

**De Suspect-Suprême à Siga-Yaré: apprentissages informels,
sociabilités artistiques et mutations des pratiques d'enregistrement
dans le hip-hop guinéen à Conakry.**

Joseph Gnouma KAMANO

Enseignant-chercheur

Institut Supérieur des Arts Mory KANTE de Dubréka (ISAMK/D)

Département Musique Musicologie.

République de Guinée

E-mail: josephgnouma791@gmail.com

Oumou Khaïrri BAH

Enseignante-chercheure

Institut Supérieur des Arts Mory KANTE de Dubréka (ISAMK/D)

Département Musique Musicologie.

République de Guinée

E-mail: lefassocratecamara85@gmail.com

Résumé

Cet article analyse la construction des compétences musicales de Joseph Gnouma KAMANO, dit Siga-Yaré, dans le hip-hop guinéen à Conakry entre 1996 et 2004. Fondée sur une autoethnographie analytique triangulée avec sept témoignages externes, l'étude mobilise un codage thématique et une matrice de confrontation des sources. Les résultats montrent un apprentissage principalement informel, fondé sur l'écoute, l'imitation, le bricolage technique, les répétitions collectives, les sociabilités de quartier et les studios. H1 est confirmée dans les limites du corpus. H2 est partiellement confirmée: Saint Dose Compilation constitue surtout un moment d'accélération d'évolutions déjà engagées.

Mots-clés: autoethnographie; hip-hop guinéen; apprentissage informel; sociabilités artistiques; studio d'enregistrement.

Abstract

This article examines the development of Joseph Gnouma KAMANO's musical skills, known artistically as Siga-Yaré, within Guinean hip-hop in Conakry between 1996 and 2004. Based on an analytical autoethnography triangulated with seven external testimonies, the study uses thematic coding and a source-comparison matrix. Findings show that learning was

mainly informal, relying on listening, imitation, technical bricolage, collective rehearsals, neighborhood sociability, and recording studios. H1 is confirmed within the limits of the corpus. H2 is partially confirmed: Saint Dose Compilation primarily appears as a moment that accelerated changes already under way.

Keywords: autoethnography; Guinean hip-hop; informal learning; artistic sociability; recording studio.

Introduction

Cette recherche prend pour objet une trajectoire individuelle sans la réduire à un récit biographique d'autojustification. Elle cherche à expliquer comment des compétences musicales, techniques et organisationnelles se construisent avant l'accès à une formation spécialisée, dans un environnement urbain où les équipements, les studios et les ressources financières demeurent inégalement accessibles. Le cas étudié est celui de Joseph Gnouma KAMANO, dit Siga-Yaré, dont le parcours entre 1996 et 2004 traverse l'écoute domestique des cassettes, les sociabilités scolaires et de quartier, Suspect-Suprême, les premiers studios fréquentés à Conakry et Saint Dose Compilation. L'enjeu est donc de transformer un matériau autobiographique en objet d'analyse, en distinguant systématiquement ce qui relève du souvenir personnel, du témoignage externe, de la convergence et de la documentation disponible.

L'autoethnographie constitue un cadre pertinent pour ce type de matériau lorsque l'expérience vécue est soumise à une procédure explicite de réflexivité, de contextualisation et de confrontation des sources. L'autoethnographie analytique ne consiste pas seulement à raconter le soi: elle met en relation l'expérience personnelle, les interactions sociales et les structures qui rendent cette expérience possible (L. Anderson, 2006; H. Chang, 2008 ; C. Ellis et al., 2011). Dans la présente étude, la mémoire autobiographique est donc traitée comme une donnée située: elle n'est ni disqualifiée en raison de sa subjectivité, ni assimilée automatiquement à une preuve historique.

Le cadre interprétatif mobilise également les travaux sur l'apprentissage informel et situé. L. Green (2002) montre que les musiciens populaires acquièrent fréquemment des compétences par l'écoute, l'imitation, l'expérimentation, la copie, la répétition et la

pratique entre pairs. J. Lave et E. Wenger (1991) insistent sur la participation progressive à des communautés de pratique, tandis que H. S. Becker (1982) permet de penser la production artistique comme le résultat de chaînes de coopération réunissant artistes, techniciens, intermédiaires, lieux, supports et conventions. Ces approches permettent d'examiner conjointement l'apprentissage musical, le bricolage technique et les réseaux de sociabilité.

Les recherches sur les hip-hop africains soulignent par ailleurs l'appropriation locale de circulations musicales transnationales et la capacité des jeunes artistes africains à transformer des références globales en pratiques situées (E. S. Charry, 2012). Les travaux de C. M. Appert (2018) sur le Sénégal montrent également combien les pratiques hip-hop articulent mémoire, sociabilité, changement social et inscription locale. Le présent article adopte une échelle complémentaire : plutôt que de proposer une histoire générale du hip-hop guinéen, il examine une microhistoire de l'apprentissage et des infrastructures de création à Conakry. Son apport attendu réside dans l'observation fine de la circulation des savoirs, des liens de voisinage, des conditions matérielles d'enregistrement et de la manière dont un projet collectif peut infléchir une trajectoire artistique.

La problématique peut dès lors être formulée ainsi: dans quelle mesure une trajectoire musicale construite principalement hors d'un cursus spécialisé peut-elle être expliquée par l'articulation entre apprentissages informels, sociabilités, contraintes matérielles et transformation des technologies de production? La question de recherche qui en découle est la suivante: comment ces quatre dimensions ont-elles contribué, entre 1996 et 2004, à la construction des compétences musicales de Siga-Yaré et à son passage progressif de Suspect-Suprême vers une trajectoire solo?

Deux hypothèses sont mises à l'épreuve. H1 postule qu'avant toute formation spécialisée, l'essentiel des compétences artistiques et techniques de la période étudiée s'est construit par des apprentissages informels et situés fondés sur l'écoute, l'imitation, le bricolage, les pairs et la fréquentation progressive des studios. H2 postule que Saint Dose Compilation a constitué un moment de bifurcation en concentrant contraintes matérielles, élargissement des réseaux, apprentissages organisationnels et découverte plus visible de pratiques de production centrées sur l'ordinateur, accompagnant ainsi la désactivation progressive de Suspect-Suprême et l'affirmation d'une trajectoire solo.

Ancré dans les Sciences du Langage et de la Communication, l'article ne se limite donc pas à une question sociomusicale: il

interroge aussi les modalités de transmission orale, de mise en récit et de médiation interpersonnelle par lesquelles des savoir-faire circulent entre pairs, en dehors de tout canal institutionnel ou médiatique stabilisé. Cette entrée communicationnelle justifie le choix méthodologique détaillé en section 1, fondé sur la confrontation de récits oraux plutôt que sur une source documentaire unique.

L'objectif général est d'analyser cette trajectoire comme un processus de formation musicale et sociale. Plus précisément, l'article vise à : (1) reconstituer les principales étapes chronologiques ; (2) identifier les modalités d'apprentissage informel ; (3) analyser le rôle des sociabilités, des intermédiaires et des groupes ; (4) décrire la transformation des pratiques d'enregistrement ; et (5) évaluer empiriquement la place de Saint Dose Compilation dans la recomposition de la trajectoire artistique de Siga-Yaré.

1. Méthodologie

1.1. Dispositif de recherche: autoethnographie analytique rétrospective

La recherche adopte une autoethnographie analytique à dominante rétrospective. L'auteur est à la fois acteur des événements étudiés, source mémorielle principale et chercheur chargé de leur reconstruction. Cette position donne accès à des détails rarement conservés dans les archives, mais elle expose aussi au risque de reconstruction *a posteriori*. Pour réduire ce risque, le récit autobiographique n'est jamais utilisé comme unique critère de validation: les événements sont confrontés à des témoignages de participants, à des repères chronologiques et, lorsqu'ils existent, à des éléments documentaires. La période d'analyse est volontairement circonscrite à 1996-2004, depuis les premiers apprentissages identifiés jusqu'à l'entrée à l'ISAG et à la recomposition progressive de Suspect-Suprême. Cette délimitation temporelle vise notamment à limiter les effets de télescopage mémoriel propres aux reconstructions rétrospectives de longue durée.

Quatre statuts de preuve structurent l'analyse : (1) souvenir autobiographique, lorsqu'on élément repose uniquement sur la mémoire de l'auteur ; (2) témoignage externe, lorsqu'un participant rapporte sa propre version ; (3) convergence, lorsque plusieurs sources indépendantes décrivent un même fait ou un même processus ; et (4) consolidation documentaire, lorsqu'un document ou un repère matériel vient appuyer la reconstruction. Ces statuts ne sont pas équivalents: une convergence augmente la robustesse d'une

proposition, mais ne supprime ni les limites de mémoire ni la possibilité d'une erreur collective.

1.2. Corpus et sources

Le corpus principal associe les notes autobiographiques consolidées en 2026 et sept sources externes sélectionnées de manière raisonnée en raison de leur implication directe dans les groupes, studios ou projets étudiés : Aly Baba, anciennement Khalma de Social Frère Family¹ ; Ousmane KOUROUMA, dit Ouspé² ; Mastagui, acteur de Social Frère Family puis de Peace Brother³ ; Saint Pap, principal initiateur, organisateur et porteur de Saint Dose Compilation⁴ ; François TOLNO, dit Sénateur dans Suspect-Suprême⁵ ; Aboubacar Sidiki CAMARA, aujourd'hui Tonton Bouba, membre historique de Suspect-Suprême⁶ ; et Black Far, acteur de Social Frère Family⁷. Les témoignages de François TOLNO et de Tonton Bouba documentent principalement l'histoire interne de Suspect-Suprême ; celui de Black Far éclaire Social Frère Family, les sociabilités de quartier, le petit espace de studio aménagé chez Siga-Yaré, son accompagnement à la guitare et la mise en relation du groupe avec Saint Dose Compilation.

Un document photographique d'archive, daté prudemment entre 2004 et 2009, complète le corpus sans être utilisé pour fixer une date ou une identité non confirmée. Les titres de morceaux, noms de studios, noms d'artistes et séquences scolaires servent de repères de reconstruction. Les éléments dont l'orthographe, l'identité ou la datation restent incertaines sont explicitement signalés et ne sont pas convertis en faits établis. Les témoignages oraux constituent ici des données primaires de recherche; pour cette raison, ils sont décrits dans la méthodologie et regroupés dans un corpus oral séparé des références bibliographiques.

¹ Aly Baba (anciennement Khalma, Social Frère Family), témoignage oral recueilli par Joseph Gnouma KAMANO le 21 août 2026 à Dixinn, Conakry.

² Ousmane Kourouma, dit Ouspé, témoignage oral transmis le 23 août 2026 sous forme de neuf messages audio WhatsApp, durée cumulée approximative: 19 min 40 s.

³ Mastagui, témoignage oral transmis le 24 août 2026 sous forme de dix-huit messages audio WhatsApp, durée cumulée approximative: 30 min 26 s.

⁴ Saint Pap, témoignage oral transmis le 24 août 2026 sous forme de dix-neuf séquences audio, durée cumulée approximative: 21 min 11 s.

⁵ François TOLNO (Sénateur ; Goldberg dans l'environnement de quartier et scolaire), témoignage écrit transmis par WhatsApp le 29 août 2026 sous forme d'une série de messages.

⁶ Aboubacar Sidiki CAMARA (Tonton Bouba), témoignage audio de membre historique de Suspect-Suprême ; sept séquences transcrites et analysées en septembre 2026.

⁷ Black Far, témoignage audio; plusieurs séquences transmises, transcrites et analysées le 6 septembre 2026.

1.2.1. Statut des témoignages récents de François TOLNO, Tonton Bouba et Black Far

Les trois sources les plus récemment intégrées sont directement exploitables mais selon des modalités différentes. Le témoignage écrit de François TOLNO (Sénateur), transmis par WhatsApp le 29 août 2026, est constitué d'une série de messages. Sept séquences du témoignage audio de Tonton Bouba ont été transcrites et analysées pour cette version. Plusieurs séquences du témoignage audio de Black Far, transmises au corpus en septembre 2026, ont également été transcrites et codées. Elles portent notamment sur son entrée dans le rap autour de 1996, sa relation avec Siga-Yaré, une phase de la composition de Social Frère Family, le rôle instrumental de Siga-Yaré aux répétitions, les conditions matérielles de travail et la mise en relation avec Saint Dose Compilation.

Ces sources sont mobilisées sans effacer leurs hésitations ni leurs contradictions. François TOLNO ne se souvient pas du studio T6 et ne se rappelle pas clairement d'un nouvel enregistrement spécifique pour Saint Dose. Tonton Bouba attribue rétrospectivement à Joseph la perte de deux enregistrements parce qu'il détenait les supports, tandis que François confirme seulement que les enregistrements étaient avec Joseph sans savoir comment ils furent perdus. Black Far ne répond pas explicitement à la question de savoir s'il avait souhaité intégrer Suspect-Suprême ; cette hypothèse n'est donc pas retenue comme fait. En revanche, il se souvient du petit espace de studio chez Siga-Yaré, de son accompagnement à la guitare de Social Frère Family et, avec un marqueur d'incertitude, de son rôle dans la mise en relation du groupe avec Saint Dose.

1.3. Traitement des données et triangulation

Le traitement des données s'est déroulé en trois opérations. Premièrement, une reconstruction chronologique a ordonné les séquences scolaires, les apprentissages domestiques, les groupes, les studios et Saint Dose Compilation. Deuxièmement, un codage thématique manuel a été appliqué aux unités de récit correspondant à un événement, un rôle, une pratique ou une contrainte. Huit catégories principales ont été retenues : apprentissage informel ; bricolage technologique ; sociabilités de quartier ; intermédiaires ; contraintes matérielles ; évolution des pratiques d'enregistrement ; tension études-musique ; médiation et coordination artistiques. Troisièmement, une matrice de triangulation a confronté, pour chaque élément significatif, la mémoire autobiographique aux

sources externes afin d'identifier convergences, divergences et zones non vérifiées.

Ce codage ayant été réalisé par un chercheur unique, la fiabilité inter-codeurs n'a pas pu être mesurée. Ce point est traité comme une limite explicite du dispositif plutôt que comme une garantie tacite d'objectivité; il justifie le recours systématique à la triangulation externe présentée ci-dessous, qui fonctionne précisément comme contrepoids à l'absence de second codeur.

La triangulation est utilisée comme procédure de contrôle de cohérence et non comme mécanisme produisant automatiquement une vérité définitive. Une convergence entre sources indépendantes augmente le degré de confiance accordé à une proposition; une divergence conduit à conserver les versions concurrentes ; une absence de souvenir n'est pas traitée comme une réfutation. Cette règle est appliquée notamment à la genèse de *Suspect-Suprême*, au leadership du groupe, aux studios fréquentés, à la cause des enregistrements perdus, aux classements du casting et à plusieurs épisodes de la dédicace.

1.4. Précautions épistémologiques et limites du corpus

Trois précautions guident l'interprétation. Premièrement, les difficultés techniques générales décrites par Ouspé – virus, pannes, plugins ou fragilité des données – ne sont pas utilisées pour expliquer automatiquement les deux enregistrements perdus de *Suspect-Suprême*. Tonton Bouba attribue rétrospectivement la perte à Joseph, détenteur des supports selon son souvenir, alors que François TOLNO affirme seulement que les enregistrements étaient avec Joseph et qu'il ignore les circonstances de leur disparition; la responsabilité exacte reste donc non établie. Deuxièmement, l'analyse distingue les fonctions observées des titres formels: François TOLNO identifie Tonton Bouba comme leader et Tonton Bouba se présente lui-même comme tel, tandis que Joseph est décrit par les deux comme le membre le plus motivé et le plus mobilisateur. Troisièmement, Saint Pap reste présenté comme principal initiateur et porteur de *Saint Dose Compilation*, même lorsque les sources décrivent l'implication opérationnelle croissante de Siga-Yaré comme artiste, médiateur et soutien de terrain.

Les limites du corpus tiennent au caractère rétrospectif des souvenirs, à leur précision inégale, à la documentation partielle de certaines œuvres et à l'absence d'archives exhaustives des studios. Sept témoignages externes sont directement exploitables, mais leur densité n'est pas homogène. Certains noms ou formes entendus restent à confirmer, notamment un ami du quartier Tombolia

transcrit provisoirement « Kétus » dans le témoignage de Tonton Bouba, ainsi que plusieurs noms de studios ou d'acteurs restitués phonétiquement. Pour l'ami proche décédé évoqué dans l'histoire de Social Frère Family, la forme de référence retenue dans cette étude est Gando. Black Far se souvient en outre d'un studio « au niveau du marché » pour Saint Dose sans permettre de l'identifier avec certitude. Les résultats doivent donc être lus comme ceux d'une microhistoire argumentée et révisable, non comme une chronologie exhaustive du hip-hop guinéen. Ces limites sont reprises explicitement en discussion (3.1 et 3.2) au moment d'évaluer le degré de confirmation des deux hypothèses, plutôt que d'être cantonnées à une clause de style méthodologique.

2. Résultats

Conformément aux objectifs annoncés en introduction, les résultats sont présentés selon un ordre à la fois chronologique et thématique: l'apprentissage pré-institutionnel (2.1-2.2), le rôle des sociabilités et des intermédiaires (2.3-2.4), la place de Saint Dose Compilation (2.5, 2.7-2.8), la mutation des pratiques d'enregistrement (2.6), puis la synthèse triangulée qui prépare directement la vérification des hypothèses en discussion (2.9).

2.1. De l'écoute à l'expérimentation: une première formation hors institution

Le premier résultat concerne le caractère pré-institutionnel de l'apprentissage. À partir de 1996, l'écoute répétée du rap guinéen et international devient un dispositif d'autoformation. Les cassettes, l'émission « Parade » de la RTG, Canal+ Horizons et les échanges musicaux avec les proches élargissent l'horizon esthétique. Kill Point occupe une place particulière dans la mémoire de l'auteur: voir de jeunes Guinéens pratiquer collectivement le rap rend cette activité socialement et artistiquement accessible.

Une cassette d'instrumentaux américains transmise par Bienvenue DORÉ transforme l'écoute en problème pratique: comment poser sa propre voix sur une musique déjà enregistrée? Le premier texte, consacré à la maltraitance des enfants et destiné à une kermesse, reste inachevé, mais son utilisation sur plusieurs instrumentaux permet de travailler empiriquement le débit, le placement et le flow. L'apprentissage procède ici moins par cours que par répétition, comparaison et ajustement auditif.

La découverte du bouton REC + PLAY sur un appareil familial à double cassette constitue une autre étape. Une manipulation accidentelle révèle que les sons ambiants peuvent remplacer une

partie de la musique enregistrée. La compréhension technique naît de l'erreur. L'auteur expérimente ensuite l'entrée microphone, les cassettes vierges et l'enregistrement d'une voix sur un support préexistant. L'infirmerie familiale devient un espace d'essai; une potence médicale destinée aux perfusions est détournée en pied de micro. Ce bricolage n'est plus seulement documenté par la mémoire autobiographique : Tonton Bouba se souvient que Joseph, dont la mère était infirmière, avait réussi à « transformer des trucs » et disposait d'un petit matériel qui permettait au groupe de s'enregistrer, bien que l'installation ne fût pas professionnelle. Cette convergence renforce l'interprétation d'un apprentissage technique fondé sur la réaffectation d'objets ordinaires et l'expérimentation.

L'essai de cette installation par Cible du Guetto produit enfin une distinction décisive entre possibilité d'enregistrer et qualité d'enregistrement. Bruits, grincements et manque de clarté rendent perceptibles les limites de l'installation. Le défaut sonore devient un indicateur qui oblige à chercher d'autres dispositifs, d'autres lieux et d'autres compétences.

2.2. Suspect-Suprême: le groupe comme espace d'apprentissage collectif

Les témoignages de François TOLNO (Sénateur) et de Tonton Bouba permettent désormais de reconstruire plus finement la genèse de Suspect-Suprême. Tonton Bouba situe sa rencontre avec François Tolno en 1994 à l'école primaire et décrit une sociabilité musicale antérieure au rap, faite de kermesses scolaires, de danse sur la musique congolaise ou zaïroise et de petites prestations locales, notamment dans un lieu de Tombolia appelé "La Colline". François se souvient d'un premier cercle Bouba-François-Kader portant le nom Children of Defense. Tonton Bouba confirme que Kader appartenait au cercle d'amis mais le décrit comme périphérique à la pratique du rap ; selon lui, le noyau actif fut d'abord constitué de Bouba et François, puis devint un trio avec l'arrivée de Joseph Gnouma KAMANO. Il se rappelle avoir véritablement connu Joseph par l'intermédiaire de François, même s'ils avaient auparavant fréquenté une même classe sans lien d'amitié marqué. Ainsi, Suspect-Suprême apparaît moins comme une création instantanée en 2000 que comme la structuration progressive d'une sociabilité scolaire et musicale plus ancienne.

Le changement de nom doit lui aussi être traité avec prudence. François affirme que Children of Defense devint Suspect-Suprême après l'arrivée de Joseph mais ne se souvient plus de la personne qui proposa le nouveau nom. Tonton Bouba pense, avec la formule « je

crois bien », que le nom pourrait être venu de lui. Sur les répétitions, les deux témoins convergent : elles avaient lieu principalement chez François et plus occasionnellement chez Joseph à Enta Cité. Tonton Bouba précise que Joseph s'occupait notamment de rechercher les instrumentaux. Les membres discutaient collectivement du titre, du thème et du contenu général des morceaux, puis chacun écrivait ses propres parties en recevant les idées et corrections des autres.

Le répertoire apparaît plus diversifié que ne le laissaient voir les seuls titres conservés. Tonton Bouba se souvient de nombreux morceaux portant sur les relations affectives, l'emploi des jeunes et des questions de comportement social. Il évoque notamment un texte de sensibilisation encourageant les jeunes engagés dans la débauche ou certaines conduites à risque à « remettre le compteur à zéro » et défendant l'idée qu'être artiste ou célébrité n'implique pas nécessairement la consommation de drogues. Le titre de ce morceau n'est pas identifié avec certitude. François identifie pour sa part « Tidé moufankhi bé » et un titre qu'il nomme « Félicitations gbégbé », peut-être lié au morceau mémorisé par l'auteur comme « Fegbé-gbé », sans que l'équivalence soit considérée comme établie. François ne conserve aucun souvenir du studio T6 ; cette absence ne réfute pas l'épisode autobiographique mais empêche de le présenter comme corroboré par lui.

François et Tonton Bouba convergent fortement sur DTM et Kaporo. Tous deux situent l'accès à DTM par l'intermédiaire du jeune frère de DTM ; François précise que celui-ci était camarade de classe de Joseph. Les deux souvenirs décrivent une expérience difficile à DTM : François rapporte un conflit autour de l'instrumental, tandis que Tonton Bouba insiste sur de longues attentes et sur l'absence de résultat satisfaisant. Ils convergent ensuite sur un enregistrement à Kaporo. Tonton Bouba précise que le groupe y passa une nuit et parvint finalement à enregistrer un morceau, dans un contexte qu'il décrit comme une « galère » faute de soutien. Il attribue également à Joseph la mise en relation avec des amis de Kaporo et se souvient de répétitions menées avec eux. Enfin, Tonton Bouba indique que sa voix chantée était particulièrement appréciée et qu'elle lui donnait parfois une fonction vocale spécifique au-delà du rap collectif ; la nature exacte de cette fonction reste toutefois à préciser.

2.3. Le quartier et les intermédiaires comme infrastructure de circulation

La trajectoire montre que les relations sociales précèdent souvent les relations artistiques. Des voisins, camarades d'école,

connaissances familiales ou aînés deviennent des intermédiaires vers d'autres artistes. Black Far situe par exemple son intérêt pour le rap autour de 1996, au collège, après une première pratique de la danse et l'écoute de références sénégalaises et américaines telles que PBS, Tupac et Snoop Dogg. Il explique aussi que sa connaissance de l'entourage de Siga-Yaré s'est construite par un aîné appelé Grand Jean, lié à Maurice Wassiama, qu'il identifie comme le grand frère de Siga-Yaré. Ce témoignage documente concrètement la transformation de sociabilités ordinaires en ressources d'accès à des pratiques et à des réseaux artistiques.

Plusieurs intermédiaires jouent ainsi un rôle décisif : Bienvenue Doré transmet la cassette instrumentale ; François Tolno ouvre l'accès au premier environnement de studio du groupe ; le jeune frère de DTM facilite l'entrée chez DTM ; Show Kanè permet d'accéder au projet Koudéma ; Sby met Saint Pap en relation avec Siga-Yaré. La mémoire autobiographique associe également Maurice Wassiama et Tamba à la mise en relation avec Black Far ; le témoignage de Black Far confirme clairement la place de Maurice Wassiama dans le réseau familial et relationnel, mais la fonction exacte de Tamba reste moins nette dans la séquence disponible. Tonton Bouba attribue en outre à Joseph la mise en relation avec les « amis de Kaporé ». La carrière progresse donc par une succession de liens de confiance et d'intermédiations locales plutôt que par une chaîne institutionnelle linéaire.

Le travail avec Social Frère Family illustre l'élargissement progressif des rôles. Black Far décrit, pour une phase du groupe, un noyau comprenant Black Far, Khalma – aujourd'hui Aly Baba –, Mastagui et Phénomène, qu'il désigne également comme Kaly. Il présente Social Frère Family comme une formation plus jeune évoluant dans le voisinage artistique de Suspect-Suprême. Selon son souvenir, Phénomène, plus âgé, exerçait le leadership du groupe ; cette attribution reste propre à son témoignage tant qu'elle n'est pas corroborée. Black Far se souvient surtout d'un petit espace aménagé chez Siga-Yaré qui servait de studio et de lieu de sociabilité pendant les vacances. Il décrit Siga-Yaré venant aux répétitions avec une guitare, déjà très passionné et musicalement plus avancé, et souligne que cet apport instrumental renforçait le travail du groupe. Ce témoignage converge avec Mastagui sur la présence de Siga-Yaré aux répétitions et son rôle d'accompagnement, sans en faire un membre formel de Social Frère Family ni lui attribuer un titre officiel.

2.4. Construction du nom Siga-Yaré et tension entre études et musique

L'identité artistique se stabilise progressivement : Jolie bébé, Jo bébé, Mac Damaniac, Siga-Yaré. Autour de 2002, cette évolution se précise dans les échanges avec A au carré, un ami du quartier qui venait partager des moments de musique lorsque l'auteur installait la sonorisation devant la cour. Les deux jeunes envisageaient alors de réaliser un morceau ensemble. En travaillant des rimes à partir du nom « A au carré », l'auteur développe une chaîne de sonorités autour de « au carré », « marrer », « barrer » et « narrer », au sein de laquelle apparaît progressivement « Siga-Yaré ». Les archives personnelles conservent notamment la formule « Euh n'tan nan ma Jo bébé Siga-Yaré », comprise par l'auteur comme « je me nomme Jo bébé Siga-Yaré ». Dans son interprétation, Siga-Yaré signifie « allez devant ». Le pseudonyme n'est donc pas présenté comme une invention instantanée : il se construit au cœur même d'un exercice d'écriture rap, dans un contexte de sociabilité de quartier et de création partagée.

Cette construction artistique se déroule parallèlement à une forte exigence scolaire. En 2001-2002, trois membres concernés échouent à la première partie du baccalauréat. Ils reprennent l'épreuve en 2002-2003 et la réussissent en 2003. L'auteur formule alors un principe qui organise la suite de son parcours : « Je ne veux pas laisser la musique pour les études, ni les études pour la musique. » François Tolno et Tonton Bouba convergent néanmoins très nettement sur la hiérarchie concrète des priorités : les études passaient avant la musique. François évoque des parents stricts et la difficulté de concilier les deux engagements ; Tonton Bouba affirme ne pas se souvenir qu'ils aient abandonné des cours pour une répétition ou une séance de studio. Après l'échec au baccalauréat, les membres poursuivent le travail scolaire tout en maintenant la pratique musicale. En 2003-2004, Joseph est le seul des trois à réussir la deuxième partie, obtient le baccalauréat en 2004, puis réussit un concours et entre à l'ISAG – Institut Supérieur des Arts de Guinée, établissement ultérieurement rebaptisé ISAMK-D.

La convergence des témoignages permet donc de distinguer la volonté personnelle de Siga-Yaré de ne sacrifier ni les études ni la musique et la règle pratique du groupe : en cas d'arbitrage, la scolarité restait prioritaire. Cette priorité contribue aussi à expliquer la diminution progressive de disponibilité de certains membres sans qu'il soit nécessaire d'y voir une rupture artistique ou relationnelle.

2.5. Saint Dose Compilation : condensation des réseaux et des contraintes

Saint Dose Compilation constitue le noyau de la période 2003-2004. Le projet, porté principalement par Saint Pap, possède une dimension commémorative liée à Doussou Condé, Aïcha Condé et Massaran Keïta, décédées à la cascade de la Soumba, à Dubréka. Siga-Yaré entre dans le projet comme membre de Suspect-Suprême, puis participe aussi à des tâches de mobilisation, de liaison et de suivi. François Tolno attribue l'accès du groupe à Saint Dose à la fois aux relations de Joseph et au travail soutenu de Suspect-Suprême ; il pense, avec la réserve « si j'ai bonne mémoire », que « Tidé moufankhi bé » avait été retenu. Tonton Bouba conserve pour sa part un souvenir plus fragmentaire de cette phase : il dit avoir été peu impliqué et pense avoir été présent à la dédicace davantage comme impresario que comme artiste, sans pouvoir confirmer sa présence sur le podium. Ces souvenirs ne modifient pas la hiérarchie historique du projet : Saint Pap en reste le principal initiateur, organisateur et porteur.

L'accès de Social Frère Family à Saint Dose Compilation constitue l'un des points de convergence les plus solides du corpus. Siga-Yaré se souvient avoir informé et inscrit le groupe ; Aly Baba confirme cette intervention ; Mastagui décrit également sa forte présence dans les démarches ; et Black Far se rappelle, avec la prudence propre à sa mémoire, Siga-Yaré comme celui qui avait informé ou mis le groupe en relation avec le projet. Saint Pap le présente par ailleurs comme un acteur important du dispositif. Cette convergence permet d'identifier un rôle de médiation et de coordination de terrain chez Siga-Yaré, sans transformer ce rôle en statut officiel de coproducteur ni modifier la place de Saint Pap comme principal initiateur et porteur du projet.

La compilation se développe toutefois dans un environnement de grande fragilité matérielle. Les témoignages convergent sur les déplacements coûteux ou effectués à pied, les attentes, la faim, les problèmes d'électricité et les difficultés financières. Tonton Bouba élargit ce constat à la période de Suspect-Suprême en insistant sur l'absence de soutien et la nécessité de « se débrouiller » pour accéder aux studios ; il se souvient notamment des attentes à DTM et d'une nuit passée à Kaporo pour parvenir à enregistrer. François Tolno porte rétrospectivement un regard critique sur les conditions économiques de Saint Dose et se souvient qu'une contribution aurait été versée pour le studio. Son jugement selon lequel les artistes risquaient d'être « utilisés » reste une appréciation personnelle et n'est pas transformé en constat de fraude. Ces contraintes constituent

une variable structurante de la production et de la continuité des groupes.

2.6. Les quartiers Minière et Belle Vue à Conakry: le studio comme espace de production et de socialisation

À La Minière, Ouspé constitue un repère technique majeur. Son témoignage situe entre 2003 et 2025 un environnement de production informatisé dans lequel Fruity Loops occupe une place. Le résultat le plus robuste tient plutôt au changement de représentation vécu par l'auteur : à La Minière, l'ordinateur devient clairement visible comme centre de programmation et d'organisation de la matière sonore.

Le studio est aussi un espace de sociabilité. Les périodes d'attente permettent d'observer des séances, de discuter avec d'autres artistes et de rencontrer producteurs ou techniciens. Ouspé, Benny, Jack Wounpack, Abdoul Djabar et plusieurs autres acteurs apparaissent dans cet environnement. La présence de Jack Wounpack et le travail autour de « WA DEN BA BAREYARA » illustrent cette circulation d'œuvres et de personnes.

À Belle Vue, Social Frère Family enregistre dans l'environnement de Fory BANGOURA dit Dinah avec Prince 4. Le témoignage d'Aly Baba converge sur le lieu ; le nom de Prince 4 a été confirmé après relance. Black Far cite lui aussi Belle Vue parmi les studios fréquentés à cette époque, ce qui renforce l'existence de ce lieu dans la cartographie mémorielle du groupe. En revanche, lorsqu'il tente de situer précisément l'enregistrement de Social Frère Family pour Saint Dose, il évoque seulement un studio « au niveau du marché » ; cette indication trop vague n'est pas assimilée automatiquement à Belle Vue, La Minière ou un autre studio. La distinction entre souvenir précis, reconnaissance après rappel et localisation incertaine est donc maintenue.

2.7. Saint Dose, mémoires divergentes des enregistrements et dislocation progressive de Suspect-Suprême

La mémoire autobiographique conserve deux tentatives d'enregistrement perdues dans le contexte de Saint Dose Compilation. Saint Pap évoque également des difficultés techniques et des prises ou des sons ayant « disparu », sans que la cause exacte soit établie. François Tolno ne se souvient pas clairement d'un nouvel enregistrement spécifique dans la compilation et pense plutôt, avec prudence, que « Tidé moufankhi bé » avait été retenu ; il précise que les enregistrements étaient alors conservés avec Joseph mais affirme ne pas savoir comment la perte s'est produite. Tonton Bouba va plus

loin et attribue rétrospectivement la perte à Joseph parce que celui-ci détenait, selon lui, les supports ; dans le même passage, il rappelle toutefois la complexité d'un environnement fondé sur les cassettes et évoque une « histoire de clé » dont le sens exact reste incertain. L'article conserve donc l'attribution de Tonton Bouba comme point de vue du témoin, mais ne l'élève pas au rang de responsabilité établie. La cause et la responsabilité exactes des pertes demeurent non démontrées.

François et Tonton Bouba apportent en revanche une convergence particulièrement forte sur la désactivation progressive du groupe. François explique qu'il fut progressivement absorbé par le travail et ses affaires et que Bouba venait plus rarement aux répétitions. Tonton Bouba confirme sa propre réorientation vers l'impresariat, la radio et les médias, tandis qu'il décrit François comme de moins en moins actif musicalement et davantage tourné vers le business. Les deux témoignages indiquent qu'aucune décision formelle ne fut prise pour mettre fin à Suspect-Suprême : le groupe « s'est éteint » ou a cessé naturellement d'être actif sans rompre les liens d'amitié. Ils convergent également pour dire que Joseph resta le membre le plus motivé et le plus engagé dans la continuité musicale.

Le passage au solo apparaît ainsi moins comme une stratégie individuelle préparée à l'avance que comme l'effet d'une divergence progressive des trajectoires. François et Tonton Bouba rapportent avoir accepté ou encouragé Joseph à continuer lorsque leur propre disponibilité pour la musique diminuait. Tonton Bouba relie la continuité de Joseph à sa motivation antérieure puis à son entrée à l'ISAG, tandis que lui-même s'oriente davantage vers les médias et François vers d'autres activités avant son départ ultérieur au Japon. Tonton Bouba se souvient aussi de freestyles réalisés plus tard avec Joseph à l'Institut des arts, signe que la cessation du groupe n'avait pas supprimé les relations musicales et amicales. Sur la répartition des rôles, les deux témoins internes identifient Bouba comme leader et Joseph comme principal moteur de motivation. Tonton Bouba précise que chacun écrivait ses textes, mais que Joseph proposait parfois des modifications et des améliorations ; cette fonction est analysée comme conseil créatif informel, non comme écriture à la place des autres ni comme statut formel d'arrangeur.

2.8. De l'observation technique à l'acquisition de compétences organisationnelles

Lorsque les autres membres deviennent moins présents, Ouspé prépare pour Siga-Yaré un instrumental spécialement programmé. Le morceau définitif n'est pas enregistré à La Minière, mais cet

instrumental offre une possibilité de poursuivre la participation à la compilation. À la veille de la dédicace, Siga-Yaré enregistre finalement sous son nom artistique personnel dans un autre studio mobilisé pour le projet. L'identité solo se trouve ainsi liée à une contrainte de continuité plutôt qu'à une rupture symbolique planifiée.

Parallèlement, la préparation de la dédicace élargit les apprentissages au-delà du son. Avec Mamadi BERÉTÉ, l'auteur découvre la saisie, la mise en page de prospectus, les invitations et les lettres ; avec Ouspé, il observe la programmation musicale informatisée. Deux usages de l'ordinateur – communication et production musicale – deviennent visibles presque simultanément. La compilation fonctionne donc comme un espace d'apprentissage transversal.

La participation aux recouvrements de tickets, à la récupération de supports sonores et aux relations avec les artistes confirme l'élargissement du rôle. Saint Pap reste le porteur principal du projet, mais Siga-Yaré agit comme artiste-organisateur de terrain. Cette distinction permet de reconnaître les compétences acquises sans transformer des tâches informelles en statut institutionnel non documenté.

2.9. Synthèse de la triangulation

Élément	Mémoire autobiographique	Sources externes	Statut analytique
Entrée de Social Frère Family dans Saint Dose Compilation	Siga-Yaré dit avoir informé et inscrit le groupe.	Aly Baba confirme ; Mastagui et Saint Pap décrivent son implication de terrain ; Black Far se souvient également de Siga-Yaré comme intermédiaire vers le projet, avec une réserve de mémoire.	Convergence très forte sur le rôle de mise en relation de Siga-Yaré.

Élément	Mémoire autobiographique	Sources externes	Statut analytique
Difficultés matérielles	Transport, faim, électricité, attentes et faibles moyens.	Aly Baba, Mastagui, Ouspé, Saint Pap, Tonton Bouba et Black Far décrivent, à des degrés différents, des difficultés de transport, d'argent, d'électricité, d'attente ou d'accès aux studios.	Convergence très forte sur le caractère structurant des contraintes matérielles.
Rôle de Siga-Yaré	Artiste participant et appui au suivi, à la liaison et à la mobilisation.	François Tolno et Tonton Bouba décrivent Joseph comme le membre le plus motivé ; Black Far confirme son rôle d'accompagnement à la guitare et de médiation vers Saint Dose ; Saint Pap et d'autres témoins décrivent une forte implication de terrain.	Rôle opérationnel et relationnel fortement corroboré ; aucun titre formel supplémentaire n'est déduit.
Pratiques numériques à La Minière	Découverte de l'ordinateur comme outil central de production.	Ouspé décrit Fruity Loops, la programmation et les contraintes techniques.	Convergence forte sur la transition numérique.

Élément	Mémoire autobiographique	Sources externes	Statut analytique
Dislocation de Suspect-Suprême	Processus reconstruit comme progressif, sans acte formel de dissolution.	François Tolno et Tonton Bouba confirment qu'aucune décision formelle n'a mis fin au groupe ; leurs trajectoires se sont progressivement différenciées tandis que Joseph restait le plus motivé.	Convergence interne très forte sur une désactivation naturelle et progressive.
Cause des deux pertes d'enregistrement	La mémoire de Siga-Yaré conserve deux tentatives perdues ; cause non connue avec certitude.	François dit que les enregistrements étaient avec Joseph mais ignore les circonstances de la perte ; Tonton Bouba attribue la perte à Joseph parce qu'il détenait les supports ; Saint Pap évoque des prises/sons disparus ; Ouspé décrit seulement des risques techniques généraux.	Responsabilité et causalité non établies ; divergence explicitement conservée.

Élément	Mémoire autobiographique	Sources externes	Statut analytique
Tonton Bouba : genèse et fonctionnement de Suspect-Suprême	Le récit autobiographique associait Joseph à la formation et au fonctionnement du groupe.	Tonton Bouba décrit un noyau actif Bouba-François avant Joseph, Kader périphérique, puis un trio avec Joseph ; répétitions surtout chez François, Joseph recherchant les instrumentaux et contribuant aux corrections.	Source interne directement exploitée ; forte convergence avec François sur la structure du groupe.
François Tolno / Sénateur : genèse, leadership et fonctionnement de Suspect-Suprême	Le récit autobiographique situait Joseph dans la formation du groupe et lui attribuait auparavant l'idée du nom Suspect-Suprême.	François décrit un noyau Bouba-François-Kader appelé Children of Defense avant Joseph ; Tonton Bouba confirme la dynamique antérieure et pense, avec réserve, que le nom Suspect-Suprême pourrait être venu de lui ; François ne se souvient plus de l'auteur précis.	Genèse fortement consolidée ; paternité exacte du nom Suspect-Suprême non établie.

Élément	Mémoire autobiographique	Sources externes	Statut analytique
Témoignage de Black Far	Le récit situe Black Far dans l'environnement de Social Frère Family et dans une relation de proximité et de travail avec Siga-Yaré.	Black Far confirme un petit espace de studio chez Siga-Yaré, sa présence à la guitare aux répétitions de Social Frère Family et se souvient de lui comme intermédiaire vers Saint Dose. Il ne confirme pas explicitement avoir souhaité intégrer Suspect-Suprême.	Source directement exploitée ; convergences fortes sur l'accompagnement et la médiation, avec prudence sur les éléments non répondus ou hésitants.
Studios T6, DTM et Kaporos selon François Tolno	Le récit autobiographique mentionne T6, DTM et Kaporos.	François ne se souvient pas de T6 ; François et Tonton Bouba confirment DTM et Kaporos. Bouba ajoute l'accès par le jeune frère de DTM, les longues attentes, une nuit à Kaporos et un enregistrement finalement réussi.	DTM/Kaporos fortement corroborés ; T6 reste non corroboré par ces deux témoins, sans être réfuté.

Élément	Mémoire autobiographique	Sources externes	Statut analytique
Écriture collective, études et motivation	Le récit décrit une tension durable entre études et musique et la persévérance de Joseph.	François et Tonton Bouba décrivent une création collective, des études prioritaires et Joseph comme le membre le plus motivé. Bouba précise que Joseph recherchait les instrumentaux et proposait parfois des améliorations aux textes.	Convergence interne très forte sur apprentissage entre pairs, priorité scolaire et rôle moteur de Joseph.
Bricolage domestique d'enregistrement	Siga-Yaré décrit le double cassette, le microphone et l'infirmier familiale comme premiers dispositifs.	Tonton Bouba confirme que Joseph avait transformé du petit matériel et permettait au groupe de s'enregistrer malgré un dispositif non professionnel.	Corroborations externe directe de H1.
Leadership et motivation dans Suspect-Suprême	Le récit autobiographique ne doit pas être lu comme revendication de leadership formel.	François identifie Bouba comme leader ; Tonton Bouba se présente lui-même comme leader ; tous deux décrivent Joseph comme le plus motivé et le principal moteur de continuité.	Distinction fortement consolidée : leadership de Bouba selon les témoins internes, rôle moteur de Joseph.

Élément	Mémoire autobiographique	Sources externes	Statut analytique
Études avant musique	Siga-Yaré formule le principe de ne sacrifier ni les études ni la musique.	François et Tonton Bouba affirment que les études restaient prioritaires ; Bouba ne se souvient pas d'abandon de cours pour une répétition ou un studio.	Convergence très forte ; coexistence des deux engagements avec priorité scolaire.
Social Frère Family : composition et leadership selon Black Far	Les souvenirs antérieurs décrivent plusieurs phases et membres de Social Frère Family.	Black Far se souvient d'une phase à quatre : Black Far, Khalma/Aly Baba, Mastagui et Phénomène/Kaly ; il pense que Phénomène, plus âgé, était leader.	Témoignage attribué à une phase du groupe ; leadership à corroborer par d'autres membres.

3. Discussion

3.1. Vérification de H1 : l'apprentissage informel et situé comme matrice principale

Les résultats confirment H1 dans le périmètre du corpus. Conformément aux statuts de preuve définis en 1.1, cette confirmation s'appuie sur des convergences répétées entre mémoire autobiographique et témoignages externes indépendants, et non sur le seul récit de l'auteur. Avant l'entrée à l'ISAG en 2004, les compétences décrites se construisent principalement hors d'un cursus spécialisé : écoute répétée, imitation, écriture sur des instrumentaux existants, expérimentation domestique, répétitions de groupe, observation des studios et échanges entre pairs. François Tolno décrit une écriture distribuée entre les membres ; Tonton Bouba confirme le petit dispositif artisanal d'enregistrement chez Joseph, son rôle dans la recherche d'instrumentaux et les discussions collectives sur les thèmes et les titres ; Black Far se souvient du petit espace servant de studio chez Siga-Yaré et de sa présence aux répétitions de Social Frère Family avec une guitare. La convergence de ces témoignages indépendants soutient donc directement l'hypothèse d'un apprentissage informel, social et situé.

Le cas étudié précise toutefois la matérialité de ces apprentissages. Le double cassette, la cassette chrome, la potence de perfusion, les déplacements vers les studios et l'attente du courant montrent que la compétence se forme dans un environnement d'accès partiel aux ressources. L'absence d'équipement spécialisé ne signifie pas absence d'apprentissage : elle déplace une partie de celui-ci vers l'essai, l'adaptation, l'observation et la coopération. Cette logique rejoint les mécanismes décrits par L. Green (2002) tout en montrant comment ils se reconfigurent dans un contexte urbain ouest-africain marqué par des infrastructures instables.

La notion d'apprentissage situé (J. Lave et E. Wenger, 1991) éclaire également le passage progressif de la périphérie vers une participation plus active. Siga-Yaré commence comme auditeur et expérimentateur, puis devient membre de groupe, usager de studio, accompagnateur de pairs, participant à une compilation et acteur de médiation. Les lieux de pratique – maison, quartier, studio, compilation – constituent ainsi des espaces de socialisation artistique avant même l'entrée dans une institution de formation. Cette observation complète les travaux sur les hip-hop africains, qui insistent sur la capacité des acteurs à localiser et reconfigurer des circulations musicales transnationales (E. S. Charry, 2012 ; C. M. Appert, 2018).

3.2. Vérification de H2 : Saint Dose Compilation comme bifurcation

H2 est partiellement confirmée et doit être reformulée. Selon les mêmes critères, une hypothèse n'est ici retenue que partiellement confirmée lorsque les convergences disponibles corroborent certains de ses termes sans permettre d'établir la relation causale exacte qu'elle postule. Les données ne permettent pas de considérer Saint Dose Compilation comme la cause unique du passage au solo. Elles montrent plutôt que le projet concentre des processus déjà engagés : priorité scolaire, travail, affaires personnelles, réorientation professionnelle, moindre disponibilité de certains membres, fragilité des supports et contraintes de production. La mémoire de Siga-Yaré conserve deux pertes d'enregistrement ; François ne se souvient pas clairement de nouvelles séances spécifiques à la compilation et Tonton Bouba attribue la perte à Joseph, tandis que les autres sources ne permettent pas d'établir cette responsabilité. La transformation de Suspect-Suprême ne peut donc être expliquée par un incident technique isolé.

En revanche, plusieurs résultats soutiennent l'idée d'une bifurcation relative. François Tolno et Tonton Bouba convergent très

fortement sur l'absence de dissolution officielle du groupe et sur le maintien des liens d'amitié. François était de plus en plus absorbé par le travail et ses affaires; Tonton Bouba se réorientait vers l'impresariat, la radio et les médias; Joseph restait le membre le plus motivé et poursuivait plus intensément la musique avant d'entrer à l'ISAG. Dans le même temps, Saint Dose élargit ses réseaux, l'expose plus directement à des pratiques de production informatisées et lui confie des tâches de liaison, mobilisation, recouvrement et suivi. Le projet agit ainsi comme un accélérateur et un lieu de condensation de transformations déjà à l'œuvre.

La vérification conduit donc à reformuler H2 de la manière suivante: Saint Dose Compilation n'a pas provoqué à elle seule la fin de Suspect-Suprême, mais elle a accompagné et rendu plus visible la différenciation des trajectoires, l'élargissement des compétences de Siga-Yaré et son déplacement vers une participation plus autonome. Cette reformulation est plus conforme au corpus que l'idée d'une causalité unique. Elle permet aussi de distinguer leadership, motivation, accompagnement instrumental, conseil créatif et médiation : François TOLNO identifie Tonton Bouba comme leader, Tonton Bouba se présente lui-même comme tel, tandis que tous deux décrivent Joseph comme le membre le plus motivé et le principal moteur de continuité.

3.3. Les mondes de l'art et la centralité des intermédiaires

Le parcours confirme l'intérêt de la perspective de H. S. Becker (1982): aucun morceau, studio ou projet n'apparaît comme le produit d'un individu isolé. Les opportunités dépendent de personnes qui transmettent une cassette, ouvrent l'accès à un groupe, recommandent un studio, mettent en relation avec un organisateur, programment une musique ou aident à préparer des supports de communication. L'œuvre et la trajectoire reposent ainsi sur des chaînes de coopération. Cette lecture relationnelle rejoint, à une autre échelle, les analyses des hip-hop africains comme pratiques à la fois localement ancrées et connectées à des circulations plus larges (E. S. Charry, 2012; C. M. Appert, 2018).

Cette structure relationnelle permet de comprendre pourquoi les quartiers et les liens ordinaires ont une valeur productive. Le capital artistique ne se réduit pas à la compétence d'interprétation; il comprend aussi la capacité à maintenir des relations, à circuler entre groupes, à trouver une solution technique et à soutenir un projet. Tonton Bouba attribue à Joseph la mise en relation de Suspect-Suprême avec des amis de Kaporo. Black Far décrit de son côté une chaîne relationnelle passant par Grand Jean et Maurice Wassiama,

puis se souvient de Siga-Yaré comme d'un « grand frère » et comme intermédiaire vers Saint Dose pour Social Frère Family. L'émergence d'un rôle de médiation, d'accompagnement et de facilitation chez Siga-Yaré constitue ainsi un résultat à part entière.

3.4. Les contraintes matérielles comme variable structurante de la création

L'un des apports de l'article est de replacer l'infrastructure au centre de l'analyse. Les coupures d'électricité, la disponibilité des studios, les coûts de transport, la faim, la fragilité des supports et l'absence de ressources financières stables modifient la temporalité du travail. Tonton Bouba qualifie cette période de « galère » et insiste sur les attentes à DTM et la nécessité de passer une nuit à Kaporé pour achever un enregistrement. Black Far confirme de son côté les difficultés liées au transport, à l'argent, à la nourriture, aux délestages, aux attentes et à l'accès incertain aux studios pour des élèves ou étudiants. Ces éléments convergent avec Aly Baba, Mastagui, Saint Pap et Siga-Yaré et montrent que la contrainte matérielle déterminait concrètement la possibilité de revenir, d'attendre, de répéter ou d'enregistrer.

Ces contraintes ne doivent pas être romantisées comme si la difficulté produisait mécaniquement la créativité. Elles peuvent générer des apprentissages adaptatifs, mais aussi provoquer pertes, renoncements et désorganisation. Le cas de Suspect-Suprême montre précisément cette ambivalence: la contrainte stimule la débrouille, mais elle contribue également à l'érosion du collectif.

3.5. Une transition technologique graduelle plutôt qu'une rupture analogique /numérique

La trajectoire technique invite à rejeter une périodisation binaire. Les cassettes, boîtes à rythmes, claviers, ordinateurs et équipements analogiques peuvent coexister. Ce qui change progressivement est moins la présence absolue d'une technologie que sa visibilité et sa fonction dans la représentation du studio. Dans la banlieue de Conakry, notamment à T6 ou DTM, l'auteur comprend surtout le studio par le support cassette et la prise de voix; à La Minière, l'écran et le logiciel deviennent le lieu visible où la musique est construite.

Cette rupture cognitive prépare l'intérêt ultérieur pour la musique assistée par ordinateur, sans que l'article projette rétrospectivement sur 2003 les compétences professionnelles acquises plus tard. La prudence chronologique est ici essentielle pour éviter les anachronismes technologiques.

3.6. Apport scientifique et limites

L'apport scientifique de l'article tient à une microhistoire située de l'apprentissage musical dans le hip-hop guinéen à Conakry. L'étude articule des dimensions souvent examinées séparément: apprentissage musical, bricolage technique, sociabilité de quartier, infrastructure urbaine, studios, scolarité et organisation de projets. Elle montre également qu'une autoethnographie peut gagner en robustesse lorsqu'elle rend visibles ses niveaux de preuve, confronte le récit de l'auteur à des témoins directement impliqués et conserve les divergences plutôt que de produire une narration artificiellement cohérente. La valeur des résultats réside donc moins dans leur généralisation statistique que dans leur capacité à expliciter des mécanismes transférables à l'analyse d'autres trajectoires musicales comparables.

La portée de ces résultats reste néanmoins circonscrite. Sept témoignages externes sont exploités, mais leur densité et leur précision varient. François TOLNO (Sénateur) et Tonton Bouba consolident l'histoire interne de Suspect-Suprême; Black Far renforce celle de Social Frère Family et ses liens avec Siga-Yaré. Leur confrontation confirme notamment l'existence d'un petit environnement domestique de studio, la présence de Siga-Yaré à la guitare lors de répétitions de Social Frère Family et son rôle de médiation vers Saint Dose. Elle fait également apparaître des incertitudes: la demande éventuelle de Black Far d'intégrer Suspect-Suprême n'est pas confirmée par sa réponse; le leadership de Phénomène dans Social Frère Family reste attribué à son seul souvenir ; plusieurs noms, lieux et studios demeurent à consolider. Ces limites imposent une généralisation analytique et prudente.

Conclusion

Cette étude répond à la question de recherche en montrant que la construction des compétences de Siga-Yaré entre 1996 et 2004 résulte d'un processus cumulatif dans lequel apprentissages informels, sociabilités, contraintes matérielles et transformations technologiques interagissent. La trajectoire ne suit pas une progression institutionnelle linéaire: elle se construit par écoute, imitation, bricolage, répétition, observation, coopération et adaptation aux contraintes, avant d'être prolongée par l'entrée à l'ISAG.

La vérification des hypothèses conduit à deux conclusions distinctes. H1 est confirmée dans les limites du corpus: avant la

formation spécialisée, les compétences artistiques et techniques sont principalement acquises dans des environnements informels et situés. Cette conclusion est soutenue par la convergence entre mémoire autobiographique, témoignages de François TOLNO, Tonton Bouba et Black Far, et observations relatives aux répétitions, au petit dispositif d'enregistrement, à la recherche d'instrumentaux et à l'accompagnement à la guitare. H2 est partiellement confirmée et reformulée : Saint Dose Compilation n'est pas la cause unique de la transition vers le solo, mais un moment de condensation et d'accélération de processus déjà engagés – différenciation des trajectoires des membres, élargissement des réseaux, apprentissages organisationnels et exposition plus directe à la production informatisée.

La contribution de l'article est ainsi triple. Empiriquement, il documente de l'intérieur une période du hip-hop guinéen marquée par les sociabilités scolaires et de quartier, la danse, les kermesses, les cassettes, les studios domestiques et de quartier, les compilations et la transition progressive vers l'ordinateur. Méthodologiquement, il montre l'intérêt d'une autoethnographie triangulée qui distingue les statuts de preuve et accepte les désaccords mémoriels. Théoriquement, il met en évidence l'articulation entre apprentissage situé, chaînes de coopération et infrastructure matérielle dans la formation d'une trajectoire artistique. François TOLNO et Tonton Bouba permettent de réviser la genèse et la désactivation de Suspect-Suprême; Black Far apporte une corroboration indépendante du petit espace de studio chez Siga-Yaré, de son accompagnement à la guitare de Social Frère Family et de son rôle de mise en relation avec Saint Dose. Ces résultats invitent à poursuivre la documentation des premières scènes hip-hop guinéennes par des archives, des entretiens croisés et l'étude des supports sonores encore disponibles. Sur le plan communicationnel, ils éclairent enfin la manière dont des savoirs pratiques circulent par voie orale, informelle et interpersonnelle avant toute médiation institutionnelle ou technologiques stabilisée; une question qui intéresse directement les Sciences du Langage et de la Communication.

Références bibliographiques

- ANDERSON Leon, 2006, « Analytic autoethnography », *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 35, n° 4, p. 373-395.
<https://doi.org/10.1177/0891241605280449>

- APPERT Catherine M., 2018, *In Hip Hop Time: Music, Memory, and Social Change in Urban Senegal*, New York, Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190913489.001.0001>
- BECKER Howard S., 1982, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press.
- CHANG Heewon, 2008, *Autoethnography as Method*, Walnut Creek, Left Coast Press.
- CHARRY Eric S. (dir.), 2012, *Hip Hop Africa: New African Music in a Globalizing World*, Bloomington, Indiana University Press.
- ELLIS Carolyn, ADAMS Tony E. & BOCHNER Arthur P., 2011, « Autoethnography: An overview », *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, vol. 12, n° 1, article 10. <https://doi.org/10.17169/fqs-12.1.1589>
- GREEN Lucy, 2002, *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*, Aldershot, Ashgate.
- LAVE Jean & WENGER Etienne, 1991, *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*, Cambridge, Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511815355>