



didier  
**CLAES**



11

MASKS / MASQUES

## INTRODUCTION

Known to the outside world for the rich production of artwork that derives from their institutions of divination, major healing cults and rites of circumcision, YAKA creativity has seldom been exhibited in museums or galleries together with precise information regarding the traditional setting.

Throughout Africa, transition from one social status to another status occasions an event of paramount importance. The individual must leave old ways behind, divesting oneself of previous status in order to attain a higher stage of growth and achievement. In making this transition readily tangible *sacra* are made and exhibited during this liminal period of initiation. Chiefly symbols and apparel of leadership are displayed. Masks and carvings are used that often approach the unusual and bizarre as a means of proclaiming traditional mores and at the same time occasion the neophyte opportunity to ponder objects, persons

and relationships that they had previously taken for granted. But rather than speak in generalities, it is best to discover the range of creativity and expression of a specific context, the *n-khanda* of the YAKA of southwestern Congo from where the exhibited masks derive and where the writer has had personal field experience.



1

## INTRODUCTION

Connus du monde extérieur pour leur abondante production artistique suscitée par leurs pratiques divinatoires, leurs cultes de guérison et leurs rites de circoncision, les YAKA ont vu leurs créations exposées dans des musées et galeries, mais souvent sans qu'elles s'accompagnent d'informations précises quant au contexte traditionnel.

À travers tout le continent africain, le passage d'un statut social à un autre donne lieu à un événement d'une importance capitale. L'individu doit abandonner son ancien mode de vie et se défaire de son statut précédent pour atteindre un stade supérieur d'élévation et d'accomplissement. Afin de matérialiser cette transition, des *sacra* sont fabriqués et exposés durant cette période transitoire d'initiation. Des emblèmes de chef et des tenues symbolisant l'autorité sont exhibés. Des masques et des sculptures sont utilisés, souvent pour envisager l'inhabituel et l'étrange

comme des moyens de proclamer des mœurs traditionnelles et, simultanément, pour offrir au novice la possibilité de songer à des objets, des personnes et des relations auxquels il ne prêtait guère attention auparavant. Plutôt que de s'en tenir à des généralités, il est préférable de découvrir l'étendue de la créativité et de l'expression artistique d'un contexte spécifique, en l'occurrence, celui de l'initiation *n-khanda* des YAKA du sud-ouest du Congo, région d'où sont originaires les masques exposés et où l'auteur de cet article a effectué un travail de terrain.



2

## GEOGRAPHIC SITUATION

The YAKA people of the Democratic Republic of the Congo and neighboring Angola are mainly a rural population living in small hamlets amid open sandy savannah, wooden steppes and tropical forests that edge a series of northward flowing rivers, the largest of which is the *Kwango*.

Conservative life-ways of the YAKA as hunter and subsistence agriculturalists continue to the present day although migration of adult males to nearby urban centers and contact with cash economy together with the influence of Christian missions, schools, and co-

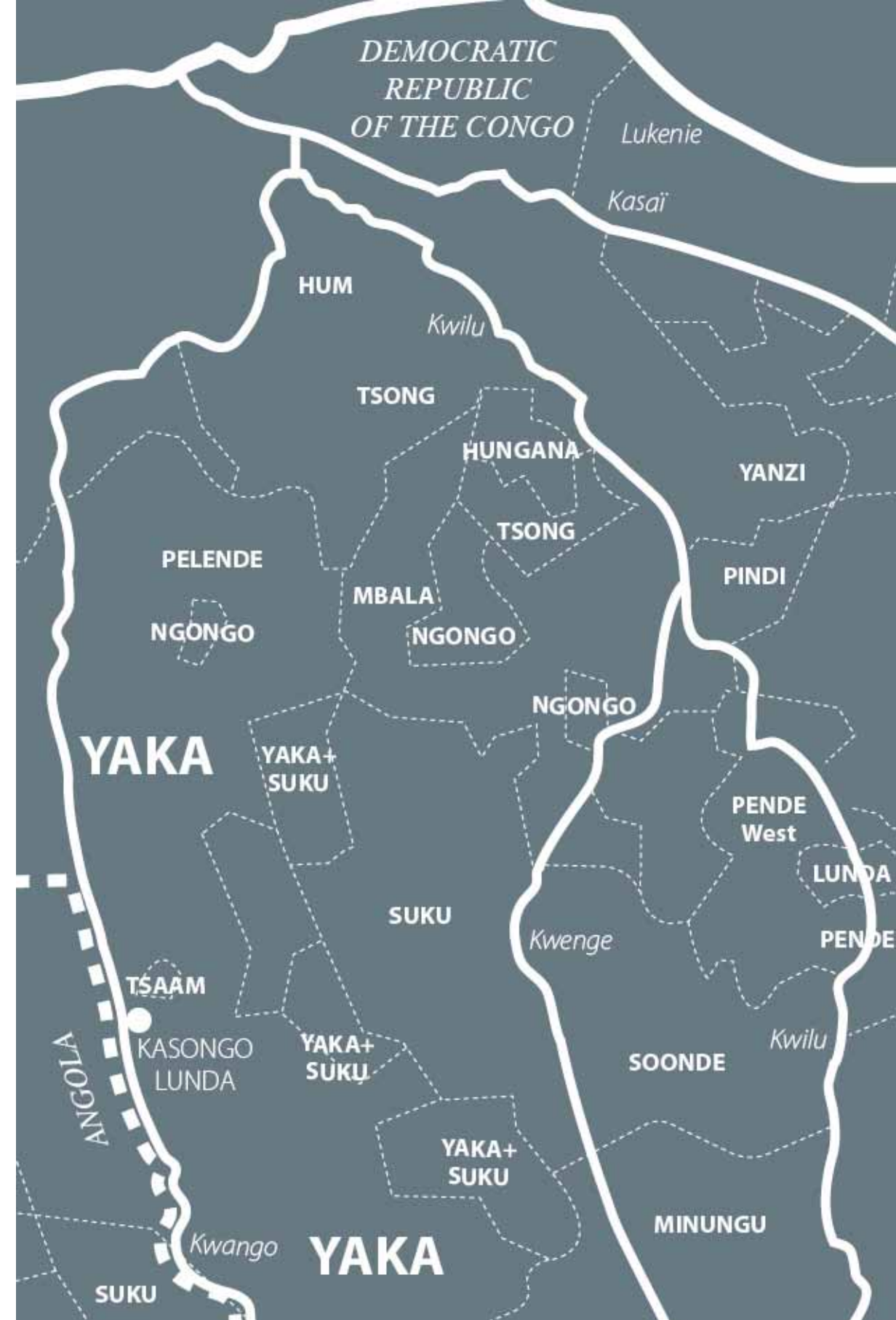
lonial and national government have transformed traditional institutions in the present and last century. (In this essay, the present tense is employed in treating traditional contexts although their survival is by no means uniform)

## SITUATION GEOGRAPHIQUE

Les YAKA de République démocratique du Congo et de l'Angola voisin sont pour l'essentiel un peuple rural habitant de petits hameaux au milieu de la savane aride, des steppes boisées et des forêts tropicales qui bordent une série de fleuves coulant vers le nord, dont le plus grand est le *Kwango*.

En dépit du départ des hommes vers les centres urbains des environs et le contact avec l'économie monétaire, le mode de vie conservateur des YAKA, axé sur la chasse et l'agriculture de subsistance, perdure encore aujourd'hui, malgré l'influence des missions chrétiennes, des écoles et du gouvernement

colonial et national, qui ont transformé les institutions traditionnelles au cours du siècle dernier et du nôtre. (Dans cet article, le présent est employé lorsque l'on traite des contextes traditionnels, bien que leur survie soit loin d'être un processus homogène.)



## LIFE & INITIATION ARTS

YAKA culture and society is largely based on the Lunda hierarchical political system that overlays a basic *Kongo* orientation to village life with its segmentary lineages.

Several hamlets are headed by a local chief while paramount chiefs rule extended regions and claim direct descent from Lunda conquerors, the most important of which is the Kyambvu ruling as sovereign or foremost among equals at Kasongo Lunda. *N-khanda* (also known as *m-khanda* or *mukhanda*) concerns initiation to manhood conferred upon uncircumcised youth and consists of both ritual and social activities that may be subdivided into the preparations, circumcision, 'bush school,' and coming out festivities. Among the named dignitaries three are most prominent, first, the initiation charm specialist *yisidika*, who acting as rainbow-python priest, prepares the initiation site with a variety of charms including charm posts and replants a special tree before the double-door *ndzofo* cabin where the initiates will sleep. It is he who will prevent accidents occasioned by sorcery during the surgical procedure and will spit a bark residue on each candidate as a strengthener urging them to be strong, brave and energetic. Secondly, *tsyaabula*, often the village blacksmith or another chosen by parents of the initiates, will perform the circumcision starting with the oldest boys titled *kapita* and *mbaala*. Thirdly, the *n-kalaweni*, the sculptor who will not only carve and decorate the masks and charm posts but also serve as ritual specialist constructing the *kambaandzya* mask charm worn by *kapita* on the eve of the

day proceeding the dance exhibition. *Kambaandzya* is a raffia covered splint armature in the shape of a cap with an oblong front brim mounting upwards and assuming a miter-like appearance. A small oval head appears in front of the projecting brim nearly hidden in the surrounding fringe of fiber. This construction symbolizes the duiker *tsetse*, a slight animal inhabiting the tropical valley forests that maintains a reputation among hunters and in popular tales as a clever trickster and becomes the patron of the initiates.

## VIE & ARTS INITIATIQUES

La culture et la société des YAKA reposent en grande partie sur le système politique hiérarchique Lunda qui imprime une orientation basique *Kongo* à la vie de village, avec ses lignages segmentaires.

Plusieurs hameaux sont dirigés par un chef local, tandis que des chefs suprêmes règnent sur de vastes régions et affirment descendre en ligne directe des conquérants Lunda, le plus important étant le Kyambvu, principal souverain parmi ses pairs sur le territoire Kasongo-Lunda. La *n-khanda* (également appelée *m-khanda* ou *mukhanda*) concerne l'initiation à l'âge adulte pour les jeunes incirconcis et se compose d'activités tant rituelles que sociales que l'on pourrait scinder en préparations, circoncision, « école de la brousse » et festivités de sortie. Parmi les dignitaires désignés, trois occupent une place prépondérante. Le premier est le *yisidika*, le spécialiste des sortilèges de l'initiation qui, en tant que prêtre python-arc-en-ciel, prépare le site de l'initiation à l'aide d'une variété de charmes – dont des poteaux d'envoûtement – et replante un arbre spécial devant la hutte à double porte *ndzofo* où dormiront les novices. C'est lui qui préviendra les accidents causés par la sorcellerie durant la procédure chirurgicale et qui crachera un reste d'écorce sur chaque prétendant en guise de fortifiant, exhortant celui-ci à être fort, courageux et vigoureux. Le deuxième personnage officiel est le *tsyaabula*, souvent le forgeron du village ou une autre personne choisie par les parents des novices. C'est lui qui pratiquera la circoncision, en commençant par les garçons les plus âgés

appelés *kapita* et *mbaala*. Le troisième dignitaire est le *n-kalaweni*, le sculpteur, qui non seulement sculptera et décorera les masques et les poteaux d'envoûtement, mais jouera également le rôle de spécialiste du rituel en confectonnant le masque *kambaandzya* porté par les *kapita* la veille du spectacle de danse. Le *kambaandzya* consiste en une armature à éclisse recouverte de raphia épousant la forme d'un chapeau, dotée d'un rebord frontal ovale orienté vers le haut et qui prend l'apparence d'une mitre. Une petite tête ovoïde figure sous le rebord, presque dissimulée par les fibres de raphia qui l'entourent. Cet assemblage symbolise le céphalophe *tsetse* – une petite antilope vivant dans les forêts tropicales et que les chasseurs et les contes populaires dépeignent comme un animal rusé et astucieux –, qui devient le protecteur des novices.



3



4



5

## MASQUERADE & RITUAL

The coming-out festivities include a dance exhibition in the sponsoring village by dignitaries and initiates (*tundaandi*), some of whom wear a series of paired masks with palm leaf ruffs. Festivities begin with a great feast in the sponsoring village.

A large dance platform is erected within the village and serves as a stage for *n-khanda* officials and other dancers. Masked dancers do not mount this platform but emerge in pairs amid the pressing crowd. One of the officials will first don the *mweelu* mask, consisting of a netted head-covering made of twined raffia fiber to which are attached a profusion of feathers; rudimentary facial features consist of painted calabash or bamboo segments or an attached up-turned beak of a hornbill bird. This mask will be used in seeking kaolin from the village chief and any charm specialist (*ngaanga*) and in encountering women. The newly initiated are then led into the village by the *mweelu* masked official who races them in a sinuous line, each holding his companion by means of an arm held between the legs. Then masks with wooden faces appear in pairs worn by initiates representing two distinct groups of boys within *n-khanda*, those under the leadership of the youths *kapita* and *mbaala*, namely the pairs termed *tseke*, then *miondo*, then *ndemba*. All await the dance of the *n-khanda* official *n'langala* who approaches carrying a partially covered mask upon his shoulder. This mask, known variously as *kholuka* or *mbaala*, features an elaborately decorated puppet-like scene in the coiffure that frequently incorporates some sexual humor. Amid his dance,

the mask is displayed accompanied by sung verses. The overt sexuality of the verses and exaggerated pelvic thrusts of the dancer might include a display of a wooden phallus or even shedding his clothing in exhibition of his own sexual organs. When the turmoil of the crowd has subsided, officials may again dance and the *kholuka* dancer reappears but the crowd soon dissipates and the festivities are ended. Over the next several weeks this is followed by a dance tour throughout the region in order to present the newly initiated and to collect gifts. The final closing of *n-khanda* involves the most powerful mask-charm available—in the past this included the giant terrorizing masks *Kakuungu* or *Mbawa*. All restrictions are lifted and during the night the *n-khanda* masks and camp are set afire or today preserved for subsequent *n-khanda* or sold at market to outsiders.

## MASCARADES & RITUELS

Les festivités de sortie se traduisent par un spectacle de danse, qui se déroule dans le village qui organise l'initiation et est donné par les dignitaires et les novices (*tundaandi*), dont certains portent divers masques jumelés munis de collerettes de feuilles de palmier. Les festivités débutent par une grande célébration, qui a lieu dans le village organisateur.

Une vaste plateforme de danse est installée au sein du village et sert de scène aux dignitaires de la *n-khanda* et aux autres danseurs. Les danseurs masqués n'assemblent pas cette plateforme, mais émergent par paires au milieu de la foule enthousiaste. L'un des officiels revêtira d'abord le masque *mweelu*, une coiffe de mailles composée de fibres de raphia tressées auxquelles sont attachées des plumes en abondance; les traits du visage sont rudimentaires, exprimés par unealebasse peinte ou des segments de bambou ou un bec de calao retroussé. Ce masque sera utilisé pour aller chercher du kaolin auprès du chef du village et de n'importe quel sorcier (*ngaanga*) et lors de la rencontre avec les femmes. Les hommes fraîchement initiés sont ensuite conduits dans le village par le dignitaire portant le masque *mweelu*, qui les fait courir en suivant une ligne sinueuse, chacun agrippant son compagnon en passant son bras entre les jambes. Les masques aux visages en bois font ensuite leur apparition, par paires, portés par des initiés qui représentent deux groupes distincts de garçons au sein de la *n-khanda*, ceux encadrés par les jeunes *kapita* et *mbaala*, à savoir les paires nommées *tseke*, puis *miondo*, ensuite *ndemba*. Tous attendent la danse du *n'langala*, dignitaire de la *n-khanda*, qui s'approche en portant sur l'épaule

un masque partiellement couvert. La coiffure de ce masque, appelé tantôt *kholuka*, tantôt *mbaala*, est décorée de façon très élaborée et met en scène des figurines, souvent avec une touche d'humour sexuel. Lors de la danse du *n'langala*, le masque est présenté, accompagné de versets chantés. Le caractère sexuel explicite de ces versets et les mouvements exagérés du bassin du danseur peuvent s'accompagner de l'apparition d'un phallus en bois, et le danseur peut même aller jusqu'à ôter ses vêtements et exhiber ses propres organes génitaux. Lorsque l'enthousiasme du public retombe, les officiels se remettent parfois à danser et le danseur *kholuka* réapparaît, mais la foule se disperse peu après et les festivités prennent fin. Au cours des semaines suivantes, un circuit de danse est organisé à travers la région dans le but de présenter les nouveaux initiés et de récolter des cadeaux. La clôture définitive de la *n-khanda* implique la présence du plus puissant masque-charme disponible – autrefois, il s'agissait des énormes masques terrifiants appelés *Kakuungu* ou *Mbawa*. Toutes les restrictions sont levées et les masques et le camp de la *n-khanda* sont incendiés durant la nuit. Aujourd'hui, les masques sont conservés en vue des cérémonies *n-khanda* ultérieures ou vendus sur des marchés à des étrangers.

## MASK

Of the dance masks where the facial portion is carved of wood, features are boldly carved and flanked by projecting ears. Carved in the general shape of a paddle or scoop as seen from within, the mask is held before the dancer's face.

Commonly, a recessed circular or oval area surrounds the eyes, brows, and upper portion of the nose and closes as it touches the nostrils. The perimeters of the face are often edged by a projecting wooden frame that minimally appears as a visor, more fully as a bonnet-like oval or completely circles the face—masks on exhibition give excellent examples. An esoteric interpretation of this feature links it to the course of the sun and its fertilizing power that results in rain. The nose is notably prominent and occasionally presents a greatly elongated appendage rising upward, occasionally encircling back towards the face nearly touching the area between the eyes. Resemblances between this flamboyant tour de force of carving and the upturned hornbill beak applied to the feathered *mweelu* mask are obviously associated. The YAKA regard the nose more than just an organ with a sense of smell but alludes to notions of body scent, seduction and sexual desire. Moreover, my anthropologist colleague René Devisch cites its relationship to elephant imagery associated with the *ndzofu* cabin and the tree planted before it by the initiation charm specialist *yisidika*. The house itself becomes the body, sides and chest; the tree planted before it, the elephant's trunk; while encircling vines that connect the two become the ears (elephants, for the YAKA, are noted for their

ability to explore hidden places with its trunk). Phallic parody and sexual pantomime in male initiation reinforces male solidarity and identifies with assertive male characteristics.

Masks named *kholuka* (or called *mbaala* because it performs last), are famous for the puppet-like figure or group of figures attached to the mask coiffure although *ndeemba* masks occasionally present an image added to the central spire or one that replaces facial portion of the mask. The naming of such masks is a decision left ultimately to the sculptor and *n-khanda* officials, generally large size and more expressive qualities characterize masks of higher rank. The puppet-like images are made of splints of wood covered with cloth with extremities such as head, hands, feet and genitalia carefully carved of wood. Subjects feature sexuality and procreation scenes presented in both human and animal models; quadrupeds and reptiles descend or peer toward the wooden facial portion of the mask; other masks feature domestic dwellings, teapots, cup or European or Africans in various roles and uniforms. Imagery partakes of the humorous motifs introduced earlier by dance leaders and sung in chorus by bystanders or dancing crowd. The *kholuka* dancer sings of the hardships of initiation camp leaders, disparages women, or miserly qualities of notables

## MASQUES

Parmi les masques de danse qui présentent un visage en bois, les traits sont sculptés ostensiblement et flanqués d'oreilles saillantes. Sculpté en forme de pagaie ou d'écope vue de l'intérieur, le masque est tenu devant le visage du danseur.

Généralement, une zone renfoncée circulaire ou ovale entoure les yeux, les sourcils et la partie supérieure du nez, et se ferme à hauteur des narines. Le contour du visage est souvent dessiné par un encadrement en bois qui, dans sa version minimale, ressemble à une visière, mais peut s'étendre pour former un ovale évoquant un bonnet, voire entourer complètement le visage – comme l'illustrent parfaitement les masques présentés dans l'exposition. Une interprétation ésotérique de cette caractéristique associe cette dernière à la course du soleil et à son pouvoir de fertilisation, qui génère la pluie. Le nez est particulièrement proéminent et présente de temps à autre un appendice fortement allongé dirigé vers le haut, parfois recourbé vers le visage pour venir pratiquement toucher la zone située entre les yeux. On note d'évidentes ressemblances entre cette extravagante prouesse sculpturale et le bec de calao retroussé ornant le masque à plumes *mweelu*. Pour les YAKA, le nez est bien plus qu'un simple organe d'odorat et renvoie à des notions d'odeur corporelle, de séduction et de désir sexuel. En outre, mon confrère anthropologue René Devisch établit un lien entre le nez et l'imagerie de l'éléphant associée à la hutte *ndzofu* et l'arbre planté devant celle-ci par le sorcier *yisidika*. La maison elle-même devient le corps, les flancs et la poitrine, l'arbre qui est planté devant

représente quant à lui la trompe de l'éléphant, tandis que les plantes grim-pantes qui relient les deux symbolisent les oreilles (pour les YAKA, l'éléphant est réputé pour sa capacité à explorer des endroits cachés à l'aide de sa trompe). La caricature phallique et la gestuelle sexuelle lors de l'initiation des hommes renforcent la solidarité masculine et renvoient à des attributs masculins affirmés.

Les masques appelés *kholuka* (ou *mbaala*, car ils interviennent en dernier lieu), sont connus pour la figurine ou le groupe de figurines attachées à la coiffure du masque, bien que les masques *ndemba* présentent parfois une image ajoutée à la pointe centrale ou qui remplace la partie faciale du masque. La dénomination de ces masques est une décision qui revient au sculpteur et aux dignitaires de la *n-khanda*. En général, des attributs plus grands et plus expressifs caractérisent les masques de rang supérieur. Les figurines se composent d'éclisses de bois recouvertes de tissu, tandis que les extrémités – la tête, les mains, les pieds et les organes génitaux – sont minutieusement sculptées dans le bois. Les thèmes mis en scène abordent la sexualité et la procréation, et les sujets sont aussi bien des humains que des animaux. Des quadrupèdes et des reptiles descendent ou regardent vers la partie faciale en bois du masque.





6



7



are mocked; the scene depicted on the mask incorporated either as a direct illustration or by analogy, all to the amusement of the crowd participating in the sung refrains. Birds, such as those featured on one of the exhibited masks, are likely the tiny bird *katyeetya* with a reputation for spying on the misdeeds of humans.

*Tsekedii* masks rank lowest in the hierarchy although they are the first pair to dance at the coming out on the day of the exhibition. *Tsekedii* are animal faced and may feature the trickster *mbaambi*, a duiker or miniature antelope, or the owl-like *fuungu* bird depending on the skill or repertoire of the sculptor.

The fabricated portion completing the head shape of the mask consists of a dome or cone-shaped construction made of wooden strips that are looped into the side and dowelled into the top of the carved wooden portion of the mask. Woven raffia or more recently cotton cloth is tightly stretched and sewn over this armature and painted with a resin that takes on a tar-like appearance when dry. This constructed coiffure offers a wide variety of possibilities. Simple cone shapes are common, as are others with a central spire rising from the crown of the head supporting from one to four disks and flanked by antennae-like projections. The tip of each projection is connected by means of a raffia fiber string and decorative strips of colored cloth. A pompon of feathers is occasionally added to the tip of the central spire. Five squared or rounded projections attached to a dome-shaped headpiece also appear. Other varieties are relatively low, with

one to three crests running from front to back. Still others present brim-like forms that surround a central crest or rise upward to form a container-like construction. The vast majority of YAKA exhibition masks follow one or another of the above variations, each acclaimed to be traditional forms deriving from traditional headpieces and hair styles formerly worn by YAKA notables. The painted decoration of the coiffure of exhibition masks follow standard patterns of triangles, cross-hatch, herringbone, zigzag, camber-shaped and checker designs that encircle panels placed below, between and above mask coiffure projections. On the surface of the elevated disks large triangles are painted, resulting in a star-like configuration.

The differing designs and triangle combinations are collectively referred to as *bibema bia nkhandanda*, meaning *n'khandanda* designs but they do not have individualized names. Preferred colors are white, red, black, blue, and orange mixed with a binder made of palm oil and *n-hondala* resin. Yet each of these masks function as objects of power, at least minimally. Women and children are forbidden to view their construction or see them before the dance debut, and an uninitiated individual would suffer harm in casually touching such masks and frequently charm packets are attached to the interior. Otherwise, the masks do not receive blood sacrifice nor special offerings and they are not directly used to heal or injure.

Only through absolute reliance upon the wisdom of ancestors and their representatives is survival of circumcision and initiation hazing considered possi-

D'autres masques illustrent des habitations, des thières, des tasses ou des Européens ou des Africains dans divers rôles et uniformes. L'imagerie participe des thèmes humoristiques présentés plus tôt par les meneurs de la danse et chantés en chœur par les spectateurs ou la foule qui danse. Le danseur *kholuka* chante les épreuves des responsables du camp d'initiation, dénigre les femmes ou se moque de l'avarice des notables; la scène dépeinte sur le masque est incorporée dans la danse, soit de manière directe, soit par analogie, pour le plus grand plaisir des spectateurs qui reprennent les refrains en chœur. Les oiseaux, comme ceux que l'on trouve sur l'un des masques exposés, représentent vraisemblablement le minuscule oiseau *katyeetya*, réputé scruter les méfaits des humains.

Les masques *tsekedii* occupent le bas de la hiérarchie, même s'ils apparaissent en premier lieu, dès la sortie, le jour du spectacle de danse. Il s'agit de masques aux visages d'animaux, notamment le rusé *mbaambi*, un céphalophe (une très petite antilope), ou l'oiseau *fuungu* (semblable au hibou), en fonction des compétences ou du répertoire du sculpteur.

La partie qui complète la forme de la tête du masque consiste en un dôme ou une structure conique qui se compose de lamelles en bois bouclées dans la paroi et chevillées dans le segment supérieur de la section en bois du masque. Du raffia tissé ou, plus récemment, du tissu de coton est fortement étiré et cousu sur cette armature, puis peint au moyen d'une résine qui, une fois sèche, revêt un aspect goudronneux.

Cette coiffure élaborée se décline en de très nombreuses versions. Les formes coniques simples sont courantes, tout comme les coiffures qui présentent une pointe centrale partant du sommet de la tête, surmontée d'un à quatre disques et flanquée d'éperons évoquant des antennes. Les extrémités des éperons sont reliées par une lanière de fibre de raphia et des bandes décoratives de tissu coloré. Une touffe de plumes est de temps à autre ajoutée au sommet de la pointe centrale. Il arrive également que cinq éperons carrés ou arrondis soient fixés à une coiffe en forme de dôme. D'autres variétés sont relativement moins hautes et présentent une à trois crêtes allant de l'avant à l'arrière. D'autres encore possèdent des formes similaires à des bords qui entourent une crête centrale ou s'élèvent pour former une structure évoquant un récipient. La grande majorité des masques YAKA exposés obéissent à l'une ou l'autre des variations citées ci-dessus, chacune d'entre elles étant considérée comme une forme classique issue des coiffes et coiffures traditionnelles portées autrefois par les notables YAKA. Les décorations peintes sur la coiffure des masques de l'exposition respectent des motifs standards – triangles, hachures, chevrons, zigzags, courbes et damiers – qui encerclent des panneaux placés en dessous, entre et au-dessus des éperons de la coiffure du masque. De grands triangles sont peints sur la surface des disques surélevés, de manière à obtenir une configuration en étoile.

Les différents motifs et combinaisons de triangles sont collectivement désignés par le terme *bibema bia nkhandanda*, qui signifie « motifs *n'khandanda* », mais ne

ble. A lasting group solidarity is fostered apart from either the realm of women or the aimless and neglected existence of the young male. Sources of strength from both cosmological and social realities are compounded in numerous charms and masks function as aggressive sources of strength or as shielding devices to deflect or ward-off evil. At its conclusion, being seen as an adult and identified with filial relations opens prospects for female adulation and future family life.

With a broader view of YAKA masks and masking, use of ritual masks among the Lunda, Chokwe, Lwena, Luchazi, Luimbe and Mbunda to the south and southeast deserves mention. Among these peoples collective circumcision and initiation of young boys is termed *mukanda* and initiates termed *tundanzi*, their guardians *tshilombola*, and camp officials wear netted costumes with masks at the departure of the boys initi-

ation in coming-out festivities. Similarities in terminology, sequence of events, and use of resin-covered masks in similar forms link all these peoples in a Mukhanda Masking Complex that gives evidence to their common history and antiquity.

**Arthur P. Bourgeois**



8

possèdent pas de dénomination individuelle. Les couleurs privilégiées sont le blanc, le rouge, le noir, le bleu et l'orange, mélangées avec un liant composé d'huile de palme et de résine *n-hondala*. Chacun de ces masques agit comme un objet de pouvoir, au moins à un degré minimal. Les femmes et les enfants n'ont pas le droit d'assister à leur fabrication ni de les voir avant le début de la danse, tandis qu'un individu non initié courait un grand danger s'il venait à toucher ces masques, fréquemment dotés de poches de sortilèges attachés à l'intérieur. Cependant, les masques ne recueillent pas le sang issu de sacrifices et ne font pas l'objet d'offrandes particulières. Ils ne sont pas non plus utilisés directement à des fins de guérison ni pour infliger des blessures.

La survie du rite de la circoncision et de la cérémonie d'initiation passe impérativement par une confiance absolue en la sagesse des ancêtres et de leurs représentants. Le rituel favorise une solidarité de groupe durable, nettement dissociée soit du royaume des femmes, soit de l'existence vaine et négligée du jeune homme. Des sources de vigueur provenant à la fois des réalités cosmologiques et sociales sont réunies dans de multiples sortilèges et les masques font office de sources agres-

sives de force ou de boucliers destinés à détourner ou repousser le mal. Au terme de l'initiation, les jeunes garçons sont considérés comme des adultes et associés à des relations filiales, ce qui leur ouvre les portes de l'adulation des femmes et d'une vie de famille future.

Si l'on adopte une vision plus globale des masques et des traditions de mascarade des YAKA, il convient de citer l'usage de masques rituels parmi les Lunda, les Chokwe, les Lwena, les Luchazi, les Luimbe et les Mbunda, des ethnies situées au sud et au sud-est. Chez ces peuples, la circoncision collective et l'initiation des jeunes garçons sont désignées par le terme *mukhanda*, tandis que les initiés sont appelés *tundanzi* et leurs gardiens, *tshilombola*. Les responsables du camp de l'initiation portent des costumes de mailles et sont masqués lors du départ des garçons pour les festivités de sortie. Les similitudes observées en matière de terminologie, de chronologie des activités et de l'usage de masques recouverts de résine et épousant des formes similaires permettent d'associer tous ces peuples au sein d'un même complexe de mascarade Mukhanda, qui démontre leur histoire et leur ancienneté communes.

**Arthur P. Bourgeois**



9



11

MASKS / MASQUES

01

wood / raffia / pigments  
18.90 inch.  
private collection, France, before 1970

bois / raphia / pigments  
48 cm  
collection privée, France, avant 1970



02

wood / raffia / pigments  
19.29 inch.  
private Collection, Belgium

bois / raphia / pigments  
49 cm  
collection privée, Belgique



03

wood / raffia / pigments  
19.68 inch.  
private collection, Belgium

bois / raphia / pigments  
50 cm  
collection privée, Belgique



04

wood / raffia / pigments  
19.68 inch.  
private collection, France

bois / raphia / pigments  
50 cm  
collection privée, France





05

wood / raffia / pigments  
20.47 inch.  
private collection, Switzerland, before 1960

bois / raphia / pigments  
52 cm  
collection privée, Suisse, avant 1960



06

wood / raffia / pigments  
20.47 inch.  
private collection, France

bois / raphia / pigments  
52 cm  
collection privée, France



07

wood / raffia / pigments  
25.59 inch.  
private collection, Switzerland, before 1960

bois / raphia / pigments  
65 cm  
collection privée, Suisse, avant 1960



08

wood / raffia / pigments  
25.59 inch.  
Sotheby's, London

bois / raphia / pigments  
65 cm  
Sotheby's, Londres



09

wood / raffia / pigments  
25.98 inch.  
from Jesuit missionaries, early 20<sup>th</sup> century

bois / raphia / pigments  
66 cm  
des missionnaires jésuites, début du XX<sup>e</sup> siècle



10

wood / raffia / pigments  
27.56 inch.  
private collection, Belgium

bois / raphia / pigments  
70 cm  
collection privée, Belgique



11

wood / raffia / pigments  
33.46 inch.  
private collection, Belgium

bois / raphia / pigments  
85 cm  
collection privée, Belgique





## BIOGRAPHY / BIOGRAPHIE

**Arthur P. Bourgeois**, professor of art history at Governors University Park (Illinois) has written this catalog's texts based on continued studies for several years. In the Democratic Republic of the Congo (then Zaire), he devoted himself to researches on traditional *n-khanda* among YAKA and SUKU. Afterwards, he was interested in the YAKA collections around the world and published no less than four books and more than thirty articles on the subject.

**Arthur P. Bourgeois**, professeur d'histoire de l'art au *Governors University Park* (Illinois) a rédigé les textes de ce catalogue sur la base d'études continues durant plusieurs années. En République Démocratique du Congo (alors Zaïre), il s'est consacré aux recherches sur le *n-khanda* traditionnel parmi YAKA et SUKU. Par la suite, il s'est intéressé aux collections YAKA du monde entier et a publié pas moins de quatre livres et plus de trente articles sur le sujet.

## BIBLIOGRAPHY / BIBLIOPGRAPHIE

Bourgeois, Arthur P.

*Yaka*, Visions of Africa, 5 Continents Press, Milan 2014

*Yaka*, Visions D'Afrique, 5 Continents Press, Milan 2014

## CREDITS / CRÉDITS

Texts / Textes • Arthur P. Bourgeois

Photograph / Photographies • Studio Philippe de Formanoir, Paso Doble

Illustration, map, layout / illustration, carte, mises en pages • Luc Van de Velde

Traduction • Right Ink sprl

—  
2018

didier  
**CLAES**

Member of the Belgian Chamber of Art Experts

Member of the the Belgian Royal Chamber of Antiques and Art Dealers

Member of the Syndicat National des Antiquaires français

Vice-Chairman, Brussels Antiques & Fine Art Fair

Rue de l'Abbaye 14 / B-1050 Brussels

T&F +32 (0)2 414 19 29 – [www.didierclaes.art](http://www.didierclaes.art)



# CAPTIONS / LÉGENDES

## 1 Dancers and dignitaries *n-khanda* / Danseurs et officiels du *n-khanda*

### Photo

• J. Van Doorslaer S.J

### Publication

• Bourgeois (Arthur P.), *Art of the Yaka and Suku*, Meudon, Alain & Françoise Chaffin, 1984, fig. 113 (detail/détail)

## 2 YAKA dancers / danseurs YAKA

### Publication

• Gardi (Berhard), *Zaire. Masken Figuren*, Basel, MVF, 1986, page 46, fig. 32

## 3 Initiates dressed for the dance (postcard for the R.R.P.P. Jesuits from Kwango around 1915 (?), D. Gelbard Archives, fig. 2059)

Initiés parés pour la danse (carte postale pour le R.R.P.P. Jésuites du Kwango ca. 1915 (?), Archives D. Gelbard, fig. 2059)

### Photo

• J. Van Doorslaer, S.J.

### Publication

• Plancquaert (Michel), *Les Sociétés Secrètes chez les Bayaka*, Louvain, Imprimerie J. Kuyl-Otto, 1930, fig. 38

## 4 Masked dancers and band (postcard before 1929: D. Gelbard Archives, fig. 2127)

Danseurs masqués et orchestre (carte postale avant 1929 : Archives D. Gelbard, fig. 2127)

### Photo

• J. Van Doorslaer, S.J.

### Publication

• Bourgeois (Arthur P.), *Yaka, Visions of Africa*, 5 Continents Press, Milan, 2014, P. 42 fig. 15 (version française : *Yaka, Visions d'Afrique*)

## 5 Dancers and musicians / Danseurs et musiciens

### Photo

• J. Van Doorslaer, S.J.

### Publication

• Plancquaert (Michel), *Les Sociétés Secrètes chez les Bayaka*, Louvain, Imprimerie J. Kuyl-Otto, 1930, fig. 17

## 6 Initiate painting the coiffure of a YAKA mask / Un initié peint la coiffure d'un masque YAKA / ca. 1938

### Publications

• Himmelheber (Hans), *Negerkunst und Negerkünstler*, Braunschweig, Klinkhardt & Biermann, 1960, P. 334, fig. 261

• Gardi (Berhard), *Zaire. Masken Figuren*, Basel: MVF, 1986, p. 47, fig. 33

## 7 YAKA mask constructed by the sculptor Mapaka Lupatu and his sons / Confection d'un masque YAKA par le sculpteur Mapaka Lupatu et ses fils

### Photos

• Arthur P. Bourgeois, Pasaganga, Popokabaka sect., RDC, 1976

### Publication

• Bourgeois (Arthur P.), *Art of the Yaka and Suku*, Meudon, Éditions Alain et Françoise Chaffin, texte français et anglais, Paris, 1984, p. 141, fig. 134b/c

## 8 YAKA Masks / Masques YAKA

### Photo

• Hans Himmelheber In H. Himmelheber, 1939 / MRAC Archives, Tervuren, (EP.0.14528)

### Publications

• Himmelheber (Hans), *Negerkunst und Negerkünstler*, Braunschweig, Klinkhardt & Biermann, 1960, p. 326, fig. 254

- caption • great masks from Bayaka / légende • grands masques du Bayaka

• Gardi (Berhard), *Zaire. Masken Figuren*, Basel: MVF, 1986, p. 38, fig. 24

- caption • a male *kakungu* mask and a female *kaseba* mask / légende • masque masculin *kakungu* et féminin *kaseba*

• Expo cat.: Initiés. Bassin du Congo, Christiane Falgayrettes-Leveau (ed.), Paris: Musée Dapper, 2013, p. 55

- caption • house of *kakungu* and *mbawa* masks, before 1939 / légende • l'enclos où sont détenus les masques *kakungu* et *mbawa*, avant 1939

## 9 The *nzofo* casa of *n-khanda* initiate / Case *nzofo* des initiés de la *n-khanda*

### Photo

• Arthur P. Bourgeois, Pasaganga, Popokabaka sect., RDC, 1976

### Publication

• Bourgeois (Arthur P.), *Yaka, Visions of Africa*, 5 Continents Press, Milan 2014, p. 39, fig. 13 (version française : *Yaka, Visions d'Afrique*)