

LES GRAFFITIS HIP-HOP AU SENEGAL. CONTOURS ET ENJEUX D'UNE ARTIFICATION

Abdoulaye NIANG

Université Gaston Berger de Saint-Louis

E-mail : abdoulaye.niang@ugb.edu.sn

Résumé

Ce texte cherche à identifier et analyser les contours les plus significatifs ainsi que les enjeux qui encadrent le processus d'artification de certains mondes du graffiti sénégalais, autrement dit du passage du statut de non-art au statut plus légitimé et reconnu d'art, en s'appuyant fondamentalement sur le cas emblématique de Dakar. Il se base sur un travail de terrain de longue haleine, enclenché depuis les années 1990, et poursuivi à ce jour. Celui-ci, en mobilisant des techniques de recueil de données telles que l'entretien et l'observation in situ, ainsi qu'en étant associé à un dispositif théorique actanciel, propose une approche socioanthropologique des graffitis sénégalais en insistant sur la nécessité de contextualiser leur étude. Les résultats obtenus mettent en évidence l'existence d'un triptyque structurant qui se constitue entre l'utilité sociale des œuvres, la recherche d'une qualité esthétique ainsi que, signe d'une professionnalisation en progression, la valorisation économique de ces œuvres. Ce faisant, les graffeurs sénégalais se meuvent dans un entre-deux négocié entre culture populaire et art contemporain qui, tout en se posant en un difficile jeu d'équilibre, peut leur conférer une légitimité et une pertinence, dans leur quête de proposer une diversité d'œuvres/ de services qui essaye de répondre à une diversité d'attentes différentielles de la part de publics et de situations divers.

Mots-clés : graffiti hip-hop, Sénégal, artification, street art, légitimité.

Abstract

This text seeks to identify, and analyze the most significant aspects and the stakes surrounding the process of “artification” in some circles of the Senegalese graffiti world—in other words, the transition from the status of “non-art” to the more legitimized and recognized status of “art”—drawing primarily on the emblematic case of Dakar. It is based on long-term fieldwork that began in the 1990s and continues to this day. By employing data collection techniques such as interviews and on-site observation, and by incorporating an actantial theoretical framework, this paper offers a socio-anthropological approach to Senegalese graffiti, emphasizing the need to contextualize its study. The findings highlight the existence of a structuring triptych comprising the social utility of the artworks, the pursuit of aesthetic quality, and—as a sign of growing professionalization—the economic value of these works. In doing so, Senegalese graffiti artists are managing to navigate popular culture and contemporary art. While this involves a delicate balancing act, it can confer legitimacy and relevance upon them in their quest to offer a diverse range of artworks/ of services that seek to meet a variety of differing expectations from diverse audiences and situations.

Keywords: Hip-hop graffiti, Senegal, artification, street art, legitimacy.

Introduction

Lorsqu'on évoque aujourd'hui la culture hip-hop, désormais rattachée, selon certaines dynamiques évolutives de la langue, aux cultures dites « urbaines » qui incluent aussi bien des pratiques artistiques que sportives, il est usuel de songer d'abord à l'une de ses branches qui est surreprésentée, la branche rap. Cette dernière englobe le DJing et le MCing, mais elle peut être, du reste, abusivement réduite dans la représentation habituelle que l'on en fait, à l'un de ses volets, le MCing. Dans cette tendance réductionniste, il peut arriver assez souvent que le MCing ou le rap, un peu plus généralement, puisse être compris comme le hip-hop globalement. Pas obligatoirement par méconnaissance – quoique quelquefois ce soit le cas – mais la fréquence marquée d'un tel abus de langage peut exprimer à quel point le rap, pourtant marginal voire inexistant aux débuts du hip-hop, est devenu une expression métonymique du hip-hop du fait de sa présence extrêmement marquante.

Ces quelques remarques préliminaires concernant les termes désignatifs de différentes disciplines dans le hip-hop mettent en lumière le caractère « submersif » du rap qui peut occulter l'importance d'autres branches du hip-hop qui, sans occuper une telle place, n'en sont pas moins des composantes essentielles qui sont, du reste, de plus en plus reconnues. C'est le cas des graffitis hip-hop qui se développent et se diversifient considérablement, à côté du rap, de la danse hip-hop, etc.

Ces graffitis hip-hop, rangés dans ce que l'on considère ordinairement comme une manifestation de la « culture populaire », font partie de l'avant-garde du mouvement hip-hop qui s'est développé à partir des Etats-Unis d'Amérique, puis de l'Europe, avant de se déployer en Afrique et d'y conquérir une certaine reconnaissance à tendance croissante. Même si le livre qui se définit comme étant l'« Atlas mondial du *street art* et des graffitis », tout en disant reconnaître l'existence d'« une scène artistique locale très dynamique » (Schacter, 2013 : 357), semble ne pas s'être rendu compte que les choses avaient évolué en la matière, en Afrique, l'on peut observer que malgré les restrictions (accès moins aisé au matériel entre autres), le continent africain peut, dans certains de ses pays du moins, présenter des atouts (entre autres, une possible tolérance plus grande envers les graffitis).

Cette reconnaissance accrue susmentionnée s'est effectuée et s'effectue encore selon des conditions diverses lorsqu'on compare le contexte très globalement dit « occidental » à celui dit « africain », plus précisément « sénégalais » dans le cadre de cet article qui est circonscrit aux types de graffiti rattachés au hip-hop, en s'appuyant particulièrement sur le cas de Dakar.¹

En effet, si dans le contexte occidental, les graffitis ont donné lieu à des sanctions subséquentes à leur criminalisation, dans le cas du Sénégal en revanche, il apparaît que les graffeurs ont pu bénéficier assez tôt et assez globalement d'une sympathie populaire, ainsi que d'une permissivité de la part d'autorités politiques et judiciaires assimilables, les deux combinées, à une incitation ou « un encouragement à graffer ».

De fait, les graffitis hip-hop au Sénégal constituent un des lieux privilégiés de la « communication visuelle » selon le mot du graffeur Docta, en permettant de comprendre des messages « artifiés », à vocation sensibilisatrice, liés à des réalités sociales et culturelles qui peuvent être, autrement, difficilement accessibles. Cette préoccupation relative à l'utilité sociale des graffitis est centrale, elle s'inscrit au cœur de l'esthétique des « graffitis à thèmes » (Niang, 2025) qui sont très présents localement.

Cet article se propose donc de retracer les grandes lignes et les caractéristiques essentielles qui jalonnent l'« *artification* » des graffitis hip-hop, dans le contexte sénégalais au sein duquel ils jouissaient déjà d'une légitimité qui sera peu ou prou élargie avec la requalification notionnelle en *street art* qui s'est effectuée à l'échelle internationale. En outre, qui dit *artification* concernant les graffitis, fait référence, quelque part, au *street art*, plus extensif. Le philosophe Christian Gerini se demande d'ailleurs si cette notion de *street art*, qui est une expression de plus en plus utilisée pour rendre compte d'un ensemble de pratiques artistiques dites « urbaines », incluant les graffitis hip-hop qu'elle déborde, ne serait pas finalement une « expression « fourre-tout » ? » (2015 : 103-105).

¹ Cet article s'appuie essentiellement sur une communication faite au Centre d'Anthropologie de l'Université de Sousse, en Tunisie, le 17 octobre 2024 ; retravaillée lors d'une autre présentation durant la journée d'études intitulée « Clameurs Urbaines à PUGB : une rencontre transdisciplinaire sur les pratiques artistiques urbaines » co-organisée par le laboratoire GRADIS (Groupe de Recherches en Analyse des Discours Sociaux) de l'UGB (Université Gaston Berger de Saint-Louis), le Laboratoire EHIC (Espaces Humains et Interactions Culturelles) de l'Université de Limoges, et l'IUF (Institut Universitaire de France), le 17 mai 2025 à l'UFR des Lettres et Sciences Humaines de PUGB.

En tout état de cause, son application aux graffitis peut être comprise comme une manifestation de l'acceptation momentanément acquise de ces derniers dans l'univers valorisé de l'art contemporain.

Dans cet article, pour répondre à l'objectif qui est donc d'identifier et d'analyser les contours et les enjeux qui sous-tendent l'inscription de certains mondes de graffiti hip-hop sénégalais, sur fond de processus d'*artification*, en prenant pour ancrage, pour l'essentiel, le contexte de Dakar où ils sont plus développés, trois sections sont proposées.

En premier lieu, il s'agira de poser préalablement le cadre théorique et méthodologique qui encadre cette recherche, ainsi que le contexte d'émergence des graffitis hip-hop au Sénégal.

Dans un deuxième mouvement, il sera question de se pencher sur les ressorts de la légitimité du graffiti hip-hop qui présente plusieurs visages, ainsi que ceux de graffeurs hip-hop qui ouvriront à ces derniers la porte d'une *artification*, autrement dit la reconnaissance de leur pratique comme étant un art.

La troisième et dernière section développera une discussion sur les résultats qui émanent de cette étude et qui montrent comment l'articulation fondamentale entre utilité sociale, qualité esthétique et valorisation économique structure présentement certains mondes du graffiti au Sénégal.

1. Soubassements théoriques et méthodologiques de la recherche et contexte d'émergence des graffitis hip-hop au Sénégal

1.1. Soubassements théoriques et méthodologiques

Du point de vue de l'étude des mondes du graffiti, il semble peu envisageable, méthodologiquement, de s'y consacrer en sciences sociales, notamment en socioanthropologie, sans recourir à un travail de terrain. L'on pourra arguer valablement qu'un tel constat serait admissible pour la plupart des phénomènes qui suscitent l'intérêt des sciences sociales. Ou, *a contrario*, que l'analyse de ces images ne nécessiterait pas forcément une investigation empirique tant il serait vrai que leur intelligibilité pourrait se donner à voir à partir essentiellement d'une analyse iconologique. Mais, je dirais que dans le cas qui est à l'étude, il s'agit en réalité moins de l'analyse d'images en soi que de celle de phénomènes plus largement attachés à ces images, et qui les débordent. Sans

l'inclusion de tels aspects structurants qui font partie intégrante de la production de ces images, la compréhension de ces œuvres graphiques souffrirait, à mon sens, d'un effet de décontextualisation dommageable.

Dans cette logique, la dimension empirique me semble essentielle, comme elle l'est également selon Shapiro qui appelle même à une multiplication de recherches de terrain, pour analyser l'*artification* plus spécifiquement (Shapiro, 2004 : 7 ; Heinich et Shapiro, 2012). La dite dimension est traduisible dans une posture de recherche qui a essayé, autant que possible, de colliger des données d'observation en situation de production et en situation hors-production.

Dans le premier cas, assez classique, il s'est agi de suivre les artistes durant des moments où ils produisaient des œuvres.

Dans le deuxième, très important pour comprendre justement ce qui contribuait significativement à structurer le premier, il a été question d'être en observation lorsque les artistes étaient dans des rencontres avec des partenaires, en train de chercher à acquérir des outils de travail, à se documenter, ou simplement à s'adonner à des « activités ordinaires » chez eux, etc.

En somme, l'option a consisté à associer l'action et les cadres de l'action dans la même dynamique de recueil de données d'enquête de terrain (observation et entretiens, sous le format d'entretiens semi-directifs comme « informels », ces derniers n'étant pas planifiés), forcément partielles, du reste.

Cette présence sur le terrain a permis d'avoir un ancrage empirique qui sert de contrepoint complémentaire à la dimension théorique du phénomène étudié, tant en termes de critères de validité qu'en termes de ceux portant sur les éléments de comparaison, notamment avec des mondes de graffiti dits « occidentaux ». Au sein de ces derniers, le passage des graffitis à l'art peut obéir à des conditions différentes comme l'illustre, entre autres, le travail de Danysz Magda (2009), ou celui d'autres chercheurs spécialistes de la question, qui soulignent, souvent, par ailleurs, les écarts entre la rue comme terrain d'expression et ces mondes *commodifiés*, dans le contexte occidental (Armstrong, 2019 ; Young, 2016 ; Genin, 2013 ; Lewisohn, 2008). La *commodification* pouvant être comprise comme la marchandisation d'un objet, d'une pratique, etc. qui ne l'était pas auparavant.

De ces lectures théoriques relatives au graffiti, il apparaît qu'une notion essentielle y est fait mention de façon récurrente, le « territoire ».

Fréquemment usitée en éthologie animale, la notion est appliquée à l'humain, également, avec quelques réaménagements.

Dans la vision proposée par la psychologie par exemple, il est proposé d'étudier « les territoires humains à l'intérieur de cadres sociaux » (Vidal 1996 : 49) et de leur donner « une interprétation psychologique et culturelle » (Vidal 1996 : 49).

Dans cette logique de redéfinition et de re-conceptualisation, le territoire humain pourrait être conçu comme un lieu physique que peut s'approprier un individu ou un groupe en le personnalisant et en y imprimant des marques personnelles ou groupales qui font sens pour une communauté donnée qui pourrait être, ici, un monde de l'art lié aux graffiti. En effet, dans l'optique du hip-hop, mettre en relation la territorialité et le processus identitaire renvoie souvent, à première vue, à la pratique des graffitis qui se présentent, rapportés et adaptés au mot de l'anthropologue Lombard-Deschamps, comme « des dispositifs créateurs de lieux et de liens sociaux » (1997 : 8). Ces lieux urbains, en prenant l'exemple des murs publics, s'inscrivent selon la sociologue Andrea Mubi Brighenti à l'intersection de deux caractéristiques indissociables que sont : les murs comme dispositifs territoriaux, et comme espaces de luttes pour gagner en visibilité.

Dans cette perspective théorique, selon elle, un enjeu majeur de l'analyse serait de voir la territorialité et la visibilité combinées comme un socle pour renouveler l'analyse sociale, à travers ce qu'elle appelle la « territorologie » (2010 : 324-325) qui ne considère pas indéfiniment tout espace comme un « territoire » mais qui spécifie plutôt que certains de ces espaces, de par leurs configurations, se constituent effectivement comme tels, tandis que d'autres, non.

Cette vision théorique essaye de se détacher des approches dites « primordialistes » portées principalement par des éthologistes et des politistes et celles dites « stratégiques » défendues surtout par des géographes, etc., en réponse aux premiers. Elle s'appuie beaucoup sur la représentation symbolique de certains espaces du domaine public comme un territoire porteur de l'expression de certaines formes de visibilité. Dans ce sens, elle présente un réel intérêt théorique.

Toutefois, si l'on revient à d'autres espaces socioculturels qui n'obéissent pas exactement, dans les mêmes termes, aux mêmes logiques de représentation et d'action, comme le montre bien l'anthropologue Clifford Geertz qui souligne le fait qu'il n'est pas indiqué d'isoler la

dimension esthétique des autres aspects sociaux et culturels du groupe et que les significations culturelles de l'art, sont également situées localement, à partir de différents contextes (Geertz, : 1475-1476), il sera indiqué de reconsidérer subséquemment certaines analyses de la perspective théorique énoncée supra. En effet, ce principe de Geertz que je partage, appliqué au cas des mondes du graffiti au Sénégal en général, amène à revoir certaines affirmations et conclusions de Brighenti, qui ont certes une pertinence pour son terrain de recherche, en Italie.

Toutefois, dans le cas du Sénégal, en effet, bien que l'espace d'apposition du graffiti constitue tout à fait un enjeu important, il n'est pas traversé pareillement, loin de là, par les mêmes interdits et les mêmes enjeux. En outre, la posture des graffeurs sénégalais en la matière, peut aussi différer de celle caractérisant nombre de graffeurs occidentaux, en ce sens qu'assez tôt dans le cas des premiers, quoique la recherche de visibilité n'y soit pas totalement absente, l'utilité sociale a été fortement structurante de la pratique. Elle a continué à l'encadrer dans un processus d'*artification*, c'est-à-dire, de la « transformation du non-art en art » (Shapiro, 2004 : 1), ou ainsi que Heinich et Shapiro la définissent de façon plus détaillée comme « la résultante de l'ensemble des opérations, pratiques et symboliques, organisationnelles et discursives, par lesquelles les acteurs s'accordent pour considérer un objet ou une activité comme de l'art » (2012 : 21). Cette notion vedette d'*artification*, que Carl Havelange tente de réinterroger en posant comme possible « alternative » celle d'« arts situés » (Havelange, 2018), peut engager de multiples processus (Shapiro, 2019). Et, ce passage du non-art à la catégorie valorisée d'art serait rendu possible, selon toujours Shapiro, par deux « conditions », dont le deuxième m'intéresse plus particulièrement, dans le cadre de ce travail : premièrement, la pratique artistique vue comme une « activité » et, deuxièmement, une diversification des acteurs sociaux intervenant dans cette « légitimation » (Shapiro, 2004 : 2-3).

Dans le cas du Sénégal, pour bâtir notre problématique, nous nous appuyons fondamentalement sur une socioanthropologie de l'action qui analyse des « mondes de l'art » (Becker, 2010) du graffiti qui se construisent collectivement avec des acteurs sociaux qui coproduisent une *artification* qui renforce la légitimité déjà existante de ces mondes. Dans ce sens, le deuxième constat fait ailleurs ci-dessus, par Shapiro, et qui vient en appoint à cette perspective théorique, est bien présent, comme on le verra. De fait, ladite « diversification » a été la base,

populaire, à partir de laquelle, d'autres profils d'acteurs sociaux se sont positionnés en faveur de cette légitimation qui va se construire grosso modo suivant plusieurs axes complémentaires : une légitimité, interne, par les pairs ; d'autres, externes : soit une légitimité populaire, une légitimité institutionnelle (Etat et ses démembrements et assimilés, organisations de la société civile et assimilés, etc.), etc. Certes, comme c'est souvent le cas pour une typologie, elle simplifie certains aspects moins tranchés car, vu sous un certain angle, les limites supposées entre ces formes de légitimité peuvent être diffuses.

Toujours est-il que ces légitimités, qui se conquièrent dans le temps, constituent des atouts qui accompagnent, au fur et à mesure de leur évolution, les graffitis hip-hop au Sénégal, comme l'illustre le contexte même de leur émergence.

1.2. Contexte d'émergence des graffitis hip-hop au Sénégal

Dans l'histoire désormais assez bien connue du mouvement hip-hop, avant même le rôle moteur du DJing constatable dans l'organisation des fameuses festivités à ciel ouvert qu'étaient les *block parties* qui ont été le substrat de l'amorce du mouvement, les graffitis étaient présents. En effet, s'il est vrai que Kool Herc, un jeune Jamaïcain d'origine qui a émigré aux Etats-Unis d'Amérique, est considéré comme « *the father of hip-hop* » (« le père du hip-hop ») en ayant initié ces réjouissances populaires dans le South Bronx new-yorkais dans la première moitié des années 1970, il faut dire que les graffitis avaient déjà commencé à être produits par des jeunes tels que Cornbread dès les années 1960, dans la ville de Philadelphie. Ils se sont développés par la suite dans d'autres villes telles que New York City avec des graffeurs comme Julio 204, Taki 183, Phase 2, Lee, etc. Tout en étant donc antérieurs à « l'acte de naissance officiel » du hip-hop que l'on fait remonter aux années 1970, les graffitis n'avaient pas joué un rôle de catalyseur, ce que le DJing va réussir à faire en somme, en associant autour de lui des pratiques qui étaient quelque peu disparates au début (la danse, le MCing des années plus tard, les graffitis...). Premier né parmi ce que l'on pourrait considérer comme les quatre branches fondamentales du hip-hop (MCing, DJing, danse, graffiti), les graffitis ont fini donc par gagner du terrain en tant qu'une des expressions reconnues des « arts de rue » ou du *street art*.

Au Sénégal plus particulièrement, la pratique du graffiti « artificiel » trouve son origine également dans la culture hip-hop, qui s'est implantée

dans le pays sous une forme politiquement non engagée, à ses débuts, vers le milieu des années 1980, à travers la danse debout (Niang et Niang, 2020 : 17-23).

Pour rappel, le contexte politique des années 1980 a été marqué par des élections présidentielles largement contestées en 1988, « remportées » officiellement par le Parti Socialiste au pouvoir depuis l'Indépendance formellement acquise en 1960, ainsi que par les PAS (Programmes d'Ajustement Structurel) dont les conséquences se firent durement sentir sur les conditions de vie des jeunes, et plus largement des catégories sociales « vulnérables ». A l'époque, dans le sillage de ces politiques drastiques très impopulaires promues par la Banque Mondiale, le Fonds Monétaire International, ont émergé des initiatives à caractère citoyen. Celles-ci visant, en ce qui concerne certaines sphères ordinairement dévolues à l'action publique, à prendre les devants face aux limites de cet Etat qui serait inapte à honorer ses engagements et devoirs vis-à-vis des populations. Parmi ces initiatives, l'on peut citer le phénomène du *set-setal* (Diouf, 1992), signifiant littéralement « propre » (« *set* ») et « rendre propre » (« *setal* ») en wolof. L'expression pourrait être lue sous deux angles : au sens premier, il vise à regrouper et sensibiliser les jeunes à l'entretien de leur quartier, palliant ainsi les manquements des autorités publiques ; mais, dans un sens plus métaphorique, « *set* », c'est-à-dire le fait d'être propre, peut renvoyer à une dimension morale, i.e. à une certaine hygiène de vie et de comportement en société, à une certaine éthique qui, là aussi, manquerait cruellement au sein de la classe politique dans l'imaginaire collectif (Niang, 2025 : 48). Au cœur de ces actions créatrices qui s'associent à de grandes opérations de nettoyage collectif, des hommes et femmes que l'on peut considérer comme des précurseurs se sont alors mis à peindre sur les murs, à créer des monuments et à les décorer. Ce mouvement comporte, par ailleurs, une autre dimension, de type souverainiste, tendant à revaloriser des personnages iconiques de la résistance face au colon « toubab » (blanc). C'est ainsi que des rues, des carrefours vont être baptisés ou rebaptisés aux noms de ces figures locales emblématiques constituées entre autres de marabouts (guides religieux) issus de grandes confréries islamiques, ou d'autres personnalités considérées comme de dignes exemples.

Ce rappel a toute son importance aux fins de comprendre les racines de certaines formes d'engagement, incluant les graffitis au Sénégal. En outre, parmi les premiers graffeurs sénégalais, nombreux

sont ceux qui ont fait leurs premières armes au sein de ce mouvement *set-setal*, dans sa philosophie d'embellissement des lieux publics et de revendications identitaires et citoyennes. Certes, l'on ne peut pas encore, en cette fin de la décennie 1980, parler proprement de graffiti hip-hop, au Sénégal, étant donné qu'il s'agissait, à ce stade, en général, de dessinateurs/peintres expérimentés et/ou, à défaut, de « bons » calligraphes. Dans ce sens, les deux mouvements bien qu'entretenant certains liens, ne sont pas les mêmes.

Toutefois, c'est peu ou prou dans cet élan que, plus tard, dans les années 1990, le graffiti hip-hop commencera à se développer véritablement au Sénégal et, en premier lieu à Dakar, la capitale, en s'ouvrant les voies d'une légitimité et, au-delà, d'une *artification*, adossées à la production de messages à forte résonance socioculturelle, et politique.

2. Graver les marches de l'*artification* : ressorts de la légitimité et visages du graffiti

2.1. Les ressorts de la légitimité

À partir des années 1990, des collectifs de graffeurs se forment et investissent les rues de la ville. Au fur et à mesure de l'évolution du mouvement, le premier collectif de graffeurs connu s'est constitué sous le nom de *Doxandem Squad*, suivi à différentes périodes par d'autres comme *Mizerables Graff*, *Dippi Dëpp Graff*, *2MGraff*, *Def Graff*, *Miracle Graff*, etc. C'est par la suite que les autres régions du Sénégal verront l'émergence d'artistes graffeurs. Dans cette période d'implantation timide, une figure se distingue à travers le personnage de Docta, l'un des pionniers de ce mouvement d'expression artistique au Sénégal dont j'ai eu l'occasion d'observer le travail et l'évolution. Personnage emblématique des mondes du graffiti, danseur hip-hop à l'origine, dessinateur devenu graffeur après un passage par le rap également, il a été aux avant-postes du mouvement. S'il avait quelques connaissances rudimentaires du dessin avant de se lancer, c'est au quartier de la Médina à Dakar, sur les murs de la maison de sa grand-mère utilisés comme un « cahier de dessin géant », qu'il s'est essentiellement exercé à cet art avant d'investir l'espace public, tout en contribuant lui-même, par la suite, à la formation de plusieurs générations de graffeurs sénégalais et africains. Sa première œuvre visible dans la rue a déclenché de vives réactions.

En effet, celle-ci a été perçue comme une « véritable » production artistique, loin des dessins grimant par-ci par-là quelque personnage ou thème quelconque. L'œuvre inscrite sur le plan purement esthétique était inédite, au point de susciter un débat dans une radio privée à diffusion nationale. Interrogés au sujet de leurs positions vis-à-vis de cette création à l'occasion de cette émission de radio, la majorité des auditeurs ont exprimé une opinion favorable, le fait que la peinture était « jolie », qu'elle mettait en valeur les murs de la ville. Mais plus encore, cette émission a donné lieu à un véritable débat entre, d'une part, les auditeurs, très minoritaires, qui considéraient que ce genre de pratique relevait d'un acte illégal (« c'est interdit ! »), et d'autre part ceux qui défendaient une plus grande liberté d'y recourir au Sénégal (« On n'est pas en France ! »). Mais, quoi qu'il en soit, la grande majorité y était favorable.

Il s'y ajoute, en outre, que certains graffeurs ou collectifs de graffeurs tels que Doxandem Squad, procèdent d'abord, systématiquement, à un nettoyage des lieux, avant d'y apposer leurs œuvres. Ce qui, d'une part, établit une résonnance avec la philosophie du populaire mouvement *set-setal* évoqué plus haut auquel certains membres de cette première génération d'artistes ont participé ou dont ils ont été témoins. Et, d'autre part, ce qui semble contribuer au renforcement de la reconnaissance de ce qu'ils font ainsi perçu comme acte responsable.

Ces premiers arbitrages sont une indication qui dessine, en partie, les tendances futures quant aux perceptions locales, favorables, sur la nouvelle pratique qui va se développer par l'action combinée de plusieurs acteurs du champ ainsi que selon diverses caractéristiques co-constitutives des dynamiques de ces mondes pluriels.

De fait, cette reconnaissance et cette popularité se construisent dans le temps, en impliquant un cercle d'acteurs divers : les artistes, ou « graffeurs » selon le terme le plus employé au Sénégal (ailleurs, ils peuvent se définir comme des « graffiteurs », des *writers*, des *spraycan artists*, des *bombers*, des *subway artists*, etc.), mais aussi d'autres membres de toute une communauté, de tout un « monde de l'art » comme le dirait le sociologue américain Howard Saul Becker (2010). En effet, outre les graffeurs eux-mêmes, ces mondes de l'art comprennent les fournisseurs d'équipements (bombes aérosols, pinceaux, masques, peintures, etc.), des publics, des ONG et autres autorités locales ou internationales qui travaillent avec ces artistes souvent dans le cadre de campagnes de

sensibilisation, mais également des médias, des centres culturels régionaux qui relèvent du ministère en charge de la culture, des galeries d'art, des sérigraphes, des couturiers, etc.

Cette pluralité d'acteurs co-construisent les mondes du graffiti au Sénégal, singulièrement ceux de Dakar, dont les configurations variables et évolutives peuvent se lire à partir de plusieurs critères structurants qui modèlent les visages de ces mondes.

2.2. Les critères de composition des visages du graffiti et de ses « produits dérivés » au Sénégal

Dans le cadre de ce travail, je souhaiterais proposer ces quelques critères qui me semblent significatifs, pour analyser la manière dont les cadres et dynamiques contextuels, en plus des effets de combinaisons possibles qui en émergent, contribuent à structurer les pratiques et les visages des graffitis au Sénégal. Ce faisant, cela va ainsi donner lieu à des variations internes (avec d'autres artistes graffeurs sénégalais tout comme auprès du même artiste) comme à des différenciations externes (avec des graffeurs, occidentaux par exemple, qui s'activent principalement dans d'autres contextes culturels, politiques, économiques, etc.). Plusieurs critères de distinction, qui montrent la diversité qui caractérise les graffitis hip-hop au Sénégal, peuvent ainsi être identifiés. Il s'agit des :

- styles de graffiti ;
- types de messages qu'ils contiennent ;
- statut juridique de la réalisation de l'œuvre par rapport à l'espace utilisé (légal, illégal) ;
- celui qui prend l'initiative de l'acte artistique ;
- types de sites ;
- types de produits/services et de leurs supports.

De fait, l'expression « graffiti hip-hop » est très large, elle inclut des styles aussi divers qui vont du plus simple des tags à la plus sophistiquée des *masterpieces*, en passant par certains styles intermédiaires tels que les *throw-ups* ou *throwies*. Au sein et entre les deux, s'inscrivent plusieurs styles et sous-styles (*bubble style*, *block letters*, *burners*, *semi-wild style*, *wild style*, etc.). Toutefois, dans ce texte, dans un souci de simplification et de clarté qui me semblent opportunes par rapport aux objectifs de recherche, je propose de considérer deux grandes catégories de graffiti ainsi nommées : les « graffitis rudimentaires » ou « sommaires »,

tels que les *throw-ups*, qui se rapporteront à tout type de graffiti très simplement exécuté sans valeur esthétique marquée, les *masterpieces* (ou *pieces*) qui sont des graffitis qui rendent compte, a contrario, d'œuvres de graffiti bien plus finement élaborées.

Ces œuvres se déploient dans des types de site ouverts ou fermés. Les premiers types de site sont des espaces ouverts comme la rue que les graffeurs disent vouloir transformer en une vaste « galerie à ciel ouvert » qui permet un accès libre aux œuvres, différemment des espaces fermés que sont les galeries ou les musées pour lesquels l'accès est conditionné, contrôlé.

Mais, quel que soit le lieu considéré, les graffitis hip-hop au Sénégal tendent à véhiculer des messages, avec des offres qui se font à des échelles et dans des domaines d'application différents. Elles peuvent ainsi aller de la décoration de différents murs sur la voie publique, de scènes de musique, de stands de commerce, d'ateliers de couture, de devantures de magasins, d'espaces de jeux pour enfants, de motocyclettes dites *jakarta*, de *street wear*, à la production de *canvases* (tableaux) exposés dans des galeries et des musées reconnus ; ou de grandes fresques murales commanditées par une institution sur des thèmes tels que l'importance de la scolarisation des filles dans la société, la lutte contre le sida, etc.

Toutefois, qu'il s'agisse de graffiti rudimentaires ou de *masterpieces*, de décoration, de publicité ou d'œuvres à caractère militant, les graffitis peuvent être réalisés de manière légale ou illégale. Le graffiti légal est exécuté sur un support soumis à une autorisation préalable, condition requise pour ce qui relève de l'espace public, comme privé dans une certaine mesure. Il apparaît clairement que les *illegal graffiti* ou *illegal pieces*, qui existent tout de même au Sénégal, quoique dans une bien moindre mesure et surtout dans un cadre bien plus tolérant, sont beaucoup plus développés aux Etats-Unis et en Europe. Ainsi, Dakar et plus largement le Sénégal, restent bien en deçà des seuils observés dans de grandes villes américaines et européennes au sein desquelles les auteurs de ces pratiques dites « subversives » ou « vandales », au-delà de leur volonté de délimitation, de marquage de territoires, brandissent l'illégalité attachée à ces actes comme une manière et de redéfinir l'espace public à leur image et de braver les autorités administratives dont ils ne reconnaissent pas la légitimité des décisions. Mais, même en Occident, une tendance à la coopération se met aussi en place, parallèlement à celle

qui se positionne ouvertement contre les dispositions légales, ce qui est caractéristique d'une situation clivée au sein de laquelle le premier groupe d'artistes s'engage dans un entre-deux négocié entre artivisme et coopératisme (Riffaud et Recours, 2016) ; ce qui, quelque part, peut mener à une « redéfinition des frontières » (Sordino, 2019).

Au Sénégal, toute proportion gardée, la tendance qui semble le plus se dessiner s'oriente davantage, généralement, vers une coopération entre les graffeurs et les institutions (Etat, ONG, etc.) ou des particuliers que vers une confrontation, l'initiative pouvant provenir de l'une des parties ou des deux conjointement. Dans ce cadre, il est très fréquent que ce soit les graffeurs eux-mêmes qui prennent l'initiative de produire des « graffitis à thème » dans un espace public quelconque, en vue, possiblement, de sensibiliser certaines cibles. C'est le thème du graffiti en question en plus des échanges avec les artistes eux-mêmes, qui fournissent au chercheur des indications sur leurs cibles potentielles.

Figure 1 : Graffiti ayant pour thème la transmission intergénérationnelle et le retour aux sources



Source : photographie prise par Abdoulaye Niang en mai 2025, Guédiawaye, Dakar.

Il n'est pas rare, non plus, que les graffeurs fassent d'autres types d'offre pour des « commanditaires » désireux de faire décorer un lieu ou un objet. Il faut dire que cette décoration n'est pas incompatible avec l'objectif de la sensibilisation mentionnée en premier.

Mais qu'il s'agisse de l'un ou de l'autre, les graffeurs se positionnent souvent de manière proactive, en faisant des offres. C'est ce que fait Docta, par exemple, à travers un festival entièrement dédié aux questions de santé publique, dénommé Graff santé. Son collectif, le Doxandem Squad, a décidé de l'initier en y travaillant avec des personnels de santé qui accompagnent les artistes, en accueillant les patients en pleine rue. Le modèle développé ici s'appuie sur l'hypothèse que les populations se sentiraient plus à l'aise dans un endroit moins connoté, hors des murs des structures de santé marquées, dans les représentations sociales locales, du sceau de l'indésirabilité, du danger et des mauvais traitements, pour un site ouvert, décoré artistiquement. Ainsi, parallèlement aux consultations et traitements médicaux, les artistes peignent tout en profitant de ce que des curieux s'approchent afin d'admirer les œuvres, pour les mettre en rapport avec les personnels médicaux qui sont positionnés juste à côté du site de production artistique.

En dehors de ces propositions émanant des artistes graffeurs, il peut arriver que cela soit d'autres acteurs sociaux tels que des ONG, un ministère, une organisation qui s'active dans la coopération bilatérale ou autre, qui fassent appel aux services des graffeurs qui devront alors non plus produire de leur propre chef mais s'ajuster davantage à des attentes d'un commanditaire, avec le respect d'un cahier de charges ; charge à l'artiste de l'accepter ou de le refuser. Dans de tels scénarii, il est assez fréquent qu'une organisation demande à un artiste ou un groupe d'artistes de produire des œuvres sur telle thématique. C'est le cas lorsque la Biennale de Dakar, dans le cadre de sa quinzième édition, a contacté le collectif de graffeurs RBS Crew pour le faire exposer au Musée des civilisations noires, ce qui constituait une première qui illustre bien à quel point, et au vu du prestige de cette Biennale, le processus d'*artification* s'affirme de plus en plus à des niveaux supérieurs dans le contexte du Sénégal pour les graffeurs.

Ce genre de collaboration, en général, et quel que soit le porteur de l'initiative, est normalisé. C'est ce que l'on a pu observer lorsque, durant la période où sévissait la covid-19, la Fondation Dapper a travaillé

avec des graffeurs sénégalais, l'enjeu étant de sensibiliser la population sur les gestes barrière, mais aussi de promouvoir le graffiti comme forme artistique reconnue, etc. (Mac Elhone, 2020).

De nombreux autres exemples pourraient être exposés pour illustrer la reconnaissance artistique qui entoure aujourd'hui les graffitis hip-hop au Sénégal. Mais l'on peut comprendre qu'à travers ceux qui ont été déjà mentionnés, se confirme une légitimation institutionnelle qui s'ajoute à celle populaire, acquise préalablement.

3. Discussion des résultats

Au-delà de plusieurs distinctions possibles qui pourraient être établies entre les œuvres de graffiti hip-hop au Sénégal, il semble que certains critères (les objectifs de l'artiste, son niveau de maîtrise technique, les publics visés, les attentes des bénéficiaires, notamment lorsqu'il s'agit de commanditaires, etc.) demeurent parmi les plus structurants. Ces derniers peuvent se combiner en donnant lieu à de multiples configurations possibles. Mais, au-delà de la diversité de ces combinaisons, l'on pourrait identifier deux à trois variables essentielles qui orientent les processus de production et d'évaluation des graffeurs sénégalais dits « engagés ». J'ai essayé de formaliser l'articulation de ces variables en m'appuyant sur deux figures (des repères orthonormés) qui peuvent illustrer comment l'utilité sociale de l'œuvre en question, associée à sa qualité esthétique et, dans une dynamique de professionnalisation montante, à sa valorisation économique, structurent les actions de ces mondes de l'art.

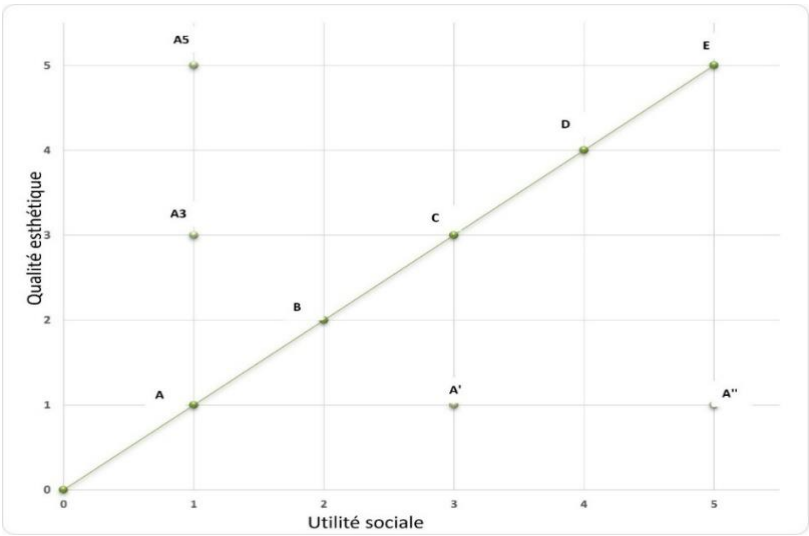
Pour une plus grande clarté, et tout en étant conscient de simplifier la situation, je propose de procéder à une analyse séquentielle qui montre deux périodes clés ou deux modèles de ces logiques d'action, répartis entre un premier pour lequel la délivrance du message s'appuie essentiellement sur deux variables, à savoir le contenu (utilité sociale) et le style (qualité esthétique) ; un deuxième qui complexifie davantage la configuration du modèle d'action, en y introduisant la valorisation économique comme troisième variable, subséquent à la professionnalisation montante des graffeurs. Commençons avec la première figure, ci-après, juste après le tableau de valeurs commun aux deux, faisant figure de légende.

Figure 2 : Tableau de valeurs commun aux figures 3 et 4

Point	Utilité sociale (X)	Qualité esthétique (Y)
A	1	1
B	2	2
C	3	3
D	4	4
E	5	5
A3	1	3
A5	1	5
A'	3	1
A''	5	1

Source : Abdoulaye Niang

Figure 3 : Utilité sociale et qualité esthétique



Source : Abdoulaye Niang

Pour précision, les chiffres du repère orthonormé ne relèvent pas d'une mesure de proportionnalité ou d'une grandeur arithmétique précise, ils sont présents en guise de repères qui montrent plutôt des ordres de grandeurs idéal-typiques qui sont rattachés à chaque point (A, A', C, etc.). Ce point est doté d'une valeur X en abscisse, représentant l'utilité sociale (notée de 0 à 5) et d'une valeur Y en ordonnée, représentant la qualité esthétique (dotée des mêmes valeurs de 0 à 5).

Dans cette logique, une œuvre représentée par le point A (1 ; 1) comporterait moins de valeur utilitaire que l'œuvre représentée par le point A' (3 ; 1). De même, le point A5 (1 ; 5) aurait la même valeur utilitaire que le point A3 (1 ; 3), mais aurait aussi plus de valeur esthétique que le même point A3.

Dans ce sens alors, le point d'orgue de l'atteinte des objectifs des graffeurs serait symboliquement représenté ici par E (5 ; 5), le point qui comporte les maximas pour à la fois l'utilité sociale et la qualité esthétique.

Que cherche-t-on à montrer ici ? Il est question, en fait, d'illustrer comment la perception de l'utilité sociale d'un graffiti à thèmes, autrement dit le fond, est articulée à la qualité esthétique, i.e. la forme, qui renvoie ici à sa capacité à faire effet sur les récepteurs de l'œuvre, ce qui en constitue la finalité, selon les artistes. La capacité dont il est question est liée à la « signifiante » de l'œuvre différente ainsi de la simple « signification » (Hirsch, 1967).

Si les degrés de sophistication liées à la forme varient entre les différents artistes graffeurs et leurs œuvres et au sein même de l'œuvre du même graffeur, il en va de même de leur niveau de positionnement idéologique. Mais pour plusieurs graffeurs Sénégalais dont je suis le travail sur le terrain, l'insistance qu'ils portent sur la nécessité de donner à leurs productions une utilité sociale, de sensibiliser le public, à travers elles, à un thème d'intérêt général, quel qu'il soit, est grande. Dans ce sens, pour concrétiser cette utilité, les artistes vont faire de sorte que le message (le fond) soit captivant (la forme) et, dans leur entendement, plus efficace ce faisant. Dans une telle perspective, l'un ne va pas sans l'autre.

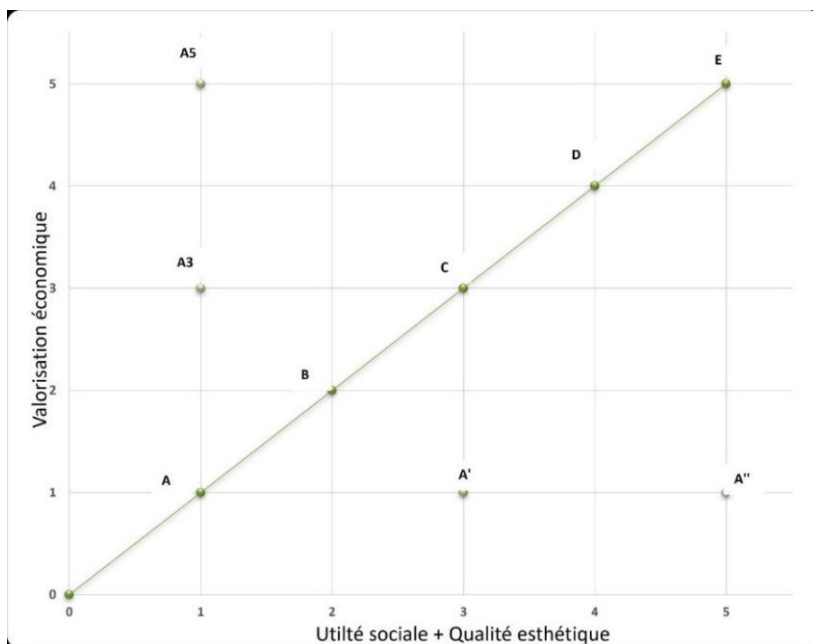
Mais, cette capacité à esthétiser un message tout comme cette importance relative du contenu thématique, quelles que soient les intentions des graffeurs, restent soumises à des « épreuves de

qualification » (Béra et Lamy, 2008 : 32-38), à travers l'évaluation de tout un monde de l'art, composé aussi bien des artistes eux-mêmes que des publics auxquels s'ajoutent de nombreux autres éléments constitutants (journalistes culturels, etc.) ; tout en sachant que ces membres d'un monde de l'art ne pèsent pas du même poids dans la formation des opinions.

A ce stade, dans ce premier schéma-modèle, la valorisation économique de la production artistique n'intervient quasiment pas encore, les ressorts de l'action reposant davantage sur une sorte de militantisme artistique, un « artivisme » (Riffaud et Recours, 2016).

La configuration évolue à partir du moment où, en s'appuyant sur la légitimation de leurs activités de graffeurs, les artistes ont commencé à valoriser davantage leurs savoir-faire à travers des pratiques dérivées des graffitis, en s'adonnant à des décorations populaires. On assiste alors à une *commodification* croissante observable entre autres dans la routinisation de certaines branches du *street wear* dans la mode, des embellissements de devantures de sociétés ou, aujourd'hui, de motocyclettes *jakarta* très présents au Sénégal. La préoccupation sociale ne disparaît pas forcément, de même que celle esthétique qui est même très importante dans ce cas d'espèce, cependant elles vont se combiner avec celle économique, tel qu'illustré par le deuxième repère orthonormé qui met en relation les trois variables précitées supra : l'utilité sociale, la qualité esthétique et la valorisation économique.

Figure 4 : Utilité sociale, qualité esthétique et valorisation économique



Source : Abdoulaye Niang

Cependant, cette forme de popularisation se construira, par la suite, en parallèle, avec une introduction des graffeurs sénégalais dans le monde des galeries et des musées, qui relève d'autres logiques esthétiques, d'autres formats de présentation ainsi que d'autres discours de légitimation inscrits dans un cercle fermé de « connaisseurs ». Cette reconnaissance va au-delà du Sénégal, comme en attestent les invitations de graffeurs sénégalais auprès de galeries et de musées, mais aussi lors de festivals, d'ateliers, à un niveau international (Festigraff, Last Wall Tour, etc.). Cette acceptation dans un monde de l'art contemporain témoigne dans une certaine mesure de l'insertion des graffeurs dans le marché de l'art qui va avec, mais elle redessine également le schéma ci-haut, dans la mesure où elle peut accorder moins d'importance ou pas d'importance à la variable « utilité sociale », en recentrant les préoccupations

essentiellement autour de la qualité esthétique selon, une fois de plus, des logiques autres, qui peuvent tourner autour de la valorisation symbolique et économique (Moulin et Vale, 1995).

Ainsi vu, les œuvres de graffiti hip-hop et leurs dérivés peuvent être inscrits dans une sorte de cercle évaluatif qui comporte les pôles cités. Dans tous les cas, la multiplication des types de sites et des acteurs, populaires ou élitistes, qui accueillent les œuvres de graffiti et leurs dérivés confirme l'effectivité de cette légitimité et de cette *artification* qui se donne à voir dans ces mondes sensiblement différents.

Les graffeurs sénégalais se meuvent entre par exemple les *canvases* exposées dans des galeries, et la rue. Par ailleurs, pour plusieurs graffeurs sénégalais, il est moins question de passer « de la rue aux galeries » que de circuler entre les deux.

Figure 5 : à gauche, un *canvas* (tableau) dans une galerie à Dakar, Festigraff 2013 ; à droite, un *jakarta* (scooter) qui vient tout juste d'être décoré aux couleurs du Sénégal, par des graffeurs, Festigraff 2025.





Source : Abdoulaye Niang, photographies prises, respectivement en avril 2013 et mai 2025.

Cette double inscription spatiale et socioculturelle définit d'ailleurs une situation tendue entre la volonté de promouvoir un art dit « populaire » et « libre », socialement engagé, et des logiques de valorisation économique qui obéissent à des contraintes scénographiques de monstration, des contraintes spatiales qui sont modelées par le souci de rentabilisation économique, mais aussi, que cela soit reconnu ou pas, à tout le moins, par une certaine conception élitiste de l'art. Cette dernière cadre assez difficilement avec la volonté de construire un art populaire, dans le contexte du Sénégal où la fréquentation de lieux tels que le musée ou la galerie reste majoritairement l'affaire de certaines classes sociales ou d'élites « cultivées », privilégiées, assez éloignées de certaines préoccupations et surtout du quotidien de ceux que cet art graphique dit vouloir représenter et défendre en premier.

Cette tension n'est pas à voir nécessairement comme un déni ou une contradiction dans les objectifs, ce qui constituerait une simplification exagérée d'une situation autrement plus subtile et complexe. Elle dénote, en se basant sur les données d'observation et d'entretien, l'émergence d'une reconfiguration des nouveaux termes de la négociation que les artistes essaient de mettre en place en articulant, c'est loin d'être inédit, ce qui nourrit axiologiquement et donne du sens à leurs pratiques et ce qui les nourrit eux-mêmes, sans se compromettre à travers des postures qu'ils jugeraient « inauthentiques ».

Conclusion

Dans ce travail qui mobilise une approche sociohistorique et un travail ethnographique étalé dans la durée, il s'est agi de s'intéresser aux graffitis qui constituent une branche importante du hip-hop. Entre les premières étapes durant lesquels les graffeurs sénégalais avaient grand mal à se former aux techniques du *bombing* et à accéder même tout simplement à ces bombes aérosols, et celles actuellement où plusieurs festivals nationaux et internationaux de graffiti sont localement organisés, l'on peut constater qu'il y a une évolution significative, portée en partie, par le fait que les graffitis hip-hop ont une réception très favorable au Sénégal. En effet, la perception et la réputation favorables dont ses auteurs bénéficient largement auprès de la population s'expliquent en partie par la richesse et la pertinence de leurs productions visuelles aux yeux de celle-ci, utilisées aussi bien en tant que support d'engagement citoyen que comme forme d'expression artistique et source de valorisation économique depuis leur inscription croissante dans un marché de l'art segmenté (concernant ce troisième élément).

En effet, comme le montrent nos résultats, l'on constate l'existence d'une offre artistique diversifiée qui englobe dans un large spectre des décorations qui peuvent relever de l'enseigne commerciale, tout comme d'une œuvre monumentale qui se positionne sur un phénomène de société en essayant d'y sensibiliser la population et les décideurs politiques, ou d'un tableau exposé dans une galerie, etc.

Quelle que soit l'œuvre en question, l'on peut en comprendre le contexte de production et de réception en partant généralement de trois éléments qui, tel qu'on les a exposés, peuvent servir de boussole à ce propos :

- une utilité sociale surtout expressive de la portée militante de nombre d'artistes des mondes du graffiti au Sénégal, considérée comme un « impératif » constitutif de l'identité du « graff Galsen » (graffiti sénégalais) ;
- une qualité esthétique mobilisée aussi bien pour rendre une *masterpiece* plus convaincante et efficace dans une logique de sensibilisation, pour gagner le respect des pairs que pour constituer, en d'autres occasions et logiques liées au marché, un argument de valorisation économique ;
- une valorisation économique qui, elle-même, témoigne de l'insertion de la pratique dans une *commodification* des graffitis et de leurs dérivés.

En effet, le « triptyque » utilité sociale, qualité esthétique et valorisation économique permet d'analyser la manière dont des graffeurs, inscrits dans des espaces interstitiels et mondains, naviguent entre ces pôles aux logiques culturelles différentes, en mobilisant une capacité d'adaptation actancielle inscrite aux frontières du militantisme et d'un pragmatisme réaliste. A ce titre, les débats sur l'*artification* des graffitis ne se pose pas toujours dans les mêmes termes qu'en Occident où ils ont occasionné des scissions construites autour de l'isolation radicale de certains artistes du « marché de l'art » d'une part, et d'autre part, autour d'un abandon des œuvres de rue pour certains artistes qui se réorientent dès lors, exclusivement, vers les galeries, musées et foires artistiques ; et, entre les deux, plus fréquemment aujourd'hui, une tendance plus proche du modèle sénégalais du *street art*, orientée vers une conciliation entre la rue et des milieux plus conventionnels de l'art contemporain.

En outre, bien que fortement ancrés dans la rue, comme illustré par le travail, les graffeurs ont impulsé un élan de formalisation et globalement d'organisation croissantes qui se mettent en place, lequel mouvement est repérable dans la création de structures déclarées qui portent les projets artistiques, commerciaux, etc. de ces graffeurs. Il pourrait être intéressant d'observer comment, dans la durée, l'effet combiné de cette formalisation, associé à d'autres facteurs tels que la valorisation croissante des œuvres de graffeurs, l'arrivée d'une nouvelle génération de graffeurs aux trajectoires sensiblement différentes pourraient impacter les mondes du graffiti sénégalais.

Bibliographie

- ARMSTRONG Simon**, 2019. *Street Art*, Thames & Hudson, London.
- BECKER Howard Saul**, 2010. *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris.
- BERA Matthieu et LAMY Yvon**, 2008. *Sociologie de la culture*, Armand Colin, Paris.
- BRIGHENTI Andrea Mubi**, "At the Wall: Graffiti Writers, Urban Territoriality, and the Public Domain", in *Space and Culture*, 2010/13, N°3, pp. 315–332.
- DANYSZ Magda**, 2009. *From Style Writing to Art. A Street Art Anthology*, Drago, Rome.
- DIOUF Mamadou**, 1992, « Fresques murales et écriture de l'histoire. Le Set/Setal à Dakar », in *Politique Africaine*, N°46, pp. 41-54.
- FISCHER Gustave-Nicolas**, 1990. *Les domaines de la psychologie sociale: le champ du social*, Dunod, Paris.
- GENIN Christophe**, 2013. *Le street art au tournant. Reconnaissance d'un genre*, Les Impressions nouvelles, Bruxelles.
- GEERTZ Clifford**, "Art as a Cultural System", in *Comparative Literature*, 1976/91, N°6, pp. 1473-1499.
- GERINI Christian**, « Le street art, entre institutionnalisation et altérité », in *Hermès*, 2015/2, N°72, pp. 103-112.
- HAVELANGE Carl**, 2019, « Les arts situés : une alternative à la notion d'artification ? », conférence prononcée au colloque *Que fait l'artification au concept d'art ?*, Louvain-la-Neuve, 24-26 janvier 2018, Trinkhall Museum, pp. 1-14.
- HEINICH Nathalie et SHAPIRO Roberta**, 2012. *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, EHESS, Paris.
- HIRSCH Eric Donald Jr**, 1967. *Validity in Interpretation*, Yale University Press, New Haven.
- LEWISOHN Cedar**, 2008. *Street Art. The Graffiti Revolution*, Harry N. Abrams, New York City.
- LOMBARD-DESCHAMPS Pascale**, 1997. *Ethnologie urbaine du mouvement hip – hop. Les bboys dans leurs usages et représentations spécifiques de l'espace urbain*, Thèse de Doctorat : Anthropologie sociale et culturelle, Université Paris VII.
- MAC ELHONE Aude Leveau**, 2020. *Le graffiti pour sauver des vies. L'art s'engage contre le coronavirus au Sénégal*, Dapper, Paris.

MOULIN Raymonde et VALE Michel, “The Museum and the Marketplace: The Constitution of Value in Contemporary Art”, in *International Journal of Political Economy*, 1995/25, N°2, pp. 33-62.

NIANG Abdoulaye, 2025, « Graffiti hip-hop et engagement sociopolitique au Sénégal. Analyse à partir de deux œuvres majeures du collectif d’artistes urbains RBS Crew », in *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, N°45, pp. 47-66.

NIANG Amy et NIANG Abdoulaye, « Le rap au Sénégal entre positionnement sociopolitique et stratégies de médiatisation : une esthétique de la contestation au prisme des ordres préétablis », in *África (s)*, 2020/7, N°14, pp. 14-37.

RIFFAUD Thomas et RECOURS Robin, 2016, « Le street art comme micro-politique de l’espace public entre « artivisme » et coopératisme », in *Cahiers de narratologie*, N° 30, En ligne, URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/7484>, Page consultée le 16 juillet 2026.

SCHACTER Rafael (ed.), 2013. *The World Atlas of Street Art and Graffiti*, NewSouth Publishing, Sydney.

SHAPIRO Roberta, “Artification as Process”, in *Cultural Sociology*, 2019/13, N° 3, pp. 265-275.

SHAPIRO Roberta, 2004, « Qu’est-ce que l’artification ? », communication au XVIIème Congrès de l’AISLF portant sur « L’individu social », Comité de recherche 18, Sociologie de l’art, pp. 1-9.

SORDINO Marie-Christine, « Street art, de l’illicite au licite ? Du délit à l’art ? Une redéfinition des frontières... », in *Revue de science criminelle et de droit pénal comparé*, 2019/3, N°3, pp. 599-612.

VIDAL Daniel, 1996. « Le territoire de l’altérité » in : *Sociologues en ville*, S. Ostrowetsky, pp. 45-55, L’Harmattan, Paris.

YOUNG Alison, 2016. *Street Art World*, Reaktion Books, London.