

SOULEYMANE KEITA : TRAVERSÉES

JOSHUA I. COHEN

The City College of New York

Le peintre sénégalais Souleymane Keita (1947-2014), brillant talent de la deuxième génération des artistes modernes d'Afrique, s'est éteint en été 2014¹. Tandis que les artistes de la première génération de l'art moderne africain atteignent la maturité vers la fin de l'époque coloniale (des années 1930 aux années 1950) et ont pour la plupart vécu leurs expériences formatives en milieu métropolitain et/ou dans les écoles d'art africaines alors dirigées par des Européens, la deuxième génération est largement née des académies nationales d'art fondées en Afrique à la suite des mouvements d'indépendance². Cette génération bénéficia de sources d'inspiration multiples et

- 1 Sylvain Sankalé, *Souleymane Keita : la représentation de l'absolu*, Dakar, NEAS-Sépia, 1994. Serge Villain (dir.), *Souleymane Keita*, Dakar, Kaani Le Livre, 2000.
- 2 Il s'agit, bien évidemment, d'un schéma plutôt qu'une déclaration d'une vérité absolue, car certaines frontières entre ces deux générations restent floues. Voici des points de repère dans la littérature savante sur le modernisme en Afrique. V.Y. Mudimbe, « 'Reprenre' : Enunciations and Strategies in Contemporary African Arts », dans Susan Vogel (dir.), *Africa Explores : 20th-Century African Art*, New York et Munich, Center for African Art, Prestel-Verlag, 1991, p. 276-287. Clémentine Deliss (dir.), *Seven Stories about Modern Art in Africa*, Londres et Paris, Whitechapel Art Gallery, Flammarion, 1995. Simon O. Ikpakronyi, « The Zaria Art Society : Insights », dans Paul Chike Dike (dir.), *The Zaria Art Society : A New Consciousness*, Lagos, National Gallery of Art, 1998, p. 68-84, 292-293. Okwui Enwezor (dir.), *The Short Century : Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*, Munich et New York, Prestel, 2001. Simon, Ottenberg (dir.), *The Nsukka Artists and Nigerian Contemporary Art*, Washington, D.C. et Seattle, Smithsonian National Museum of African Art, University of Washington Press, 2002. Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow : Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*, Durham, N.C., Duke University Press, 2004. Sylvester Okwunodu Ogbachie, *Ben Enwonwu : The Making of an African Modernist*, Rochester, N.Y., University of Rochester Press, 2008. Chika Okeke-Agulu, « The Art Society and the Making of Postcolonial Modernism in Nigeria », *South Atlantic Quarterly*, 109, n° 3, 2010, p. 505-527. Peter Probst, *Osogbo and the Art of Heritage*, Bloomington, Indiana University Press, 2011. Salah M., Hassan (dir.), *Ibrahim El-Salahi : A Visionary Modernist*, Long Island City et Seattle, Museum for African Art, University of Washington Press, 2012. Atta Kwami, *Kumasi Realism, 1951-2007 : An African Modernism*, London, Hurst & Company, 2013. Monica Blackmun Visonà et Gitti Salami (dir.), *A Companion to Modern African Art*, Hoboken, N.J., Wiley-Blackwell, 2013. Chika Okeke-Agulu, *Postcolonial Modernism : Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*, Durham, N.C.,

internationales qui dépassaient, de loin, les seules influences des anciens pouvoirs coloniaux. La carrière de Souleymane Keita suit ce modèle. L'artiste a reçu sa formation dans les institutions d'art mises en place par l'État sénégalais au début des années 1960, et démarra sa pratique professionnelle sous le patronage gouvernemental assuré par le président Léopold Sédar Senghor au cours des années 1960 et 1970. En 1980 il déménagea à New York, et dès lors, l'évolution de son art fut fortement marquée par ses expériences de partage avec les artistes afro-américains qu'il rencontra là. C'est de retour sur l'Île de Gorée, au Sénégal, en 1985, que Keita se lança dans la phase productive la plus mature de sa carrière. Pendant cette période, il produisit des séries extraordinaires de dessins sur papier et de peintures sur toile et sous verre.

Aujourd'hui les conditions permettant l'évaluation de l'œuvre de Souleymane Keita sont loin d'être idéales. Lorsque l'artiste m'a accordé un entretien à Dakar en février 2013, je me trouvais dans les premières étapes d'une recherche sur la politique culturelle Senghorienne et les artistes postcoloniaux sénégalais connus sous le titre de l'« École de Dakar³ ». À cette époque, je ne connaissais peu le travail de Keita, très peu avait été publié sur lui⁴. Après un entretien productif, nous nous sommes mis d'accord pour nous revoir après avoir vu plus de son œuvre. La première difficulté fut de localiser précisément les œuvres de l'artiste. Keita fit mention d'un collectionneur, mais ne connaissait ni son nom de famille, ni ses coordonnées. Finalement il m'a fallu plusieurs mois pour localiser les collections et en commander des photographies. Puis, quand j'ai recontacté Keita afin de prendre rendez-vous, l'artiste était en pleine préparation pour le mariage de sa fille, et je devais quitter le pays dix jours plus tard. Keita est décédé l'été suivant, avant que j'aie la chance de le retrouver à Dakar.

En parlant avec des proches de Keita au Sénégal et aux États-Unis, ainsi qu'en comptant sur les quelques textes publiés, il est possible de construire une analyse de l'évolution de la pratique de l'artiste à partir des années 1960. Cependant, le projet demeure hanté par l'absence de l'artiste. Nous pouvons regretter que cette lacune résulte en partie de la mésestime adoptée

.....
Duke University Press, 2015. *Beauté Congo – 1926-2015 – Congo Kitoko*, Paris, Fondation Cartier pour l'Art contemporain, 2015.

3 Joshua I. Cohen, « Masks and the Modern : African/European Encounters in 20th-Century Art », thèse de doctorat, Columbia University, 2014.

4 Ces publications sont toutes citées dans cet essai. Voir surtout Sankalé, *Souleymane Keita*, *op. cit.*

auparavant par les critiques et historiens d'art occidentaux envers l'« École de Dakar » et autres mouvements d'art moderne Africain⁵.

Cette lacune révèle la façon avec laquelle l'intérêt récent suscité par l'art contemporain africain qui se manifeste dans de grandes expositions, biennales et autres foires, tend bien souvent à laisser sous silence les fondements historiques de ces mouvements, ancrés dans la fin de l'ère coloniale et post coloniale⁶.

Débuts, 1960-1975

Souleymane Keita grandit sur l'île de Gorée, au large de Dakar. Il s'est d'abord intéressé à l'art grâce au travail de Myrto Debard, une peintre française installée à Gorée qui produisait des peintures aux couleurs vives représentant des peuples et paysages de l'Afrique de l'ouest⁷. Au cours de notre entretien, Keita se rappela que M. Debard l'avait encouragé à suivre des cours de dessin à l'École des Arts du Sénégal à partir de 1961. Au départ, Keita faisait le trajet entre Gorée et Dakar une fois par semaine; ensuite, de 1962 à 1964, il fréquentait l'École à plein-temps. Sa formation en dessin prit place sous la tutelle d'Iba Ndiaye, un peintre originaire de Saint-Louis du Sénégal qui avait étudié lui-même en France dans les années cinquante⁸. Keita n'a pas pu profiter de l'occasion pour étudier la peinture à l'École des Arts, car il fut transféré en 1964 au Centre de formation artisanale à Ouakam, où il s'orienta vers la céramique, car cette institution forme des artisans plutôt que des artistes-peintres⁹.

De là Keita continue à travailler dans la céramique au Village artisanal mais il ne peut pas se satisfaire de vendre son art aux touristes¹⁰. Il finit par ouvrir son atelier à Gorée en 1965.

5 Ce phénomène est bien documenté et répudié dans les textes cités mentionnés ci-dessus. Pour l'« École de Dakar » voir surtout Bernard Pataux, « Senegalese Art Today » traduit par Marie-Denise Shelton, *African Arts*, 8, n° 1, 1974, p. 26-31, 56-59, 87.

6 Un sentiment similaire est exprimé dans Okeke-Agulu, *Postcolonial Modernism*, *op. cit.*, p. 4-5.

7 Arlette Debard, Marie-Françoise Delarozière, « Myrto Debard (1900-1983), souvenirs croisés », *Images & Mémoires*, n° 28, printemps 2011, p. 13-18.

8 Franz W. Kaiser, *Iba Ndiaye*, The Hague, Museum Paleis Lange Voorhout, 1996. Okwui, Enwezor et Franz W. Kaiser, *Iba Ndiaye. Peintre entre continents : Vous avez dit « primitif » ? = Painter between continents : « Primitive », says who ?* Paris, Adam Biro, 2002. Florence Alexis (dir.), *Iba Ndiaye : L'œuvre de modernité : une rétrospective, au retour du peintre prodigue*, Dakar, Dak' Art, 2008.

9 Entretien de l'auteur avec Souleymane Keita, Dakar, 19 février 2013. Entretien de l'auteur avec Mauro Petroni, Dakar, 24 janvier 2016.

10 Entretien de l'auteur avec Souleymane Keita, Dakar, 19 février 2013.

Pendant cette période, de la fin des années 1960 jusqu'au milieu des années 1970, la peinture de Keita rimait avec les modes dominants de l'« École de Dakar ». Ces modes comprenaient des préférences pour la figuration stylisée dans des espaces picturaux peu profonds ; l'utilisation de couleurs vives ; des compositions inspirées de récits folkloriques ou de la vie quotidienne locale ; l'empreinte de formes africaines classiques et de motifs décoratifs¹¹. Même si Keita me décrit son intérêt particulier pour la poésie du président Senghor durant cette phase de sa carrière, au cours de notre entretien il paraissait sceptique à propos de l'« École de Dakar », la qualifiant d'« appellation » plutôt que de la considérer comme un groupe ou mouvement cohésif¹². Ironiquement, au début de sa carrière, Keita a fait partie de l'« École de Dakar », tout en étant conscient qu'il ne s'agissait pas d'un mouvement artistique unifié.

Changements, 1974-1985

Vers 1974, Keita commence à s'éloigner de l'« École de Dakar » lors d'un voyage à Bamako. Ce voyage fut une sorte de pèlerinage aux racines Mandé de la célèbre famille Keita. (Son père était originaire de l'est de la Guinée, non loin de la frontière avec le Mali¹³.) Le but du voyage fut en principe de rendre visite à sa famille paternelle, mais le séjour à Bamako a également marqué un tournant, au cours duquel l'artiste commence à rechercher simultanément – et sans paradoxe – une nouvelle méthode à la fois enracinée dans sa culture traditionnelle et avant-gardiste par rapport aux modalités qui dominaient la capitale sénégalaise. À Gorée au cours des années suivantes, une influence importante pour Keita fut le peintre et designer belge Raoul Van Loo qui s'était installé à Gorée après le premier Festival mondial des arts nègres en 1966¹⁴. Pendant cette période, Keita passait aussi beaucoup de temps à étudier des livres d'art de toutes sortes dans les centres culturels français et américains à Dakar.

Tôt dans les années 1970 Keita réalisa ses premières grandes compositions non figuratives, peut-être d'abord sous la forme de fresques et mosaïques murales géométriques exécutées en collaboration avec Van Loo. Peu importe

11 Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow: Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*, Durham, Duke University Press, 2004. Joanna Grabski, « Painting Fictions / Painting History: Modernist Pioneers at Senegal's École de Dakar », *African Arts*, 39, n° 1, 2006, p. 38-49, 93-94.

12 Entretien de l'auteur avec Souleymane Keita, Dakar, 19 février 2013.

13 Entretien de l'auteur avec Melvin Edwards, New York, 21 mai 2015.

14 Entretien de l'auteur avec Souleymane Keita, Dakar, 19 février 2013. Entretien de l'auteur avec Raoul Van Loo, Brussels, 20 septembre 2015.

si cette nouvelle orientation a été cumulative ou successive avec le style figuratif précédent de Keita¹⁵ ; l'abstraction totale n'était pas, en fait, son objectif. Selon une conversation avec l'artiste en 1979, la critique d'art américaine Faye Rice rapporte que « les nouvelles peintures ne sont pas, Keita l'affirme catégoriquement, abstraites. Au contraire, elles sont des vues rapprochées de la nature, du feuillage, de particules comme des fleurs, ainsi que de paysages. [Keita dit à Rice], "Avant je peignais beaucoup de femmes, de poissons et d'eau. Maintenant, je peins des jardins, accompagné des sons des animaux et de la musique des oiseaux"¹⁶. » Le jazz fut aussi une grande source d'inspiration pour Keita. On l'observe dans les titres de certaines toiles des années 1970 publiées par Rice, tels que *Composition - jazz*, et *Hommage à Miles Davis*¹⁷. Il se peut que ces tableaux fussent destinés à être compris comme des parallèles visuels au jazz instrumental : exempts de contenu représentatif, mais néanmoins structurés, expressifs et formellement rigoureux.

La connexion de Keita avec les formes d'expression afro-américaines élargit en 1980, l'année où il déménage à New York pour vivre avec sa femme afro-américaine qu'il avait épousée en 1976. À New York, Keita s'impliqua dans une communauté d'artistes afro-américains qui défendaient l'abstraction, dont Bill Hutson, Melvin Edwards et Ed Clark. Hutson (né 1936) est un peintre abstrait qui a beaucoup voyagé à travers le monde entier, tout en gardant New York comme pied-à-terre américain depuis les années 1970¹⁸. Melvin Edwards (né 1937), un sculpteur sur métal, originaire du Texas, a été formé et a débuté sa carrière en Californie avant de déménager à New York en 1967¹⁹. Ed Clark (né 1926), peut être considéré comme l'un des premiers peintres afro-américains à aborder l'abstraction²⁰. Il étudia à l'Académie de la Grande Chaumière à Paris de 1952 à 1956 sous la direction d'Edouard Georg et fut surtout influencé par des tableaux de Nicolas de Staël qu'il avait vu à Paris en 1952²¹. Clark revint

15 Entretien de l'auteur avec Raoul Van Loo, Brussels, 20 septembre 2015. Van Loo se souvient que les toutes premières toiles de Keita étaient déjà de tendance abstraite.

16 Faye Rice, « Souleymane Keita, Senegalese Artist », *Black Art : An International Quarterly*, 3, n° 10, 1979, p. 52.

17 *Ibid.*, p. 51, 55.

18 Kellie Jones, « Recollections/Reconstructions : Bill Hutson, 1978-1987 », dans *Bill Hutson : Paintings, 1978-1987*, New York, The Studio Museum in Harlem, 1987, p. 7-13.

19 Catherine Craft (dir.), *Melvin Edwards : Five Decades*, Dallas, Nasher Sculpture Center, 2015.

20 Ann Gibson, « African American Contributions to Abstract Expressionism », dans Joan Marter (dir.), *Abstract Expressionism : The International Context*, New Brunswick, N.J., London, Rutgers University Press, 2007, p. 215-230, 281-287.

21 April Kingsley, « Something to Look Forward To », dans *Something to Look Forward To : An Exhibition Featuring Abstract Art by 22 Distinguished Americans of African Descent. The Phillips Museum of Art, Franklin & Marshall College, Lancaster, Pennsylvania, March 26-June 27, 2004*,

aux États-Unis et rejoignit la galerie avant-gardiste Brata, à la 10^e rue à New York, en 1957²².

Se rappelant son séjour à New York, Keita nota qu'il était impressionné de rencontrer un monde d'art afro-américain qui lui semblait plus développé et moins contraignant que celui qui existait au Sénégal : « [Les artistes afro-américains] sont allés beaucoup plus loin, ils avaient beaucoup plus de liberté. Et pour moi qui cherchais une liberté, qui [venait] d'un continent où... l'art contemporain n'[avait] pas de place encore dans le grand milieu de l'art, je trouvais que les Américains, les Afro-Américains, avaient beaucoup plus d'avance sur nous. C'est là-bas [à New York] que j'ai pris encore beaucoup plus de responsabilité, pour me [débarrasser] carrément [de] cette vision de travailler, et d'être beaucoup plus *libre* dans ce que j'appelle l'art contemporain²³. »

L'expérience de Keita à New York – et surtout son appréciation du travail d'Ed Clark – furent décisives dans sa carrière. En même temps, sa relation avec ces artistes afro-américains était complexe. D'une part, certains parallèles avec le travail de Clark ne peuvent être ignorés : la nouvelle préférence de Keita pour les œuvres sans titre, en série ; son recours ponctuel à des toiles rondes ; et son adoption progressive de l'abstraction en peinture, surtout par l'emploi de coups de pinceau expressifs et spontanés liés aux techniques rendues célèbre dans l'Abstraction Lyrique européenne et dans l'« Action Painting » des États-Unis. D'autre part, Keita a très consciemment souligné, en parlant de sa relation avec Clark et d'autres artistes noirs américains, qu'il ne s'agissait pas d'une influence directe. Au sujet de sa propre peinture à cette période, Keita a déclaré :

À un moment il s'est métamorphosé. Juste ne pas subir *l'influence* de ces artistes [afro-américains] parce que... d'abord la différence d'âge était trop grande entre moi et eux, et je ne voulais pas faire justement ce que eux [...] ils faisaient : essayer de faire de l'art africain. Parce que [il y avait], parmi les gens que je citais, certains qui [disaient], « Je vais m'approcher plus de l'art africain », ou de la musique africaine ou des trucs comme ça. C'est comme les musiciens : Archie Shepp a voulu faire, à un moment donné, de l'art africain ou de la musique africaine ou des trucs comme ça. *L'influence* de l'Afrique. C'est très curieux, nous, ce que nous avons fait. Parce que d'abord être africain après avoir eu l'influence européenne et quitter ça là-bas, [et puis] rencontrer

Lancaster, Penn., Franklin & Marshall College, 2004, p. 3-4. Kellie Jones, « To The Max : Energy and Experimentation », dans *Energy/Experimentation : Black Artists and Abstraction, 1964-1980*, New York, The Studio Museum in Harlem, 2006, p. 21.

22 Kingsley, *op. cit.*

23 Entretien de l'auteur avec Souleymane Keita, Dakar, 19 février 2013.

d'autres gens [à l'étranger] qui cherchent à faire quelque chose de plus proche de [la culture] africain[e] – parce qu'ils se disent, « Mes ancêtres sont des Africains »²⁴.

La dynamique de triangulation que Keita décrit ici – entre l'Afrique de l'Ouest, la diaspora de New York et l'Europe – est utile afin de contester les idées conventionnelles d'un art moderne africain défini par ses relations culturelles avec les anciens pouvoirs coloniaux. Dans le cas de Keita, l'artiste sénégalais se sentait saturé, voire étouffé par l'influence européenne l'influence européenne dans sa ville natale : une grande majorité de professeurs d'art à Dakar aux années 1960 et 1970 furent employées du ministère de la Coopération de France²⁵. Par conséquent il chercha, d'un côté, à l'intérieur du continent du côté de son patrimoine Mandé, et de l'autre côté, vers les nouvelles frontières explorées par des artistes noirs aux États-Unis. Lorsqu'il rencontre ces artistes à New York, il constate qu'ils évitaient parallèlement, dans leur approche de s'inscrire dans un courant d'art moderne euro-américain. Pour trouver une solution ils s'orientaient vers l'Afrique, à la recherche d'une mise à terre culturelle et visuelle²⁶. Il s'ensuit que Keita, en tant qu'Africain, ne pouvait pas accepter de suivre ces artistes afro-américains qui cherchaient « à faire quelque chose de plus près de [la culture] africain[e] ». En faire autant serait tautologique. Néanmoins, Keita reconnaît ouvertement, dans sa déclaration citée plus haut, qu'il admirait beaucoup la liberté d'expression et le statut professionnel de ses confrères à New York.

Gorée, 1985-années 1990

De retour de New York à l'île de Gorée en 1985, Keita se lance dans une des périodes des plus créatives et prolifiques de sa carrière. Des collectionneurs locaux ont acheté une grande partie des œuvres remarquables de cette période, où le paysage ensoleillé de Gorée au bord de la mer est reflété par les verts, bleus, oranges et rouges dominants, et les stratégies récurrentes

24 Entretien de l'auteur avec Souleymane Keita, Dakar, 19 février 2013.

25 Entretien de l'auteur avec Souleymane Keita, Dakar, 19 février 2013. Sur les personnelles aux institutions d'art au Sénégal : « Dakar (mission de coopération et d'action culturelle), dossiers nominatifs des personnelles, » 186/PO/2/29, 33, 50, 72, 82, 94, 110, 162, 169, 187, 221, 239, 262, 267, Centre d'archives diplomatiques de Nantes (CADN).

26 Clark, Hutson, et Edwards avaient tous voyagé en Afrique. Des résultats de certains de ces voyages se trouvent dans : *Bill Hutson : Assinie Series. Recent Works on Paper, May 11 - June 12, 1981*, New York, National Urban League, 1981 ; Barbara Cavaliere, George R. N'Namdi (dir.), *Edward Clark : For the Sake of the Search*, Belleville Lake, Mich., Belleville Lake Press, 1997 ; Craft, *op. cit.*

de l'artiste s'emparent des tendances internationales de l'expressionnisme abstrait autant que de certaines traditions visuelles de l'Afrique de l'Ouest. Ces œuvres passent souvent sans heurt de la figuration à l'abstraction et des influences internationales à l'iconographie autochtone. Par exemple, dans un dessin de 1990 (**fig. 1**), des formes de poissons sont agencées pour créer une composition abstraite, en regroupant trois poissons ensemble comme s'ils sautaient d'une « mer » de lignes comme des vagues et fioritures mousseuses. Une autre composition essentiellement abstraite (**fig. 2**) adopte la tradition locale musulmane de la peinture sous verre, et montre en outre comment l'utilisation ludique des lignes gestuelles permet à l'artiste d'expérimenter avec la figuration : sur la droite, dans un visage aux yeux fermés avec un long cou ; et sur la gauche, la tête et le corps nu d'une femme, avec les seins en forme de spirales.

Par ailleurs, les variations récurrentes sur les symboles dogons dans les peintures de Keita représentent sa manière de s'approprier de traditions visuelles du monde Mandé pour imprégner ses abstractions d'une signification et d'un poids culturels. Le symbole du célèbre masque dogon « Kanaga » apparaît, par exemple, dans une autre peinture sous verre de la même période (**fig. 3**). Le Kanaga ici se présente encadré sur la gauche ; ensuite il apparaît plus petit au milieu de la composition, en forme allongée et multiplié ; et sur la droite, agrandi, mais légèrement déformé. Le Kanaga a gagné en notoriété au cours des années trente, lorsqu'une troupe de danseurs dogons présenta le masque à l'Exposition coloniale de Paris en 1931 – ce qui aida à inspirer l'ethnologue Marcel Griaule et son équipe à entreprendre des recherches intensives au pays dogon dans les années suivantes²⁷. L'un des premiers produits de la recherche de Griaule fut son livre sur le sujet intitulé *Masques dogons* (1938)²⁸. Cet ouvrage, ainsi que d'autres textes publiés par des ethnologues français, a pu servir de ressource et d'inspiration pour Keita lors de son évocation du symbole Kanaga. Par ailleurs, l'artiste abordait peut-être le Kanaga également comme un symbole de la Fédération du Mali qui unit le Sénégal et le Mali (qui était à l'époque connu comme le Soudan français) brièvement en 1959-1960 – en une sorte de parallèle à son propre héritage familial. Ou peut-être qu'il s'appropriait le Kanaga en tant que représentatif du logo utilisé par

27 Anne Doquet, *Les masques dogon : ethnologie savante et ethnologie autochtone*, Paris, Karthala, 1999. James Clifford, « Power and Dialogue in Ethnography: Marcel Griaule's Initiation », dans *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1988, p. 55-91. Tamara Levitz, « The Aestheticization of Ethnicity: Imagining the Dogon at the Musée du Quai Branly », *The Musical Quarterly*, 89, n° 4, hiver 2008, p. 600-642.

28 Marcel Griaule, *Masques dogons*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1938.

la célèbre maison d'édition *Présence africaine*. Quoi qu'il en soit, les symboles Kanaga sont fréquents dans les compositions de Keita dans divers médias au cours de cette époque de travail à Gorée dans les années 1980 et au début des années 1990. Que le Kanaga représente un oiseau, ou un crocodile, ou le dieu-créateur dogon « Amma », sa forme est devenue tout de suite identifiable comme symbole international de la civilisation ouest-africaine²⁹. Ainsi, l'utilisation du Kanaga fut stratégique pour Keita, car le Kanaga servait de support pour construire des liens entre la tradition et la modernité, entre son Sénégal natal et son Mali « ancestral » ; et entre une signification personnelle et une visibilité internationale.

De plus, les signes Kanaga dans l'art de Souleymane Keita ont servi à réconcilier la figuration et l'abstraction, ainsi qu'à vénérer et ressusciter la « tradition » artistique africaine tout en même temps. Dans une peinture majoritairement réalisée à la bombe en 1990 (**fig. 4**), plusieurs symboles Kanaga sont allongés, pliés et peints de différentes couleurs et tailles. De manière similaire, trois symboles Kanaga dans une des peintures sous verre que nous avons déjà évoquée (**fig. 3**) sont étirés pour faire écho aux tiges végétales qui les longent des deux côtés, tandis qu'un autre symbole Kanaga, tout à droite, paraît plus humanisé : sa partie supérieure est pliée en forme de tête ; ses traverses sont transformés en bras et jambes. Cette transformation continue dans une série de dessins (par exemple, **fig. 5**) où les Kanagas deviennent de plus en plus expressifs et – avec les ajouts de courbes, seins, jupes et accoutrements – de plus en plus voluptueux et féminins.

Dakar, années 1990-2000

Peu de temps avant son déménagement à Dakar au milieu des années 1990, Keita s'engage dans une nouvelle direction impliquant des couleurs sombres et des techniques de couture et de collage des matériaux sur toile (**fig. 6**). Encore une fois, son approche est inspirée par la culture du monde Mandé, et plus particulièrement par les vêtements portés par les chasseurs mandingues pour les protéger des esprits néfastes. Néanmoins, l'intérêt que l'artiste porte à ces vêtements semble surtout être fondé sur une esthétique formelle plutôt que par l'imaginaire culturel et mythique. Comme explique l'artiste : « [J]e trouve que, quand on regarde [le vêtement mandingue] accrochée au mur comme ça, je dis « Mais, c'est une œuvre d'art ! C'est une œuvre d'art. » L'idée

²⁹ Ousmane Sow Huchard (Soleya Mama), *La culture, ses objets-témoins et l'action muséologique (Sémiotique et témoignage d'un objet-témoin : le masque Kanaga des Dogons de Sanga)*, Dakar, Le Nègre International, 2010, p. 141-97.

de rajouter des choses pour faire de l'art, de [partir au-delà de] la peinture [traditionnelle] avec les tableaux comme ça, il faut avoir une grande liberté d'esprit, pour [... s'emparer d'] autres [objets et techniques]³⁰. » Et pourtant, alors que la tradition de base ici fut incontestablement Mandée, Keita n'a pas hésité à attribuer les débuts de cette impulsion innovante au contact qu'il eut avec ses confrères à New York. En effet, depuis au moins les années 1980, la pratique de Keita a profité de la traversée de l'Atlantique comme moyen de mieux traduire, à travers une expression contemporaine, ce qui se situait dans les profondeurs de sa propre imagination et de sa culture.

Pour citer cet article : Joshua I. Cohen, « Souleymane Keita : Traversées », dans Nora Greani et Maureen Murphy (dir.), *Avant que la « magie » n'opère. Modernités artistiques en Afrique*, journée d'études organisée à l'INHA (Paris, 14 septembre 2015), Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mai 2017, p. 4-17.

30 Entretien de l'auteur avec Souleymane Keita, Dakar, 19 février 2013.



Fig. 1. Souleymane Keita, sans titre, 1990. Crayon noir sur papier, 63 × 48 cm. Collection privée.
Photographie : Guillaume Bassinet.



Fig. 2. Souleymane Keita, sans titre, fin années 1980 ou tôt années 1990. Peinture acrylique sous verre, 33 × 23 cm. Collection privée. Photographie : Guillaume Bassinet.



Fig. 3. Souleymane Keita, sans titre, fin années 1980 ou tôt années 1990. Peinture acrylique sous verre, 33 × 23 cm. Collection privée. Photographie : Guillaume Bassinet.

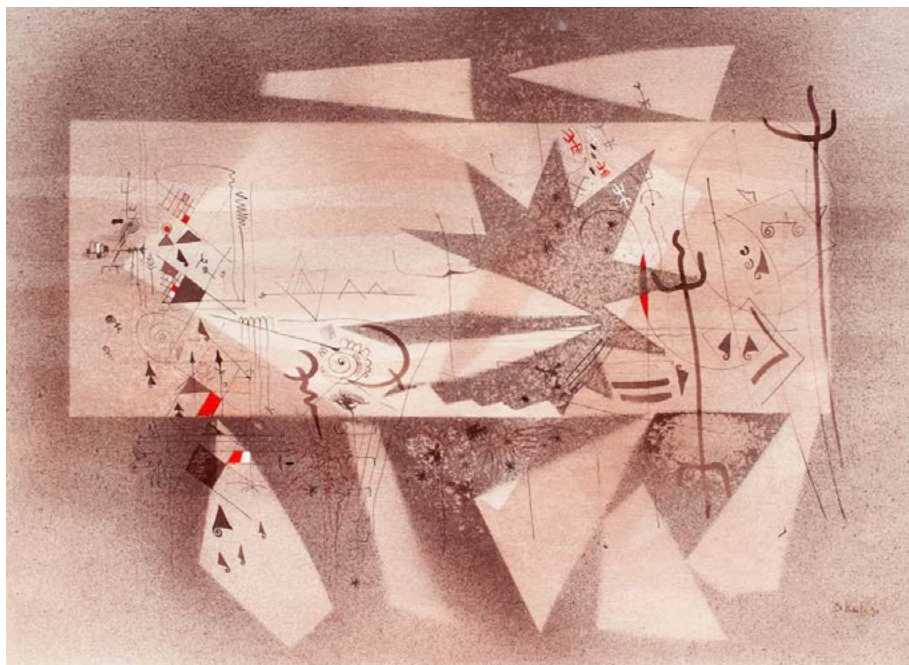


Fig. 4. Souleymane Keita, sans titre, 1990. Encre noir, peinture rouge, et peinture en aérosol sur papier, 72 × 53 cm. Collection privée. Photographie : Guillaume Bassinet.



Fig. 5. Souleymane Keita, sans titre, 1990. Crayon de couleur sur papier d'emballage, 63,5 × 52 cm. Collection privée. Photographie : Guillaume Bassinet.



Fig. 6. Souleymane Keita, sans titre, 1997. Peinture à l'huile, étoffe, goudjons en bois, et fil sur toile, 88 cm × 88 cm. Collection privée, Dakar. Photographie : Guillaume Bassinet.