



HAL
open science

Célébrités transimpériales. Sur les routes des premières stars de la guitare katangaise dans les années 1950

Charlotte Grabli

► To cite this version:

Charlotte Grabli. Célébrités transimpériales. Sur les routes des premières stars de la guitare katangaise dans les années 1950. *Ethnologie française*, 2022, Mondes de l'art en mobilités, 52 (2), pp.261-273. 10.3917/ethn.222.0261 . hal-04509721

HAL Id: hal-04509721

<https://hal.science/hal-04509721>

Submitted on 18 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Dernière version envoyée par l'autrice du texte :

Charlotte Grabli, « Célébrités transimpériales. Sur les routes des premières stars de la guitare katangaise dans les années 1950 », *Ethnologie française*, dossier « Mondes de l'art translocaux », dir. Alice Aterianus-Owanga, Armelle Gaulier and Cécile Navarro, vol. 52/2, 2022.

Pour citation, merci de se référer à la version publiée.

This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 101032001.

Célébrités transimpériales. Sur les routes des premières stars de la guitare katangaise dans les années 1950

Charlotte Grabli

CIRESC-CNRS/Département d'histoire de UCLA

Charlotte.grabli@cnrs.fr

RÉSUMÉ

Cet article examine l'émergence de la célébrité musicale africaine dans le contexte du développement de la radio, de l'industrie du disque et de l'ethnomusicologie après 1945. Il explore la notion de « célébrité transimpériale » du point de vue des guitaristes Jean Bosco Mwenda et Édouard Masengo, devenus les premières stars de l'est du Congo belge et deux des artistes les plus mobiles du continent dans les années 1950. Originaires du Katanga, une région au carrefour des influences musicales de Léopoldville (Kinshasa) et de Johannesburg, ces guitaristes ont investi et ouvert de nouveaux circuits musicaux au Congo, en Afrique du Sud et au Kenya. L'article retrace leurs « territoires circulatoires » en combinant l'étude de leur mobilité spatiale et sociale, pour éclairer un pan méconnu de l'histoire sociale et culturelle de cet espace transimpérial. Il montre ainsi comment les débuts de la célébrité médiatique prolongeaient les routes de musiciens populaires dont le mode de vie reposait sur une ancienne culture de l'itinérance.

Mots-clés : Célébrité. Musiciens congolais. Industrie du disque. Ethnomusicologie. Mobilité. Transimpérial.

Avec les nouveaux médias apparus au sortir de la Seconde Guerre mondiale, les instrumentistes, les orchestres et les troupes de théâtre populaire ont étendu leur notoriété et accru leur mobilité en Afrique. La démocratisation du disque, de la radio, et du phonographe ouvrait des espaces de reconnaissance à des artistes jusqu'alors marginalisés [Barber, 2009 ; Grabli, 2019]. Pour autant, et contrairement à une idée répandue [Bemba, 1984 : 128 ; May et Stapleton, 1990 : 275], cette médiatisation ne transformait pas les musiciens animant la vie de leurs communautés en stars du disque déconnectées de leurs publics, n'ayant plus besoin de se déplacer pour faire connaître leur musique. L'examen des scènes musicales¹ des années 1950 montre au contraire que l'entrée dans les

¹ Dans cet article, la « scène musicale » est entendue dans son sens commun, en tant que phénomène qui implique localement les musiciens et leurs publics et peut s'étendre via des médias écrits et audiovisuels au sein de réseaux plus vastes [voir à ce sujet, BENNETT et PETERSON, 2004]. De différentes envergures, les scènes

studios d'enregistrement prolongeait les routes parcourues par des chanteurs et instrumentistes populaires dont le mode de vie reposait sur une culture ancienne du voyage et de l'itinérance².

La transformation du statut, des pratiques et des modes de mobilité engendrée par la médiatisation est particulièrement visible dans le parcours de Jean Bosco Mwenda et Édouard Masengo. Ces compositeurs, chanteurs et guitaristes, qui comptent parmi les artistes les plus mobiles du Congo belge³, étaient originaires du Katanga, une région minière constituant un carrefour migratoire et économique en Afrique centrale [Guene, Larmer, Lauro, *et al.*, 2021]. Dès le début des années 1950, ils investissent des réseaux multiples, commerciaux, scientifiques et coloniaux, afin d'étendre leur notoriété au-delà de la capitale de la province, Élisabethville (ancien nom de Lubumbashi). Mwenda et Masengo deviennent ainsi des figures majeures de la musique congolaise en Afrique du Sud et dans le Kenya britannique, se démarquant des guitaristes de l'époque, comme Léon Bukasa, qui préféraient rejoindre la scène florissante de la « musique moderne congolaise » (aujourd'hui appelée « rumba congolaise ») des capitales du Congo belge et français, Léopoldville (aujourd'hui Kinshasa) et Brazzaville⁴.

Cet article propose de contribuer à l'histoire de la célébrité africaine à partir de l'analyse des « territoires circulatoires » [Tarrus, 2000] que ces musiciens ont établis en circulant entre les scènes musicales et culturelles d'Élisabethville [Jewsiewicki, 2003 ; Le Lay, 2014], Léopoldville [Grabli, à paraître ; Mukuna, 1992 ; White, 2008], Johannesburg [Coplan, (1985) 2007] et Nairobi [Salm, 2005]. Leur mobilité, à la fois spatiale et sociale, se distingue de celle, mieux connue, des musiciens de l'est du Congo à la fin des années 1960 où l'immigration devient plus systématique, en particulier vers la Tanzanie [Perullo, 2008 ; Rosenberg, 2019]. Leurs parcours sont en effet indissociables du contexte médiatique des années 1950 dominé par la radio, une décennie qui diffère de l'ère postcoloniale abordée par la majorité des travaux sur la célébrité musicale en Afrique [Aterianus-Owanga, 2017 ; Grant, 2017 ; Pype, 2009 ; Shipley, 2015 ; Steingo, 2005 ; Tomás, 2014 ; White, 2004].

Il s'agit d'envisager comment les « célébrités transimpériales » amplifiaient l'élasticité des frontières dans un contexte où de nouveaux phénomènes de globalisation régulaient les flux de personnes, de capitaux et de marchandises en Afrique. L'approche transimpériale que mobilise l'histoire récente des empires coloniaux [Hedinger et Heé, 2019 ; Thomas et Thompson, 2014] est ici utile pour aborder l'essor du commerce du disque et de l'ethnomusicologie dont profitaient les guitaristes katangais. En s'écartant du prisme national, celle-ci permet de restituer les liens méconnus que les musiciens et les acteurs de l'industrie du disque et de la radio tissaient entre le Congo belge, l'Union sud-africaine et le

évoquées offrent des points de repère spatiaux utiles à l'analyse des mobilités et des routes des « célébrités transimpériales ».

² Le qualificatif de « populaire » me semble ici plus approprié que celui d'« urbain » pour décrire ces guitaristes qui se produisaient autant dans les villes que dans les villages au fil de leurs longues tournées en Afrique centrale. Sur la catégorie de « musique populaire », voir LE MENESTREL, 2006.

³ Aujourd'hui République démocratique du Congo, ce territoire s'est successivement appelé Congo belge (1908-1960), République du Congo (1960-1971), et Zaïre (1971-1997).

⁴ L'étendue de la célébrité de ces musiciens n'a pas d'équivalent parmi les rares stars féminines de la scène congolaise devenues célèbres dans les années 1950 à Léopoldville. Signalons toutefois le parcours transimpérial, entre le Congo belge et l'empire français, de Lucie Eyenga et Marcelle Ebibi à la même époque. Voir leur notice biographique dans NIMY, 2010.

Kenya britannique (des territoires ne partageant aucune frontière). La notion de célébrité transimpériale souligne en même temps le statut original et potentiellement subversif d'artistes qui ne cessaient de traverser les frontières coloniales et impériales à une époque où le quotidien des colonisé-e-s demeurait conditionné par la ségrégation raciale et la surveillance des mobilités [Hunt, 2016]. Au Congo belge, l'interdiction de partis politiques entravait par ailleurs l'émergence de figures publiques africaines jusqu'en 1957, à la veille de l'indépendance. Ce contexte confère aux premières stars africaines et aux différents aspects de leur célébrité (notoriété, mobilité et réputation [Aterianus-Owanga, 2017 : 108-114]) une dimension intrinsèquement politique.

Pour le comprendre, l'étude privilégie le point de vue des musiciens, et non celui du public ou des fans comme le font généralement les études sur la célébrité [Pype, 2009 : 542]. Elle combine des jeux d'acteurs, des jeux d'échelles et des niveaux spatiaux (transimpériaux, coloniaux et locaux) à partir d'une pluralité de sources, souvent fragmentaires. Celles-ci incluent les chansons des guitaristes, leurs témoignages, et les écrits des ethnomusicologues, nombreux à étudier leur style de jeu. Les archives de l'*International Library of African Music* (ILAM), institution fondée par le Britannique Hugh Tracey en 1953, sont également précieuses pour retracer la formation des circuits du disque africain. Ses notes de terrain et ses correspondances témoignent des effets de ses campagnes d'enregistrement sur la carrière des musiciens alors que les studios se concentraient à Johannesburg (depuis 1930) et Léopoldville (à partir de 1945). Croisées aux articles de la presse congolaise, ces sources nous serviront à retracer les routes empruntées par J-B Mwenda et É. Masengo jusqu'à leur migration dans la capitale du Kenya, Nairobi, où ils s'imposent à la fin des années 1950 en tant que « personnalités radio ».

Jean Bosco Mwenda et Édouard Masengo : parcours urbains, imaginaires et pratiques de la route musicale

Le Katanga, au carrefour des circulations d'Afrique centrale et australe

Jean-Bosco Masengo et Édouard Mwenda appartiennent à une catégorie de guitaristes solistes présente sur une grande partie du continent dans les années 1940 et 1950 [Turino, 2000 : 236- 237]. J-B Mwenda, aussi connu sous le nom de Mwenda wa Bayeke⁵, est né en 1930 à Élisabethville. Il déménage à Jadotville (aujourd'hui Likasi) avec son père, organiste pour l'Église catholique, où il occupe une position privilégiée pour l'époque au sein du bureau des passeports de l'administration coloniale belge [Mwenda dans Wald, 1990]. Comme tous les musiciens populaires des centres urbains, il gagne sa réputation en jouant et chantant dans les bars improvisés des quartiers ségrégués et lors des célébrations ~~comme~~ telles que les mariages et les funérailles [Low, 1982 : 27].

Le guitariste Édouard Masengo arrive quant à lui à Élisabethville en 1940 à l'âge de 8 ans. Il débute comme chantre à l'église sous la direction du célèbre compositeur et auteur de pièces de théâtre musicales, Joseph Kiwele, avant de devenir soliste soprano dans la chorale des petits chanteurs à la

⁵ Il choisit ce nom en référence à son ethnie *yeka* (pl. *bayeke*) dans le cadre de la « campagne d'authenticité » du président Mobutu Sese Seko qui exigeait notamment l'abandon de son prénom chrétien au profit de post-noms supposés évoquer la « tradition » [VAN BEURDEN, 2015].

croix de cuivre dirigée par le Révérend Anscher de la Morale [Masengo *in* Jewsiewicki, 2003 : 114 ; Sizaïre 2001]. Il se fait ensuite connaître comme guitariste grâce aux vendeuses de *kibuku*, une bière répandue au Katanga, qui le sollicitent pour animer leur buvette.

L'ensemble de la culture urbaine était marquée par les traditions des mineurs de l'Est-africain britannique venant de Rhodésie du Nord et du Sud (Zambie et Zimbabwe), du Nyassaland (Malawi) et du Ruanda-Urundi (Rwanda et Burundi) pour rejoindre l'Union minière du Haut-Katanga fondée en 1906 à Élisabethville [Monsengo Vantibah M., 2003]. Les troupes de théâtre populaire, dansé et chanté, dont faisait partie Masengo, s'approprièrent en particulier les danses et les styles musicaux et vestimentaires de Rhodésie du Nord et d'Afrique du Sud inspirés des cultures urbaines noires des États-Unis.

Le style de jeu des guitaristes katangais (*finger style*⁶) et leur célébrité en Afrique australe et orientale se nourrissaient des anciennes routes musicales entre le Katanga minier appartenant à l'ensemble de la *Copperbelt* (Ceinture de cuivre) et Johannesburg, la métropole sud-africaine tournée vers les réseaux de toute l'Afrique continentale [Thornton, 1996 : 154-155]. Dans les années 1940 et 1950, les musiciens katangais comme Mwenda s'inspiraient des guitaristes de Rhodésie du Sud tels que Josaya Hadebe et Georges Sibanda [Low, 1982 : 109 ; Turino, 2000 : 236- 237]. Ces derniers étaient influencés par le *kwela* de Johannesburg, lui-même marqué par le swing et le jazz, et enregistraient leurs disques chez la maison sud-africaine Gallo records depuis la rencontre de Sibanda et de l'ethnomusicologue H. Tracey en 1948.

Le Katanga se trouvait au carrefour des routes musicales d'Afrique australe et de l'ouest de l'Afrique centrale où la musique moderne congolaise inspirée des styles afro-cubains comme le *son* et le *cha-cha-cha* était la plus populaire. Certaines des compositions de Mwenda étaient marquées par l'influence de ces musiques de danse qui séduisaient une large partie du continent depuis trois décennies [Grabli, 2020 ; Shain, 2002].

Culture de l'itinérance

En Afrique australe et centrale, les musiciens les plus pauvres étaient nombreux à embrasser un mode de vie itinérant, marchant de village en village pour jouer de la guitare, du concertina ou du violon contre une modique somme d'argent ou un hébergement [Coplan, (1985) 2007 : 238]. Cette culture de la route et du voyage impliquait une véritable « pratique de l'espace » [Certeau, 1990 : 141-147 et 175], comme en témoignent certaines chansons de Mwenda. Rappelant la conception certalienne de la marche comme mode d'énonciation, les titres en swahili « *Njia ya Jadotville* » (Sur la route de Jadotville) et « *Tembea uone* » (Marche et vois) évoquent l'importance de la temporalité et du mouvement à travers lesquels ces musiciens solitaires façonnaient l'espace et produisaient des cartographies imaginaires. Sortie en 1954 chez Gallo, « *Tembea uone* » décrit une tournée passant par des villages relativement proches de Jadotville à l'échelle du Congo belge, dans un rayon d'environ

⁶ Le nom de « *finger style* » désigne la technique consistant à pincer les cordes avec le pouce et l'index. Le guitariste utilise aussi un capo pour atteindre la hauteur de ton de sa voix [LOW, 1982 : 95].

300 km⁷. Les paroles font le lien entre le thème du déplacement, omniprésent dans le répertoire de la chanson congolaise, et celui de la notoriété et de la réputation (« Allez voir s'ils mentent ») [Low, 1982 : 37]. Dans un corpus de traductions de Nyembo Tshenge, une version de cette chanson mentionne des villes plus lointaines de la région du Kasai, illustrant la façon dont sa structure permettait d'adapter les paroles aux routes empruntées par le chanteur. Le titre de cette version n'évoque pas la marche mais le quotidien des musiciens sur les routes : « Manger, bien s'enivrer ».

Je me suis rendu à Kamina / Oh je me suis réjoui / La jeunesse de Kamina / M'a fort réjoui /
Je me suis rendu à Luputa / Oh je me suis réjoui / La jeunesse de Luputa / M'a fort réjoui [...] à Gandanjika [...] à Luena [...] à Luluabourg [...] [Jewsiewicki, 2003 : 148].

De telles chansons façonnaient l'imaginaire topographique des publics assistant aux performances. La litanie de noms de lieux, à la fois présente dans les chansons et les récits de tournées⁸, associait la musique aux espaces traversés par le musicien – le public se représentait ainsi la route parcourue tout en se voyant inclus au sein d'un espace imaginaire plus vaste que le terrain de ses circulations quotidiennes.

Au début des années 1950, l'accès à l'enregistrement transforma profondément cette tradition itinérante, sans pour autant la faire disparaître. Suivant sa rencontre avec H. Tracey en 1952, Mwenda consolida un « territoire circulatoire » [Tarius, 2000] au-delà des régions limitrophes du Katanga, à partir de nouveaux réseaux à l'intérieur et hors de la colonie belge.

Jean Bosco Mwenda : une star découverte par un ethnomusicologue ?

Sur la route de Hugh Tracey : Jadotville, 1952

À la différence des musiciens et orchestres enregistrant leurs disques dans les studios des éditions indépendantes de Léopoldville, la célébrité transimpériale de Mwenda s'ancrait dans le contexte de l'ethnomusicologie africaniste et de l'essor du commerce du disque africain. Arrivé en Rhodésie du Sud après la Première Guerre mondiale et passionné de musiques africaines, le Britannique Hugh H. Tracey joua un rôle crucial dans leur développement. Contrairement au premier « empire du disque » français, la compagnie Pathé-Marconi [Tournès, 2002], son activité de collecte était résolument transimpériale. En sillonnant l'Afrique australe dans les années 1920, puis en réalisant de plus longues campagnes avec son van enregistreur au nord et à l'est de l'Afrique centrale, il structura le premier circuit africain du disque à partir de Johannesburg [Stone, 2001]. Notons que l'originalité de sa démarche ne l'empêchait pas de manifester des opinions conformes à l'idéologie de l'apartheid. Il défendait en particulier la ségrégation que la présence européenne en Afrique rendait, selon lui, nécessaire. De même, s'il affirmait que les Africains finiraient par gérer leur patrimoine musical sans tutelle dans son intervention sur l'état de la « musique bantoue » en 1953 à l'*International Folk Music Council*, il ne concevait nullement cette évolution comme une priorité [Agawu, 2003 : 220- 221].

⁷ Mwenda parlait le kisanga mais chantait dans la variante katangaise du swahili, la langue véhiculaire du Katanga qu'il avait apprise à l'école primaire.

⁸ Voir par exemple l'entretien avec l'un des pionniers du théâtre populaire katangais, Mufwankolo [MAGAMBO et MCALLISTER, 2004].

Insérer ici l'illustration 1 en largeur page

Illustration 1 – Photographie de « la caravane d'enregistrement au début des années 1950 avec de gauche à droite : Hugh Tracey, Sam Shabalala, inconnu, Peggy Tracey (probablement), l'ingénieur du son Cooke et Danieli Mabuto » [Tracey, 2004].

Comme le montrent les fiches de terrain (*field cards*) où H. Tracey consignait des informations sur les musiciens, leur origine et leur musique, sa rencontre avec Mwenda survint lors de sa tournée allant d'Élisabethville (1^{er} janvier 1952) (Ill. 2) à la Rhodésie du Nord, dans les mines, à Kitwe, Nchanga, Kipuski, puis de retour au Katanga le mois suivant, à Jadotville et Élisabethville⁹.

Revenant sur cette rencontre dans une émission de la BBC intitulée « Comment j'ai découvert Mwenda Jean Bosco » en 1970, H. Tracey raconte qu'il se trouvait à Jadotville, « toujours à l'affût de musiciens », lorsqu'il alla à la rencontre de Mwenda, assis sur un trottoir, sa guitare à la main¹⁰. Lors du rendez-vous convenu le lendemain matin pour l'auditionner, le chanteur-guitariste arriva aphone : « N'ayant jamais enregistré, Mwenda était tellement enthousiaste qu'il avait chanté toute la nuit. Personne, en dehors de son cercle d'amis, n'appréciait spécialement ses chansons jusqu'ici – c'était quelque chose de nouveau pour lui. » Grâce à un remède contre la toux, Mwenda parvint finalement à enregistrer les neuf compositions qui allaient le rendre célèbre.

Insérer ici l'illustration 2 en largeur page

Illustration 2 – Photographie de Jean Bosco Mwenda prise par H. Tracey à Jadotville en 1952.

La rencontre avec Mwenda apparaît moins fortuite dans le récit de cette rencontre fait par la femme de l'ethnomusicologue, Peggy Tracey, qui participait à ces campagnes (Ill. 1). Comme elle le rapportait à Gerhard Kubik en 1962, H. Tracey consultait systématiquement les autorités locales avant de réaliser ses collectes ; en l'occurrence, le Commissaire du district lui conseilla de chercher Mwenda, le guitariste le plus réputé de la ville [Kubik, 1997 : 59]. Ce dernier avait, de son côté, eu vent du projet de H. Tracey d'enregistrer des musiciens à Jadotville : lorsqu'il aperçut le couple britannique venir à sa rencontre, il se leva pour faire valoir qu'il pouvait « tout jouer ». Selon Peggy Tracey, les musiciens se présentaient souvent de cette manière devant le couple, témoignant de l'opportunité que représentait leur campagne d'enregistrement. Le jour-même, une audition eut lieu avec de nombreux joueurs de likembe (lamellophone aussi appelé « sanza ») et de guitare. Mwenda prouva à cette occasion qu'il était effectivement « le meilleur musicien de Jadotville ». La version de Peggy H. Tracey invite ainsi à nuancer le récit stéréotypé de l'ethnomusicologue qui illustre la tendance des acteurs européens de l'époque coloniale à « capturer la fable de la modernité » lorsqu'ils « dénichaient » des artistes africains [Meessen, 2017].

⁹ Hugh Tracey, 1952, *Field cards*, ILAM.

¹⁰ « How I “discovered” Mwenda, Jean Bosco », Broadcast by BBC, ILAM, HTB (trad. de l'autrice).

Hugh H. Tracey et la fabrique de la célébrité musicale africaine

Les archives de Hugh Tracey, conservées à l'ILAM, permettent de mieux cerner son rôle dans la fabrique des premières stars du disque comme Mwenda ainsi que le point de vue des musiciens sur cette notoriété soudaine.

Il est tout d'abord notable qu'en promouvant ce dernier, H. Tracey prenait ses distances avec les conceptions fixistes des « traditions » africaines qui prévalaient à l'époque coloniale. Il s'éloignait de la thèse de l'impérialisme culturel [Barber, 2009 : 3] critiquant les effets néfastes des médias sur les cultures non-occidentales, et par extension le risque que la popularité des musiques urbaines ne fasse disparaître les « traditions » musicales pratiquées hors des villes. De fait, même si Mwenda appartenait à une catégorie de guitariste urbain et sophistiqué, sa virtuosité et l'originalité de son jeu le plaçaient hors de portée de la critique classique sur l'authenticité : dans la brochure accompagnant la série du label Decca, *Music of Africa*, H. Tracey avançait même que la « nature mixte » de sa musique représentait une excellente introduction au « pur son africain », c'est-à-dire traditionnel, plus difficile à appréhender par les néophytes¹¹.

Ses correspondances témoignent par ailleurs de son sens du commerce musical¹². Cet aspect encore méconnu de son travail le démarque de ses pairs français qui percevaient l'industrie de disque comme une entrave à leur production savante [Gérard, 2014]. Ses relations avec les radios et les compagnies du disque sud-africaines et internationales, ainsi que sa position d'autorité dans les milieux scientifiques, façonnaient la célébrité des artistes comme Mwenda. Dès 1952, grâce à son étroite collaboration avec l'éditeur sud-africain Éric Gallo qui soutenait son entreprise, le guitariste enregistra ses compositions chez Gallotone, la première édition dédiée aux musiques africaines en Afrique du Sud (1930) [Allingham, 2009 : 117]. En plus de leur assurer une large diffusion grâce aux circuits de distribution de cette compagnie, H. Tracey donna des titres à ses chansons, alors que le guitariste ne s'en était jamais soucié.

L'ethnomusicologue le fit également connaître dans les cercles scientifiques de Johannesburg, et, surtout, lui décerna le prix Osborn du meilleur artiste africain de l'année 1952. Organisé par H. Tracey lui-même, ce concours récompensa sa chanson « *Masanga* » de Mwenda parmi les 600 disques de son catalogue lors de sa première édition [Tracey, 1953]. Le guitariste reçut une petite somme d'argent et une très large diffusion de sa musique à travers le continent. À défaut de la liste des destinations auxquelles H. Tracey adressa les résultats du concours en 1952, celle de 1953 donne une idée de la notoriété transimpériale qu'acquies Mwenda cette année-là :

Dakar Broadcasting station [Sénégal], Radio Lusaka [Rhodésie du Nord], Zanzibar, Mombasa, Nairobi [Kenya], Kampala [Uganda], Lagos [Nigeria], Accra [Gold Coast], Brazzaville [Moyen-Congo], Luanda [Angola], Swaziland, Basutoland, Lurenço Marquês [Mozambique], Ibadan [Nigeria], Blantyre [Nyasaland], Gwelo [Rhodesie du Sud], Yambio [Soudan du Sud],

¹¹ *Music of Africa* était destinée à un public plus large que sa précédente production *Sound of Africa*, lancée par l'ILAM. « The Music of Africa series », note non date, ILAM, Recording tours 1929-1952, General 001.

¹² À titre d'exemple, dans une lettre planifiant son itinéraire au Congo belge, l'ethnomusicologue notait qu'aux alentours de Bunia, son équipe devait « essayer d'enregistrer des Pygmées sur la route près de Beni pour les ventes romantiques outre-Atlantique (*overseas romantic sales*) ». Lettre de Hugh Tracey à l'African Music Society (Joan Galpin), 19 août 1952. ILAM, Recording tours 1929-1952, Tour correspondence.

Mwanza [Tanganyika], London [Royaume-Uni], Karthoum [Soudan], Bathurst [Banjul en Gambie], Élisabethville [Congo belge]¹³.

En raison de sa dimension internationale et scientifique, ce prix conférait un prestige inédit aux artistes récompensés. Même le gouvernement du Congo belge, qui méprisait généralement les compositeurs de musiques urbaines, se félicita que H. Tracey et l'*African Music Society* de Johannesburg aient « aimé la musique locale et d'inspiration européenne »¹⁴. Cette remarque suggère que la célébrité transimpériale de Mwenda avait un effet au niveau colonial et explique en partie la promotion, par l'administration de Léopoldville, de nombreuses tournées d'artistes katangais à l'intérieur de Congo belge à la fin des années 1950.

Insérer ici l'illustration 3 en largeur page

Illustration 3 – Fiche de terrain lors de l'enregistrement de « *Masanga* » le 3 février 1952 à Jadotville, ILAM.

Toutefois, c'est grâce aux publics africains, et non à la politique culturelle des administrations du Congo belge, que Mwenda parvint rapidement à se soustraire à la tutelle de Tracey. L'itinéraire de la chanson « *Masanga* », aussi appelée « *Masanga-Njia* » (« Bifurcation »), est à cet égard éclairant. La fiche de terrain (Ill. 3) montre que ce « *topical song* », dont les paroles en swahili avancent qu'« une femme sans mari est comme une bicyclette sans phare », interpelle l'ethnomusicologue dès la première écoute. En plus de souligner l'originalité de son jeu, H. Tracey note, comme souvent sur ces fiches, le « degré d'africanité » du titre enregistré en rappelant que Mwenda lui déclara n'avoir jamais reçu d'apprentissage de la part d'un Blanc – ce qui prouvait « ce dont les musiciens africains sont capables à la guitare ».

La version instrumentale, enregistrée pour mettre en avant l'originalité de son jeu, devint rapidement un « tube ethnomusicologique », notamment interprétée par Sir William Walton lors d'un festival organisé par la mairie de Johannesburg en 1956¹⁵. Néanmoins, la version chantée de « *Masanga* » remporta un plus grand succès parmi les auditeurs africains, dont l'engouement réorienta la célébrité et les modes de mobilité du guitariste. En effet, si le morceau instrumental de « *Masanga* » (GB 1586 T) ne fut jamais réédité, la chanson sortit chez Gallotone (GB 1700T), Decca (1170 et 1171), puis dans la série « *Music of Africa* » [Rycroft, 1961 : 81]. En réinscrivant sa musique dans le champ des cultures populaires au sein duquel la fonction sociale de la chanson est essentielle, ce succès procurait au guitariste une autonomie et un pouvoir accrus au sein des circuits musicaux que H. Tracey avait contribués à ouvrir durant trois décennies.

Studios, scènes et publicités : figures de la réussite katangaises

Les réseaux katangais entre Johannesburg et Élisabethville

¹³ ILAM, Osborn awards archives HTC correspondence, 20 avril 1953.

¹⁴ Extrait de *La Nation belge*, non daté, Archives africaines, Ministères affaires étrangères de Belgique, 54 Infopresse, Arts Musique danse (124).

¹⁵ Selon Kubik, Tracey enregistre trois versions : une chanson accompagnée à la guitare et avec une bouteille marquant le rythme, une seulement accompagnée à la guitare et un morceau instrumental [KUBIK, 1997 : 58]. Voir aussi [RYCROFT, 1961 : 85].

Nous pouvons observer durant la seconde moitié des années 1950 la façon dont les guitaristes katangais créaient une scène en étendant leur célébrité sur le continent. Johannesburg constituait alors un lien essentiel entre leurs territoires circulatoires. Grâce aux studios Gallo, ils parvenaient à profiter de leur notoriété respective, tout en bâtissant leur propre carrière et en investissant des réseaux distincts. Grâce à la popularité de ses disques qui dominaient les ventes de la série C.O. du label Gallotone, Mwenda permit ainsi à Losta Abeló, un guitariste katangais de la même génération, d'entrer dans la maison sud-africaine. Gallo devint l'un des lieux de l'émulation musicale katangaise où un enregistrement de Mwenda était immédiatement suivi d'un disque de L. Abeló [Low, 1982 : 41].

Pourtant, la signature d'un contrat chez Gallo ne garantissait pas nécessairement de devenir une « figure de la réussite » [Banégas et Warnier, 2001]. Privés de droits d'auteur et démunis à la fin de leur vie, les guitaristes de Rhodésie du Sud, Josaya Hadebe et George Sibanda, témoignent des paradoxes de la célébrité transimpériale. En particulier, comme le notait H. Tracey dans ses correspondances, Sibanda représentait « la vraie première star musicale d'Afrique subsaharienne » [Tracey, 2004]. Gallo et l'entreprise de l'ethnomusicologue profitaient du succès de ce guitariste de Bulawayo dans d'autres régions africaines : en Uganda, par exemple, « même s'ils ne comprennent pas un mot de ce qu'il chante, Georges Sibanda vend bien en raison de ses mélodies chantées et jouées à la guitare. Il a, selon eux, une voix aussi sexy que Frank Sinatra. Étrange mais vrai. »¹⁶ Néanmoins, Sibanda ne constitua jamais de réseaux au-delà des cercles de Tracey. En 1952, ce dernier présumait ainsi que le musicien n'avait aucune nouvelle composition, et seulement besoin d'argent, lorsqu'il lui proposait de se rendre à Johannesburg pour une session d'enregistrement¹⁷.

En dépit du succès de leurs disques, Sibanda et Hadebe ne semblent pas être allés à la rencontre de leurs auditeurs de la région des Grands Lacs. Leurs déboires montrent que la célébrité reposait avant tout sur la capacité des musiciens à sillonner des routes transimpériales et forger de puissants réseaux, comme ceux des Katangais Masengo et Mwenda.

Cap sur Nairobi : une extension de la scène katangaise

À la fin des années 1950, la célébrité transimpériale de Mwenda et Masengo connut un développement inédit au Kenya. Avant son arrivée à Nairobi, Masengo suivait des routes plus à l'Ouest, vers la capitale du Congo belge, Léopoldville, où ses performances rencontraient un immense succès, non pas grâce à sa médiatisation mais au soutien de l'administration coloniale belge. Les autorités promouvaient en effet les spectacles et les tournées de sa troupe de théâtre populaire, les Jecoke (« Jeunes comiques de la Kenya », du nom d'un quartier d'Élisabethville)¹⁸. Avec ce groupe, Masengo réalisa de longues tournées, au point, comme il l'affirmait, de connaître « le Congo village par village » [Masengo *in* Jewsiewicki, 2003 : 122]. Ce maillage de l'espace géographique excédait

¹⁶ Lettre de Hugh Tracey à l'African Music Society (Joan Galpin), 27 juin 1952, ILAM, Recording tours 1929-1952, Tour correspondence.

¹⁷ Lettre de Hugh Tracey à l'African Music Society, 9 janvier 1952, ILAM, Recording tours 1929-1952, Tour correspondence.

¹⁸ Sur cette tradition théâtrale, voir LE LAY, 2014.

largement les frontières du Congo belge ; la troupe prolongeait ses tournées dans le Moyen-Congo français, au Cameroun, et dans la région des Grands Lacs. Le succès des Jecoke nourrissait en effet leur désir d'étendre leurs routes au-delà du territoire colonial que l'Administration souhaitait consolider en promouvant leurs tournées. Au retour de leur première tournée dans les camps militaires du Congo belge en 1957, Masengo se brouilla avec les autorités de Léopoldville et décida d'emmener la troupe dans le Congo voisin, où elle fut ensuite recommandée à Air France [*Ibid.* : 121]¹⁹. Ces trois ans d'itinérance avec les Jecoke et les réseaux acquis en Afrique orientale [Le Lay, 2016] facilitèrent certainement son installation à Nairobi après sa séparation des Jecoke au cours d'une tournée en 1957. Contrairement aux autres membres, le guitariste refusait de retourner à Léopoldville, préférant rentrer à Elisabethville, avant de s'établir au Kenya.

À Nairobi, les musiques congolaises et le jazz sud-africain gagnaient en popularité depuis la fin des années 1940, concurrençant les compositeurs locaux de *dry guitar music* (musique de guitare sèche) [Salm, 2005]. Les prestations scéniques de Masengo impressionnaient particulièrement les publics du Kenya où la politique répressive, instaurée en 1952 lors de la révolte des Mau Mau (*emergency laws*) avait entravé le développement d'une vie musicale centrée sur les bars [Harrev, 1989 : 112]. En 1958, un journaliste assistant à un concours dans une *location* (quartier de populations non-blanches) s'émerveillait de la façon dont le musicien de vingt-six ans « tenait son public avec l'assurance et les qualités d'un vétéran » [*Ibid.*]. Tous les habitants connaissaient déjà ses chansons, Masengo donnant des concerts à travers tout le Kenya.

La vitalité de l'industrie musicale et l'essor de la radio à Nairobi en faisaient l'une des scènes les plus dynamiques du continent. Au cœur du système industriel de l'Afrique de l'Est britannique, la ville voyait s'implanter des multinationales qui cherchaient à atteindre les consommateurs africains en employant des musiciens populaires. À l'instar des artistes kenyans qui travaillaient pour des marques de vêtements, de cigarettes, de boissons ou encore de batteries et de phonographes, Masengo et Mwenda profitèrent de l'émergence de ce marché de la consommation pour étendre leur notoriété à travers de nouvelles formes de publicité.

Masengo signa un contrat de dix ans avec Coca-cola, de 1958 à 1969²⁰. Animant une émission de radio hebdomadaire sponsorisée par la marque à partir de 1959, il chantait des slogans tels que « *Drink Coca-Cola with Edouard Masengo !* » [Low, 1982 : 92]. La popularité du Katangais était telle que la majorité des multinationales présentes dans la capitale faisaient appel à lui (le East African Railways & Harbours, Ford, Shell, les chaussures Bata, les appareils photo Phillips, les stylos Parker, et les médicaments Vicks et Aspro) [Jewsiewicki, 2003 : 131-133].

Profitant de cette célébrité de Masengo, Mwenda le rejoignit en 1959. L'antenne Gallo de Nairobi qui distribuait les disques de ses labels Gallotone, Tropic, et Treck depuis 1952 [Harrev, 1989: 109]

¹⁹Alors qu'ils poursuivaient leur tournée à Bumba, de retour au Congo belge, les Jecoke apprirent que l'administration de Léopoldville les avait remplacés par une autre troupe de théâtre katangaise, les Jecokat. M. Kasongo, *Actualités africaines*, 17 janvier 1957.

²⁰Entretien avec Masengo enregistré à Nairobi en 1960 [<https://www.youtube.com/watch?v=gOtwTNBy1o8>, consulté le 3 juin 2018].

encouragea certainement son départ. Grâce aux relations de Masengo avec Peter Colmore, le directeur des émissions africaines de la radio kenyane et un acteur incontournable de l'industrie du divertissement, Mwenda passa six mois à Nairobi où il anima une émission sponsorisée par l'aspirine Aspro lancé sur le *Kenya Broadcasting Service* [Salm, 2005: 181].

Il s'agissait d'un programme hebdomadaire, agrémenté de chansons en swahili de 3 minutes promouvant la marque : « *Aspro ni dawa ya kweli* » (« Aspro est un vrai médicament » en swahili) [Bender, 1992 : 60]. Comme aux premiers jours de la radio aux États-Unis, les publicitaires sponsorisaient des émissions entières [Taylor, 2012 : 6]. En associant son nom à Aspro, Mwenda devenait une « personnalité radio » [Rycroft, 1962 : 81], une figure de la célébrité générée par la stratégie publicitaire de l'époque qui consistait à attribuer une « personnalité » à un produit. Les guitaristes katangais bénéficiaient ainsi de l'importation d'un modèle publicitaire des États-Unis où les programmes radio véhiculaient l'idéologie d'une culture moderne de la consommation [Taylor, 2012 : 6].

Ce contexte mettant l'accent sur l'individualité des célébrités explique la façon dont les deux guitaristes mettaient alors en scène leur parenté²¹. Lors d'un séjour de Mwenda à Nairobi, les musiciens apparaissaient par exemple sur une affiche avec un message en swahili disant : « Masengo est le petit frère de Bosco du Katanga. Bien entendu, Bosco est fou de joie à l'idée qu'ils soient à nouveau réunis. » Ils suggéraient ainsi le caractère exceptionnel de sa visite de Mwenda tout en démontrant leur aisance à traverser les frontières et à parcourir des routes transimpériales. Plus qu'une culture matérielle du succès [Rowlands, 2005], ils mettaient en valeur l'autonomie acquise grâce à leur capital transculturel, un pouvoir économique et social dont ils disposaient en se déplaçant entre différents pays [Kiwan et Meinhof, 2011].

Cette période témoigne en même temps de la façon dont les représentations sociales et morales de la réussite variaient d'une célébrité à l'autre [Banégas et Warnier, 2001 : 5-23], en particulier en fonction des lieux et des types de mobilité choisis. Durant ses 15 ans passés à Nairobi, Masengo se forgeait une réputation de flambeur, investissant dans des objets alors extravagants comme un lit à baldaquin et des rideaux électriques. Plutôt qu'une mise en objet emblématique matérialisant sa réussite, Mwenda cultivait quant à lui une image de personnalité publique et de musicien responsable, épargnant ses cachets. Il vivait à Elisabethville, n'effectuant que de brefs séjours en Afrique de l'Est, afin d'acquérir de nouvelles fonctions politiques et sociales dans sa région d'origine. La réputation des guitaristes dépendait alors de leur volonté d'embrasser ou non l'image du musicien au service de la communauté qui prévalait avant la médiatisation.

Conclusion

Le parcours des guitaristes katangais révèle un pan encore méconnu de l'histoire sociale et culturelle de la célébrité africaine émergeant dans les années 1950. Cette décennie représente une période-clé dans la transformation du statut des chanteurs-instrumentistes d'Afrique centrale qui se trouvent à la

²¹ Masengo a en effet souvent affirmé qu'ils étaient cousins [JUGHARD, 2014 : 65].

fois au carrefour de multiples influences musicales, traditions de l'itinérance et des circuits de l'industrie phonographique et du divertissement. Dans ce contexte, les guitaristes katangais se distinguent par leur capacité à investir des routes transimpériales en coopérant ou en se soustrayant tour à tour aux acteurs culturels finançant la mobilité des artistes. En renouvelant sans cesse leurs modes de circulation, ils se différenciaient des musiciens de Rhodésie du Sud comme Georges Sibanda qui devint une star du disque sur le continent tout en restant dépendant de l'entreprise de Hugh Tracey.

Sans revendiquer une posture anticoloniale, Jean Bosco Mwenda et Édouard Masengo n'en détournèrent pas moins les circuits de l'ethnomusicologie et les politiques culturelles de l'administration coloniale belge, en changeant les itinéraires des tournées et en bifurquant vers d'autres routes. Capables d'un calcul des rapports de force visant à acquérir une célébrité transimpériale, ils parvenaient à gagner en autonomie en faisant des restes de la domination une source d'inventivité. L'étude des dimensions spatiales de leurs vastes territoires circulatoires a ainsi permis de montrer le rôle de l'appartenance alternative ou simultanée à différents espaces sociaux [Le Menestrel, 2012] dans le contexte colonial.

Durant deux décennies, Nairobi représenta l'un des espaces clés de cette célébrité transimpériale. À la fin des années 1950, la capitale kenyane servit d'extension à la scène de l'est du Congo alors que les orchestres de rumba de Léopoldville et l'usage croissant de la guitare électrique tendaient à éclipser le succès des guitaristes au Katanga. Si leur maîtrise du swahili leur permettait de conquérir le public kenyan, au Congo, ils avaient peu de chance de s'imposer au niveau national où le lingala prévalait ~~s'imposait~~ dans la chanson [Bender, 1992 : 61].

Les ressorts de la célébrité changèrent aux abords des années 1960 quand les acteurs du disque tels que H. Tracey commencèrent à percevoir la situation politique « de plus en plus troublée à travers le continent » comme un obstacle à leur travail de collecte [Edwards, 2016 : 270]. Le succès des guitaristes katangais à Nairobi influençait par ailleurs les musiciens kenyans ; Fundi Konte, Fadhili Williams, David Amunga, Daudi Kabaka, Jim Lasco, John Mwale et Paul Muchupa finirent par reprendre le devant de la scène [Collins, 1992 : 34-35], contraignant Mwenda et Masengo à chercher de nouveaux publics.

Durant les décennies suivantes, les musiciens du Katanga et du Kivu, à la fois contraints par des épisodes de violence et la compétition accrue entre les orchestres dans l'Est du Congo, migrèrent par centaines dans les territoires voisins où la musique congolaise était réputée, en particulier en Tanzanie [Perullo, 2008]. Cette migration massive tranchait avec la mobilité privilégiée des guitaristes des années 1950. Comme le suggère également la tendance des musiciens brazzavillois à passer à tout prix des contrats pour voir leurs œuvres diffusées à la radio et être vus à la télévision [Milandou, 1997 : 128], la médiatisation changea de rôle à l'ère post-coloniale où la célébrité devint moins synonyme de mobilité, que de sortie de l'anonymat.

Références bibliographiques

- AGAWU Kofi, 2003, « Contesting Difference: a critique of africanist ethnomusicology », in M. Clayton, T. Herbert et R. Middleton (dir.), *The Cultural Study of Music: a critical introduction*, New York, Routledge : 220-221.
- ALLINGHAM Rob, 2009, « From “Noma Kumnyama” to “Pata Pata”: A History », *African Music*, 8 (3) : 117-131.
- ATERIANUS-OWANGA Alice, 2017, *Le Rap, ça vient d'ici ! : musiques, pouvoir et identités dans le Gabon contemporain*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- BALLANTINE Christopher J., 2000, « Joseph Shabalala: African Composer », in S. Nuttall et C.-A. Michael (dir.), *Senses of Culture: South African culture studies*, Oxford, Oxford University Press : 231-255.
- BANEGAS Richard et Jean-Pierre WARNIER, 2001, « Nouvelles figures de la réussite et du pouvoir », *Politique africaine*, 82 : 5-23.
- BARBER Karin, 2009, « Orality, the Media and New Popular Cultures in Africa », in K. Njogu et J. Middleton (dir.), *Media and Identity in Africa*, Edinburgh, Edinburgh University Press : 3-18.
- BEMBA Sylvain, 1984, *Cinquante ans de musique du Congo-Zaïre (1920-1970) : de Paul Kamba à Tabu-Ley*, Paris, Présence Africaine.
- BENDER Wolfgang, 1992, *La Musique africaine contemporaine : sweet mother* [trad. par Olivier Barlet], Paris, L'Harmattan.
- BENNETT Andy et Richard A. PETERSON (dir.), 2004, *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- CERTEAU Michel de, 1990, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard.
- COLLINS John, 1992, *West African Pop Roots*, Temple University Press, Philadelphia.
- COPLAN David B., [1985] 2007, *In Township Tonight!: Three Centuries of South African Black City Music and Theatre*, Auckland Park, Jacana Media.
- EDWARDS Brent Hayes, 2016, « The Sound of Anticolonialism », in R. M. Radano et Tejumola Olaniyan (dir.), *Audible Empire: Music, Global Politics, Critique*, Durham, London, Duke University Press : 269-291.
- GÉRARD Brice, 2014, *Histoire de l'ethnomusicologie en France, 1929-1961*, Paris, L'Harmattan.
- GRABLI Charlotte, 2019, « La ville des auditeurs : radio, rumba congolaise et droit à la ville dans la cité indigène de Léopoldville (1949-1960) », *Cahiers d'études africaines*, 233 : 9-45.
- GRABLI Charlotte, 2020, « Atlantic Voices: Imagination and Sound Dialogue between Congolese and Cuban Singers in the 1950s », in A. Delmas, G. Bonacci et K. Argyriadis (dir.), *Cuba & Africa: Writing an Alternative Atlantic History*, Johannesburg, Wits University Press : 161-182.
- GRABLI Charlotte (à paraître), *Urbanités sonores : auditeurs, musiques et imaginaires afro-atlantiques de Kinshasa à Johannesburg, 1930-1960*, Lyon, ENS Éditions.
- GRANT Andrea M., 2017, « The Making of a “Superstar”: the politics of playback and live performance in post-genocide Rwanda », *Africa*, 87 (1) : 155-179.
- GUENE Enid, Miles LARMER, Amandine LAURO, et al. (dir.), 2021, *Across the Copperbelt: Urban & Social Change in Central Africa's Borderland Communities*, Rochester, Boydell & Brewer.
- HARREV Flemming, 1989, « Jambo Records and the Promotion of Popular Music in East Africa: the story of Otto Larsen and East African records Ltd. 1952-1963 », in W. Bender (dir.), *Perspectives on African music*, Bayreuth, Eckhard Breitingner : 103-138.
- HEDINGER Daniel et Nadin HEE, 2018, « Transimperial History - Connectivity, Cooperation and Competition », *Journal of Modern European History*, 16 (4) : 429-452.
- HUNT Nancy Rose, 2016, *A Nervous State: violence, remedies, and reverie in colonial Congo*, Durham, London, Duke University Press.
- JEWSIEWICKI Bogumil (dir.), 2003, *Musique urbaine au Katanga : de Malaika à Santu Kimbangu*, Paris, L'Harmattan.
- JUGHARD Rosemarie, 2014, *Masanga Njia – Crossroads: the role of guitarist and musician*, (compléter)
- MWENDA Jean Bosco, *In the cultural context of Katanga and the world*, Thèse d'ethnologie, Universität Hildesheim.
- KIWAN Nadia et Ulrike H. MEINHOF, 2011, *Cultural Globalization and Music: African artists in transnational networks*, New York, Palgrave Macmillan.
- KUBIK Gerhard, 1981, « Neo-Traditional Popular Music in East Africa Since 1945 », *Popular Music*, 1 : 83-104.
- KUBIK Gerhard, 1997, « Mwenda Jean-Bosco », Berlin, Museum Collection Berlin.

- LEKGOATHI Sekibakiba Peter, Moloi Tshepo et Romão Saúte Alda (dir.), 2020, *Guerrilla radios in Southern Africa: broadcasters, technology, propaganda wars, and the armed struggle*, New York, Lanham.
- LE LAY Maëline, 2014, « *La parole construit le pays* » : théâtre, langues et didactisme au Katanga, République démocratique du Congo, Paris, H. Champion.
- LE LAY Maëline, 2016, « Literary and Theatrical Circulations in the Democratic Republic of Congo, Rwanda and Burundi, from the Belgian Colonial Empire to the Africa of the Great Lakes », *Artl@s Bulletin*, 5 (2) : 44-56.
- LE MENESTREL Sara, 2006, « Introduction : les usages sociaux des musiques “populaires” », *Civilisations*, 53 : 7-21.
- LE MENESTREL Sara (dir.), 2012, *Des vies en musique : parcours d'artistes, mobilités, transformations*, Paris, Hermann.
- LOW John, 1982, *Shaba Diary: A Trip to Rediscover the « Katanga » Guitar Styles and Songs of the 1950s and '60s*, Wien, Elisabeth Stiglmayr.
- MAGAMBO Ghislain Gulda El et Patrick MCALLISTER, 2004, « Entretien avec Mufwankolo », *Archives of Popular Swahili*, 6 (2) [http://pca.socsci.uva.nl/aps/vol6/mufwankoloentretiensketch.html#entretien, consulté le 25 mai 2018].
- MARTIN Thomas et Andrew THOMPSON, 2014, « Empire and Globalisation: from “high imperialism” to decolonisation », *The International History Review*, 36 (1) : 142-170.
- MAY Chris et Chris STAPLETON, 1990, *African Rock: The Pop Music of a Continent*, New York, Dutton.
- MEESSEN Vincent, 2017, « Recapturing the Fable of Modernity: A Dialogue between Toma Muteba Luntumbue et Vincent Meessen », in T. Tendu et V. Meessen (dir.), *Patterns for (Re)cognition* [Exhibition 16 June-10 September 2017], Bruxelles, Snoeck; BOZAR: 27-31.
- MILANDOU Augustin-Marie, 1997, « “ Type connu! Qui ne le connaît pas?”: Anonymat et culture populaire à Brazzaville », *L'Homme*, 141 : 119-130.
- MONSENGO Vantibah M. Maurice, 2003, « L'école de musique du Katanga (1950-2000) », in B. Jewsiewicki (dir.), *Musique urbaine au Katanga : de Malaika à Santu Kimbangu*, Paris, L'Harmattan: 11-25.
- Mukuna Kazadi wa, 1992, « The Genesis of Urban Music in Zaïre », *African Music*, 7 : 72-84.
- MWENDA Jean-Bosco et Wald Elijah, 1990, Entretien en ligne : <http://www.elijahwald.com/boscint.html>, consulté le 9 mai 2018.
- NIMY Jean-Pierre, 2010, *Dictionnaire des immortels de la musique congolaise*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant.
- PERULLO Alex, 2008, « Rumba in the City of Peace: migration and the cultural commodity of Congolese music in Dar es Salaam, 1968-1985 », *Ethnomusicology*, 52 (2) : 296-323.
- PYPE Katrien, 2009, « Media Celebrity, Charisma and Morality in Post-Mobutu Kinshasa », *Journal of Southern African Studies*, 35 (3) : 541-555.
- ROSENBERG Aaron Louis, 2019, « Zairo-Congolese Musicians and the Sound of Assimilation in East Africa », in U. T. Onyebadi (dir.), *Music and Messaging in the African Political Arena*, Hershey, IGI Global: 201-220.
- ROWLANDS Michael, 2005, « The Material Culture of Success: Ideals and Life Cycles in Cameroon », in J. Friedman (dir.), *Consumption and identity*, Chur, Harwood Academic Publishers : 147-166.
- RYCROFT David K., 1961, « The Guitar Improvisations of Mwenda Jean Bosco », *African music*, 2 : 81-98.
- SALM Steven J., 2005, « Popular Music, Identity, and the Lumpen Youth of Nairobi », in T. Falola et S. J. Salm (dir.), *Urbanization and African cultures*, Durham, Carolina Academic Press : 167-184.
- SHAIN Richard M., 2002, « Roots in Reverse: Cubanismo in twentieth-century Senegalese music », *The International Journal of African Historical Studies*, 35 (1) : 83-101.
- SIZAIRE Violaine (dir.), 2001, *Mémoires de Lubumbashi : images, objets, paroles : Ukumbusho (souvenir)*, Paris, L'Harmattan.
- STEINGO Gavin, 2005, « South African Music after Apartheid: Kwaito, the “Party Politic,” and the Appropriation of Gold as a Sign of Success », *Popular Music and Society*, 28, 3: 333–357.
- SHIPLEY Jesse W., 2013, *Living the Hiplife: Celebrity and Entrepreneurship in Ghanaian Popular Music*, Durham/London, Duke University Press.

- STONE Ruth M., 2001, « Historical Recordings by Hugh H. Tracey », *Ethnomusicology*, 45 (1) : 181-184.
- TARRIUS Alain, 2000, *Les Nouveaux Cosmopolitismes : mobilités, identités, territoires*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube.
- TAYLOR Timothy D., 2012, *The Sounds of Capitalism: advertising, music, and the conquest of culture*, Chicago/London, The University of Chicago Press.
- THORNTON Robert, 1996, « The potentials of Boundaries in South Africa: steps towards a theory of the social edge », in R. P. Werbner et T. O. Ranger (dir.), *Postcolonial identities in Africa*, Londres, Zed Books : 136-161.
- TOMÁS António, 2014, « Becoming Famous: kuduro, politics and the performance of social visibility », *Critical Interventions*, 8 (2) : 261-275.
- TOURNES Ludovic, 2002, « Jalons pour une histoire internationale de l'industrie du disque : expansion, déclin et absorption de la branche phonographique de Pathé (1898-1936) », in P. Eveno et J. Marseille (dir.), *Histoire des industries culturelles en France, XIXe-XXe siècles*, Paris, Association pour le développement de l'histoire économique : 465-477.
- TRACEY Andrew, 2004, « George Sibanda, The Legendary George Sibanda Zimbabwe from Bulawayo: Southern Rhodesia », Utrecht, Afrique du Sud, SWP Records.
- TRACEY Hugh, 1953, « A New Enterprise: the Osborn awards for the best African musicians of the year », *The African Music Society Newsletter*, 1 (6) : 65-67.
- TURINO Thomas, 2000, *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*, Chicago, University of Chicago Press.
- VAN BEURDEN Sarah, 2015, *Authentically African: arts and the transnational politics of Congolese culture*, Athens, Ohio University Press.
- WHITE Bob, 2004, « The Elusive Lupemba: Rumours about Fame and (Mis) Fortune in Kinshasa », in Th. Trefon (dir.), *Reinventing Order in the Congo*, New York, Zed Book: 174-191.
- WHITE Bob, 2008, *Rumba Rules: the politics of dance music in Mobutu's Zaire*, Londres, Duke University Press.

ABSTRACT

Trans-imperial celebrities. On the road with the first Katangese guitar stars of the 1950s
 This article considers the emergence of African musical celebrities within the post-1945 context of the development of radio, the recording industry and ethnomusicology. It explores the notion of “trans-imperial celebrity” from the perspective of guitarists Jean Bosco Mwenda and Édouard Masengo who became the first stars of Eastern Belgian Congo and were some of the most mobile artists of the continent in the 1950s. Originally from Katanga, a region at the crossroads of musical influence from Léopoldville (Kinshasa) and Johannesburg, they entered and opened new music circuits in Congo, South Africa and Kenya. The article retraces their “circulatory territories” [Tarrius, 2000], highlighting a little-known part of the social and cultural history of this trans-imperial space. It thus shows how early mediatic celebrity extended the routes of popular musicians whose way of life was based on an ancient culture of itinerancy.

Keywords: Celebrity. Congolese musicians. Recording industry. Ethnomusicology. Mobility. Trans-imperial.

ZUSAMMENFASSUNG

Titre :

Schlagwörter:

RESUMEN

Celebridades trans imperiales. Por los caminos de las primeras estrellas de la guitarra katanguesa en los años 50

Este artículo examina el surgimiento del estrellato musical africano en el contexto del desarrollo de la radio, de la industria discográfica y de la etnomusicología después de 1945. Explora la noción de "estrellato trans imperial" desde el punto de partida de los guitarristas Jean Bosco Mwenda y Edouard Masengo, convertidos en las primeras estrellas del este del Congo belga y dos de los artistas más móviles del continente en la década de 1950. Nativos de Katanga, una región en la encrucijada de las influencias musicales de Léopoldville (Kinshasa) y Johannesburgo, estos guitarristas han ocupado y abierto nuevos circuitos musicales en el Congo, Sudáfrica y Kenia. El artículo recorre sus "territorios circulatorios", considerando una parte desconocida de la historia social y cultural de este espacio trans imperial. También muestra los inicios del estrellato mediático prolongaban las rutas de músicos populares cuya forma de vida se basaba en una cultura milenaria del sinhogarismo.

Palabras clave: Estrellato. Músicos congoleños. Industria del disco. Etnomusicología. Movilidad. Trans imperial.