient mes propos. En 1961, les autorités organisent une première exposition de l'art contemporain d'Afrique à Berlin. Ce fut le peintre béninois Aniambossou qui était exposé. Cette exposition selon mes recherches, était réalisée dans le but de démonter la polémique selon laquelle il n'existerait pas de peinture en Afrique et donc, de montrer aux citoyens de l'ex-RDA que la peinture existe bel et bien en Afrique⁶. La subtilité politique est notable et le plus intéressant, deux des tableaux exposés par l'artiste sont achetés et aujourd'hui, conservés au musée ethnologique de Leipzig.

Le deuxième exemple est également une exposition d'Etat organisée par le Zentrum für Kunstausstellungen des Ministeriums für Kultur avec la République de Tanzanie. Ce fut une importante exposition qui relança la présence de l'art Makonde sur la scène internationale. La quasi-totalité des œuvres arrivées pour cette exposition ont été également collectées et conservées au musée ethnographique de Leipzig. Ce sont donc, deux institutions complémentaires, même si elles ne sont pas directement partenaire.

Des recherches récentes dans les archives du musée ethnographique de Leipzig ont prouvé que ce n'était pas exclusivement ce mode de collecte des œuvres de l'art africain que les autorités utilisaient⁷. Il y a aussi les œuvres vendues au musée par la galerie d'Etat installée à Berlin, mais également quelques privés qui apportaient des œuvres achetées pendant leur voyage en Afrique ou remis par un artiste qui désirait les faire écouler en ex-RDA. Cependant, j'ai découvert plus tard, toujours dans les documents d'archives qu'ils avaient en réalité, été en mission pour le gouvernement de l'ex-RDA (MAf-34526-34527 et MAf-34657-

⁶ Selon une interview de groupe de trois anciens fonctionnaires maintenant à la retraite, réalisée le 04 avril 2014 à Berlin.

⁷ Du 19 au 20 juin 2014, j'ai effectué des recherches dans les archives du musée sur certaines œuvres de l'art africain dans le but de savoir comment elles sont arrivées dans le musée. Ma surprise a été grande.

34663). Cela dit, qu'est-ce qu'il en est de la collection ? Voici l'une des œuvres caractéristiques du réalisme socialiste dénonçant le capitalisme et ses affres pour les populations opprimées. Si vous bien faites attention à l'image, vous vous rendrez compte que ce sont sur des cadavres qu'est assis l'homme au cigare.



- L'Impérialisme, Tukuniembo Utshudi, 1974.

III- Etude de la collection à travers quelques cas

Contrairement à l'idée que l'on pouvait se faire, la collection d'art africain surtout, contemporain, est assez large en ex-RDA. Je vais donc en parler ici en cas d'étude à travers un artiste et un genre de pratique esthétique. Je choisis donc, Malangatana qui est un artiste atypique en ce que, malgré sa tendance affirmée de faire de l'art proche des principes édités par le "Réalisme socialiste", il est présent dans plusieurs collections à travers le monde. Mais ces relations avec l'ex-RDA sont particulières.

A l'analyse de la biographie de l'artiste, je m'aperçois qu'il a en fait, très peu exposé dans l'ex-RDA. De 1976 où il a eu sa première exposition dans l'ex-Berlin Est à 1986 où a été organisée sa dernière exposition, "Malangatana, Malerei. Grafik. Zeichnungen", de l'ère communiste dans l'ex-Berlin Est et à Leipzig, en passant par celles de 1982 et de 1985,

l'artiste a marqué les relations de son pays, le Mozambique, avec l'ex-RDA d'une empreinte indélébile. Certes, il ne fut pas le seul artiste du pays à être présent en ex-RDA, mais tous mes interlocuteurs ayant vécu de cette période sont d'accord qu'il est le plus emblématique⁸.

Cette exposition de l'artiste semble, une des plus importantes, non seulement pour lui même, mais également pour le pays organisateur. C'est une exposition rétrospective de la déjà longue carrière de Malangatana. Dans le discours de vernissage le ministre de la Culture d'alors, Hans-Joachim Hoffmann déclare ceci :

« Ich begrüße deshalb herzlich die Retrospektiv-Ausstellung des bedeutenden Vertreters der afrikanischen Kunst der Gegenwart, des moçambikanischen Malers, Grafikers und Schriftstellers Valente Malangatana. »⁹

Il est présenté par le Ministre comme l'un des plus célèbres représentants de l'art contemporain d'Afrique. Mais en fait, qui est Malangatana ?

C'est un artiste mozambicain né en 1936 à Marracuene¹⁰. Il rencontre en 1958 le peintre Zé júlio au centre de l'art qui va le soutenir et le faire participer l'année suivante à une exposition collective. En 1960, il rencontre l'architecte portugais Pancho Miranda Guedes qui lui laisse son garage comme atelier et lui achète tous les mois deux tableaux, ce sera le tournant de sa vie professionnelle. Un an plus tard, il réalise sa première exposition personnelle, le magazine *Black Orpheus* lui fait d'ailleurs, à cette occasion, une longue référence et il rencontre la même année chez son protecteur, Pancho, le Dr. Eduardo Mondlane¹¹ qui le convainc, pour le développement de son art, de rester au Mozambique. En 1962, il prend sa première position politique en tant qu'artiste. Dans *Leben und Wirken* un article du catalogue de l'exposition de 1986 en ex-RDA, ils écriront ceci :

« 1962 wird Nelson Mandela eingekerkert; der Künstler läßt es nicht zu, daß seine Werke weiterhin in Südafrika ausgestellt werden. Er lehnt ab, sich an der portugiesischen Repräsentation zur Biennale von Sao Paulo in Brasilien zu beteiligen. »¹²

⁸ De l'avis de Blesse Giselher actuel Directeur scientifique du musée de Leipzig qui a une relation tout à fait particulière avec l'artiste, il est l'un des plus éminent de son temps, pas seulement au Mozambique, mais pour le monde.

⁹ V.N. *Malangatana, Malerei. Grafik. Zeichnungen*, Leipzig, 1986.

¹⁰ Les villes de naissance de Malangatana diffèrent selon les auteurs. Selon E. S. Brown, auteur de: *Africas Contemporary Art and Artists*, New York, 1966, il serait né près de Lourenco Marques (actuel Maputo).

¹¹ La rencontre de Malangatana avec ce monsieur a aussi eu une grande influence sur sa production artistique. C'est ce que rapporte d'ailleurs, l'article de Püschel Ursula quand elle écrit ceci :

« Mondlane, Gründer der FRELIMO, der die Einheit der verschiedenen Stammesorientierten Widerstandsbewegungen herstellte, mit der die portugiesische Herrschaft überwunden wurde, hat Malangatana offenbar gelehrt, dass Ursprung und Ziel seiner Kunst das Volk, sein Volk sein müsse.»

¹² *Leben und Wirken in Malangatana, Malerei. Grafik. Zeichnungen*, 1986, p. 8.

Position assez tranchée et presque suicidaire pour la période puisque, trois ans plus tard en 1965, il sera aussi arrêté par la police secrète, la fameuse PIDE, pour liaison avec le Frelimo, mouvement de lutte d'indépendance au Mozambique. Il passera 13 mois en prison et obtiendra enfin en 1971, une bourse pour aller à Lisbonne. Il y fait sa première expérience de contact avec une société non africaine et surtout non mozambicaine, ce qui va renforcer ses sentiments de lutte de libération de ses compatriotes de la domination coloniale. Après quelques fonctions administratives qui lui ont permis de vraiment contribuer au développement de l'art dans son pays,¹³ il retrouve, à partir de 1985, ses activités premières. L'auteur de l'article "Leben und Wirken" écrira ceci:

« 1985 legt er seine Funktion in der Abteilung "Kunsthandwerk" ab, um sich ausschließlich den bildenden Künsten zu widmen. »¹⁴

C'est ce nouveau retour à la peinture qui l'a amené en 1986 à l'organisation d'une série d'expositions notamment celles de Leipzig et de Berlin. L'exposition de Malangatana en ex-RDA en 1986, comme je le soulignais plus loin, est rétrospective et marque l'apogée d'une longue carrière de l'artiste. Les histoires sur son parcours artistique sont innombrables et donc, la meilleure me semble la version qu'il en donne lui-même. Dans une interview qu'il a donnée au journal Sonntag en mars 1987, à la question : « ...Wo haben Sie gelernt? »¹⁵

L'artiste répond ceci:

« Die traditionellen Märchen, die Spiele und vor allem die Geschichten, die meine Großmutter erzählte, haben eine Phantasie ausgebildet, die afrikanischen Wertvorstellungen folgte. Meine Mutter, eine bekannte Sängerin, die auch Perlen, Schmuckarbeiten und vor allem Tätowierungen machte ...Das ursprüngliche Leben in unserem Dorfe war mir vertraut wie meine eigene Mutter lange bevor ich in die Schule kam. »¹⁶

Pour lui donc, c'est son environnement social, familial et surtout légendaire ou fantastique qui ont déjà l'ont moulé pour son futur métier. Cela apparaît davantage plus précis lorsque, parlant de sa mère, il déclare ceci dans l'ouvrage d'Evelyn Brown (1966 :46) :

« When I was young I looked with great interest at her magic. »

¹³ U. Püschel écrira une fois encore dans son article ceci à propos de cette période de l'artiste :

« Seit Moçambique unabhängig ist, sind viele Aktivitäten gefordert: Malangatana war oft Botschafter der Kunst seines Landes im Ausland, viel Zeit kosten Einrichtungen, die Talente fördern, Ausbildung ermöglichen, traditionelle Handwerkskünste bewahren, Kinder unterrichten, um den großen Reichtum eines Volkes, der nun zu seinem Selbstbewusstsein gehört, zu entfalten.»

¹⁴ *Leben und Wirken*, 1986, p. 8.

¹⁵ R. General, *Kein Braver Schüler Weisser Meister*, Sonntag de 03.1987.

¹⁶ Idem.

Il avait été donc initié au métier, tout au moins y a été sensibilisé, en regardant sa mère le faire. Il n'aura pas plus besoin d'une école pour faire éclore ses talents. Il fréquentera à partir de 19 ans une école d'art, disons à mi-temps, puisqu'il lui faut travailler jusqu'à 20h pour gagner sa vie. Et, cela ne durera pas non plus longtemps, car son "protecteur" aurait des inquiétudes quant à sa corruption au contact des écoles qui enseignent l'art "occidental". Il déclarera à ce propos lors de la même interview ce qui suit :

« ...Aber ich blieb nicht lange. Ein portugiesischer Architekt riet mir, das Zentrum zu verlassen. Früher oder später, meinte er, würde ich dort den europäischen Einflüssen erliegen. Er ließ mich bei sich drei Jahre in Ruhe arbeiten...Dieser Architekt hatte mir verboten, in Kunstbücher zu schauen oder darin zu lesen. »¹⁷

Cette rencontre avec l'architecte portugais, conscient du danger que représenterait pour lui le séjour dans un centre d'art ou la lecture de livres consacrés à l'art occidental en général, l'a conduit à abandonner l'école, mais le revers de la médaille est sa transformation, à son insu bien sûr, en artiste surréaliste justement à la manière occidentale dont se défendait d'ailleurs cet architecte. Il déclarera ceci:

«...Wie unwissend ich damals war, macht mein Auftritt deutlich: Ich sagte ihnen, man müsse mich verwechseln. Mein Name sei nicht Surrealist, sondern Malangatana Valente Ngwenya. Das alles hat mich in meiner Auffassung bestärkt: Meine eigentliche Schule ist die Welt der afrikanischen Mythen, sind die Erfahrungen meiner Kindheit, meiner Jugend, der Kampf meines Volkes. »¹⁸

Voilà qui confirme la forte personnalité de l'artiste qui est, à mon avis, resté assez proche de ses convictions en n'acceptant pas la subtile manipulation qui l'aurait classifié et, il était difficile en ce moment de prévoir les conséquences que cela aurait pu avoir sur sa carrière. Il revendique par ailleurs, le caractère autodidacte de son évolution lorsqu'il déclare : «...Tout cela a renforcé ma conviction : ma propre école, c'est le monde des mythes africains, des expériences de mon enfance, ma jeunesse, la lutte de mon peuple.».

D'autre part, les couleurs les plus fréquentes dans ses œuvres par exemple le brun, le beige, le jaune et le rouge ont fait couler un peu d'encre et à cela aussi, il a répondu dans l'interview. A la question: « Sie bevorzugen bestimmte Farben, braun, beige, gelb, rot...», il répond ceci:

¹⁷ General, de 03.1987.

¹⁸ Idem.

« Meine Farben sind verbunden mit der afrikanischen Erde, mit dem Land, mit dem Lebensgefühl der Menschen, mit der Sonne, der Vegetation, den einzelnen Gegenständen, die das Leben bestimmen, mit der Mythologie. Die Perlenketten meiner Mutter, ihre Tätowierungen kehren in spuren wieder. Farben können Geschichte erzählen, andere setzen Kontrapunkte. »¹⁹

Et je trouve qu'il n'a pas tort de penser et de dire que les couleurs font partie tout simplement de la vie en Afrique. Il y a eu d'incroyables polémiques, j'en parlais plus loin, sur l'incapacité des Africains à peindre. Aussi lorsqu'on lui pose la question :

« Ich habe Sie als emotionsbetonten und als eminent politisch denkenden Menschen erlebt [...]»,

L'artiste ne s'en cache pas et répond ceci :

« Natürlich hat Politik einen ungeheuren Einfluß auf meine Kunst, denn der Künstler Malangatana ist ein Mensch, und alles, was mich als Mensch berührt, berührt mich auch als Künstler. »²⁰

Evidemment, ce n'est pas cette déclaration de l'artiste qui prouve son engagement politique très poussé. Tout au long de cette étude sur sa personnalité j'ai essayé de montrer comment petit à petit, il est rentré sur cette voie déjà par sa rencontre en 1961 avec le Dr. Eduardo Mondlane, sa prise de position un an plus tard à l'arrestation de Nelson Mandela en refusant de représenter le Portugal à la Biennale de Sao Paulo au Brésil et son arrestation en 1965 pour collaboration avec le Frelimo. La question la plus intéressante maintenant, est de savoir quelles influences cet engagement a eu sur l'évolution de sa production artistique. Ainsi, comme je le montrais plus loin, l'exposition en ex-RDA en 1986 est une exposition rétrospective de l'artiste et pour mieux en saisir le sens et l'effet, je vais accentuer l'étude sur les réactions de presse qui me semblent les seuls éléments capables de rendre compte de la dimension culturelle, émotionnelle, mais aussi politique d'un tel évènement. Déjà à l'inauguration, le Ministre de la culture, Hans-Joachim Hoffmann déclarait ceci :

« Diese Ausstellung ist ein weiterer Höhepunkt in den langjährigen freundschaftlichen Beziehungen unserer beiden Länder. Ich bin sicher, daß sie einen wertvollen Beitrag zur Bereicherung des internationalistischen Charakters unseres Kulturlebens leisten wird. Sie wird dazu beitragen, daß die Freundschaft und Solidarität mit dem seine politische und

¹⁹ Idem. En plus de cela, Bilang dans son article *Kein Reservat für Naive* pense que Malangatana a emprunté ces couleurs à l'art populaire éthiopien. Elle écrit ceci: « In seiner Malerei hat Malangatana wohl auch die dominierenden Farbakkorde von Rot, Blau und Gelb aus der äthiopischen Volksmalerei entlehnt.»

²⁰ General, du 03.1987.

ökonomische Unabhängigkeit erfolgreich verteidigenden moçambikanischen Volk weiter wachsen werden. Der opferreiche Kampf der Völker im Süden Afrikas gegen das Apartheid-Regime in Pretoria wird nach dieser Ausstellung in unserem Volk noch besser verstanden und unterstützt werden. »²¹

C'est bien clair, une exposition de ce genre et de cette taille est un évènement hautement politique, d'amitié et de solidarité. Son organisation est une occasion pour renforcer dans le peuple la compréhension et le soutien à la lutte du peuple sud-africain contre le régime d'apartheid dont il faut signaler en passant, que l'artiste aussi dénonce les travers dans ses œuvres. Que pensent donc les journalistes de cette exposition ? Il faut noter que les articles consacrés à cette seule exposition s'étalent de juillet à décembre, soit environ pendant cinq mois, car l'exposition a d'abord eu lieu à Leipzig puis à Berlin. Je choisis ici, deux parmi tant d'autres qui en rendent bien compte.

Le premier article dont je parlerais ici est une correspondance du journal ADN du 24.07.1986, qui annonce depuis Maputo, la capitale du Mozambique où cette exposition rétrospective a déjà eu lieu et où le président de la République d'alors, Samora Marchel, a fait du succès de Malangatana, un succès personnel voire, national et son art est mis au service de la politique extérieure de son pays.

Le deuxième article est encore celui de l'ADN du 29.08.1986, le jour du vernissage de l'exposition en Allemagne. L'auteur écrira ceci :

« Der Maler und Schriftsteller, der im Juni 50 Jahre alt geworden ist, nimmt unter den Zeitgenössischen Künstlern seines Landes eine führende Position ein. Sie Stützt sich auf seine ausgeprägte stilistische Individualität in der Symbiose afrikanischer und europäischer Kulturtradition sowie auf sein unbeugsames soziales und politisches Engagement. »²²

Comme quoi, puisque d'une part, Malangatana est un artiste politiquement et socialement engagé, il est le meilleur artiste de son pays qu'il a pu mettre au premier rang des nations africaines qui s'occupent de leur indépendance culturelle et de l'autre, par le développement d'un style individuel qui réalise la symbiose entre les cultures africaines et européennes, il est l'artiste africain le plus en vue.

Voici quelques œuvres de l'artiste :

²¹ Malangatana, *Malerei. Grafik. Zeichnungen*, 1986 , p.3.

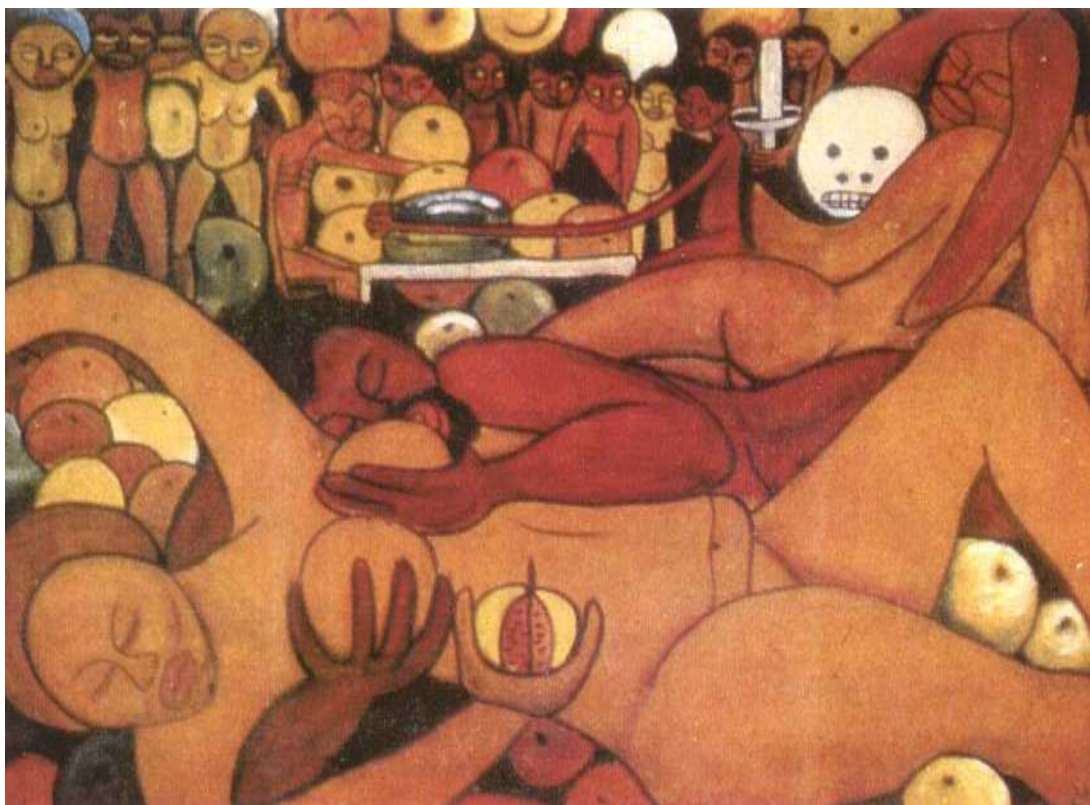
²² ADN, du 29.08.1986.



1- V. Malangatana, Aman Soweto, Mozambique, 22 x 28 cm, 1976.



2- Le prisonnier II, 41 x 22 cm, 1965.



3- Akt mit Früchten, 80 x 150 cm, 1971.

Le deuxième exemple de la collection qui pourrait être intéressant à signaler, ce sont les sculptures Makonde. Il ne s'agit pas ici d'étudier les personnalités individuelles des artistes, mais présenter le caractère singulier de ces pièces. Explicitement désignée *Art de la Tanzanie* dont le vernissage a eu lieu à l'ex-Berlin Est le 7 juillet 1988, elle montre, à côté des objets purement artistiques, des objets archéologiques, ethnographiques et historiques tanzaniens. Ce fut l'occasion de présenter le pays et de rappeler en quelque sorte son histoire, divisée en trois grandes périodes notamment, la période préhistorique qui vient jusqu'en 1884, année de l'arrivée des Européens ; la période de 1884 à 1961, époque de la colonisation anglo-allemande et enfin, de la période des indépendances de 1961 au moment où se tenait cette exposition c'est-à-dire 1988. Cette exposition fut le sommet des relations artistiques avec l'Afrique et montre comment, bien que l'ex-RDA se soit intéressée à toute l'Afrique, cette partie au Sud du continent reste sa zone d'action privilégiée. Elle réussira même à faire nationaliser le commerce des œuvres d'art dans la région au grand dam de certains commerçants qui y avaient une certaine habitude. Les réactions de presse à cette occasion n'ont pas tari d'éloges sur l'exposition. En voici d'ailleurs, quelques œuvres.



4-La femme comme chef de famille.



5-Abstrait.



6-La vie et la vie.

Conclusion

Cet article sur l'art contemporain d'Afrique dans l'ex-RDA m'a donné l'opportunité de revenir sur un certain nombre de questions restées longtemps sans réflexion. Je suis conscient que c'est le début des recherches voire, de la réflexion sur le sujet, mais c'est une bonne façon de repartir et de susciter des à nouveau intérêts. Si dans un premier temps, l'engagement des autorités de l'ex-RDA pourrait être exclusivement taxé de propagande politique, il est devenu

au fil du temps et à force de travail, notamment par les différentes missions en Afrique, une légitimation de cet art conformément aux principes du "Réalisme socialiste". Des critiques peuvent être émises contre ces principes, mais cela est une autre question que je n'aborde pas ici. De toutes les façons, tout avait été orchestré pour montrer que ce sont des sociétés dynamiques et en mouvement contrairement à ce que voulaient faire croire un certain nombre de théories et surtout, ayant une histoire. Le cas de l'exposition de la Tanzanie prouve cette volonté. Bon nombre d'artistes de l'art contre des autorités de l'ex-RDA. Bon nombre d'artistes contemporain d'Afrique s'y sont essayés et ont participé avec des fortunes diverses certes, à de grandes manifestations artistiques en ex-RDA. C'est le cas de InterGrafik qui se tient tous les quatre ans dans l'ex-Berlin Est et qui fut assez célèbre par son audience et une bonne tribune pour les artistes du continent.

Aujourd'hui, l'art contemporain d'Afrique qui était collectionné en ex-RDA est toujours conservé dans le musée ethnographique de Leipzig. Cela pose le récurrent problème de la place de la production plastique africaine sur le plan international. Auparavant considéré comme primitif, on lui a conçu les musées ethnographiques et présenté, dans le meilleur des cas, comme des artefacts, des objets de civilisation et a suscité des polémiques qui ne sont d'ailleurs, jamais finies. La production actuelle, au moins depuis 1960, est-elle aussi contestée ? Pourquoi est-elle, comme dans le cas de Leipzig, encore conservée dans un musée ethnographique ? Est-elle encore considérée comme des objets de civilisation ?

Bibliographie

*** Littérature**

- ABIODUN R. Drewal H. and PEMBERTON J, 1992, "Introduction in African art history: promising theoretical approaches in Yoruba art studies", in *The Yoruba artists: new theoretical perspectives on African art*, Ibadan,.
- ADDO-Osofo K., 1975, *Ghana, Zeitgenössische Kunst in Afrika*, Bildende Kunst, Heft 11.
- *Afrika-Biographien/Forschungsinstitut der Friedrich-Ebert-Stiftung*, Hannover, 1967.
- *Afrika in Leipzig, Erforschung und Vermittlung eines Kontinents 1730-1950*, Leipzig, 1995.
- ATUBAM K., 1962, *Ein Ghanesischer Künstler*, Berlin.
- BASSANI E., 1992, *Le grand héritage, sculpture de l'Afrique noire*, Paris.
- BEIER U., 1965, *Moderne Kunst in einer afrikanischen Stadt*, Tendenzen, Jg. 6, Nr. 32.
- " 1991, *Thirty years of Oshogbo art*, Iwalewa Haus.

- BELTING Hans, 1989, *L'histoire de l'art est-elle finie ?* Nîmes.
- BLESSE G., 1984, *Moderne Makonde Plastik*, Leipzig.
- BOURDIEU P., 1979, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris.
- BRANDLER G., 1994, *Schwarzafrika. Über den subtilen Kulturkannibalismus in Europa*, in *Neue Bildende Kunst*, Heft 1, Berlin.
- BRENTJES B., 1962, *Junge Kunst aus Ghana*, *Bildende Kunst* 1.
- " " 1972, *Probleme der Gegenwartskunst Afrikas*, *Bildende Kunst* 4.
- BROZINSKY-SCHWABE E., 1988, *Kultur in Schwarzafrika. Geschichte – Tradition – Umbruch – Identität*, Leipzig, Jena, Berlin.
- BROWN E., 1966, *Africa's contemporary art and artists*, New-York,.
- CHALUMEAU J-L., 2002, *Les théories de l'art, philosophie, critique et histoire de l'art de Platon à nos jours*, 3è éd., Paris.
- CLIFFORD J., 1998, *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XXè siècle*, Paris.
- DANTO A., 1993, *L'assujettissement philosophique de l'art*, traduction C. Harry-Schaeffer, Paris,.
- *De l'art nègre à l'art africain : l'évolution de la connaissance de l'art africain des années 30 à aujourd'hui*, Paris, 1990.
- DUVE T., 1989, *Au nom de l'art : pour une archéologie de la modernité*, Paris.
- EINSTEIN C., 1915, *Negerplastik*, Berlin.
- ENGEL U., 1998, *Die beiden deutschen Staaten in Afrika: Zwischen Konkurrenz und Koexistenz 1949-1990*, Hamburg.
- FAGG W., 1965, *Sculptures africaines*, Paris.
- FERRY L., *Homo Aestheticus : l'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris 1990.
- GAGERN A.(von), 1970, *Makonde-Skulpturen: Eine neue ostafrikanische Kunst*, Mannheimer Hefte 3, Mannheim.
- GONSETH M-O., HAINARD J., KAEHR R., 2000, *L'Art c'est l'Art*, Neuchâtel.
- GREVERUS I.-M., KÖSTIN K., SCHILLING H., 1987, *Kulturkontakt – Kulturkonflikt*, Frankfurt/M.
- HARTMANN L., 1986, *Kunst aus Kenia*, *Bildende Kunst* 34,.
- " " , 1986, *Shona-Plastik*, *Bildende Kunst*, 34.
- HAUSTEIN L., 1995, *Weltbilderzeugung: zur traditionellen Grammatik, zeitgenössischer bilder*, *Neue Bildende Kunst*, 5, N4-5(Sept-Nov), pp. 58-60.

- " , 1993, *Das Bild des Fremden. Gedanken zur Rezeption außereuropäischer Kunst*, in *Artis*, 45. jg. s. 30-35 (Teil I), Juli/August 1993, s. 30-35 (Teil II).
- HEGEL G. W. F., 1979, *Esthétique*, Paris.
- HEIDEGGER M., *L'origine de l'œuvre d'art*, Paris, 1980.
- HEINRICH N., 1998, *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris.
- " 1998, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris.
- HINRICH F-E, 1994, *Die Philosophie und die Wilden. Über die Bedeutung des Fremden für die europäische Geistesgeschichte*, Hamburg.
- *Histoire générale de l'Afrique*, Vol.1, L'Afrique ancienne, Paris, 1980.
- HUSEMANN B., 1994, *Die Afrikapolitik der DDR: eine Titeldokumentation von Akten des Politbüro und des Sekretariats des Zentralkomitees der SED; 1949-1989*, Hamburg,.
- JIMENEZ M., 1973, *Adorno : art, idéologie et théorie de l'art*, 10/18 UGE.
- KANT E., 1965/1979, *Critique de la faculté de juger* (1790), traduction A. Philonenko, Vrin.
- KRAMER D., 1993, *Interkulturelle Beziehungen. Zur Dialektik globaler und regionaler soziokultureller Prozesse in Entwicklungsethnologie*, Heft 2, pp. 4-20.
- LAUDE J., 1966, *Les arts de l'Afrique noire*, Livre de poche, Paris.
- " , 1992, *Die moderne Kunst und die afrikanische Plastik*, in *Universitas*, pp. 1047-1054.
- LOYTOD J., 1996, *Mythos Afrika: Betrachtungen zur afrikanischen "Galeriekunst"*, in *Kritische Berichte*, N°3, pp. 79-85.
- MARCUSE H., 1979, *La dimension esthétique, pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris.
- MC EVILLEY T., 1994, *Art contenu et Mécontentement. La théorie de l'art et la fin de l'histoire*, Paris.
- *Moderne Kunst der Makonde. Holzskulpturen der Makonde aus Tansania und Moçambik*, Waiblingen, 1990.
- MOHL M., 1977, *Meisterwerke der Makonde*, Sinsheim bei Heidelberg.
- NILLES J-J., 1993, *L'art moderne et la question du sacré*, Paris.
- PRICE S., 1995, *Arts primitifs; regards civilisés*, Paris.
- PROKOFJEW N., 1972, *Künstler aus Tansania*, *Bildende Kunst* 4.
- SAÏDS E. W., 1994, *Kultur und Imperialismus*, Frankfurt/M..

- SCHLEICHER I., SCHLEICHER H.-G., 1997, *Die DDR im südlichen Afrika: Solidarität und Kalter Krieg*, Hamburg.
- " 1998, *Zwischen Herzenswunsch und politischem Kalkül: DDR-Solidarität mit dem Befreiungskampf im südlichen Afrika*, Berlin.
- SHUURIYE H., 1975, *Entwicklungsprobleme der Bildenden Kunst in Somalia*, Das National-Museum in Mogadischu, Bildende Kunst 11.
- SPIVAK G. C., 1990, *the post-Colonial Critic, interviews, strategies, dialogues*, New-York.
- STEINER C. B., 1994, *African art in transit*, Cambridge.
- TENTENZEN, 1. Sonderheft: Neue Kunst in Afrika, 1966/67.
- TERRISSE A., 1965, *L'Afrique de l'ouest, berceau de l'art nègre*, Paris.
- THURN H. P., 1976, *Kritik der marxistischen Kunst, Theorie*, Frankfurt/M.
- Valente Ngwenya Malangatana, *Malerei, Grafik, Zeichnungen*, Leipzig, Berlin, 1986.
- VOGEL S., BAUL M., 1997, *African art, western eyes*, New Haven.
- *Volkstümliche Kunst in Äthiopien*, Die Waage 14, 1975.
- VOLKWEIN P., *Romuald Hazoumè, Vor-Sicht*, Ingolstadt, 1999.
- WASSING R., 1968, *African art, its background and tradition*, New-York, Abrams.
- *Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika*, München, 1972.
- WIMMER F., 1990, *Interkulturelle Philosophie, Geschichte und Theorie*, Wien.
- WÖLFFLIN H., 1952 et 1966, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915), Paris.

* Mémoires et Thèses

- BROSZINSKY-SCHWABE E., 1984, *Kulturelle Identität und nationalkulturelle Entwicklung in Afrika : zu einigen Aspekten des Kulturellen Umbruchs afrikanischer Staaten nach Erringung der Unabhängigkeit vom Kolonialismus*, Diss., Humboldt-Univ., Berlin.
- DINTER M., 1987, *Untersuchungen zur Malerei und Grafik Mocambiques. Das schafft der Maler und Grafiker Valente Malangatana, Mankeu Mahumana und Bertina Lopes während des nationalen Befreiungskampfes und nach der Erringung der Unabhängigkeit Mocambiques*, Diss. Leipzig.
- HARTMANN L., 1984, *Geschichte und Formen der modernen Makonde-Kunst*, Diss. Humboldt-Uni., Berlin.
- HECKEL E., 1967, *Die Rolle der Kulturpolitik in den Expansionsbestrebungen des westdeutschen Imperialismus* (unter besonderer Berücksichtigung seiner Kulturpolitischen

Infiltration in den afroasiatischen Entwicklungsländern), Inst. f. Gesellschaftswiss. b. ZK. d. SED, Diss., Berlin.

- HEYDEN U. van der, 1997, *Die Afrikawissenschaften in der DDR: eine akademische Disziplin zwischen Exotik und Exempel; eine wissenschaftsgeschichtliche Untersuchung*, Diss., Freie Univ., Berlin.

- KALINSKI J., 1988, *Zu theoretischen und praktischen Probleme der Kulturentwicklung im subsaharischen Afrika unter den Bedingungen der sozialökonomischen Unterentwicklung*, Diss., Leipzig.

- TCHIBOZO R., 2003, *L'ART et L'ARBITRAIRE : une étude de la réception de l'art africain contemporain en occident : le cas allemand de 1950 à nos jours*, Humboldt Universität, Berlin.

***Articles de presse**

- *Alte Legende und neue Hoffnung*, Tribüne, 04.01.1986.

- *Ausstellung mit Kunst aus Afrika in Berlin eröffnet*, Neues Deutschland (ND), 01.10.1980.

- BEAUCAMP E., 13.02.1975, *Afrika – die Entzauberung eines Kontinents*, Frankfurter Allgemeine Zeitung,.

- BEYGANG A., 14.12.1983, *Bilder aus dem afrikanischen Hochland*, ND.

- " 29.01.1982, *Duftende Plastiken undbaudrucksstarke Bilder*, Neue Zeit.

- " 28.07.1982, *Jahrtausende-bewahrt in neues Jungen Kunst*, ND, Berliner Ausgabe.

- " 01.08.1978, *Bilder als Spiegel des sich Wandeln den Leben*, Ausst. Junge äthiopische Künstler in Berlin, ND 179,.

- DIECKMANN M., 07.11.1985, *Exotische Kostbarkeiten*, Für dich Illustrierte Frauenzeitschrift.

- *Eigenständige Kultur Afrikas*, Berliner Zeitung, 05.02.1986.

- GANZ R., 19.07.1979 *Ping-Pong, Moderne Kunst aus Afrika in der Kunsthalle Berlin*, Frankfurter Rundschau.

- *Kunst aus Moçambique*, Berliner Zeitung 29.10.1985.

- LUTZ P., 29.01.1982, *Die Malerei Überrascht*, Neue Berliner Illustrierte, Die Zeit in Bild.

- " , 21.07.1982, *Traditionelles und Gegenwärtiges*, Berliner Zeitung.

- MÖLLER J., 14.03.1988, *wie moderne ist die exotische Plastik?*, Frankfurter Allgemeine Zeitung,.

- *Ornamental Wirkende Skulpturen fesseln*, National Zeitung Berlin, 27.01.1982.
- RUTHE I., 30.07.1982, *Anmut und Farbespracht*, Tribüne.
- *Schwarzholz und Elfenbein*, Der Morgen, 05.11.1985.
- SPATZ C., 06.02.1975, *Kunst statt Völkerkunde*, Frankfurter Rundschau.
- *Weg zum Verständnis andere Völker führt über die Kunst*, Gespräch mit Beier U., Frankfurter Rundschau, 04.06.1980.
- WIEGAND W., 1990, *Kunst als Kampf. Eine bedeutende Ausstellung afrikanische Skulpturen in Köln*, Frankfurter Allgemeine Zeitung.

***Catalogues d'expositions**

- *AfricArt 2000, Zeitgenössische Kunst aus Afrika*, Berlin, 2000. (Plus un dépliant qu'un catalogue.)
- *Afrika, die Kunst eines Kontinents*, Katalog, Berlin 1996.
- BEIER U., 1980, *Neue Kunst in Afrika*, Katalog, Berlin.
- " ", 1982, *Nigerianische Kunst der Gegenwart*, Katalog, Berlin.
- BLESSE G., 1984, *Moderne Makonde-Plastik*, Katalog, Leipzig.
- *Die Andere Modernen*, Katalog, Berlin 1997.
- HECHT D., 1977, *Volkstümliche Malerei in Äthiopien heute*, Katalog, Wuppertal, Trier 1973, Bielefeld 1974, Bonn.
- *Kunst aus Tansania*, Katalog, Berlin, 1988.
- *Kunst aus dem Senegal von heute*, Katalog, Bonn, 1976.
- *Moderne Kunst der Makonde. Holzskulpturen der Makonde aus Tansania und Mosambik*, Katalog, Waiblingen 1990.
- *Neue Kunst aus Afrika*, Katalog, Berlin, 1996.
- SEIDENSTICKER W., 1970, *Moderne Holzplastik der Makonde*, Katalog, Hamburg.
- *So schwarz wie Ebenholz: Kunst aus Tansania*, Katalog, Bayreuth 1986.
- *Steinskulpturen aus Simbabwe* (mit Beitrag von R. WEST, K. BILANG), Katalog, Berlin, 1988.
- *Valente, Ngwenya Malangatana. Malerei, Grafik, Zeichnungen*, Katalog, Leipzig, Berlin, 1986.

***Documents d'archive**

- SAPMO-Barch, DR1, Ministerium für Kultur, Bd 1-8.
- SAPMO-Barch, DR2, Ministerium für Volksbildung, 1945-1960/61, HG9.

- DR 123 (unbearbeitet)/ 1986/1/ Malangatana (aus Bündel 20).
- DR 123 (unbearbeitet)/1988 3. Teil/10/ Tansania (aus Bündel 25).
- DR 123 (unbearbeitet)/ 1990/ 19/ Transatlantique (aus Bündel 29).
- SAPMO-Barch, DY 13, Liga für Völker Freundschaft/9/Afrika.
- SAPMO-Barch, DY 30/J IV 2/ 2J/ 1135, Politbüro- Informationen.
- SAPMO-Barch, DY 30/ J IV 2/ 3J/ 1761, Sekretariat-Informationen.
- SAPMO-Barch, DY 30/ IV 2/ 2. 026/ 17, Büro Kunella.
- SAPMO-Barch, DY 30/ IV A 2/9. 06/ 31 } Abt-Kultur.
- SAPMO-Barch, DY 30/IV B 2/ 9. 06/ 137 } Bez. Zu Afrika.
- SAPMO-Barch, ZB 1368/ 1950: 13-35. 37-42. 44-63. 66-71. 74. 75. 77-111. 113-117. 119-149. 151-166. 168-194. 196-212. 214-239. 241-243. 246-251. Beil. 1951: 1-62. 64-179. 181-254 1952: 1-43. 45. 58. 60-236. 241. 245. 249-252., Deutschland(DDR)/ Amt für Information: Presse-Informationen.
- SAPMO-Barch, BA: 3463/ BA: 3463-a/ Z B 1368, Presse-Informationen/ Ministerrat der DDR, Presseamt- Berlin: (Staatsdr.) 1953-1990, 39.
- SAPMO-Barch, VBK-ZA, Sammlung VII, 9 bis 9.3.