

**Costume in the Work of Yinka Shonibare MBE:
A Visual Language in the Service of Memory and Identity**

Olfa Aissia¹

Science Step Journal / SSJ

2025/Volume 3 - Issue 10

Doi: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17450037>

To cite this article: Aissia, O. (2025). Costume in the Work of Yinka Shonibare MBE: A Visual Language in the Service of Memory and Identity. Science Step Journal, 3(10). ISSN: 3009-500X.

Abstract

The objective of this study is to analyze the creative process of the Afro-British artist Yinka Shonibare MBE, who incorporates Wax fabric, a powerful symbol of African identity, into his creations in order to express his cultural belonging while questioning contemporary society and global political dynamics. The research aims to understand how, despite his disability, the artist develops a distinctive visual intelligence that affirms his identity presence through a hybrid and socially engaged aesthetic. The methodology adopted is based on the analysis of the visual dialogue established in his works, which manifests through the use of icons, symbols, texts, and carefully composed pictorial arrangements. The results reveal that the costumes designed by the artist become carriers of multiple meanings, combining historical references, social critique, and conceptual reflection. By synthesizing these findings, it appears that Yinka Shonibare's artistic practice intertwines aesthetic exploration and critical thought, making the costume a space of mediation between memory, identity, and power.

Keywords

Costume, visual, identity, icon, style.

¹ PhD in Arts, Design, and Artistic Mediation, University of Carthage, Tunisia.
Email: olfa.aissiya@gmail.com

**Le Costume Chez Yinka Shonibare MBE:
Un Langage Visuel au Service de la Mémoire et de l'Identité**

Olfa Aissia

Resumé

L'objectif de cette étude est d'analyser le processus créatif de l'artiste afro-britannique Yinka Shonibare MBE, qui intègre dans ses créations le tissu Wax, symbole fort de l'identité africaine, afin d'exprimer son appartenance culturelle tout en questionnant la société contemporaine et les dynamiques politiques mondiales. La recherche vise à comprendre comment, malgré son handicap, l'artiste parvient à développer une intelligence visuelle singulière affirmant sa présence identitaire à travers une esthétique hybride et engagée. La méthodologie adoptée repose sur l'analyse du dialogue visuel instauré dans ses œuvres, lequel se manifeste par l'usage d'icônes, de symboles, de textes et par une mise en scène picturale soigneusement élaborée. Les résultats révèlent que les costumes conçus par l'artiste deviennent des vecteurs de sens multiples, alliant référence historique, critique sociale et réflexion conceptuelle. En synthétisant ces résultats, il apparaît que la pratique artistique de Yinka Shonibare articule esthétique et pensée critique, faisant du costume un espace de médiation entre mémoire, identité et pouvoir.

Mots clés

Costume, visuel, identité, icône, style.

Introduction

Dans les pays d'Afrique de l'Ouest, les tissus sont ornés de motifs remarquables, spécifiques et porteurs d'une forte charge symbolique. Le statut des individus qui habitent ces régions est ainsi influencé par ces motifs et par les symboles qu'ils véhiculent, lesquels apparaissent comme un complément essentiel de l'identité personnelle. On peut dès lors parler d'un véritable processus d'identification vestimentaire, avec ses échelles et ses critères permettant de définir la « marque » africaine, tout en ouvrant la voie à de nouvelles interprétations de l'objet, toujours marquées par une spécificité technique.

La fabrication des étoffes a toujours reposé sur des ressources naturelles. La multiplicité des techniques et des formes de tissage incite à réfléchir non seulement au savoir-faire artisanal, mais aussi aux rapports symboliques liés à la création traditionnelle. Au grand marché de Bamako, la diversité des tissus colorés et décorés est remarquable ; les artisans du bogolan orientent désormais leurs motifs vers une gamme chromatique plus unifiée. Dans ce contexte, la nature joue un rôle primordial dans l'identification vestimentaire, en entretenant un rapport de réciprocité et d'authenticité.

Problématiser l'identité vestimentaire ne revient pas seulement à analyser ses dimensions anthropologiques; il s'agit également d'examiner les projections picturales et symboliques inscrites dans les tissus, profondément ancrées dans la mémoire collective. Le textile devient alors un espace de médiation entre tradition et contemporanéité, entre héritage culturel et réinterprétation esthétique. Face à l'essor des fibres industrielles et à la standardisation des modes vestimentaires, le tissage artisanal du coton, longtemps au cœur des pratiques culturelles africaines, apparaît non seulement comme un médium matériel, mais aussi comme un vecteur identitaire et critique.

Les œuvres de l'artiste nigérian Yinka Shonibare en offrent une illustration exemplaire. Par l'usage récurrent du tissu wax dans ses costumes, ses installations, ses sculptures et ses décors théâtraux, il met en place une stratégie visuelle et conceptuelle complexe. L'artiste interroge la construction des identités postcoloniales en croisant les référents esthétiques africains et européens dans une perspective critique et hybride. De cette démarche émerge une question centrale: « Comment Yinka Shonibare MBE mobilise-t-il le costume en textile wax comme médium esthétique et critique pour questionner les constructions identitaires postcoloniales dans le contexte afro-européen? »

À travers ces dispositifs, se déploie un langage vestimentaire codé, où les vêtements fonctionnent comme des signes porteurs de significations multiples: nouvelles iconographies, symboles polysémiques, codages visuels subtils. Ces éléments traduisent non seulement le rôle de la mémoire et le retour au rituel, mais participent également à l'élaboration d'une esthétique contemporaine à portée universelle, où la mode et l'art deviennent des lieux privilégiés de réflexion sur l'histoire, la culture et l'identité. Dans cette même perspective, Anne Grosfilley

affirme: « **À travers le textile, s'expriment des enjeux importants, tels que l'environnement, le statut des femmes, l'identité nationale et la culture urbaine.** » ²Anthropologue spécialisée dans le textile et la mode en Afrique, elle analyse les enjeux de l'action culturelle par le prisme du tissu africain, révélant de nouveaux styles, modes et tendances en lien direct avec l'environnement et le statut féminin.

Le dynamisme de ce système textile nourrit des formes de civilisation et des interactions populaires qui s'articulent dans une logique subtile et créatrice. Chaque artiste, en ce sens, se réfère à son identité, à ses savoirs antérieurs et à sa mémoire personnelle pour donner naissance à ses créations. L'expérience vécue de l'artiste s'associe alors à une maîtrise technique sophistiquée du tissu wax, permettant de projeter une identité plus profonde et plus singulière à travers le textile.

1. Processus D'identification Vestimentaire: Le Bogolan Comme Une Projection Identitaire

La diversification des formes de tissus africains exprime l'émergence d'une dimension esthétique. On remarque ainsi un renouvellement des détails picturaux qui visent à codifier et à signaler la présence d'un peuple. L'exemple du wax et du bogolan revêt une importance iconographique pour les populations ouest-africaines. Ici, le fantasme pictural lié au textile soulève une problématique à la fois plus aiguë et plus contemporaine. Dans cette perspective, Anne Grosfilley affirme: « **Le bogolan est donc aujourd'hui devenu un véritable support de projection identitaire.** » ³ Ce système d'interaction identitaire bouscule les notions d'authenticité et de pureté, en passant par une activation structuraliste liée à une technique singulière, fondée sur un imaginaire symbolique et fantastique. En effet, elle définit le mot 'bogolan' par l'association de deux termes issus du bambara: « bogo », qui signifie « terre », et le suffixe '-lan', qui exprime la notion de « fait avec ». Dans son sens étymologique, le bogolan désigne donc une étoffe décorée à partir de substances d'origine naturelle telles que l'argile, les plantes, les pigments minéraux et organiques. Il s'agit d'une véritable alchimie, où la réalisation de fragments de tissus permet d'obtenir des couleurs profondes et un traitement original de la matière, toujours en lien avec une base naturelle. Au Mali, ces techniques traditionnelles sont fortement valorisées et portent de nombreuses significations.

La problématique de ce rapport au textile traditionnel est liée, d'une part, aux formes archétypales du vêtement et, d'autre part, à la retranscription du tissu dans un statut artistique. Ainsi, les artistes intègrent toujours des touches qui reflètent l'héritage et la mémoire africaine, à travers une manipulation spécifique de l'objet et une pensée contemporaine. La réflexion et la vision profonde de Yinka Shonibare transforment le tissu africain en une œuvre porteuse de signes et de symboles. Pour accéder à la connaissance et à la diversité des savoirs, il faut dépasser la simple visibilité et l'enchaînement mécanique de la pensée.

² Anne Grosfilley, *Afrique des textiles*, Paris, Edition : édisud, 2004 , p173.

³ Ibid., p 98.

Yinka Shonibare a longtemps vécu les effets et les conséquences de la colonisation. C'est un artiste nigérian marqué par le déracinement, ce qui exerce une influence considérable sur l'ensemble de son œuvre. Dans « Double Dutch » (1994), l'artiste met l'accent sur la diversité des textiles africains, mais aussi sur le déracinement et l'impact qu'il a eu sur sa vie: inquiétude, extermination, haine et souffrance de son peuple.

Dans cette œuvre, ce qui surprend chez Yinka Shonibare, c'est l'utilisation de couleurs vives et de tonalités terreuses, ainsi que sa manière simple de manipuler le textile. L'œuvre se présente comme un polyptyque composé de cinquante panneaux, un ensemble de petits tableaux réunis dans une composition soigneusement ordonnée. Cette œuvre en plusieurs parties forme un paysage textile reflétant une gamme chromatique très spécifique. Les formes géométriques dialoguent avec le contraste clair-obscur, comme le montre la composition. Tous les contrastes – complémentaires, chaud/froid, de qualité et de quantité – sont exploités par l'artiste afin de mettre en avant une diversité chromatique, en lien avec les compositions formelles des tissus accrochés au mur. Sur le plan pictural, la variation de température entre les couleurs constitue une méthode délibérée pour capter l'attention du spectateur.



Figure 1: Yinka Shonibare CBE, Double Dutch, 1994, 50 toiles avec des textiles wax hollandais et fond peint à l'acrylique, 332x588x4,5 cm4

⁴LUNETTES ROUGES, *Le simplisme de Shonibare*, PUBLIÉ LE 11 FÉVRIER 2022 ,
<https://www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2022/02/11/le-simplisme-de-shonibare/>

Le contraste oppose ici une couleur froide à une couleur chaude. Dans le cas des couleurs complémentaires, par exemple, l'association du bleu et de l'orange produit un contraste chaud/froid. Ces contrastes peuvent traduire le regard de l'artiste sur son environnement culturel et sur son identité africaine. Autrement dit, la manière d'associer les couleurs dans les fibres textiles répond à une logique visuelle où le peintre prend en considération les formes archétypiques.

Dans des œuvres comme **'Double Dutch'**, l'artiste crée un champ visuel qui affirme son identité africaine. Les nombreux petits châssis recouverts de tissu hollandais apparaissent comme des échantillons présentés au public pour démontrer la simplicité, l'authenticité et la résistance du peuple africain, qui a su développer un style à la fois spécifique et remarquable. Par ailleurs, l'intégration de nouvelles techniques de production textile a favorisé un développement culturel ayant contribué à la mondialisation. Ainsi, le textile transmet à la fois une impression de la vie de ce peuple et une reconnaissance de sa civilisation. Dès lors, comment percevoir l'omniprésence des indices iconographiques dans l'art textile de Yinka Shonibare?

2. Les Nouvelles Formes d'Exposition: L'harmonie Picturale du Tissu Wax

L'appellation « Wax » signifie « cire » en anglais. Il s'agit d'un type de tissu de coton très répandu en Afrique de l'Ouest, dont l'application des techniques de batik est particulièrement remarquable. Ce procédé de teinture consiste à tracer des motifs sur les deux côtés du tissu à l'aide d'un 'canting', un stylo muni d'un réservoir de cire liquide, permettant de confectionner de nombreux dessins et motifs bien structurés.

Parmi les propriétés de ce tissu, on peut citer son caractère hydrophobe, qui empêche la pénétration de l'eau jusqu'à la peau. Une société néerlandaise a encouragé la fabrication de ce tissu dans un but de commercialisation et de mondialisation.

De nombreux artistes ont par ailleurs utilisé le Wax dans leurs œuvres, s'inspirant de la culture et du patrimoine africains. Les cires employées sont colorées et donnent naissance à des motifs esthétiques aux variations infinies. Dans ce sens, Anne Grosfilley affirme: ***"Le wax est une étoffe typiquement africaine aux yeux des occidentaux: elle est également revendiquée par les africains comme un élément de leur culture."***⁵

L'élaboration du Wax semble profondément s'inscrire dans une dimension culturelle, puisant son inspiration dans le patrimoine et présentant, de manière surprenante, des styles nouveaux et des dessins évoquant l'empreinte de la colonisation. C'est pourquoi, selon Anne Grosfilley, ces étoffes sont réalisées de façon spécifique, en étroite relation avec l'identité africaine.

⁵Anne Grosfilley, Afrique des textiles, paris, Editions: édisud, 2004, P11

L'emblématique de l'identité et de la culture intégrée dans le Wax ne se limite pas aux aspects techniques de fabrication du tissu; elle dépasse également les normes esthétiques pour devenir un produit de commerce universel, fabriqué par la suite dans d'autres pays. On peut citer, par exemple, le commerce du madras entre l'Inde et l'Afrique de l'Ouest, ou encore la production industrielle de Wax en Suisse.

Selon Anne Grosfilley, le Wax reste une étoffe typiquement africaine aux yeux des Occidentaux. Les Africains, quant à eux, s'emploient à y marquer leur présence mondiale à travers des illustrations artistiques, des symboles iconographiques et une manipulation intelligente des signes patrimoniaux.

En outre, Anne Grosfilley affirme: « ***Les usines de wax s'attachent à reproduire des dessins anciens, mais aussi à élaborer des nouveautés. Il peut s'agir de pures créations, ou de variantes de dessins classiques.*** »⁶

Les dessinateurs veillent ainsi à introduire de la nouveauté, tout en préservant le goût singulier d'un style unique, associant plusieurs motifs qui confèrent au tissu une picturalité harmonieuse, pleine de mouvement et de vivacité chromatique. L'utilisation de dessins classiques, de motifs mythologiques ou encore de signes patrimoniaux illustre la relation profonde entre la mémoire visuelle du dessinateur et sa volonté d'affirmer l'ancrage social du Wax comme un élément typiquement africain, non seulement aux yeux des Occidentaux mais aussi du monde entier.

À titre d'exemple, l'œuvre 'Victorian Philanthropist's Parlour' (1996–1997) de Yinka Shonibare intègre le tissu Wax dans l'espace d'une installation. On y retrouve des murs recouverts de Wax, ainsi que divers objets tels qu'un miroir, une cheminée et des tableaux accrochés. Les meubles et accessoires reconstituent une scène victorienne choisie par l'artiste. Sur les murs, Shonibare insère également l'image d'un joueur noir célèbre en pleine action, introduisant un dialogue critique entre héritage colonial, culture africaine et mémoire occidentale.

⁶ Anne Grosfilley, *Afrique des textiles*, Paris, Éditions : édisud, 2004, P20



Yinka Shonibare CBE, Victorian philanthropist's parlor , 1996 – 1997
wax printed fabric Covered wood, cast iron, brass, marble, mirror,
bound printed books, porcelain, glass, framed works 261,6 x
487,7 x 530,9 cm. (103 x 192 x 209 in.)⁷

On remarque que l'artiste cherche, d'une part, à capter l'attention du public, et, d'autre part, à créer une illusion optique. Dans ce contexte, Anne Grosfilley affirme: « **La mise en relation de l'objet avec une personne connue et populaire devient ainsi un moyen de projection et d'identification.** »⁸ On constate que tous les éléments du décor possèdent une signification; leur présence vise à marquer une impression globale d'appartenance à une culture africaine. De plus, l'artiste choisit un personnage célèbre afin de renforcer l'impact visuel. La technique du Wax lui permet de présenter une décoration spécifique, constamment renouvelée.

L'ameublement de cette œuvre se caractérise par une innovation rythmique qui produit un effet optique, reposant sur la complémentarité des couleurs. Grâce à l'illusion visuelle, l'image du joueur de football intégrée à la composition apparaît comme un élément essentiel de l'installation. Les tissus qui recouvrent les meubles, ornés de larges motifs circulaires, se prêtent à de multiples manifestations picturales.

L'ambiance générale de l'installation révèle une nouvelle interprétation des tissus africains. L'artiste construit ainsi son identité personnelle avec intelligence et subtilité, en introduisant une liberté de pensée et une imagination spatiale qui confèrent à l'œuvre un caractère presque onirique. La répétition des personnages apporte un nouvel élan à la composition, devenant à la fois un moyen de projection psychique de l'artiste et une forme d'identification personnelle.

⁷ Artnet, « Yinka Shonibare CBE –Victorian Philanthropists' Parlor <http://www.artnet.fr/artistes/yinka-shonibare-cbe/victorian-philanthropists-parlor-19Mnox6dN5A78ZIFr65EXA2>

⁸ Anne Grosfilley, Afrique des textiles, paris, édisud, 2004, P28

Dans ce cadre, Jean-Pierre Cometti écrit: **«l'idée d'un processus créateur qui serait essentiellement celui des sentiments ou des visions propres à l'artiste ... »**⁹. Cela confirme que l'artiste exprime, à travers son œuvre, une vision intérieure, des émotions intimes et une affirmation de son être, donnant naissance à une qualité picturale singulière et unique. Une fois encore, Yinka Shonibare parvient à saisir l'essence d'un nouveau constructivisme vestimentaire et à ouvrir un horizon inédit de création esthétique. Les efforts entrepris en termes de création picturale contribuent ainsi à renouveler et à revaloriser l'identité des meubles.

Les tissus Wax comptent parmi les plus connus tout en conservant leur spécificité africaine. C'est pourquoi l'utilisation de ce type de tissu véhicule différents signes, icônes et motifs variés. On le retrouve aussi bien dans les installations artistiques que dans l'habillement des mannequins.

L'artiste nigérian met en scène, dans son décor soigneusement construit, des structures textiles marquées par la répétition des motifs, ce qui témoigne de l'importance de ce type de composition visuelle et produit un mouvement rythmique. Par exemple, l'image ci-contre montre une femme noire portant une robe aux couleurs vives, réalisée en Wax. Le tissu y est structuré de manière ingénieuse, notamment par la répétition du motif du téléphone portable.

Ce procédé renvoie à des techniques de production picturale, à une forme de création appliquée et à un stylisme inspiré du quotidien. On peut dire qu'il en résulte un style qui contribue à identifier la femme africaine. Dans ce sens, la description du vêtement, enrichie par des techniques multiples, produit une unité structurelle.

Dans cet espace d'innovation, l'artiste modifie le positionnement visuel afin de créer un style défini, où l'image et les inscriptions transforment l'ambiance générale du vêtement. D'une part, il y a une formalisation de l'objet et une logique de réalisation artistique; d'autre part, un retour à un art de la mémoire, des mœurs et de la vie quotidienne. Parfois, on retrouve des images de personnages célèbres ou bien des écritures variées, qui introduisent une diffusion de sens et une dimension critique, comme on peut le voir dans l'image ci-contre.

⁹ jean-pierre cometti , Art, représentation ,expression,puf,p51.



Figure : Une malienne revêt le portrait d'Alassane ¹⁰

La figure représente une femme africaine vêtue d'habits porteurs d'une forte spécificité sociale. En effet, lorsqu'une image d'une personnalité célèbre ou d'un personnage politique comme Nelson Mandela est intégrée au tissu, la fonction du vêtement se transforme: il devient un logo, un marqueur social de révolution et de résistance, ou encore un moyen d'exprimer un sentiment qui nourrit la mémoire collective africaine.

Afin de mieux cerner le rapport entre ce qui relève du mémoriel et ce qui appartient au champ plastique de l'œuvre, il est pertinent de s'interroger sur la nature de la relation qui existe entre les éléments picturaux et la réalité de l'artiste. Quel type de lien peut-on identifier entre l'expérience vécue et l'élément représenté? Pour répondre à cette question, on peut citer Roland Barthes: ***“Le contenu de l'image produite résulte toujours de la forme choisi par l'artiste: les procédures formelles de fabrication (tel pigment, telle texture...) coïncident strictement avec l'image produite.”*** ¹¹

À travers cette affirmation, Barthes souligne l'importance du rapport entre le processus de création et le résultat visuel, insistant sur la manière dont les choix formels déterminent le contenu de l'image.

¹⁰ Anne Grosfilley, Afrique des textiles, paris, Edions: édisud, 2004, P22.

¹¹ STEPHANE DION, Pour une esthétique de renouveau, Paris, l'harmattan, 2005, p 31.

Ainsi, selon cette logique, le contenu de l'image résulte des structures et des formes choisies par l'artiste. Yinka Shonibare, qui connaît en profondeur les détails de la mémoire du peuple africain, cherche à intégrer des messages politiques par le biais de la mise en scène vestimentaire. On peut donc affirmer que les procédures formelles de fabrication, telles que les textures et les étoffes, sont réinventées par l'artiste afin de donner naissance à une œuvre porteuse de sens.

3. La structure des vêtements: entre les indices iconographiques et le dialogue visuel

La structure du vêtement constitue un ensemble à la fois distinct, coordonné et complémentaire. Elle est chargée de signes et de significations. En effet, il y a toujours un rappel à la mémoire de l'être, à son existence sociale et à son désir individuel. On ne peut pas qualifier les vêtements uniquement à travers l'origine de leur matière, mais également selon des critères esthétiques et sociologiques.

À ce propos, Roland Barthes écrit: *"d'autre part, le vêtement, comme ensemble de traits distribués sur une même personne (une tenue, un tailleur, etc.)..."*¹² Il s'agit donc de définir le vêtement comme un ensemble de traits distribués sur le corps. L'habillement de l'être est ainsi intrinsèquement lié à la personne elle-même, et l'on y retrouve les conceptions et manipulations artistiques appliquées aux étoffes.

Cela explique l'émergence d'un textile renouvelé, qui contribue à perfectionner l'art, à nourrir le discours politique et à développer les expressions de la culture africaine. L'acte créateur procède par étapes complémentaires et successives: il consiste d'abord à percevoir un rituel, puis à lui donner une image picturale complète et définie.

À ce niveau, il importe de souligner que l'intégration mémorielle est toujours associée à des fonctions esthétiques, elles-mêmes liées aux mouvements sociaux. L'œuvre de Yinka Shonibare CBE, 'Party Time: Re-Imagine America' (2009), illustre parfaitement cette dynamique par la diversité de ses gammes textiles. Constituée essentiellement de tissus Wax, elle renvoie à la mémoire à travers ses indices graphiques et sa puissance visuelle.

L'installation met en scène une multitude de personnages dont la posture semble qualifier la scène. Les fibres utilisées, principalement en coton, recouvrent la totalité de l'œuvre. L'artiste expose ainsi des formes textiles novatrices, porteuses de réinterprétations artistiques. On remarque une grande précision dans le choix des tissus: Shonibare établit des liens étroits entre sa mémoire et sa pratique plastique, ce qui confère à la distribution des mannequins dans l'espace, habillés de costumes en Wax, une identité textile affirmée.

¹² ROLAND BARTHES, Œuvre complètes: Livres, textes, entretiens, Paris, Seuil, 1994, p955



Yinka Shonibare CBE, Party Time: Re-imagine America 200913

Dans l'installation de l'artiste, les personnages vêtus de tissus Wax dominant l'espace. Les mannequins sont habillés à la manière de la mode victorienne, mais Shonibare introduit d'autres subtilités: le regard du spectateur est orienté vers la richesse textile du Wax et la variété des couleurs employées. La saisie des symboles et des inscriptions fait ainsi partie intégrante du processus créatif.

Il convient d'attirer l'attention sur l'aspect indissociable de l'impression psychique et du contexte social: les deux dimensions sont interdépendantes et amènent l'artiste à se référer à la mémoire africaine et à l'expérience culturelle collective. Cette impression psychique suscite chez Yinka Shonibare un désir créatif et une réflexion profonde, qui se traduisent par une nouvelle appropriation du corps, directement inscrite dans le patrimoine africain.

L'artiste revendique ainsi l'approfondissement du charme spécifique du Wax, tout en lui conférant une valeur spirituelle. L'œuvre acquiert une dimension imaginaire, car tous les personnages représentés sont sans tête; néanmoins, grâce à la distribution de l'espace et à l'usage de paysages textiles rigoureusement structurés, le spectateur est guidé vers une compréhension plus aisée du contenu figuratif.

La question fondamentale consiste donc à mettre en évidence l'appartenance sociale. La diversité des motifs permet de révéler les effets visuels et les contrastes chromatiques. Le textile d'origine africaine occupe la totalité de l'espace de l'installation, et la composition repose toujours sur un agencement harmonieux. Dans l'iconographie du Wax, on retrouve un style graphique très spécifique, à travers lequel l'artiste expose une diversité de formes picturales offrant une grande

¹³ Lori Waxman, « Yinka Shonibare CBE », 4Columns, 2019 <https://4columns.org/waxman-lori/yinka-shonibare-cbe>

richesse visuelle. S'y ajoutent de petits signes floraux, des motifs ondulés et des formes en vagues, rehaussés par la présence de traits noirs épais.

En effet, c'est par l'intermédiaire d'une expression plastique que s'ouvre un espace de dessins, de couleurs et de formes, donnant naissance à un parcours visuel peuplé de personnages inconnus et sans tête, qui conduit finalement à l'affirmation de l'identité africaine de l'artiste. L'art de Yinka Shonibare touche à la fois à la peinture, à la photographie, à l'installation et à la sculpture, ce qui confère à son œuvre une dimension universelle et globale.

Ainsi, le choix des costumes recouvrant les mannequins n'est jamais arbitraire: il est chargé de significations et de valeurs propres, qui s'intègrent de manière spécifique dans la construction de l'œuvre. À ce propos, Roland Barthes affirme: ***"Le costume n'est rien de plus que le second terme d'un rapport qui doit à tout instant joindre le sens de l'œuvre à son extériorité."***¹⁴ Le costume, loin d'être accessoire, constitue donc un agencement des composantes picturales, auquel s'ajoute une sensibilité émotionnelle nourrie par l'ensemble des techniques théâtrales et par leur manifestation critique et esthétique. C'est en ce sens que l'on peut parler de la constitution d'une véritable mode singulière.

La description des vêtements qui habillent les mannequins de Shonibare implique avant tout une grande liberté d'intégration des signes patrimoniaux. L'ambiance et l'harmonie de la scène confèrent à l'installation une unité structurelle. Visuellement, les personnages semblent entrer en communication, comme engagés dans un débat ouvert. Le détail des postures suggère qu'ils sont en mouvement, ce qui confère à l'ensemble une dimension imaginaire et poétique.



Yinka Shonibare CBE, Party Time: Re-imagine America (detail), 2009.¹⁵

¹⁴ROLAND BARTHES, Œuvre complètes : Livres, textes, entretiens, Paris, Seuil, 1994, p p955

¹⁵ arty Time: Re-Imagine Ameri, Newark Museum, Newark, New Jersey, USA, 15 July 2009 – 2010, <https://yinkashonibare.com/exhibitions/newark-museum-newark-new-jersey-usa/>

L'apparition d'objets tels que les chandeliers éclaire l'espace et le décore, de sorte que l'artiste propose implicitement une problématique d'authenticité et d'identité. Le serveur, debout, traduit la fidélité de l'homme au service de son maître; dans ses mains, il porte un paon sur un plateau. On peut ainsi remarquer la présence d'une table prestigieuse autour de laquelle les personnages interagissent, témoignant d'une finalité artistique.

À ce propos, Jean-Godefroy Bidima affirme: "***La traversée de l'art africain a obéi à plusieurs finalités réconciliatrices: l'indépendance nationale, l'émancipation des peuples, l'âme nègre, ...***"¹⁶ Cette réflexion explique que l'art africain, encore en mutation, est lié à l'indépendance et à l'émancipation des peuples. Il reste ouvert à l'interprétation et à l'adaptation artistique, ce qui permet à Yinka Shonibare de développer pleinement sa conception de la création.



Détail



Détail

En observant l'œuvre 'Party Time: Re-Imagine America', il est impossible de passer sous silence la présence de personnages grandeur nature, assis et affichant une joie perceptible, évoquant une réunion ou un dîner de luxe. Tous ces personnages introduisent ainsi la représentation d'une classe sociale aisée. La réflexion de l'artiste sur la question de l'identité commence lorsqu'il présente des mannequins sans tête, suggérant implicitement la réalité coloniale sur laquelle s'est construite la bourgeoisie. Yinka Shonibare choisit d'inscrire le mot « indépendance » sur certains costumes, opérant un renouvellement vestimentaire symbolique. Le recours à l'écriture dans le travail plastique constitue une méthode picturale appliquée pour insister sur l'idée de la colonisation. La présence d'une puissance coloniale séduisant le public engage ainsi un véritable processus de création. L'artiste y déploie un style qui lui est propre, permettant à la fois l'innovation et

¹⁶JEAN-GODEFROY BIDIMA, 'L'art Négro-africain', Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p10.

l'actualisation de l'œuvre. La question se pose alors: comment cette actualisation se manifeste-t-elle à travers la présence de changements rythmiques dans l'installation?

Conclusion

En définitive, la création vestimentaire chez Yinka Shonibare s'inscrit dans une dynamique où mémoire, religion et progrès se conjuguent pour réaffirmer et reconfigurer l'identité africaine. L'artiste ne se contente pas de reproduire ou de magnifier le patrimoine textile africain: il le réinvente en l'inscrivant dans un dialogue critique avec l'histoire coloniale et postcoloniale. L'usage récurrent du tissu wax, souvent perçu comme un marqueur identitaire africain mais dont l'origine est traversée de circulations transnationales et coloniales, illustre parfaitement cette tension entre authenticité revendiquée et hybridité assumée.

En intégrant des références historiques et culturelles à une esthétique innovante, Shonibare met en place une pratique plastique singulière qui dépasse largement la simple dimension ornementale. Ses costumes, véritables vecteurs de sens, traduisent une réflexion profonde sur la construction des identités, en montrant comment les rapports de domination, d'échanges et de métissages culturels ont façonné les subjectivités contemporaines. À travers la théâtralité de ses mises en scène, l'artiste interroge non seulement les hiérarchies sociales héritées de la période victorienne, mais également les représentations actuelles de l'Afrique dans l'imaginaire globalisé.

Bibliographie

- Bidima, Jean-Godefroy (1997). L'art négro-africain. Paris: Presses Universitaires de France.
- Busca, Joëlle (2000). Perspectives sur l'art contemporain africain. Paris: L'Harmattan.
- Didi-Huberman, Georges (1992). Ce que nous voyons, ce qui nous regarde. Paris: Éditions de Minuit.
- Gros Filley, Anne (2004). Afrique des textiles. Paris: Éditions Edisud.
- Luc, Benoît (1975). Signes, symboles et mythes. Paris: Presses Universitaires de France.
- Molinié, Georges (1989). La stylistique. Paris: Presses Universitaires de France.
- Mucchielli, Alex (2002). L'identité. Paris: Presses Universitaires de France.
- Schapiro, Meyer (1982). Style, artiste et société. Paris: Gallimard.