

## Des images en quête de supports

L'iconographie implicite des crises hallucinatoires grisi siknis

Maddalena Canna

---



### Édition électronique

URL : <http://imagesrevues.revues.org/3969>

ISSN : 1778-3801

### Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts,  
Groupe d'Anthropologie Historique de  
l'Occident Médiéval, Laboratoire  
d'Anthropologie Sociale, UMR 8210  
Anthropologie et Histoire des Mondes  
Antiques

### Référence électronique

Maddalena Canna, « Des images en quête de supports », *Images Re-vues* [En ligne], 13 | 2016, mis en ligne le 15 janvier 2017, consulté le 06 mars 2017. URL : <http://imagesrevues.revues.org/3969>

---

Ce document a été généré automatiquement le 6 mars 2017.



*Images Re-vues* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

---

# Des images en quête de supports

L'iconographie implicite des crises hallucinatoires *grisi siknis*

Maddalena Canna

---

Les images hallucinatoires et leurs supports : le cas  
de la *grisi siknis*

De toutes les catégories d'images, les hallucinations se distinguent pour être dépourvues d'un support externe<sup>1</sup>. Les hallucinations visuelles, selon une conception répandue, seraient des images qui « n'ont pas de support » partageable. Mais l'opposition hallucination visuelle/ image partagée ne saurait se résoudre en termes d'invisibilité/visibilité intersubjectives. Comme Carlo Severi l'a montré de l'espace chimérique, tout engendrement d'image comporte sa tension spécifique entre une dimension perceptive et une dimension projective<sup>2</sup>.



Les deux dimensions sont *discernables* du point de vue analytique mais *insécables* dans le processus d'appréhension de l'image. Le cas qui va nous occuper pose le problème de saisir l'ancrage des images hallucinatoires et leurs modalités de propagation.

*Grisi siknis*<sup>3</sup>, en miskito<sup>4</sup> nicaraguayen « la maladie folle », est une famille de crises de transe hallucinatoire perçues comme une maladie contagieuse chez plusieurs populations de la Moskitia<sup>5</sup>, une aire multiethnique s'étendant entre le Honduras et le Nicaragua oriental. Une attaque de *grisi siknis* prototypique déclenche un comportement agressif et/ou auto-agressif associé à une série d'hallucinations récurrente. Les hallucinations de la *grisi siknis* peuvent être visuelles, auditives, haptiques et d'autre nature, un ensemble complexe à l'intérieur duquel les hallucinations visuelles occupent un rôle majeur.

À cause de leur potentiel pathogène, les images associées aux attaques de *grisi siknis* ne sont presque jamais représentées sur support matériel. Elles constituent cependant un répertoire iconique cohérent et sophistiqué, en partie incarné dans les corps des visionnaires pendant le raptus hallucinatoire. En demandant à une série d'affectés de dessiner sur papier ces apparitions, j'ai participé à la mise en évidence de cette tradition iconique de mémoire hallucinatoire.

Bien que la *grisi siknis* ait été figée par les médias comme un phénomène exclusivement miskito, elle peut concerner toute ethnie dans le panorama multiethnique de la Moskitia, telle que les mayangnas, les métis hispanophones, et potentiellement tout groupe humain. Ayant vécu de 2012 à 2013<sup>6</sup> dans une famille miskito nicaraguayenne possédant plusieurs habitations réparties dans la Moskitia – ce qui m'a permis de me déplacer là où les vagues de *grisi siknis* se manifestaient de façon imprévisible –, ma perspective est nécessairement miskito-centrée, bien que, préférablement, non miskito-centrique.

Le déroulement d'une vague de *grisi siknis* prototypique – nous allons nous concentrer sur le genre de crises les plus courantes – est le suivant : après des prodromes tels que des maux de tête, une nausée et des vertiges (*bla*), ainsi qu'une sensation de malaise généralisé, la première affectée, le plus souvent fille ou jeune femme, entre en crise en se jetant au sol<sup>7</sup>, en proie à une transe convulsive, où elle lutte, dans son scénario intérieur, contre un esprit qui l'agresse. Pendant cette attaque, elle peut prononcer le nom de la « prochaine victime », en déclenchant une série potentiellement illimitée d'attaques qui sont perçues comme des « contagions » par nomination. Cependant, bon nombre d'attaques en séquences se produisent spontanément sans que les attaqués se mentionnent entre eux. Les attaqués, souvent décrits comme des victimes de l'agression

de l'esprit, sont appelés *lasa praprukra* ou *grisi siknis kira* en miskito nicaraguayen<sup>8</sup>, et *atacados*, « attaqués » ou plus rarement *poseídos* – « possédés » – en espagnol. Les chaînes d'attaques en viennent parfois à paralyser des écoles, des lieux de travail ou des villages entiers pendant des mois, où les victimes restent vulnérables à des rechutes. L'agressivité des victimes va de l'auto-violence – comme dans les cas très fréquents de crises féminines en milieu scolaire – jusqu'à la démolition de villages dans les vagues majeures, notamment celles des premières années 2000 dans la zone du Wangki (Río Coco) de la R.A.A.N (Région Autonome Atlantique Nord) du Nicaragua<sup>9</sup>.

Tout en étant appréhendée et expérimentée par plusieurs comme une pathologie, la *grisi siknis* présente un certain degré de ritualisation. Depuis plus de cinquante ans, dans la même aire géographique, un paradigme performatif semi-stable de crise contagieuse se reproduit, associé à un ensemble de contenus visionnaires constants<sup>10</sup>. Un répertoire cohérent d'images hallucinatoires, qui deviennent des présences en action pendant la crise, sont l'objet d'une transmission sans support externe évident.

Bien que les vagues se reproduisent avec une régularité imprévisible mais constante, il n'y a aucun consensus sur la thérapie à appliquer aux visionnaires. Après une première mobilisation où des secourus improvisés entourent la visionnaire en spasmes pour la soutenir, une série de spécialistes aux titres variés est appelée à soigner les affectées, sans qu'aucun ne soit *a priori* tenu comme capable de les contenir définitivement. Prêtres, pasteurs, chamanes (*sukia*, *prafit* ou *spirit mairin* en miskito), *curanderos*, *sikalan*, médecins de formation biomédicale et autres prodiguent leurs interventions en produisant des effets éphémères et inhomogènes. Si la *grisi siknis* est un raptus collectif, sa thérapie est un processus individuel. Chaque affectée, après la vague, entreprend son chemin de récupération à la recherche de celui ou celle qui sera son thérapeute adéquat : un *sukia* pour l'une, un religieux pour l'autre, un autre représentant de la vaste pléthore de spécialistes rituels locaux pour une troisième. Certains visionnaires se libèrent des rechutes grâce à des pratiques individuelles – notamment la prière de matrice chrétienne – ou bien grâce à l'appui de leurs seuls familiers. Le parcours de recherche de sa thérapie peut durer des années, ponctuées d'échecs ou de réussites partielles. Se déroulant généralement entre l'âge de l'adolescence et celui de la jeunesse, ce cheminement prend la forme, pour certains, d'un processus de passage à l'âge adulte.

Face à l'état d'urgence et en l'absence d'une interprétation suffisamment partagée sur les causes et sur la thérapie de la *grisi siknis*, tout spécialiste potentiel est appelé à participer à la contention. Ainsi en fut-il de l'anthropologue. Dès mon arrivée sur le terrain en novembre 2012, j'ai perçu que mon implication était inéluctable. Être présente lors d'une vague de crises de *grisi siknis* signifie participer à son déroulement. Ne pas essayer de soigner est une position sanctionnée moralement, comme un manque de solidarité face à un risque collectif. Du point de vue de mon apprentissage émotionnel, j'ai appris à partager le sentiment d'empathie collective entourant les *lasa praprukra*. Les travaux de Jeanne Favret-Saada sur la sorcellerie dans le bocage français<sup>11</sup> montrent bien une situation d'implication inéluctable de l'ethnologue lors de ses enquêtes. Dans la sorcellerie telle qu'elle a été explorée par Favret-Saada, parler du sujet signifie agir sur le phénomène. Être présente à une vague de crises de *grisi siknis*, c'est influencer sur sa propagation, par l'action comme par l'inaction, participation émotionnelle comprise. Consciente que toute thérapie de *grisi siknis* était structurellement vouée à l'échec, j'ai tout de même décidé de rejoindre la liste de ces autorités impuissantes en élaborant ma propre « thérapie ».

J'ai expérimenté un format d'entretien individuel privé avec fabrication d'images où je proposais à chaque *lasa praprukra* de dessiner sa vision hallucinatoire. Cette pratique a été interprétée comme une intervention ponctuelle de soulagement dans certains cas, et/ou comme une thérapie dans d'autres, analogue à certaines thérapies chamaniques où les agents pathogènes sont extraits du corps du patient sous forme de signes (*saura sakaia* en miskito, littéralement « sortir le mal »). Lors d'une série de quarante-huit rencontres entre novembre 2012 et septembre 2013<sup>12</sup>, chacun des *lasa praprukra* s'est approprié le cadre de façon personnelle, en produisant sa propre élaboration graphique de sa mémoire hallucinatoire. Mais avant de réfléchir à la tension entre médium et image déployée dans ce processus, concentrons-nous sur les façons dont les images hallucinatoires sont engendrées et données à voir au cours d'une attaque, pendant laquelle celles-ci se manifestent, d'abord, via le corps des visionnaires.

Dans cet article, nous allons juxtaposer des extraits de narration d'une crise (section 2) avec un corpus de dessins autour de la *grisi siknis* (corpus DGS) (section 3) puisant au même imaginaire évoqué pendant le raptus, afin de réfléchir sur le réseau complexe de références, résonnances et transmutations entre imaginaire incarné et imaginaire articulé graphiquement dans le dialogue ethnographique. Nous allons voir comment une même famille d'images, que nous appellerons une *iconographie implicite*, est donnée à imaginer pendant la crise puis à voir sur support graphique pendant les entretiens, tout en gardant toujours un certain degré d'implicitation.

## La crise de *grisi siknis*. Fragments d'une hallucination participée

L'extrait de cahier de terrain reproduit ci-dessous présente la crise d'une jeune fille miskito de quinze ans, qu'on nommera Esy, au cours d'une vague qui a atteint l'École Normale Grand-Duché du Luxembourg de Bilwi (Puerto Cabezas) entre avril et mai 2013<sup>13</sup>. Nous verrons par cet extrait comment, à la différence des formes de transe qu'on retrouve chez de nombreux cultes de possession<sup>14</sup>, le corps d'une *lasa praprukra* n'incarne pas complètement la présence d'un autre agent, mais la laisse plutôt deviner, telle une image ébauchée, en large mesure implicite et externe au corps de la visionnaire.

Esy

17/04/2013, Bilwi, École Nationale Grand-Duché du Luxembourg, 10h30 environ.

*[..]je me dirige vers la direction de l'école, où je trouve, dans l'antichambre du bureau de la directrice, une dizaine de personnes entourant une jeune fille d'environ quinze ans, allongée au sol. Elle est trempée d'eau, le haut de l'uniforme scolaire - une chemise blanche sur une jupe bleue plissée - déboutonné sur sa poitrine haletante, recouverte de petites feuilles vertes à l'odeur pénétrante. Ses yeux sont ouverts, rouges, mais elle semble inconsciente. Son père - m'expliquera-t-on - est assis à hauteur de ses épaules et soutient un ventilateur électrique. De temps en temps, il asperge sa fille avec le contenu d'une petite bouteille en plastique, d'où sortent les petites feuilles. Au moment de l'aspersion, il passe le ventilateur à l'un des étudiants agenouillés autour de la petite, de façon que l'air ne vienne pas à lui manquer. Elle semble avoir perdu toutes ses forces. Pourtant, des formations de deux ou trois jeunes se relaient pour maintenir fermement ses bras et ses jambes au sol. Presque accroupie sur le ventre de la jeune fille, le professeur Warkysa est la seule à se trouver en face d'elle. Au-delà de ce premier entourage, dont la tonalité émotive dominante est la préoccupation teintée d'empathie, se trouve une foule diverse d'étudiants et de personnel de l'école aux regards parfois curieux ou amusés, parfois épouvantés, parfois*

ostensiblement indifférents, qui s'empresse vers le bureau de la directrice, absente. La réceptionniste, pour sa part, a fermé le guichet à clé et s'est défilée.

Il est difficile de se frayer un passage dans la foule pour voir la scène. Quand j'y parviens, la jeune fille a un éclat de lucidité en s'apercevant de ma présence. Elle me fixe avec des yeux obnubilés, puis dit quelque chose d'une voix atone et métallique, très basse, que son entourage la force à répéter pour l'entendre. Mais elle détourne immédiatement son regard et commence à sourire en direction de quelque chose qui paraît une présence interne à sa vision. Elle est indifférente aux rappels du groupe, et adresse des petits gestes de consentement à son interlocuteur intérieur. Puis elle commence à basculer son corps de façon spasmodique. Warkysa annonce, en espagnol puisqu'elle est métisse : « Ça va lui revenir » (« Le va a dar otra vez »).

Tout à coup le sourire de la jeune fille se transforme en une grimace douloureuse, ses mâchoires deviennent rigides. Elle serre fortement ses yeux et ses lèvres ; son menton tremble dans une tentative de réprimer des larmes. Ses poings aussi sont serrés, les pouces partiellement cachés à l'intérieur des paumes. On voit la pointe d'un pouce émerger d'entre ses doigts contractés.

Esy commence alors à pleurer, et à dire, en miskito : « No... », d'abord très bas, puis de plus en plus fort, jusqu'à crier. Son cri, « Apia », est répété, scandé en trois émissions sonores « A- pi- Aaa » avec le dernier « A » qui s'allonge dans un aigu final puis s'estompe en laissant place à la reprise du premier, selon un schéma répété : A (modéré) – PI (bas) – A (aigu), le tout scandé rythmiquement, comme une sirène ou une cantilène hypnotique. Dans le même temps, elle pousse de toutes ses forces avec ses jambes et ses bras en tordant son buste pour se dégager des jeunes hommes qui la bloquent au sol avec un effort évident. Warkysa essaie de la forcer à ouvrir les yeux et les mains, pendant qu'elle l'exhorte à chasser son agresseur interne : « Dis-lui qu'il s'en aille ! » (« ¡ Decile<sup>15</sup> que se vaya ! »).

La conduite de l'action est réservée à la seule profesora, tandis que tous les autres mobilisés se limitent à collaborer et à reprendre ses exhortations. Puis ESY<sup>16</sup> – j'entends appeler son nom pour la première fois – commence à répéter les mots de sa secouruse, en les adressant à sa présence interne, en miskito. La jeune fille reproduit tout ce que Warkysa lui suggère, puis elle ajoute des parties personnelles : « Mahka was ! » (« Va-t'en de suite ! ») ; « Munpara » (« Ne le fais pas ! ») ; « Man ai brih waras » (« Tu ne m'enlève[ra]s pas ! »), que Warkysa reprend et renforce : « Oui, dis-lui qu'il ne t'enlèvera pas ! ».

Il s'instaure une sorte de dialogue à trois dans lequel la petite agit comme une médiatrice entre sa secouruse et son agresseur. Elle oscille entre raptus et lucidité. À un certain moment, ESY regarde Warkysa d'un air conscient – « elle est en train de revenir », commente-t-on. Pourtant, ses mains restent serrées, et tout de suite après ses yeux redeviennent nébuleux et se referment ; bien que Warkysa essaie de rétablir le contact (« regarde-moi petite ! » « ¡ Mirame niña ! »), le dialogue à trois avec l'agresseur reprend. Pendant une quinzaine de minutes l'interaction continue à osciller entre crise aiguë et moments de relâche, jusqu'à ce que le dernier éclat de lucidité d'ESY se stabilise. Walkyria déclare alors la jeune fille hors de danger. Il s'ensuit un moment de tendresse entre elles deux, sous les regards soulagés de tout l'entourage. Walkyria caresse les pieds d'ESY en lui offrant, par plaisanterie, de prendre soin de ses ongles : « Je te mettrai un [vernis] plus joli » (« Te voy a poner uno más bonito »). Puis elle lui fait remarquer, d'un air débonnaire, les énergies qu'elle vient de lui consacrer : « J'ai toutes les jambes qui me font mal ». ESY reste muette. Elle semble prostrée, vidée de toute volonté, et suit machinalement son professeur lorsque celle-ci se lève en disant : « Viens avec moi » (« Venite<sup>17</sup> conmigo ») sur un ton rassurant et victorieux. Les deux s'éloignent, la jeune fille comme magnétisée par sa sauveuse. On m'explique qu'ESY va rentrer chez ses parents. Son père est déjà parti, sans que je m'en aperçoive.

Si l'on définit la possession comme la [croyance dans l'] entrée d'un être surnaturel dans le corps d'un sujet, qui commence alors à agir, ou bien à « être agi » par ce visiteur

comme s'il était son support<sup>18</sup>, nous sommes ici face à un cas d'intersection partielle. Bien qu'une présence perçue comme exogène – on l'appellera génériquement « esprit » – hante Esy, celle-ci ne parvient pas à se superposer au Moi de sa « victime ». Esy, bouleversée émotionnellement mais non dans son identité, continue à parler pour elle-même : c'est toujours depuis son Moi ordinaire qu'elle essaie de chasser son agresseur, à qui elle adresse le déictique personnel « tu » (« va-t'en ! »). Plutôt que par une superposition ou une substitution d'identités, c'est à cause de l'hallucination dans laquelle elle voit l'agresseur que la jeune fille devient inaccessible au monde extérieur, prise qu'elle est dans son scénario intérieur : elle se trouve ailleurs, tout en étant toujours la même personne. On peut objecter que la crise mobilise une gamme complexe de perceptions qui vont jusqu'au corps-à-corps de la confrontations physique humain-esprit, et donc qu'il n'y a pas de raison de réduire la phénoménologie complexe de cette présence à une « simple » image. Mais si ce genre d'image n'est pas la seule manifestation de l'esprit, elle constitue, par contre, l'événement déclencheur à partir duquel l'esprit se manifesterait avec une intensité et une complexité croissante le long du raptus. Comme nous le verrons plus en détails par la suite, c'est en effet d'abord par l'image visionnaire que l'esprit pathogène est censé établir une emprise sur sa victime. Les tentatives de l'entourage d'Esy pour lui faire ouvrir les yeux et instaurer un contact visuel [Warkysa : « Regarde-moi, petite ! »] sont une façon de casser la solidarité de la visionnaire avec l'image hallucinatoire. Mais si la victime doit être détournée de l'esprit/image, il faut aussi considérer que, comme le rappellent ceux qui secourent les visionnaires de *grisi siknis*, il faut « voir ce qu'ils voient » pour prévenir leurs gestes, les contenir physiquement et surtout instaurer le genre de dialogue de soutien que l'on a vu en action. Le corps de la victime devient alors un genre de support singulier qui, en manifestant certains indices de la vision intérieure, la donne à imaginer – plutôt qu'à voir explicitement – à son entourage.

On peut remarquer comment Esy offre le spectacle d'une lutte malgré elle, par l'ensemble de ses mouvements, de ses postures et de ses émissions verbales et para-verbales, telle la plainte autour du « Non » (*Apia*) performée sous forme de réaction défensive à une agression invisible<sup>19</sup>. Par rapport à ses secoureurs, la jeune fille se montre apparemment très passive : d'abord, elle répète tout ce que Warkysa lui suggère en se bornant à le renforcer : « va-t'en de suite ». On a donc un rapport affiché, ou explicite, entre visionnaire et spectateur externe qui tend au couple marionnette/marionnettiste, où le contrôle de l'un sur l'autre est total. Ce rapport s'accroît dans la phase d'après-raptus, qui parachève la dynamique de la crise, et dans laquelle la jeune fille suit sa secoureuse comme si elle était vidée de toute volonté. Il faut remarquer que l'après-raptus correspond à une prise de contrôle analogue à celle à l'œuvre sous forme de menace pendant la crise : Warkysa, dépassé le moment du raptus, semble vouloir séduire (le détail des ongles et du vernis), magnétiser et emporter la jeune fille : toute la crise apparaît comme une lutte entre un esprit et une secoureuse (Warkysa en l'occurrence) pour l'emprise sur la victime. Mais la passivité de cette dernière n'est qu'apparente. Dans la phase aiguë du raptus, la régie diégétique de l'évènement, ou communication de ce qui se passe dans le scénario interne à la vision, revient entièrement à la jeune fille. C'est par un ensemble de signaux indiciaires, involontaires mais signifiants, qu'elle conduit son entourage à participer à son hallucination et à déterminer le déroulement de la contention de la crise. Un terrain d'entente<sup>20</sup>, sur la base duquel visionnaire et secoureurs coopèrent dans la lutte, est esquissé implicitement.

Pour ce qui concerne les signaux verbaux, tout se passe comme si l'on assistait à une conversation téléphonique en ayant accès aux mots d'un seul interlocuteur. On peut alors compléter les « trous » du dialogue par deux processus projectifs : des inférences minimales visant à compléter le cadre logique de la communication par des dérivations immédiates, et un « remplissage » du scénario par la mobilisation du répertoire encyclopédique le plus pertinent. Perception et remplissage s'articulent pour donner lieu à une hallucination participée et co-construite. Les présents puisent à leurs compétences encyclopédiques, à leurs croyances, repères et traces mnésiques autour des attaques de *grisi siknis* pour projeter un scénario convergent avec celui (supposé) de la victime et pouvoir ainsi l'aider à faire front à l'attaque. Le tableau suivant propose un remplissage plausible de quelques-uns des signes indiciaires manifestés par Esy :

<b>Indices I</b>	« <i>Mahka was !</i> » (« Va-t'en de suite ! ») + pouce caché entre les doigts
Inférence minimale	Présence d'un être indésiré
Remplissage	Il est probablement un esprit à l'apparence humanoïde, peut-être un <i>duhindu</i> , révélé par le signe du pouce
<b>Indices II</b>	« <i>Munpara !</i> » (« Ne le fais pas ! ») + tension articulaire + mâchoires serrées
Inférence minimale	Mauvaises intentions de l'être
Remplissage	[On sait que] Le <i>duhindu</i> apparaît souvent armé. Il peut apporter une coupe de sang ou de la nourriture empoisonnée qu'il offrirait à sa proie, en la menaçant si elle refuse
<b>Indices III</b>	« <i>Man ai brih waras !</i> » (« Tu ne m'enlèveras pas ! ») + résistance physique et tentatives de se dégager de l'emprise des secourus + phase initiale de mouvements
Inférence minimale	L'esprit veut emporter sa victime – réactions ambivalentes
Remplissage	Le <i>duhindu</i> est le maître de la nature sauvage dans plusieurs cycles de récits. Il veut séduire l'humain pour l'emporter dans son monde

Du point de vue phénoménologique, les inférences minimales et les remplissages sont deux opérations tellement imbriquées qu'elles peuvent être perçues comme indistinctes, bien qu'elles relèvent de deux processus interprétatifs différents. L'un, celui des inférences minimales, repose plutôt sur la logique, tandis que l'autre repose sur une mobilisation de l'imaginaire comportant un degré de variabilité plus important. L'interprétation suggérée ici nécessitait d'être comparée à d'autres expériences de la *grisi siknis*, ce que j'ai fait en demandant à plusieurs visionnaires de réaliser des dessins représentant leurs expériences hallucinatoires. Dans la section qui suit, nous allons juxtaposer une série de variations individuelles sur une même matrice imaginaire –



l'iconographie implicite de la *grisi siknis* – en comparant les images suggérées par Esy avec les images données à voir graphiquement par d'autres attaqués.

## De la crise aux dessins : déclinaisons d'une matrice imaginaire

Apparition de l'esprit

Partie explicite	« <i>Mahka was !</i> » (« Va-t'en de suite ! ») / signe du <i>duhindu</i>
------------------	---

Fig. 1



Main d'une attaquée de *grisi siknis*. Le pouce est comprimé entre les doigts dans le « geste du *duhindu* ». Village de Pali Yumpha, Nicaragua, 2012

Revenons à la crise d'Esy. Nous avons remarqué que ses poings étaient serrés, ses pouces enfoncés à l'intérieur des paumes, et que l'on voyait la pointe d'un pouce émerger d'entre les doigts contractés. Ce geste (fig. 1) est récurrent parmi les victimes et a un signifié précis.

Fig. 2



*Duhindu*, Pali Yumpha, Nicaragua, 2012

Lorsque je demande à Slilma, la visionnaire dont la main est reproduite en 1, de me dessiner son hallucination peu après la crise, elle produit cette image (fig.2) : un être à quatre doigts, rouge, une machette ensanglantée à son côté, la tête couverte d'une grande forme irrégulière que Slilma désignera comme un chapeau (*kiaput*). Contextualisé dans le corpus des DGS, le dessin de Slilma est une variation très expressive du personnage le plus représenté : le *duhindu* en miskito, *duende* en espagnol. Le *duhindu* – j'adopte la perspective miskito – est un être humanoïde dont les traits distinctifs sont la petite taille, la main sans pouce (généralement à quatre doigts) et un grand chapeau. Ces traits sont fréquemment reproduits ensemble, mêmes si l'un d'eux isolé peut suffire pour évoquer le personnage.

Fig. 3



Variante du *duhindu* réalisée dans la ville de Bilwi, Nicaragua, 2012

Fig. 4



Variante du *duhindu* réalisée dans la ville de Waspán, Nicaragua, 2012

Fig. 5

Variante du *duhindu* réalisée dans le village de Krukira, Nicaragua, 2013

Les DGS des figures 3 à 5 sont des variantes du même sujet recueillies dans différents endroits de la R.A.A.N. Le *duhindu* est une déclinaison miskito du *duende*, personnage pan-hispano-américain d'origine hispanique et gitane. Être séducteur et joueur dans plusieurs traditions, il représente généralement en Amérique latine une figure de *trickster* (« tricheur ») malicieux plutôt inoffensif. Mais le personnage se teinte de connotations menaçantes dans l'univers de la *grisi siknis*. Une croyance diffusée veut que le visionnaire sous l'emprise du *duhindu* garde son pouce replié à l'intérieur de la main. L'intensité avec laquelle le pouce est comprimé est proportionnelle au degré d'emprise de l'esprit : plus le poing est serré, plus la victime est absorbée dans son raptus.

Le « signe du *duhindu* » se fait support de l'image visionnaire dans un sens différent par rapport, par exemple, au débattement de la visionnaire ou à ses mâchoires serrées. Si ces derniers, dans les termes de Charles S. Peirce sont des *index*, c'est-à-dire des signes qui instaurent un rapport de type cause-effet avec leur référent, le geste du *duhindu* serait par contre ce que la sémiologie de Peirce nomme une *icône*, c'est-à-dire un signe en rapport d'analogie et de ressemblance avec son référent<sup>21</sup>. La distinction est pertinente dans notre cas car elle révèle l'ambiguïté/ambivalence du corps du visionnaire en tant que support : d'un côté la visionnaire est l'esprit, en devenant comme lui par le détail de la main, tandis que de l'autre elle reste elle-même, une jeune fille qui par ses réactions (effets de l'agression) donne à imaginer la présence de son agresseur<sup>22</sup>.

Le mimétisme des *lasa praprakra* par rapport à l'agresseur peut aller jusqu'au brandissement d'armes improvisées et de machettes, ce qui s'est vérifié au cours des vagues majeures. Dans le corpus des DGS, comme on l'a vu dans le dessin de Slilma, en 3 et en 5, les armes sont récurrentes, en premier lieu la machette, puis le couteau. La présence

du motif des armes peut éclairer la deuxième protestation d'Esy, que nous allons reprendre ci-dessous.

Symbolisme des armes, du sang et de l'ingestion contaminatrice

Partie explicite	« <i>Munpara!</i> » (« Ne le fais pas ! ») / tension articulaire + mâchoires serrées
------------------	--

Fig. 6



*Duhindu* avec machette, Bilwi, Nicaragua, 2012

Fig. 7



*Duhindu* avec coupe de sang, Waspán, Nicaragua, 2012

Fig. 8



*Duhindu* avec bol de sang et couteau, Krukira, Nicaragua, 2013

Le DGS de la figure 6 montre une autre variante, par rapport à la machette de la figure 2 et aux couteaux des figures 5 et 8, du thème des armes, souvent ensanglantées. La même substance est au centre du symbolisme récurrent de la « coupe de sang » déclinée en bocal (fig. 7) et en bol (fig. 8). Une croyance veut que le *duhindu* offre à sa proie une coupe de sang en signe d'alliance : si elle la boit, elle lui appartiendra. Si elle la refuse, il l'agressera avec ses armes. Pendant les attaques, le ventre des visionnaires peut se gonfler jusqu'à démesure. C'est le signe qu'elles ont accepté l'offre de l'esprit. Dans ce cas, le corps de la victime se fait index de la relation avec l'esprit halluciné : le gonflement du ventre est le symptôme de l'ingestion de sang. Contrairement au geste du *duhindu*, où la relation entre l'image de l'esprit et le corps de la visionnaire était de type iconique, dans le cas du ballonnement du ventre la relation est indexicale : le ventre gonflé renvoie à l'ingestion contaminatrice comme un effet révèle sa cause. Voici un autre exemple de la manière avec laquelle le corps des *lasa prapraka* se prête à un ensemble complexe de relations avec l'image de l'esprit hanteur, qui est à la fois incarnée par voie iconique et indexée comme l'origine externe de ses bouleversements. Une variante de l'ingestion contaminatrice est l'offre de viande/chair crue et de nourriture infestée.

Sarah, auteure du DGS 3, raconte à propos du bol de riz à gauche sur son dessin :

*Me despertaba con el estómago inflamado. Porque había comido la comida de él. Parecía comida normal, como la de nosotros. Yo creía que era verdadera, estaba rica. Pero luego me daba cuenta de que estaba comiendo mis mismos labios.*

Je me réveillais [de l'attaque] avec l'estomac enflammé. Parce que j'avais mangé sa nourriture. Elle semblait de la nourriture normale, comme la nôtre. Je croyais qu'elle était vraie ; c'était bon. Mais après je me suis rendue compte que j'étais en train de manger mes propres lèvres.

Le spectre de l'auto-cannibalisme est figuré et agi pendant les attaques lorsque les visionnaires mordent et se mordent le corps.

#### La punition et la séduction

Partie explicite	« <i>Man ai brih waras !</i> » (« Tu ne m'enlèveras pas ! ») /résistance physique et tentatives de se dégager de l'emprise des secourus / phase initiale de mouvement sinueux et sourire
------------------	--

Derrière ce dernier cri d'Esy se trouvent deux constellations de références récurrentes dans les DGS. En premier lieu, l'ensemble des animaux accompagnant le *duhindu* : le tatou, le cerf ou la biche, les fourmis et le fourmiller sont les plus fréquents.

Fig. 9



*Duhindu* avec tatou, Pali Yumpha, Nicaragua, 2012

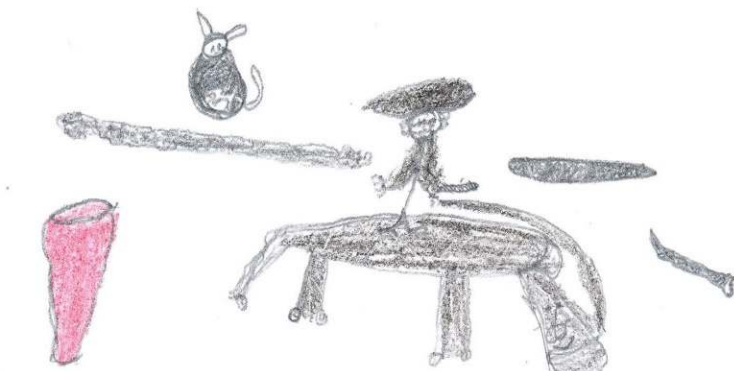
Fig. 10



*Duhindu* avec biche, Bilwi, Nicaragua, 2013



Fig. 11



*Duhindu* accompagné d'un tatou (gauche), portant des armes (cordes, machette, bâton) et monté sur un fourmilier, village de Parti Tri, Nicaragua, 2013

On retrouve les mêmes associations *duhindu*-animal dans une série de cycles narratifs miskitos où le personnage est le maître-protecteur de la nature (*untara dawanka*, maître de l'espace sauvage en miskito) qui punit les chasseurs lorsqu'ils en abusent. Mais il est aussi l'esprit qui réside dans l'espace liminaire entre l'anthropisé et le sauvage, où les fourmis *zompopos* (en miskito, *papu*) représentées dans le DGS 3, à droite du *duhindu*, construisent leur nid. Aux jeunes femmes miskito, il est interdit d'aller au-delà de l'espace habité, surtout le soir, parce que l'esprit pourrait les voir et désirer les séduire. Claude Lévi-Strauss a isolé dans le réseau mythologique amérindien une famille de transformations autour du personnage du nain, souvent associé à la couleur rouge (comme dans les DGS en 2 et 10) et relié à un bestiaire extrêmement proche de celui de la *grisi siknis* : le fourmilier, le tatou, et d'autres animaux récurrents<sup>23</sup>. Or, il est tout à fait envisageable qu'un substrat antérieur à l'apport hispanique ait interagi avec la figure du *duende* en donnant le *duhindu* miskito, personnage condensant des stratifications culturelles multiples. Le corpus des DGS est alors exploré comme un échantillon de déclinaisons mythologiques contemporaines en images. Cependant, à la différence de l'entreprise structuraliste, l'étude des DGS permet de cerner l'évolution d'une série de matrices symboliques en rendant compte de leurs contextes de production.

Revenons, pour l'instant, à l'analyse de notre corpus. Le deuxième ordre de références dans les DGS éclaire les mots d'Esy : « tu ne m'emporteras pas ! », ainsi que ses mouvements sinueux et son sourire initial. Il concerne la sphère de la séduction : de la même façon que par une offre de nourriture, le *duhindu* peut exercer son pouvoir de séduction par plusieurs moyens : une apparence plaisante, des cadeaux – fleurs (fig. 13), vêtements, argent – une sérénade à la guitare (fig. 12). La sérénade est la performance de séduction masculine typique dans la Moskitia mais aussi un héritage du substrat hispanique-gitan du personnage du *duende*.

Fig. 12



*Duhindu* jouant une sérénade, Parti tri, Nicaragua, 2013

Fig. 13

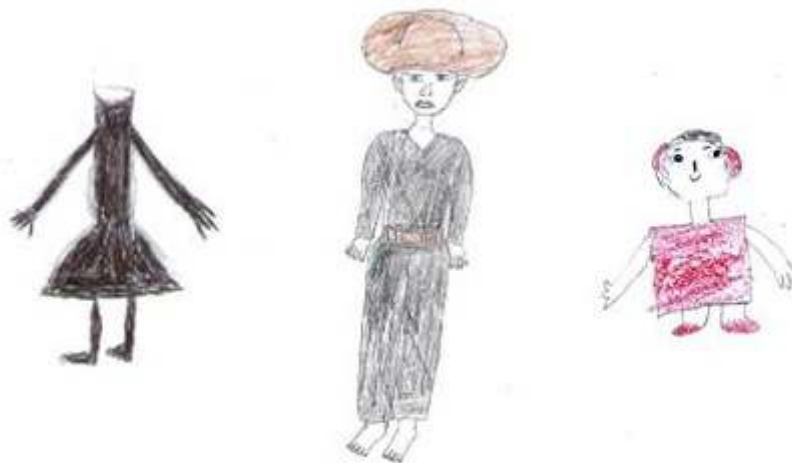


Deux *duhindus* arrosant des fleurs, Managua, Nicaragua, 2013

Les DGS peuvent être mis en séquences comme des suites d'appropriations individuelles d'une même matrice imaginaire. Cette appropriation personnelle, encore une fois, a son origine dans l'expérience participative de la crise et dans son potentiel de contagion. Regarder les DGS, les composer en séquences, observer les variations sur le même répertoire de personnages-attributs-adjuvants (ou simples accompagnateurs) revient à suivre les évolutions d'une matrice, c'est-à-dire une condition d'engendrement de formes variables mais cohérentes entre elles<sup>24</sup>.

Revenons à la crise d'Esy. L'interaction visionnaire/secoueurs fonctionne à partir du partage d'un répertoire interprétatif suffisamment stable pour que les secoueurs projettent un scénario convergeant avec celui de la victime. Il n'est pas nécessaire d'instaurer une convergence optimale, mais plutôt de partager les repères suffisants pour garantir une entente dans l'interaction. Mais c'est en remplissant les non-dits de l'évocation que les présents sont conduits à y projeter leurs contenus personnels, donc à fabriquer leurs propres agresseurs imaginaires<sup>25</sup>. Les visionnaires racontent s'être sentis « contagionnés » à la vue d'une crise, en ayant ou non été mentionnés par quelqu'un pendant sa transe. C'est la vue de l'autre se débattant et donnant des indices de son scénario intérieur qui est considérée comme une précondition de contagion redoutable. Delma raconte que, ayant imaginé l'agresseur de Rose afin de prévenir ses mouvements pour la secourir, l'image de l'esprit a commencé à prendre place en elle, à s'interposer dans la perception de son environnement quotidien. Mais, il faut le rappeler, les indices qu'un visionnaire fournit pendant une transe sont souvent minimaux : Esy serre son pouce dans le signe du *duhindu*, mime une phase de consentement et une de lutte, lance des bribes de discours qui peuvent être interprétées par toute une gamme de projections diverses. Autour d'un ensemble de repères constants qui font que la crise est reconnue comme telle, les possibilités de remplissage sont vastes, suffisamment pour que les projections de chaque visionnaire s'emprennent de contenus autobiographiques, symbolismes personnels et traces mnésiques activées par la tonalité émotionnelle de la crise. Avant de nous demander quel est le rapport entre mémoire hallucinatoire et représentation graphique a posteriori, voyons un exemple de variations (fig. 14, séquence) autour des désirs ambivalents suscités par l'esprit agresseur.

Fig. 14



Dessins réalisés à Bilwi (figure féminine, jeune homme européen, enfant ensanglanté). Nicaragua, 2013

Le premier DGS sur la gauche est l'œuvre d'un adolescent miskito ; dans notre vue d'ensemble, je ne remarquerai qu'un détail : la féminité marquée du personnage. Le genre de l'être à quatre doigts tend à se décliner selon celui du visionnaire. Un visionnaire masculin est susceptible de produire une figure féminine, nettement indiquée par le détail de la jupe courte, une variation féminisante de la guitare de sérénade en 12. La jupe courte et la guitare de sérénade représentent deux marqueurs prototypiques de séduction chez les adolescents miskitos. Le deuxième DGS est l'œuvre de l'auteur du commentaire sur les infiltrations hallucinatoires dans la perception de son environnement familial. Meryll représente une beauté « européenne ». Depuis la première enquête ethnographique<sup>26</sup> remontant à la fin des années 1970, la figure du blanc prend souvent la place de l'agresseur séducteur. Dans l'histoire interethnique miskito, une longue tradition d'alliance anglo-miskito remontant au XVIIe siècle a permis que ce peuple garde son autonomie vis-à-vis de la colonisation espagnole. Les unions entre femmes miskitos et hommes anglophones (*settlers*, commerçants, pirates et fonctionnaires de la couronne britannique entre autres) étaient souvent la contrepartie de stratégies d'alliance militaire/commerciale entretenues par la tranche masculine de la population. Au fil des siècles, la tendance des miskitos à favoriser l'incorporation biologique et culturelle du monde anglophone – ce qui a été décrit comme une anglo-affinité par l'anthropologue britannique Mary Helms<sup>27</sup> – a connu une certaine continuité, avec l'implantation et la diffusion capillaire de l'Église protestante morave à partir du XIXe siècle, relayée par les pasteurs nord-américains puis gérée par une élite miskito répartie entre Nicaragua, Honduras et les deux enclaves d'immigration nord-américaine miskito à Miami et à Port Arthur (Texas). La même affinité se prolonge pendant la période de la guerre civile du Nicaragua des années 1980, qui a vu le pays divisé entre *compas* sandinistes philo-gouvernementaux et *contras* – pour la plupart miskitos – d'orientation philo-nord-américaine, sur le fond de la guerre dite « froide<sup>28</sup> ». Ce qu'il en reste dans la construction du genre féminin dans la société de la Moskitia est la valorisation de la figure du blanc européen (extension de la catégorie de l'anglophone) comme partenaire souhaitable. La

représentation du blanc séducteur, ici, fonctionne comme un *genderism*<sup>29</sup> ou comportement marqueur de genre. Sans pouvoir approfondir cet aspect, je me limite à signaler que la figure du blanc est un remplissage se prêtant particulièrement bien à la matrice poreuse du *duhindu*, et que cette longue histoire interethnique d'alliance ne peut pas aller sans ambivalence : le blanc dans le rôle d'agresseur/séducteur est attesté, d'ailleurs, déjà dans la première ethnographie sur la *grisi siknis*<sup>30</sup>, ce qui démontre qu'il est un motif imaginaire particulièrement persistant. L'évocation du blanc, par ailleurs, est aussi une façon de se référer au hic et nunc du dialogue ethnographique : cette figure a souvent été utilisée dans le cadre de mes entretiens pour m'interpeler et me rappeler que j'étais, tout comme mes « patientes », exposée à un risque commun de contagion.

Le troisième DGS représente une enfant en rouge, une appropriation singulière de la matrice de *grisi siknis*. Astorina, son auteure, raconte :

[...] une enfant de deux ans. Une robe rouge, une jupe blanche. Et les yeux comme les *gringas*, azurs. [...] Elle veut que j'aïlle avec elle. Ses petits yeux brillaient. Mes copains m'ont dit que je disais [pendant la crise] : « Ne me lâchez pas parce qu'elle est en train de m'appeler ». [...] Ses oreilles étaient grandes, ensanglantées.

Voici encore une autre trace de la figure du blanc : « les yeux azurs, comme les *gringos* (*gringo* = Nord-américain dans toute l'Amérique Latine). On retrouve également la récurrence du sang et de la couleur rouge. Mais d'où vient la figure de l'enfant ? En discutant avec Astorina, jeune femme de vingt-six ans terminant son cours pour enseignants à l'École Normale de Bilwi (ENL), on remonte à une scène qui l'a marquée : l'avortement de sa voisine de dix-huit ans, provoqué par la jeune femme parce que « elle voulait étudier » (« *quería prepararse* ») et craignait d'être chassée de l'école à cause de sa grossesse. L'entretien avec Astorina se prolonge dans une longue discussion où elle m'expose ses peurs que la condition de femme enceinte entraîne l'expulsion de l'École. Dans un jeu de réciprocité mimétique, Astorina me dira qu'elle veut aussi faire des recherches, et me demandera d'obtenir des informations pour elle. L'entretien permet à Astorina de transformer son rôle de victime en empruntant celui de chercheuse. Elle me demandera d'enquêter auprès de la directrice de l'école pour vérifier si le risque d'expulsion pour grossesse est effectif. La relative indétermination de la figure du *duhindu*, chez cette jeune femme, accueille un désir/crainte de maternité. L'occasion de l'entretien permet d'explicitier, par l'interposition d'une troisième figure (l'anthropologue) une question qu'Astorina s'empêchait de poser. La tension entre la sexualité des jeunes femmes et la normativité du contexte environnant fait partie des pré-conditions émotionnelles de la crise, qui a été rapprochée, non sans raison, d'une manière d'articuler un désir appréhendé comme conflictuel ou ingérable<sup>31</sup>.

Mais la tension entre image suggérée par la médiation du corps de la visionnaire en transe et image fabriquée dans le dialogue avec l'ethnographe ne se résout pas dans un rapport d'implication/explicitation. L'opacité partielle du corps de la visionnaire, qui montre et occulte son scénario intérieur, peut rester telle dans l'image sur la feuille. Le support graphique n'implique pas forcément une explicitation des (possibles) contenus hallucinatoires. Dans la séquence de la figure 15, la semi-opacité de la crise se décline visuellement par trois ressources graphiques différentes : le vide, le voilage, et la représentation de l'indéterminé. Le DGS du *duhindu* féminin, à gauche, présente une tête coupée. Celle-ci est l'analogue de la tête voilée dans le DGS qui suit : dans les deux cas, l'incapacité à représenter s'accompagne d'une déclaration du visionnaire qui « ne peut pas se rappeler/n'a pas bien vu/n'arrive pas à transmettre » cette partie du corps de

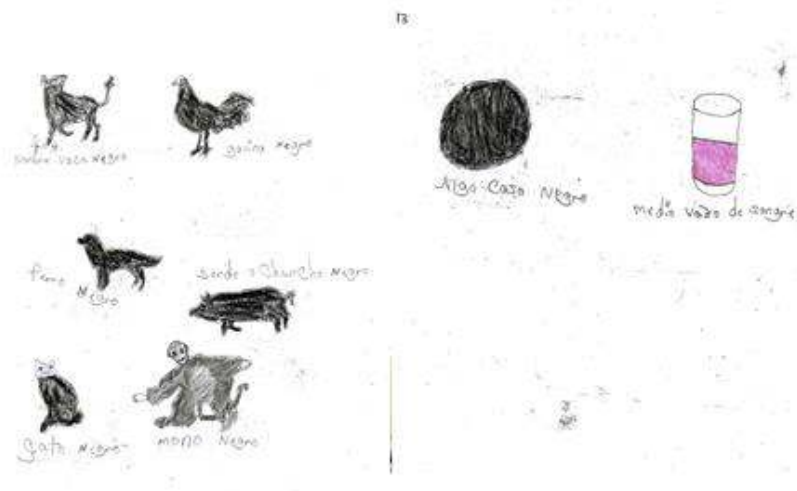
l'agresseur, explicitation d'une figuration impossible. Dans certaines hallucinations, la tête du *duhindu* peut prendre l'apparence de celle du sorcier qui est censé avoir déclenché une crise collective. Identifier le responsable est toujours un engagement délicat, souvent confié aux thérapeutes rituels qui interprètent les indices ébauchés par les visionnaires. Le voilage et l'élosion graphique du visage ne sont qu'une transmutation – au sens jakobsonien de traduction entre deux codes expressifs différents<sup>32</sup> – des processus d'implication déjà en cours pendant la crise, où une bonne partie de la production d'images appartient au spectateur. La dernière image à droite est un détail d'un DGS très complexe où l'auteure a représenté analytiquement un long défilé d'apparitions hallucinatoires (fig. 16).

Fig. 15



Dessins réalisés à Bilwi (figures anthropomorphes féminine et masculine) et Pali Yumpha (forme noire avec un verre de sang). Nicaragua, 2012-2013

Fig. 16



Le dessin d'Ilsa, Pali Yumpha, 2012

Le style d'Ilsa, l'auteure, est proche de l'ostension pédagogique : chaque apparition est accompagnée d'une didascalie. Mais dans ce défilé d'images étiquetées, une se distingue : la boule noire à côté du demi-verre de sang (« medio vaso de sangre ») variante analytique du motif de la coupe. Sa didascalie indique : « algo cosa negra », littéralement « quelque chose, chose noire ». Ilsa a inséré dans un cadre d'ostension pédagogique une tentative de figuration de l'insaisissable.

Ces trois exemples montrent comment la mise sur support graphique du répertoire hallucinatoire de *grisi siknis* non seulement implique une conversion de repères (les mains à quatre doigts correspondant au « geste du *duhindu* » de la transe) mais révèle aussi des processus de figuration et de voilage traduisant des *rappports* à ces repères et une vaste zone de construction de l'insondable qui les entoure. Entre les deux processus d'engendrement (l'hallucination et le dessin) un imaginaire commun émerge et résonne de support à support, de l'hallucination incarnée (avec deux usages distincts du support corporel, comme index et comme icône) à sa représentation dans le dialogue avec l'anthropologue, sans qu'aucune de ces manifestations ne soit reconnue comme le siège unique et définitif des images de *grisi siknis*, qui sont considérées comme contagieuses précisément à cause de leur caractère erratique.

## Modes de diffusion d'une iconographie implicite

Devant un répertoire iconographique aussi cohérent, on est tenté de se demander s'il existe une tradition iconographique analogue fixée sur support matériel : tableaux, sculptures, tout artefact concernant l'imaginaire visuel de *grisi siknis*, qui puisse fournir

des modèles pour ces images. Comme le remarque Hans Belting pour les visions des mystiques chrétiens : « il est parfaitement admissible d'envisager que la transmission des images s'opère dans les deux sens, à la fois comme transmission d'images intérieures dans les statues et les peintures et comme intériorisation individuelle des images contemplées dans l'espace public<sup>33</sup> ». Il y a, dans ce cas, une double circulation entre la production iconographique matérielle d'une époque et les pratiques de visualisation individuelle. Les visions s'inspirent des représentations publiques – pensons à l'iconographie des saints mobilisée dans les extases des mystiques au Moyen Âge – tandis que les artefacts exposés à la collectivité peuvent tirer leur efficacité d'images révélées en vision. C'est le cas des médailles diffusées jusqu'à nos jours à partir de la Chapelle de la Médaille Miraculeuse du VII<sup>ème</sup> arrondissement parisien : elles reproduisent une vision apparue à la sainte catholique Catherine Labouré au XIX<sup>e</sup> siècle en la diffusant à l'échelle globale.

Mais pour ce qui concerne la *grisi siknis* dans la Moskitia, la situation est inverse. Autour du personnage du *duhindu*, on le récapitule, se condensent au moins deux types d'imaginaire, sinon trois : une racine hispanique dans la figure du *duende*, présente aussi sous d'autres noms dans toute l'Amérique latine (un exemple est le *sombrerón* au Guatemala) et le substrat amérindien, avec les personnages des nains rouges associés à un bestiaire assimilable à celui des *duhindus* dans la tradition miskito. En outre, sur ces substrats se greffe de plus en plus l'apport des médias locaux et internationaux, notamment l'imaginaire du cinéma d'horreur et du satanisme d'inspiration européenne. Une autre piste – actuellement en voie d'exploration – est l'apport d'une famille de traditions d'origine africaine arrivées sur la côte au cours du XVII<sup>ème</sup> siècle, concernant des esprits liés aux eaux qui possèdent sexuellement leurs victimes. Or, mis à part le réservoir médiatique, qui cependant a un rôle marginal et indirect car il est uniquement accessible à une partie limitée de la population, les autres sources ne sont presque jamais représentées dans la Moskitia. Il semble même que la crainte du caractère pathogène de toute image liée à la *grisi siknis* ait empêché l'existence d'une tradition iconographique ostensive ou de tout autre genre de représentation sur support matériel. Pourtant, la situation est en train de changer rapidement.



Fig. 17

Abner Morales Coleman, *Anira auma ki ?*, 2010, Bilwi, Fondation Marijn

En janvier 2013, dans le cadre d'un programme d'interventions financé par une organisation non gouvernementale pour la « valorisation du patrimoine culturel indigène » de la Moskitia, a été lancé un projet de représentation des motifs et personnages du folklore indigène sur les parois d'un centre culturel récemment inauguré dans le centre-ville de Bilwi (Puerto Cabezas). Abner Morales Coleman, peintre kriol-miskito qui avait déjà réalisé le tableau d'un *duhindu* pour une Fondation présente en ville (fig.17), a été chargé de créer une peinture murale à l'intérieur de la salle principale du centre. Mais si son tableau précédent, *Anira auma ?* (« Où vas-tu ? ») représentait un *duhindu* de dos, à demi tourné, au visage seulement ébauché, et avait été soigneusement installé dans une salle très peu fréquentée, le nouveau *duhindu* est un portait entier, de face. Or, dès qu'une esquisse au crayon est apparue sur le mur du bâtiment, une jeune femme a déclaré son inquiétude. Ayant souffert de *grisi siknis* dans le passé, elle s'est sentie menacée par l'intensité du « regard » du personnage, et a craint des rechutes. Quand j'ai revu la peinture de Morales Coleman en fin de coloration, le lendemain, j'ai remarqué que les yeux du *duhindu* avaient été estompés, le tracé rendu plus incertain et l'impact expressif du visage sensiblement affaibli (fig. 18).

Fig. 18

Abner Morales Coleman, *Duhindu* mural (détail), 2013, Bilwi, Centro Cultural

De la part d'un artiste fameux et très apprécié pour ses regards perçants, ce changement m'est apparu comme une stratégie d'atténuation de l'efficace plastique, que Morales a confirmée avec une clarté cristalline : « *lo hice para que no moleste* » (« je l'ai fait pour qu'il ne dérange pas »). La responsabilité de l'artiste a été poussée jusqu'à la recherche d'un effet de maladresse, une atténuation, ce qui montre bien que l'important dans la manipulation de l'imaginaire de *grisi siknis* n'est pas la justesse des images, mais la maîtrise de leur pouvoir.

Cet épisode ne doit pas, pourtant, nous porter à des conclusions hâtives. Ni Morales Coleman, ni la jeune femme, ni aucun des visionnaires ayant réalisé des DGS ne superpose l'existence de l'esprit avec celle de son image graphique. Il ne s'agit pas de dichotomiser, entre croyance et incroyance, l'agentivité personnalisée des images, mais plutôt de mesurer une divergence entre le champ expérientiel de *grisi siknis* et le réseau de croyances sous-tendant le projet de folklorisation de l'imaginaire voulu par l'ONG.

Le projet de représentation repose sur ce que Hans Georg Gadamer a appelé l'ensemble de conventions et/ou de croyances sous-jacentes à l'organisation du « musée occidental » comme le lieu d'une expérience esthétique *autre, à part* par rapport au réel. Le musée occidental, selon Gadamer, s'est développé autour de la croyance que l'expérience esthétique n'a pas d'effet radicalement transformateur sur le sujet<sup>34</sup>. Or, le caractère perturbant des images de *grisi siknis* montre qu'il n'en va pas ainsi dans le contexte qui nous occupe. Les visionnaires racontent qu'après avoir été exposés à une attaque et/ou une évocation du *duhindu*, l'image hallucinatoire commence à s'installer dans leur perception visuelle quotidienne. Ainsi Meryll projette-t-elle le détail des quatre doigts sur le support très propice des planches de bois fissurées qui forment les parois de sa maison : « Lui-même me tourmente chez moi aussi. Il a quatre doigts et les enfile dans les fissures des parois de ma maison ». L'environnement quotidien devient un réservoir de supports disponibles à la projection déclenchée et, dirais-je, entraînée par la dynamique participative de la crise. Cependant, le rapport avec ces projections est hautement conflictuel. Autour des « potentielles victimes », se tisse une prophylaxie ambiguë qui semble viser à conjurer ce genre de visualisations tout en les stimulant. L'expression miskito « *kaiki bas, lukpara* » (« fais attention, n'y pense pas ») fonctionne comme une injonction paradoxale : d'un côté la personne vulnérable à la *grisi siknis* ne doit pas y penser (*lukpara*), de l'autre son attention est orientée là où elle devrait éviter de se concentrer (*kaiki bas*). Il n'est pas anodin que cette expression soit construite à partir du verbe « voir », ce qui donne littéralement : « soit voyant/n'y pense pas ». Un équivalent de cette expression est l'exhortation que j'ai entendue prononcer un jour au cours d'une crise : « Dis-lui qu'il n'existe pas ! » (« *Witinra wis witin âpu sa* »). Les secoureurs poussent

la visionnaire à nier l'existence de l'esprit, mais pour le faire, l'incitent à lui adresser la parole : c'est là un condensé verbal du rapport ambigu d'évocation et de négation qui entoure toute manifestation des images de *grisi siknis*, et qui les rend particulièrement « contagieuses ».

La censure expressive rend les images d'autant plus redoutables qu'elles sont investies d'une vie propre indépendante de la volonté des visionnaires. Faute d'être figurées, les images sont racontées comme des apparitions non médiatisées qui s'intensifient au point de devenir des agents autonomes<sup>35</sup>. « Quelqu'un venait à mon visage avec un grand chapeau. Il me disait qu'il m'emporterait dans un lieu plus joli. Mais je ne voulais pas. Ça me rendait violente. J'ai dû me défendre ». Lorsqu'une dynamique de sorcellerie se tisse autour d'une attaque de *grisi siknis*, c'est encore la vision de la victime désignée qui est en jeu. Dans le cas plus commun, ce sont des jeunes hommes ayant essayé, sans succès, de séduire des jeunes femmes qui les menacent en annonçant la survenue d'une crise par l'expression « *kaikaia* » (« à voir »). Or, « à voir » est à interpréter au moins dans deux sens. En plus d'un signifié analogue au français « on verra », exprimant une expectative vague, *kaikaia* est une menace de « voir » dans le sens bien plus concret de la crise hallucinatoire. On rappelle, en outre, que c'est le regard du *duhindu* qui est le déclencheur de raptus le plus redouté, et que c'est en étant vu par l'esprit près des *zompopos* qu'on peut attirer sa persécution.

Cet investissement fort des regards – interdits/suspendus/menaçants/désirants – vient rappeler une dernière fois que tout l'enjeu de *grisi siknis* repose sur une interaction très forte entre hallucinations et projections sur l'environnement quotidien, notamment les visages, révélé dans les DGS ; ainsi, on peut reconnaître les traits d'un supposé sorcier dans ceux d'un « visiteur » vu en hallucination. Privées de supports – en raison d'une censure qui en augmente le potentiel menaçant –, les images de *grisi siknis* sont des flux de projections canalisées vers une concrétisation conflictuelle. C'est en relation avec cette censure expressive/hyperstimulation imaginative que l'élaboration des DGS a fonctionné comme une thérapie pour certains visionnaires : fabriquer l'image veut dire lui donner un ancrage, interrompre temporairement le flux. Mais cela vaut seulement pour l'auteur du dessin : le spectateur, au contraire, est toujours exposé à la contagion, par le spectacle de la crise mais aussi par les DGS, par rapport auxquels l'anthropologue a été mise en garde à plusieurs reprises.

Le mode de diffusion, erratique, de ces images existant dans l'imagination des malades change le potentiel expressif de la matrice – qui reste, toutefois, cohérente – ; ses concrétisations se trouvent elles aussi transformées. Le processus de passage par *grisi siknis* constitue un parcours formateur pour qui le traverse et qui, dans une suite de crises et d'échecs thérapeutiques, élabore un noyau de projections émotionnellement ambivalentes. Le symbolisme de *grisi siknis* se prête bien à l'élaboration conflictuelle de la sexualité féminine à la puberté. Mais ce remplissage féminin-adolescent n'est pas indispensable : il existe, en fait, des vagues exclusivement masculines et des vagues mixtes. Une vaste marge de variations est possible, seul demeure constant le jeu conflictuel entre répression et stimulation d'un imaginaire hautement perturbant.

L'exploration de l'imaginaire de la *grisi siknis* permet de mettre à jour l'existence et le mode de diffusion de ce que nous avons appelé une *iconographie implicite* : une tradition de l'image qui n'a pas de support matériel explicite, mais qui se fonde sur un ensemble récurrent de pratiques d'orchestration de l'imagination visuelle. C'est ici la censure expressive, corrélée à l'hyperstimulation projective, qui rend l'iconographie implicite : en

l'absence de moyens d'expression institués et/ou autorisés pour l'élaboration de ces images, celles-ci se diffusent sur le mode de la « contagion » : en collaborant à la reconstruction de l'imaginaire seulement partiellement accessible de l'autre, on s'approprie – ou on est pris dans – un même mouvement imaginatif.

## Conclusions

En guise de conclusions, revenons sur la notion d'iconographie implicite. Il est d'usage, parfois en anthropologie comme dans certaines traditions d'études sur les images<sup>36</sup>, d'opposer d'une part le domaine des « traditions iconographiques », c'est-à-dire des traditions de l'image sur support partageable, i.e. un courant pictural, et de l'autre le vaste et indéterminé domaine du « réservoir iconique » ou du « stock disponible pour l'imaginaire » qui seraient partagés par une société donnée. Or, l'exploration de cas de figure comme celui de la *grisi siknis* nous oblige à dépasser la dichotomie en prenant en considération l'existence d'un troisième terme. Ni complètement intérieures – car données à imaginer par des gestes et verbalisations spécifiques pendant la crise –, ni complètement extérieures – car presque dépourvues de représentations sur support partagé – les images liées à la *grisi siknis* constituent une famille particulière. À partir de ce constat, il est inévitable que tout un champ de questionnements s'ouvre. Il serait légitime de se demander, par exemple, dans quelle mesure des processus historiques de répression de la production figurative – comme ce fut le cas dans la Moskitia convertie massivement à la foi morave au XIX<sup>ème</sup> siècle – peuvent avoir influé sur la constitution d'une tradition implicite. Quels sont les rapports dynamiques (emprunts, transformations, implication/explicitation, articulation, transmutation) entre traditions implicites, explicites, et réservoirs d'imaginaire non structurés ? Est-il pertinent de dichotomiser l'opposition entre (iconographie) implicite et explicite ou serait-il plus opportun de parler de différents degrés d'orchestration des inférences ? Dans quelle mesure l'implication des contenus de la *grisi siknis* est-elle liée à sa dimension expérientielle pathologique et disruptive ? La notion d'iconographie implicite nous oblige à re-conceptualiser le champ de relations entre images, supports et sujets impliqués dans le tissage incessant de leur imaginaire.

---

## NOTES

1. On peut objecter, à raison, que certaines hallucinations se déclenchent en relation à des supports externes déterminés, par exemple, un visage qui en évoque un autre. Cependant, le phénomène hallucinatoire, en soi, peut se manifester en l'absence de tout support externe.
2. Carlo Severi, « L'espace chimérique. Perception et projection dans les actes de regard », *Gradhiva* 13, 2011, « Pièges à voir, pièges à penser ».
3. « *Grisi siknis* » n'est que l'une des étiquettes attribuées à la même famille de crises. En miskito nicaraguayen, on trouve, entre autres, *lasa prukan* (de *lasa*, « mauvais esprit », et *prukan*, « attaqué, frappé »), *pitch*, un emprunt à l'anglais traduisible dans ce contexte par « acmé/attaque violente » et *pauka alkan* (littéralement « prise collective »), mais aussi *Nihl prukan*, *fit* et bien

d'autres. Au Honduras l'étiquette prédominante est *bla*, littéralement « nausée/vertige », une désignation par métonymie de l'un des prodromes des attaques. Tous ces termes sont considérés synonymiques par la majorité des concernés.

4. Le miskito (ou misquito) est une langue de la famille Misumalpa, rattachée non sans controverses au groupe Macro-Chibcha (Danilo Salamanca, *Elementos de gramática del miskito*, PhD Thesis, Massachusetts Institute of Technology, 1988). Les miskitos sont une population d'environ 150 000 personnes (estimation) habitant entre le Honduras et le Nicaragua oriental. L'aire, fortement multiethnique, est appelée Moskitia à cause de son passé de royaume indépendant sous l'hégémonie miskito. Des enclaves miskitos particulièrement compactes se retrouvent aux États-Unis dans la ville de Port Arthur (Texas) et à Miami.

5. Voir note précédente.

6. L'année de recherches à l'origine de ce travail a bénéficié du soutien de la Fondation Martine Aublet, mécène du Musée du Quai Branly. L'Institut des Amériques et l'École des Hautes Études en Sciences Sociales ont fourni un soutien supplémentaire.

7. Une variante consiste, pour la victime, à se mettre à courir vers la forêt ou vers tout autre espace non anthropisé avant d'être capturée et immobilisée par une équipe de secourus improvisés.

8. Comme pour la crise, nous n'avons pas un terme unique pour désigner les attaqués mais un faisceau de désignations variablement interchangeable. Au Honduras on retrouve *bla kira*. La particule *kira*, en miskito, est un suffixe adjectival fonctionnant comme l'anglais *-ful* dans *beautiful*.

9. Sandra Davis *et al.*, *Algo anda mal : el Bla o Wakni en el Río Coco*, Managua, URACCAN, 2005.

10. Philip A. Dennis, "Grisi Siknis in Miskito Culture", dans C. Hughes (éd.), *The Culture-Bound Syndromes. Folk Illness of Psychiatric and Anthropological Interest*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1985 ; Mark Jamieson, "Mask and Madness. Ritual expression of the transition to adulthood among Miskito adolescents", *Social Anthropology*, 9 (3), 2001, p. 257-272 ; S. Davis, *op. cit.* ; Isabel Pérez Chiriboga, *Espiritus De Vida Y Muerte: Los Miskito hondureños en época De Guerra*, Tegucigalpa, Guaymuras, 2002 ; Johan Wedel, "Bridging the Gap between Western and Indigenous Medicine in Eastern Nicaragua", *Anthropological Notebook of the Slovene Anthropological Society* 15 (1), 2009, p. 49-64 ; J. Wedel, "Healing and Spirit Possession in the Caribbean", *Stockholm Review of the Latin American Studies* 4, 2009, p. 49-59 ; J. Wedel, "Spiritual Afflictions and Sorcery Accusations among the Miskito", *Anthropos* 105, 2010, p. 369-382 ; J. Wedel, "Involuntary Mass Spirit Possession among the Miskito", *Anthropology & Medicine*, 2012.

11. Jeanne Favret-Saada, *Les Mots, la mort, les sorts. La sorcellerie dans le bocage*, Paris, Gallimard, 1977.

12. Les dessins ont été recueillis dans toute la région de la R.A.A.N. du Nicaragua, la zone à plus forte fréquence de *grisi siknis*, ainsi que dans la capitale Managua. Puisque les miskitos ont un *habitus* résidentiel circulatoire, beaucoup de dessins n'ont pas été réalisés dans la localité de résidence habituelle de l'affecté. Les villages/villes concernés ont été : Bilwi, Waspán, Pali Yumpha, Parti Tri (Km 43), Twapí, Krukira, Managua à propos de crises vécues à Bilwi, Usi bila (Honduras), Sangnilaya, Pali Yumpha, Waspám, Kaurkira, Krukira, Klar, Santa Clara, Parti Tri, Twapí et Mani Watla (liste non exhaustive). La distance temporelle entre la dernière crise et l'élaboration du dessin peut varier entre cinq minutes et plusieurs décennies dans un cas de réminiscence de jeunesse.

13. Une trentaine de personnes ont été concernées (estimation personnelle) ; toutes filles et jeunes femmes, en majorité miskitos, puis mayangnas, avec un cas documenté d'une métisse hispanophone. L'École Normale Grand-Duché du Luxembourg (ENL) est un établissement célèbre pour la récurrence de ses vagues de crises de *grisi siknis*.

14. Arnaud Halloy, *Divinités incarnées. L'apprentissage de la possession dans un culte afro-brésilien*, Paris, Pétra, 2015 ; Rebecca Seligman, *Possessing Spirits and Healing Selves: Embodiment and*

*Transformation in an Afro-Brazilian Religion*, New York, Palgrave MacMillan, 2014 ; Emma Cohen, *The Mind Possessed*, Oxford University Press, 2007.

15. L'espagnol nicaraguayen utilise le pronom personnel *vos* à la place du *tú* pour la deuxième personne du singulier. Cet usage, appelé, *voseo*, implique une conjugaison différente par rapport à l'espagnol standard. Ainsi l'impératif « ¡*Mírame!* » a son accent tonique sur la deuxième syllabe [ *Mirá + me*] et non pas sur la première comme dans sa forme standard « ¡*Mírame!* ». Le même discours vaut pour « *decile* » nicaraguayen à la place de « *dile* » en espagnol standard.

16. Tous les noms personnels cités ont été modifiés.

17. Voir la note ci-dessus sur le *voseo* dans l'espagnol nicaraguayen.

18. Jean-Pierre Olivier de Sardan, « Possession », dans Pierre Bonte et Michel Izard (éds.), *Dictionnaire de l'Ethnologie et de l'Anthropologie* (1991), Paris, PUF, 2010.

19. Le corps de la victime n'est pas possédé par un esprit qui se substitue à son moi ordinaire, mais plutôt hanté par un agent qui reste extérieur à son corps. Ce genre de relation entre esprits hanteurs et humains persécutés se rapproche plutôt du genre de persécutions d'esprits attestées dans plusieurs traditions chamaniques (voir Charles Stépanoff, *Chamanisme, rituel et cognition. Chez les Touvas de Sibérie du Sud*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2014). De nombreux spécialistes rituels miskitos ont été persécutés par des esprits, y compris le *duhindu*, avant d'acquiescer leurs pouvoirs. Cependant, aucune des *lasa praprukra* – i.e. les attaqués par la *grisi siknis* – de ma connaissance n'a développé un rôle ou des compétences rituelles suite à son expérience de la *grisi siknis*.

20. Traduit de l'anglais “*common ground*”. William F. Hanks, « Comment établir un terrain d'entente dans un rituel ? », dans Carlo Severi et Julien Bonhomme (dir.), *Paroles en acte*, Paris, L'Herne, Cahiers d'anthropologie sociale, 2009, p. 87-108.

21. Charles Sanders Peirce, *Collected Papers* (1931), édités par Charles Hartshorne, Paul Weiss (vol. 1-6) et A. W. Burks (vol. 7-8), Cambridge, MA, Harvard University Press, 1994.

22. Charles Peirce propose une distinction entre trois familles de signes : les icônes, les index (ou indices), et les symboles. Les icônes sont ces signes qui instaurent un rapport d'analogie avec leur référent : par exemple, l'image d'un feu sur un produit inflammable est une icône. Les index ou indices sont ces signes qui instaurent un rapport de cause-effet avec leur référent. Par exemple, la fumée est l'index d'un feu, car elle en est l'effet. Les symboles, enfin, sont ces signes qui entretiennent un rapport arbitraire ou conventionnel avec leur référent : c'est le cas de la majorité des signes linguistiques. Le mot « feu » est le signe associé à la notion de feu en langue française.

23. Claude Lévi-Strauss, *La Potière jalouse*, Paris, Plon, 1985.

24. Libre appropriation de Françoise Héritier, « Quels fondements de la violence ? », Cahiers du genre 2, n°35, 2003, p. 21-44.

25. La plupart des *lasa praprukra* associent leur agresseur imaginaire à un *duhindu*. Mais cela ne signifie pas que tous les agresseurs hallucinés soient identifiés avec cette figure. L'agresseur peut se présenter sous la forme d'un ami, d'un parent, d'un diable ou d'un autre esprit non identifié. Il peut assumer tous les traits ou juste un détail qui renvoie à la figure du *duhindu* : une ample marge d'indétermination concernant son identité reste ouverte.

26. Philip A. Dennis, *op. cit.*

27. Mary Hems, *Asana. Adaptations to Culture Contact in a Miskito Community*, Gainesville, University of Florida Press, 1971, p. 222-224.

28. Pour une critique du terme « guerre froide » voir Heonik Kwon, *The Ghosts of War in Vietnam*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

29. Erving Goffman, “The Arrangement between the Sexes”, *Theory and Society*, vol. 4, n°3, 1977, p. 301-331.

30. P. A. Dennis, *op. cit.*

31. P. A. Dennis, *op. cit.*

32. Roman Jakobson, "On linguistic aspects of translation", dans *On Translation*, 3, 1959, p. 232-239.
33. Hans Belting, *Pour une anthropologie des images* (2001), Paris, Gallimard, 2004, p. 100.
34. Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo* (1960), trad. G. Vattimo, Milan, Bompiani, 1983.
35. Nous n'avons pas l'espace, ici, d'entamer une confrontation systématique avec les théories cognitives de la dissociation. Je me limite à signaler, pour l'instant, que la *grisi siknis* représente un terrain d'épreuve pour les recherches récentes en métacognition sur l'aliénation du sens de propriété et du sens d'agentivité (Joëlle Proust, "Agency in schizophrenia from a control theory viewpoint", dans N. Sebanz & W. Prinz, *The Disorders of Volition*, MIT Press, 2006, p. 87-118 ; J.-R. Martin & E. Pacherie, "Out of nowhere: thought insertion, ownership and context-integration", dans *Consciousness and Cognition*, 22, 2013, p. 11-122). Les *lasa praprakra*, en début de crise, tendent à ne pas reconnaître comme propres les images intérieures du *duhindu* : une dissociation s'opère en premier lieu au niveau du sens de propriété de ces images, qui acquièrent une agentivité propre au fur et à mesure que la crise s'intensifie.
36. H. Belting, *op. cit.*

## RÉSUMÉS

*Grisi siknis*, en miskito nicaraguayen « la maladie folle », est une famille de crises de transe hallucinatoire perçues comme une maladie contagieuse chez plusieurs populations de la Moskitia, une aire multiethnique s'étendant entre le Honduras et le Nicaragua oriental. Une attaque de *grisi siknis* déclenche un comportement agressif/auto-agressif associé à une série d'hallucinations récurrentes. À cause de leur potentiel pathogène, les images visuelles associées aux attaques de *grisi siknis* sont rarement représentées. Elles constituent cependant un répertoire iconique cohérent et sophistiqué. Par une pratique ethnographique expérimentale, en demandant à une série d'affectés de dessiner sur papier ces apparitions, j'ai participé à la mise en évidence de cette tradition iconique de mémoire hallucinatoire. En m'interrogeant sur le statut de ces images, à la fois représentations, résidus somatiques et matrice imaginaire partagée, je propose la notion d'iconographie implicite pour rendre compte de ces traditions où un répertoire iconique figé est transmis en l'absence d'un support externe.

*Grisi siknis* - in Nicaraguan miskito « the crazy sickness » - is a family of hallucinatory trance seizures perceived as a contagious disease by several populations of the Moskitia, a multi-ethnic area split between eastern Honduras and Nicaragua. A *grisi siknis* attack triggers an aggressive/self-aggressive behaviour accompanied by recurrent hallucinations. Because of their pathogenic effect, visual images related to *grisi siknis* attacks are rarely represented. However, they form a coherent and sophisticated iconic repertory. By adopting an experimental ethnographic methodology I proposed to a group of *grisi siknis* patients to draw on paper their hallucinatory visions. After questioning the nature of these images - in the interplay between representation, somatic residues and shared imaginative matrixes - I propose the notion of implicit iconography to account for such kind of traditions where an iconic repertory is transmitted without external support.

## INDEX

**Mots-clés** : iconographie implicite, grisi siknis, crise hallucinatoire, matrices imaginatives, dessins ethnographiques, agentivité des images

**Keywords** : implicit iconography, grisi siknis, hallucinatory seizure, imaginative matrixes, ethnographic drawings, image agency

## AUTEUR

### MADDALENA CANNA

Maddalena Canna, anthropologue, est Lauréate de la Fondation Martine Aublet du Musée du Quai Branly en 2012. Dans une perspective transdisciplinaire, elle explore les modalités d'incarnation et de propagation de l'imaginaire. Après une étude sur l'épistémologie de la fiction dans la tradition cervantine (2007), elle prépare actuellement un doctorat au Laboratoire d'Anthropologie Sociale (LAS) de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) de Paris. Sa thèse porte sur la *grisi siknis*, une famille de crises dissociatives et hallucinatoires qu'elle a étudiée ethnographiquement parmi les miskitos du Nicaragua. <https://ehess.academia.edu/MaddalenaCanna>