Document généré le 16 avr. 2024 07:04

Drogues, santé et société

« Art de dire » Rastafari : créativité musicale et *dagga* dans les *townships* sud-africains

“Rastafarian Art of Saying”; Musical Creativity and *Dagga* in South African Townships

“Arte de decir” rastafari: creatividad musical y *dagga* en las *townships* sudafricanas

Julie Laplante

Volume 11, numéro 1, juin 2012

Drogues et création littéraire et artistique

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1013889ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1013889ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Drogues, santé et société

ISSN

1703-8847 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Laplante, J. (2012). « Art de dire » Rastafari : créativité musicale et *dagga* dans les *townships* sud-africains. *Drogues, santé et société*, *11*(1), 90–106. https://doi.org/10.7202/1013889ar

Résumé de l'article

Le mouvement rastafari, et son expansion à l’échelle mondiale, est un témoignage du succès d’un « art de dire » par l’expression musicale. Technique du corps et des sens, la création de la musique peut se lier à l’éthos d’un peuple. Il s’agit dans cet article de comprendre les conditions de créativité musicale au sein du quotidien rastafari des *townships* du Cap en Afrique du Sud. Ainsi, comment la création musicale s’insère-t-elle au coeur du mouvement rastafari sud-africain, en quoi ce processus est-il porteur de signification, voire gage de survie au quotidien ? Et plus particulièrement, quelle est la place de la plante sacrée *dagga* (cannabis, marijuana) dans ce processus, dont l’usage hors du mouvement est légiféré comme criminel, et dont l’usage en son sein apparaît libérateur, voire thérapeutique ? Voilà le défi de cet article qui pourra être relevé grâce à une famille musicienne/herboriste rastafari sud-africaine et à une anthropologie des sens. Dans le mouvement rastafari qui s’est érigé explicitement contre l’oppression d’un monde colonial en Jamaïque dans les années 1930, le processus de créativité musicale apparaît comme un mode de « mieux-être dans le monde », mode où les mots et les sons sont nettement privilégiés comme médium de changement social. En ce qui concerne son Herbe, la *dagga*, ses fonctions y sont multiples, tant sur le plan culturel que biologique, s’entrelaçant à la créativité musicale selon les ancrages positionnels particuliers des acteurs.

Tous droits réservés © Drogues, santé et société, 2012

Ce document est protégé par la loi sur le droit d’auteur. L’utilisation des services d’Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d’utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l’Université de Montréal, l’Université Laval et l’Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

RÉSULTATS DE RECHERCHE

« Art de dire » Rastafari : créativité musicale et *dagga* dans les *townships* sud-africains

Julie Laplante, professeure adjointe, Département de sociologie et d'anthropologie, Université d'Ottawa

Correspondance : Julie Laplante, Pavillon Desmarais, 55 Laurier Est, Pièce 8162, Ottawa, Ontario, Canada K1N 6N5, Julie.laplante@uottawa.ca

Résumé

Le mouvement rastafari, et son expansion à l'échelle mondiale, est un témoignage du succès d'un « art de dire » par l'expression musicale. Technique du corps et des sens, la création de la musique peut se lier à l'éthos d'un peuple. Il s'agit dans cet article de comprendre les conditions de créativité musicale au sein du quotidien rastafari des *townships* du Cap en Afrique du Sud. Ainsi, comment la création musicale s'insère-t-elle au cœur du mouvement rastafari sud-africain, en quoi ce processus est-il porteur de signification, voire gage de survie au quotidien ? Et plus particulièrement, quelle est la place de la plante sacrée *dagga* (cannabis, marijuana) dans ce processus, dont l'usage hors du mouvement est légiféré comme criminel, et dont l'usage en son sein apparaît libérateur, voire thérapeutique ? Voilà le défi de cet article qui pourra être relevé grâce à une famille musicienne/herboriste rastafari sud-africaine et à une anthropologie des sens. Dans le mouvement rastafari qui s'est érigé explicitement contre l'oppression d'un monde colonial en Jamaïque dans les années 1930, le processus de créativité musicale apparaît comme un mode de « mieux-être dans le monde », mode où les mots et les sons sont nettement privilégiés comme médium de changement social. En ce qui concerne son Herbe, la *dagga*, ses fonctions y sont multiples, tant sur le plan culturel que biologique, s'entrelaçant à la créativité musicale selon les ancrages positionnels particuliers des acteurs.

Mots-clés : anthropologie des sens, Rastafari, créativité musicale, cannabis, guérison, Afrique du Sud

Tous droits réservés © Drogues, santé et société, vol. 11, no 1, juin 2012

"Rastafarian Art of Saying"; Musical Creativity and *Dagga* in South African Townships

Abstract

The Rastafarian movement, and its expansion on a worldly scale, testifies to the success of an "art of saying" through musical expression. Body and sensorial technique, creating music is linked to the ethos of a people. In this paper I aim to comprehend the conditions of musical creativity in the everyday of Rastafarians in the townships of Cape Town in South Africa. Hence how does creating music enter at the heart of the South African Rastafarian movement and in what is this process carrier of meaning, even a part of daily survival? More particularly, what is the place of its sacred plant *dagga* (cannabis, marijuana) in this process that, albeit criminalized outside the movement, appears to be liberating, even therapeutic within the movement? This is the comprehensive challenge set for this article and it is a South African Rastafarian family of musicians/herbalists and an anthropology of the senses which help us meet it. In this movement explicitly arising against colonial oppression in Jamaica in the 1930s, the musical creative process appears as a better 'way of being in the world' in which words and sounds are clearly privileged as the medium for social change. With regards to its Herb, *dagga*, its place is multiple, cultural as well as biological, intermingling within musical creativity according to the actors' particular positioning.

Keywords: anthropology of the senses, Rastafarian, musical creativity, cannabis, healing, South Africa

"Arte de decir" rastafari: creatividad musical y *dagga* en las *townships* sudafricanas

Resumen

El movimiento rastafari y su expansión a escala mundial es un testimonio del éxito de un "arte de decir" a través de la expresión musical. Técnica del cuerpo y de los sentidos, la creación de la música puede vincularse al etos de un pueblo. En este artículo se trata de comprender las condiciones de creatividad musical dentro del cotidiano rastafari de las *townships* del Cabo en África del Sur. ¿De qué manera la creación musical se introduce en el corazón del movimiento rastafari sudafricano, de qué modo este proceso es portador de significación, incluso de garantía de supervivencia en el cotidiano? Y, más particularmente, cuál es el lugar que ocupa la planta sagrada *dagga* (cannabis, marihuana) en este proceso, cuyo uso fuera del movimiento está legislado como criminal y cuyo consumo en su seno aparece como liberador, hasta terapéutico? Este es el desafío que se plantea en este artículo, desafío que podrá resolverse gracias a una familia de músicos y herboristas rastafaris sudafricanos y a una antropología de los sentidos. En el movimiento rastafari, que se erigió explícitamente contra la opresión de un mundo colonial en la Jamaica de los años 30, el proceso de creatividad musical aparece como un modo de "mayor bienestar en el mundo", modo en el que se privilegian claramente las palabras y los sonidos como medio de cambio social. En lo que concierne a su Hierba, la *dagga*, sus funciones en dicho mundo son múltiples, tanto en el plano cultural como en el biológico, entrelazándose con la creatividad musical según los anclajes posicionales particulares de los actores.

Palabras clave: antropología de los sentidos, rastafari, creatividad musical, cannabis, curación, África del Sur

Seule la musique permet l'union du sensible à l'intelligence
Claude Lévi-Strauss[1]

C'est vers la fin de sa carrière que Claude Lévi-Strauss explique comment l'écoute de la musique fut essentielle à l'organisation de ses idées en œuvres, en particulier dans les *Mythologiques*, tétralogie qu'il a dédiée à la musique. Selon Merleau-Ponty, «la musique… est trop en deçà du monde et du désignable pour figurer autre chose que des épures de l'Être, son flux et son reflux, sa croissance, ses éclatements, ses tourbillons » (1964, p. 10). Ce dernier aura plutôt recours à la peinture pour inspirer ses écrits, en particulier l'Œil et l'esprit. Pour Lévi-Strauss (1971), la joie musicale c'est celle de l'âme invitée à se reconnaître dans le corps, ainsi donnant sens et signification. L'œuvre à laquelle s'affairent les Rastafari est celle d'un monde meilleur. La musique inspirée de visions y joue un rôle-clé. Qu'en est-il alors du processus de création musicale ? Technique du corps et des sens, il est ici proposé de comprendre la création musicale telle qu'elle se lie à l'éthos d'un peuple. Ainsi comment la création musicale s'inscrit-elle au cœur du mouvement rastafari sud-africain, en quoi ce processus de création est-il porteur de significations, voire gage de survie au quotidien ? Et plus particulièrement, quelle est la place de la plante sacrée *dagga*[2] dans ce processus de création alors que, hors du mouvement rastafari, son usage est légiféré comme étant criminel et, en son sein, sa consommation apparaît libératrice, voire thérapeutique, peut-être en facilitant les habiletés pour unir le sensible intelligible ? Voilà le défi compréhensif de cet article qui pourra être relevé grâce à une famille musicienne/herboriste rastafari sud-africaine et à une anthropologie des sens.

L'anthropologie des sens veille à dépasser la tendance visuelle représentationnelle liée aux savoirs scientifiques afin de rendre compte d'autres sources de légitimité des savoirs, soit de rendre compte non pas uniquement de manières de « voir » logiques, mais aussi de manières « d'être dans le monde » ayant toutes leurs légitimités. Le « Dasein » dont parle Heidegger (1954) dans sa phénoménologie est préontologique et réfère aux conditions de possibilités d'existence nécessaires pour comprendre toute autre entité de l'Être des entités. Voilà ce à quoi ramène explicitement le mouvement rastafari, soit à la *livity*[3], ou à une manière d'être dans le monde préontologique, qui se distingue de la manière d'être objectivante du colonisateur. L'anthropologie des sens qui partage ce projet postcolonial peut se résumer à deux approches (Stroeken, 2008, p. 466) ; d'abord une approche « anti-scopique » des modes des sens mettant au défi l'oculocentrisme de la représentation scientifique. Howes (1991) et Geurts (2002), à la suite de McLuhan (1971, 1972), mettent par exemple l'accent sur les expériences multisensorielles dans les cultures non occidentales en se basant sur l'assomption que chaque culture est apte à développer certains modes d'actualisation des sens – vue, tactilité, kinesthésie, etc. – aux dépens d'autres. En cela Gouk (2004,

---

[1] Dans Clément (2009).

[2] Au cours de la plus grande partie du XXe siècle, le terme local pour *Cannabis sativa*, communément utilisé dans les écrits non autochtones sociaux, médicaux et légaux sud-africains, est « dagga » (Kepe, 2003, p. 3, traduction libre). Il s'agit d'un terme utilisé en Afrikaans, la langue parlée par les colonisateurs hollandais dont les descendants sont connus comme étant les Boers ou Afrikaners. Une lutte de pouvoir entre les colonisateurs anglais et les colonisateurs hollandais donnèrent au Parti national afrikaner une majorité dans les années 1940. C'est ce parti qui mit en place les lois de l'apartheid en 1948, lois qui institutionnalisèrent la discrimination raciale. Sous la loi de la discrimination raciale, les Sud-Africains sont classifiés en trois catégories : les Blancs, les Noirs (Africains) et les « Coloureds » (de descendance mixte). La catégorie des « Coloureds » inclut les sous-groupes majeurs des Indiens et des Asiatiques. Les « Coloureds » parlent pour la plupart l'Afrikaans, première langue parlée par la majorité des Rastafaris dans les *townships* de Cape Town (voir Laplante, 2009a).

[3] Dans la valorisation des mots, plusieurs sont ainsi modifiés pour faire appel à de nouvelles réalités ; « le changement de signification des mots vise à affecter le changement des comportements » (Mthembu, 2007, p. 2, traduction libre).

p. 87) met en garde contre l'idée d'une simple transition d'une approche auditive-orale vers une approche visuelle-représentationnelle scientifique. Quant à Erlmann (2004, p. 5), il met en garde contre l'idée d'une simple dénonciation d'une approche exclusivement visuelle représentationnelle pour la remplacer par une nouvelle approche basée uniquement sur l'auditif. Une seconde approche en anthropologie des sens telle que notée par Stroeken (2008) est celle qui nuance les codes des sens. Ingold (2000) questionne dans cette approche l'association nécessaire entre vision et représentation telle que mise en valeur par les savoirs scientifiques ; le type de vision chez les chasseurs de l'Arctique étant par exemple réceptif. Cela est aussi pertinent chez les Rastafari pour lesquels les visions, aussi appelées « inspirations », sont activement reçues afin d'être mises en actes. Stroeken (2008) propose de concilier les deux approches des sens en termes de modes sensoriels et de codes sensoriels afin de tenir compte à la fois du biologique et du culturel, entre autres dans l'étude de l'efficacité thérapeutique. Le processus créatif musical impliquant l'usage de *dagga* est considéré comme ayant un rôle dans la « guérison de la nation » dans le mouvement rastafari. Je propose de l'appréhender en ce qu'il fait appel à certains modes et codes sensoriels liés au mouvement rastafari. Ces deux approches des sens permettent de plus de tenir compte à la fois du biologique et du culturel dans la compréhension de l'efficacité thérapeutique que peuvent créer le processus de créativité musicale et l'usage de la *dagga* dans ce contexte. Enfin, les modes de visions et d'écoute mis en priorité dans le mouvement rastafari rappellent que des « arguments sur la hiérarchie des sens sont toujours aussi des arguments sur des agendas culturels et politiques » (Erlmann 2005, p. 4, traduction libre) et cela sera aussi pris en considération.

Mouvements Rastafaris : de la Jamaïque à l'Afrique du Sud

Le mouvement rastafari est l'un des paradigmes philosophiques les plus articulés proposés en termes d'alternative à l'impérialisme capitaliste moderne[4] (Niaah, 2003, p. 825). Il a stratégiquement misé sur le pouvoir des mots et des sons pour son expansion, possiblement puisant à l'intérieur d'autres modes et codes sensoriels que ceux privilégiés par la culture coloniale britannique afin de s'en distinguer. La tendance « audio-tactile » est explicite au mouvement et nommée la trilogie *word-sound-power* (mots-sons-pouvoirs) (Ibid., p. 835). Yawney (1978) a qualifié le mouvement de visionnaire signalant l'importance d'une vision réceptive des messages de la Bible[5] accessibles par la méditation. Le mouvement rastafari est de prime abord une lutte contre l'oppression des Noirs qui a émergé en Jamaïque dans les années 1930 avant de circuler à travers le monde. Le mouvement prend sa source dans une histoire de libération de la population noire, menée entre autres par Marcus Mosiah Garvey, l'un des prophètes rastafari dont l'image se trouve partout dans les *townships* sud-africains. Le mouvement ramène au couronnement de l'empereur éthiopien Haile Sélassié 1er en 1930 qui a exposé un rituel africain ancien sur la scène mondiale pour la première fois. Ce rituel a réalisé la prophétie rastafari : le Prince Ras Tafari devient le signe de la manifestation de Jah et l'Éthiopie devient le Sion (Jérusalem) de l'homme noir. L'art oratoire dans les rues de Kingston en Jamaïque fera part des paroles de Jah (Dieu) à tous ceux désirant se libérer de l'oppression, articulant les visions d'une libération en paroles et actes. Cet « art de dire » se transformera peu à peu en art musical, tout en demeurant au cœur du mouvement. Ainsi, les mots

[4] Aussi appelé Babylone. Dans le monde chrétien, comme dans celui rastafari, les mythes liés à Babylone reprennent le topo de l'Apocalypse, soit un excès de péchés et d'orgueil menant à la chute d'une civilisation. Le terme est repris aujourd'hui dans le mouvement rastafari pour mettre en garde contre les abus du monde capitaliste de consommation, soit le « Babylone moderne ». La chanson *Rivers of Babylone* du groupe de rock steady The Melodians reprend en 1969 cette mythologie à partir du Psaume 137 de la Bible.

[5] Il s'agit de la Bible du roi Jacques traduite en anglais en 1611 et souvent abrégée KJV (King James Version). Jah est le terme utilisé dans cette version de la Bible, faisant allusion à la Sainte Trinité (père, fils et Saint-Esprit).

peuvent-ils être valorisés grâce à des sons particuliers, les plus connus étant ceux du genre reggae qui s'est développé en Jamaïque vers les années 1960 ; ce genre musical est reconnaissable par l'accent rythmique posé sur le « hors temps ». Le tempo du reggae est aussi ressenti comme étant plus lent que les autres formes plus populaires de ska et de rock steady jamaïcain. Ce sera ainsi par le prolongement d'un « art de dire » oratoire qu'émergent les rythmes du *roots reggae* permettant au mouvement rastafari de circuler de par le monde. Une initiative d'accommodement de la musique de Bob Marley dans le studio américain Island Records en vue de plaire à l'oreille américaine (Marre, 1999) a permis au mouvement de prendre son envergure à l'échelle mondiale. Ainsi les paroles de Jah, le vécu d'oppression, de discrimination raciale, mais surtout l'espoir visionnaire d'un futur meilleur sont-ils d'abord véhiculés par les ondes de radio, ce que certains rasta sud-africains appellent les « air waves » ayant permis le rapatriement des Rastafari sur le continent africain[6]. L'un des messages repris par le mouvement rastafari grâce au médium musical est celui des effets bénéfiques de l'Herbe (*Cannabis sativa*, marijuana, *dagga*), laquelle est vue comme l'Arbre de la vie dont « les feuilles sont pour la guérison de la nation », selon la Révélation 22.2 de la Bible du Roi James, le livre de l'Apocalypse. Depuis les années 1940, le mouvement rastafari se tisse ouvertement en lien avec la consommation de cannabis, à savoir depuis la commune Pinnacle de Leonard Howell en Jamaïque. Ce dernier est l'un des premiers prêcheurs du mouvement à avoir usé de cette substance comme source d'inspiration philosophique et comme manière d'être dans le monde. Cet usage du cannabis a suivi le mouvement rastafari partout dans le monde, l'Afrique du Sud n'y faisant pas exception.

La péninsule sud-africaine rassemble l'un des plus importants groupes de Rastafari hors de Jamaïque dans le monde, surtout dans les régions du Northern Cape, Western Cape, Gauteng – Zwasiland, Free state – Lesotho, Limpopo Maputo et North West Province-Botswana (Mantula, 2006, p. 1). Il y aurait eu une montée de la *livity* rastafari dans l'Afrique du Sud post-apartheid (Mthembu, 2007, p. 9), le mouvement se conciliant très bien avec la philosophie « ubuntu » qui favorise le traitement politique, économique et social égalitaire. Ce mouvement se concilie aussi avec le proverbe Zulu « *Umnto Ngumnto Ngabantu* » qui soutient qu'une personne n'existe qu'à travers les autres personnes. Cette philosophie est l'éthos des Xhosa précoloniaux en Afrique du Sud. Elle rejoint la philosophie des rastafari, entre autres, dans ses manières d'entretenir des relations particulières avec les plantes, ces dernières méritant le même traitement que celui envisagé pour les humains, soit de justice et d'égalité. Les lois de l'apartheid ayant été officiellement abolies en 1991, les Rastafari du Cap jouissent actuellement d'un respect renouvelé ; il en est de même pour leur philosophie de non-violence, leur musique et leur usage de la *dagga* qui est relativement toléré. C'est au sein d'une communauté et d'une famille rastafari sud-africaine que j'ai cherché à comprendre la place occupée par la créativité musicale au sein du mouvement rastafari, un espace très privilégié dans le quotidien et qui inclut la consommation de la *dagga* sans s'y réduire pour autant. Il ne s'agira pas ici de typifier cette famille comme représentative du mouvement rastafari en Afrique du Sud, ni la manière dont il est vécu en Jamaïque, mais bien de parler à partir d'une manière de vivre le mouvement afin d'en tirer des apprentissages au sujet du processus de création musicale.

[6] Il y aurait plusieurs branches rastafari. Celle prônant l'équité pour tous, connue pour être la plus libérale, serait The Twelve Tribes of Israel, fondée par Vernon Carrington en 1968. Ce dernier est perçu comme le prophète ayant initié le rapatriement des Rastafari en Afrique (voir van Djik, 1988).

Pour comprendre les conditions de créativité musicale au sein du quotidien rastafari des *townships* du Cap, j'ai choisi d'en partager le quotidien, en particulier avec une famille d'herboristes-musiciens rastafari, et ce, à partir de plusieurs séjours ayant eu lieu entre 2007 et 2010. C'est en poursuivant une recherche sur une plante médicinale largement utilisée par les Rastafari, soit l'*Artemisia afra* (Jaqu. Ex Willd.)[7], que l'art de dire par la voie musicale est apparue centrale dans l'art de pouvoir guérir, voire d'améliorer le bien-être des individus en tant que peuple. De même, la *dagga* est apparue toujours présente lors du processus de création musicale au sein de ce mouvement. Alors mon intérêt pour la plante *Artemisia afra* dans la guérison s'est doublé d'un intérêt pour la place de la créativité musicale et de la *dagga* dans le processus de guérison. Le processus de créativité musicale a pu être observé lors de sessions de pratiques quotidiennes dans un studio adjacent à la maison familiale, lors de performances à l'occasion de festivals locaux et internationaux, de performances dans les *townships*, lors de performances pour les travailleurs de grandes plantations de fermiers afrikaans, ainsi que lors de l'enregistrement de chansons composées et exécutées par cette famille rastafari. Ainsi, mon observation concerne un processus diffus dans le temps et largement associé au mode de vie des résidents des *townships*, la diffusion par enregistrement de la musique ainsi créée ne constituant qu'une partie d'une lutte plus grande en vue de rendre le monde meilleur. Le processus créatif musical sera ainsi décrit dans les pratiques de cette famille et de son entourage, de même que la façon dont s'y articule la consommation de *dagga*. Une anthropologie des sens permettra ensuite de comprendre en quoi le processus créatif musical et la *dagga* des Rastafari se lient à la guérison, voire à la survie d'une famille et d'un peuple au quotidien.

Écologies musicales créatives

C'est en novembre 2007 que je visite pour la première fois le domicile d'un médecin de brousse rastafari m'ayant invitée à rencontrer sa femme, aussi herboriste, et à découvrir leur entrepôt de plantes médicinales. Sur une petite parcelle de terre clôturée sur le bord de l'autoroute se trouvent leur lot et leur maison de ciment de deux chambres pour eux et leurs six enfants. L'on y compte deux bâtiments de tôle adjacents : l'un pour conserver les plantes collectées, l'autre sert de studio de musique. Mon conjoint, musicien de profession, qui m'accompagnait ce jour-là, a vite disparu avec d'autres membres de la famille dans le studio à la suite de notre visite de la salle de stockage des plantes. À leur retour, après avoir découvert que mon conjoint dédiait sa vie à la musique, connaissait et appréciait les rythmes reggae, en plus du vif intérêt que je manifestais pour leurs fonctions d'herboriste, j'ai entendu le père de la famille-hôte dire à sa femme que nous faisions partie de la « lutte » (*part of the struggle*). Il m'a fallu un certain temps pour bien saisir de quelle lutte ils parlaient exactement, mais la musique y était au centre, ainsi que l'usage des plantes « sauvages »[8] (ou non manipulées par l'homme) ; soit deux manières d'entrer en relation avec le monde de manière non violente. S'intéresser à ces actes, mais surtout les mettre en œuvre, constitue un engagement en lien avec la « lutte ». C'est-à-dire que la manière elle-même de cueillir les plantes médicinales est appréciée comme influant sur leur capacité de guérir. Les plantes médicinales reconnues doivent

[7] Recherche intitulée *South African Roots Towards Global Knowledge* menée dans le cadre du Groupe « Biomédecine en Afrique. Une anthropologie de la loi, de l'organisation, des sciences et des technologies » de l'Institut Max Planck d'anthropologie sociale (Max Planck Institute für etnologische forschung, Halle/Saale, Allemagne), recherche portant sur l'essai préclinique d'une plante médicinale autochtone (voir http://www.eth.mpg.de/people/laplante/index.html et Laplante 2009a, 2009b).

[8] « Sauvage » est entre guillemets, car il ne signifie pas son opposition à « culture » comme dans la pensée naturaliste (Descola (2005) nomme cette ontologie en faisant allusion à la pensée scientifique moderne), mais plutôt un endroit où les relations avec l'environnement sont entretenues de manière conviviale, soit sans exercer une maîtrise qui contrôle la croissance des plantes telle que dans les pratiques de culture.

non seulement être cueillies dans des lieux particuliers, mais aussi par ceux possédant les habilités pour rendre ces plantes utiles et efficaces, ce qui s'obtient largement par visualisation de messages bibliques et incorporation de certains rythmes[9]. Pour les *isangomas* (guérisseurs-divinateurs Xhosa) côtoyés, l'incorporation de rythmes de tambours particuliers est aussi essentielle à l'acquisition des habilités nécessaires pour guérir à l'aide de plantes, habilités rendant possible l'entrée en relation avec les plantes de manière à les rendre efficaces pour guérir. Les uns et les autres partagent aussi une manière de visualiser l'endroit où cueillir les plantes bénéfiques grâce à ces habilités pouvant rendre certaines de leurs pratiques commensurables. Les *isangomas* acceptent d'utiliser des plantes cueillies par les Rastafari alors qu'ils refusent ces mêmes plantes cultivées par un fermier de la région qui n'utilise pas les mêmes façons de faire. C'est ce qui a été le cas pour l'*Artemisia afra* devant servir à l'essai clinique relié à ma recherche. Les *isangomas* soutenaient que la plante avait perdu sa « vie » parce que cultivée de manière inappropriée, de manière à contraindre l'efficacité de la plante. Créer de la musique, l'écouter, la performer est ainsi central à la *livity* rastafari, particulièrement la musique ayant certains rythmes *off beat* (hors temps) pouvant symboliser la résistance, mais aussi correspondant à l'esthétique particulière des visions traduites en chansons et actes au quotidien. Ainsi, le processus de créativité musicale est-il à la fois source d'habilités, de savoir et de pouvoir pouvant mener à la guérison de la nation par la manière de vivre le présent.

La créativité musicale au quotidien fait partie d'une lutte pour assurer « une manière d'être au monde » devant pallier des problèmes sociaux. Le médecin de brousse rastafari que j'ai visité explique être devenu Rastafari une décennie auparavant afin de s'éloigner de la violence et des bagarres de gangs de rue où il était impliqué lorsqu'il habitait dans les *townships* avoisinants. La manière d'être Rastafari, issue d'une philosophie de non-violence, est ce qui l'a originellement attiré au mouvement. Le projet musical, dit-il, est un projet familial, une manière de passer du temps avec ses enfants, ce que son propre père n'avait pas réussi à accomplir avec lui. Sa femme, aussi Rastafari, appuie entièrement le désir de son conjoint de regrouper tous les enfants dans le studio de manière quotidienne, bien qu'elle n'y participe pas elle-même.Elle m'explique qu'autrement ces derniers ne feraient que se mettre dans « le trouble » s'ils n'avaient rien à faire au retour de l'école. Ainsi, discipline, art et espoir sont liés au groupe de musique formé qui met en vedette les deux plus jeunes garçons au chant, le frère cadet au synthétiseur, l'autre frère aux percussions, la sœur à la basse, le père aux tambours et un ami de la famille, d'origine malaisienne musulmane, à la guitare. Leur langue maternelle est l'Afrikaans, mais les paroles des chansons que le groupe compose sont en anglais, soit l'une des 11 langues officielles sud-africaines, aussi celle de la tradition Rastafari jamaïcaine. Les paroles sont puisées dans le vécu quotidien ainsi que dans les psaumes de la bible propres à la tradition Rastafari, souvent du point de vue des jeunes (âgés entre 10 et 21 ans à l'époque), conciliant paroles de Jah et manière de les concrétiser dans la vie immédiate. Ainsi y retrouve-t-on des paroles comme : *We are the children of this world. We are the leaders of tomorrow* (Nous sommes les enfants de ce monde. Nous sommes les dirigeants de demain). Ou encore, *All I want to say. Wonder for my nation* (Tout ce que je veux dire. Merveille pour ma nation). Le père coordonne et facilite le tout. Surtout, il offre une place à l'activité de créativité musicale dans

[9] Les écrits portant sur les Rastafari provenant de la Jamaïque dans les années 1980 ont posé un accent plus grand sur les visions, délaissant la question des « sons ». Outre quelques mentions au sujet des « vibs » ou vibrations ressenties pour devenir Rasta (Gratton, 1986, p. 60), ceci indique néanmoins leur centralité dans le mouvement, facilitant l'incorporation des visions dans les actes quotidiens. Il est difficile de savoir si cet intérêt porté aux « visions » est dû à une distinction entre l'Afrique du Sud et la Jamaïque, entre les années 1980 et les années 2000, ou entre les affinités des chercheurs au sein du mouvement rastafari. J'estime que tous ces éléments peuvent faire en sorte que mon attention se soit portée sur le rôle primordial de l'incorporation de sons et de leur mise en mouvement comme étant entrelacé aux possibilités d'obtenir les visions plutôt que l'inverse. La coprésence des *isangomas Xhosa* expliquant clairement que le savoir s'obtient par l'incorporation de sons de tambours a aussi pu s'articuler au sein du mouvement rastafari sud-africain.

le quotidien, activité largement perçue comme étant au cœur d'une lutte louable pour la nation. Les déplacements aux divers lieux de spectacles s'organisent en fonction de cette lutte, se moulent aux circonstances des performances, parfois festives, d'autres fois plus politiques et accompagnées d'oraisons. Les sessions d'enregistrement constituent un autre prolongement du processus de créativité musicale. Une session à laquelle j'ai assisté s'est déroulée chez des frères rasta dans un autre *township*, un lieu en flanc de montagne avec une vue époustouflante sur Hout Bay près de Cape Town, dans un garage de tôle rempli de transmetteurs. Une grande ouverture dans le bâtiment permet à tout le voisinage d'assister de près et de loin à l'enregistrement, une sorte d'événement à « aire ouverte » et « dans » le monde même auquel les chansons s'adressent et duquel elles parlent. *One aim, one destiny, what we live for is Inity* (Une fin, une destinée, nous vivons pour l'(I)nité) sont les paroles de l'une des chansons enregistrées par le groupe. Le mot « Inity » plutôt que celui « Unity » fait allusion à l'union indispensable avec *Jah*. L'introduction d'une autre chanson reprend cette allusion et exprime que cette union, ou amour transcendant de *Jah*, peut libérer de la misère, de l'esclavage, de la captivité, de la pauvreté (*Jah love, set us free from misery, slavery, captivity, poverty*). Ces paroles choisies pour être exprimées musicalement en révèlent les difficultés, les expériences, les désespoirs et les espoirs du quotidien des *townships*. Elles sont issues du vécu dans les *townships*, performées dans les *townships* par et pour les gens des *townships* en plus d'aborder les problèmes de la nation.

Omniprésente dans ce microcontexte ethnographique est la *dagga*. Elle joue un rôle à plusieurs égards, d'abord du fait même de sa matérialité alors qu'elle est plantée ici et là aux alentours du studio de musique. Des feuilles à fumer sont conservées à l'intérieur de la plupart des chapeaux des hommes, et le chilom (pipe) demeure toujours à portée de main. La *dagga* est souvent servie sur un plateau d'argent et glorifiée par des paroles saintes et des gestes rituels lors de sa consommation, sa vente et son acquisition, nonobstant ses odeurs qui embaument l'air. Les rastas du Cap, contrairement à ceux de Jamaïque remontant à l'Africain éthiopien comme source de sagesse et d'inspiration non babylonienne, se réfèrent plutôt aux Khoisan[10] comme source de leurs savoirs (Kroll, 2006, p. 241). Le Cap étant constitué d'une pluralité de systèmes de santé traditionnels hybrides, les savoirs Khoisan sont ainsi transmis aux Rastafari par des aînés « coloureds » (Ferreira, 1987). Low (2008) rapporte l'importance que les Khoisan allouent aux sens olfactifs ; les odeurs seraient porteuses de l'identité des personnes, voire de leur âme en certaines instances, liées au souffle originaire de la vie, de la survie et de la guérison, qualités que les Rastas attribuent positivement à l'Herbe[11]. Les rituels d'usage de la *dagga* chez les Rastafari du Cap peuvent aussi rappeler les traditions chez les grands prêtres Hindous[12]. Ils jouent un rôle dans la définition des genres

[10] Les Khoisan sont les « premiers habitants » de la péninsule sud-africaine aussi connus sous le nom de « bushmen du Kalahari » ou « San ».

[11] Des références à la consommation de la *dagga* se retrouvent dans les histoires des Khoi, San, Sotho, Tswana et chez presque tous les peuples sud-africains, les écrits d'un colonisateur hollandais en 1658 procurant le premier témoignage (Crampton dans King, 2011).

[12] Une hypothèse expliquant ces similitudes est que certains aspects de la tradition brahmanique furent amenés dans les Caraïbes au XXe siècle par la migration de plusieurs milliers d'Hindous en Jamaïque (Black, 1992, p. 89). Dans le cas sud-africain, il se peut aussi que plus d'un million d'Indiens émigrés dans la région de Natal à partir de la fin du XIXe siècle (Flint, 2006) aient aussi amené certains aspects de la tradition brahmanique. Cela est d'autant plus plausible que plusieurs prêtres hindous et indiens de toutes castes devinrent *inyangas* (vendeurs de *muthi*, d'herbes) ayant pu collaborer avec des médecins de brousse rastafari. Plusieurs autres traditions religieuses ou spirituelles ont utilisé le cannabis à des fins méditatives ; des traditions Scythes du 5e au 2e siècle avant Jésus-Christ, ainsi que des rituels juifs anciens, d'anciens usages africains (Benet, 1975), chinois (Li, 1974; Touw, 1981) et païens en Europe ancienne. Bien que ces usages soient liés pour la plupart à des rituels religieux et médicinaux, rares sont les rituels qui lient la *dagga* si intimement à la musique comme le font les Rastafaris sud-africains.

et des statuts alors que ce sont surtout les prêtres qui en usent, plus rarement les prêtresses[13], et de manière générale les hommes et rarement les femmes et les enfants. La *dagga* joue aussi un rôle identitaire dans ses liens explicites avec le mouvement rastafari, marqueur de marginalité et de résistance. Tout à fait conscient des aspects d'illégalité liés à la consommation du *dagga* en Afrique du Sud et ailleurs, pour avoir fait plusieurs séjours en prison, le père du groupe m'a très tôt demandé conseil en lien avec l'une de leurs chansons répétant « *smoking marijuana* » (fumant la marijuana), pour savoir si cela constituait une bonne idée de l'inclure dans l'enregistrement. J'ai confirmé son doute, surtout qu'il s'agissait du jeune de 10 ans qui chantait ces paroles. Une certaine prudence concernant la consommation de *dagga* par les jeunes était d'ailleurs manifeste de la part des parents, et aussi de la part de la grande sœur pour ses plus jeunes frères. Ainsi, bien que la *dagga* soit omniprésente dans le quotidien et dans le processus de créativité musicale, le mouvement rastafari et le processus créatif ne peuvent s'y réduire. J'ai moi-même été considérée comme faisant partie de la « lutte » engagée par le mouvement simplement en me mêlant à cette *livity*, m'intéressant aux manières de guérir et à la musique et matérialités s'y liant.

Tous ces rôles « ethnographiques » (matériels, identitaires, sociaux, guérisseurs) de la *dagga* sont liés au mouvement rastafari, aussi un mouvement de (sur)vie dans les *townships* que Ross (2010) décrit comme étant une vie à l'état brut (*raw life*). Le grand sens d'humanité prévalant dans les *townships* semble pallier la précarité des nécessités vitales. Le père du groupe de musique m'expliqua quelques fois que l'Herbe était la nourriture de son âme (*son soul food*)[14], parfois littéralement la nourriture de son corps en remplacement de certains repas, d'autres fois figurativement, en ce qu'elle facilitait l'union avec Jah, la liberté proclamée dans le quotidien et la force de poursuivre la « lutte ». Comme Yawney l'avait noté à l'époque en Jamaïque, la *dagga* est consommée comme « source de guérison sociale et spirituelle, une source d'illumination » (1978, p. 75), et plusieurs de ses usagers s'adonnent à la méditation en montagne lors de la cueillette des plantes. Ces moments de méditation visent à renouer avec les « racines », littéralement celles des plantes et figurativement celles des origines africaines. Aussi s'agit-il d'envisager un monde meilleur et de le mettre en acte. Les Rastafari ont joué le rôle de gardiens de la paix lors de l'apartheid ; leurs étalages d'herbes ont servi de refuge lors de passages de zones « blanches » à zones « noires » (et inversement). Ce rôle de gardiens de la paix perdure dans l'ère postapartheid alors qu'ils se voient attribuer le rôle de médiateurs dans les conflits (raciaux) potentiels[15]. Plusieurs paroles des chansons du groupe vont dans le sens de la paix sociale préconisée, comme : *Peace and love in the neighbourhood* (Paix et amour dans le voisinage), *Jah created us so that we can understand each other/love each other. Please stop this war against Jah creation* (Jah nous a créés pour que nous nous comprenions/nous nous aimions, svp arrêter cette guerre contre la création de Jah), *Don't be late for your brother/sister. Someday you will need each other* (Ne sois pas en retard auprès de ton frère/sœur. Un jour vous aurez besoin l'un de l'autre). Les « sons », « images » et les paroles servent ainsi la lutte, cette dernière pouvant être facilitée par la *dagga* tant de manière culturelle que biologique alors que ses effets peuvent faciliter l'entrée en état méditatif, accentuer la sensibilité à l'immédiat, chaque geste ayant une importance en vue d'un futur meilleur. L'entrée dans l'état de conscience de la « qualité

[13] L'existence de prêtresses semblerait particulière aux Rastas du Cap et a été constatée chez une seule femme âgée d'origine jamaïcaine, ayant possiblement obtenu ce statut en lien avec son origine.

[14] Aussi noté dans le cas jamaïcain nommant l'Herbe un « aliment spirituel » (Gratton, 1986, p. 87).

[15] Dans un espace créé par le gouvernement pour installer de nouvelles maisons dans un *township* du Cap, les chefs ont alloué une maisonnée menée par un Rastafari dans chaque section, ce dernier devant agir comme responsable de la gestion de conflits raciaux (Ross, 2010, p. 172).

du moment » est hautement valorisée, pouvant aussi être facilitée en lien avec le mouvement aux rythmes reggae signifiants, les visions et la transcendance de Jah incorporés et vécus. C'est là l'état recherché pour à la fois transcender le quotidien et y remédier ; état lucide à différencier de l'état altéré de conscience souvent alloué à la consommation de *dagga*. État aussi à différencier de celui de transe ou de possession largement utilisé par les *isangomas* Xhosa lors de sessions de guérison, bien qu'il s'en rapproche et semble être pratiqué individuellement par les Rastafari lors d'écoute et de mouvement aux sons de musiques appréciées[16]. En ce sens, la *dagga* peut faciliter l'entrée en relation avec le monde et faciliter la capacité d'en rendre compte. L'importance des mots et des sons émis selon certains arrangements musicaux et certains mouvements corporels associés solidifie la lutte rastafari autour de la *livity*, une manière d'être liée à une tactilité sonique imagée par synesthésie et à laquelle il y a lieu de porter une attention particulière.

L'anthropologie des sens

Les paroles chantées revêtent des éléments tactiles dans le quotidien rastafari et comportent une matérialité signifiante ; « la vibration sonique ne pénètre pas uniquement les canaux de l'oreille, mais fait aussi trembler nos intestins et vibrer notre peau » (Brunner, 2008, p. 4, traduction libre). La combinaison de certains rythmes répétitifs aux images et messages méditatifs, aussi répétitifs, peut amplifier la signification et assurer son incorporation et mise en acte ou en mouvement chez ceux qui la créent, de même que chez ceux qui y portent attention. L'insistance sur la matérialité des sons et des mots et sur les sensations corporelles spécifiques est possiblement intensifiée par la consommation de la *dagga*. L'Herbe peut faciliter, orienter la créativité musicale grâce à des expériences du monde qu'elle intensifie, et inversement, ces expériences du monde peuvent modifier les effets recherchés et trouvés dans la relation avec l'Herbe. Les visions, mots et sons inspirés des savoirs et relations avec Jah qui sont facilités par la consommation de *dagga*, sans n'y être dépendants, font en sorte que l'inspiration créative puisse s'intensifier. Yawney (1978, p. 212) parle d'inspiration issue de l'état visionnaire et, se référant à Koestler (1971, p. 169), à l'Acte de Création comme étant « l'acte Eureka » ou le « saut créatif » obtenu et recherché par les Rastas dans leur processus de « raisonnement » ou d'illumination. L'inspiration serait soudaine et la lucidité permettrait la compréhension de la condition humaine dans le monde. Cela semble se produire dans le processus de créativité musicale, alors que de nouvelles combinaisons sont tentées entre les paroles de Jah et le vécu, et traduites en compositions musicales. Ces états de conscience peuvent être facilités par la *dagga* selon un apprentissage permettant de contrôler les effets voulus de la plante selon cette intention (Yawney, 1978, p. 165). En cela, il n'est pas utile de réduire le cannabis au niveau d'une molécule chimique ayant un effet spécifique. Ce type d'étude a généralement souligné ses effets psychoactifs, voire psychopathologiques, sous-entendant une intention d'y trouver ces effets dans un contexte où le produit se veut illégal. Le contexte rastafari ne réifie aucunement l'Herbe comme source universelle d'effets psychoactifs, mais au contraire comme source de savoir véritable pouvant mener hors des illusions des structures sociales inégales et injustes. Ainsi, en lien avec le processus créatif musical, il permettrait d'accéder aux visions les plus claires pouvant se traduire en actes immédiats, ici musicaux et quotidiens.

[16] Cela semble constituer une différence avec ce que note Yawney dans le cas jamaïcain (1978, p. 208).

Des études en laboratoire réduisant la complexité contextuelle au principe actif de la *dagga*, le THC, notent néanmoins des effets neurophysiologiques sur la perception auditive ; « Cela peut aider des musiciens expérimentés à jouer plus intensivement durant l'improvisation » (Fachner, 2000, traduction libre), favoriser l'hyperconcentration sur l'espace acoustique et favoriser une attention plus efficace sur l'information auditive (Becker, 1963 ; Curry, 1968). Selon ces études, le cannabis semble agir en tant qu'agent d'intensification, en tant qu'excitant, égaliseur ou atténuateur psychoacoustique pouvant rendre les sons plus transparents et les sources de sons plus distincts, et provoquer « une plus grande séparation spatiale des sources de sons et de perception de changements subtils dans les sons » (Tart, 1971, traduction libre).

> « Les descriptions du poète français Charles Baudelaire (1966) et de Tart (1971) d'effets synesthésiques (mixage de sens), affaiblissement de la censure de la perception visuelle profonde (Emrich et al. 1991) et changement vers un style de pensée dépendant d'un champ (Dinnerstein 1966), suggèrent une intensification du régime cérébral auditif individuel » (dans Fachner, 2006, p. 82, traduction libre).

Selon un musicien interviewé n'appartenant pas au mouvement rastafari, « elle permet non seulement de distinguer les sons entre eux, mais elle permet simultanément d'entendre le tout de manière intensifiée »[17]. Ainsi la plante peut-elle être utilisée avec des intentions créatives pouvant en orienter les effets de cette manière. Le prophète chez les Rastafari est celui pouvant interpréter des compréhensions idéologiques générales d'une manière qui inspire les autres à la créativité et à l'innovation (Yawney, 1978, p. 102) et cela se joue aussi par la musique. Que ce soit la plante qui se voue à l'art exercée par son utilisateur ou l'utilisateur qui oriente la plante à sa vocation, Rasta, *dagga* et musique s'entrelacent dans la *livity*. L'art de dire repose en partie sur l'art de pouvoir orienter la créativité, cette dernière pouvant être rehaussée par une bonne orientation des états de conscience que peut procurer la *dagga* allant bien au-delà de l'audition et s'agençant à des vibrations et visions incorporées dans une manière d'être particulière dans le monde.

Des études cliniques au niveau des sens auditifs font plus récemment allusion à l'importance du contexte quant à l'effet d'un même produit. Fachner a prioritairement recours à des images de cartographie du cerveau dans ses recherches, mais, selon lui, ces images ne captent pas l'expérience musicale. C'est à l'ethnographie qu'il a recours afin de mesurer la perception musicale dans le contexte du monde réel de la culture de cannabis parce que le contexte d'écoute semble important pour l'expérience vécue de la musique (2002, p. 8). D'autres études cliniques disant « réhumaniser » la médecine collaborent plus étroitement avec des musiciens afin de comprendre les effets de la musique sur des « patients » ; invitant d'abord des musiciens dans la clinique, il a été ensuite convenu qu'il fallait même amener les « patients » dans les salles de spectacles afin de maximiser les effets thérapeutiques de la musique (Chémali, 2010). Ainsi est-il plausible de concevoir que la musique jouée dans les *townships*, par, pour et avec les gens y résidant, puisse agir de manière encore plus intense et signifiante, de même que les effets de la *dagga* pouvant être sensiblement modifiés et orientés selon le contexte qui en assure les bénéfices recherchés.

Une attention maintenue sur les sens, sur leur orchestration, aide à comprendre les pratiques créatives en lien avec le contexte. Les Rastafari en Afrique du Sud privilégient les sensations corporelles de sons et de visions pouvant modifier les « manières d'être au monde ». Le mode visuel est codé réceptif en fonction d'une incorporation de la lumière, celle de Jah (Dieu), d'une incorporation de couleurs, dont le rouge qui se lie au sang des martyrs, le noir qui se lie à la couleur de peau du

[17] Communication personnelle, octobre 2011.

peuple Africain, le vert à la végétation incluant l'Herbe sacrée (la *dagga*) et la couleur or qui peut se relier au drapeau Éthiopien (Tanis, 2010). Le mode de vision auquel les Rastafari font appel est relationnel en ce qu'il entoure de la même manière que les sons, d'où les paroles des chansons le signifiant ; « voir » la lumière de Jah (*Seeing Jah light*), « voir » des merveilles pour la nation (*See wonder for my nation*) implique de les ressentir jusque dans l'âme (*Feel it in your soul*) et sur le besoin de se mouvoir aux rythmes du Rastaman (*You need to rock to the rhythm of the Rastaman*) en vue d'un mieux-être. Ainsi, le processus d'acquisition du savoir par des expériences auditives ressenties dans le corps, accentuées par une substance, est-il légitime ; c'est un savoir relationnel agissant aussi par le médium visuel se mixant aux sons et à la consommation d'une substance dont les effets peuvent être valorisés, ou non. Dans les savoirs scientifiques, les effets du cannabis et d'autres drogues suscitent le doute sur l'authenticité de la performance de l'athlète de haut niveau : « l'usage de drogue constitue une extension inacceptable des capacités corporelles pour l'accomplissement athlétique » (Franklin, 1996, p. S100, traduction libre). La même drogue utilisée dans un contexte biomédical ne mettra pourtant pas en doute l'authenticité de la performance physiologique renouvelée de la personne, sans se préoccuper d'état de conscience altérée. Le cannabis médical a frayé son chemin légitime pour traiter des problèmes de nausée, de vomissement, pour stimuler l'appétit chez des patients atteints de VIH/SIDA et en traitement de chimiothérapie, pour traiter le glaucome et certains problèmes gastro-intestinaux. La même drogue ne bénéficie pas de la même reconnaissance pour ses bienfaits sociaux, méditatifs ou créatifs musicaux alors qu'elle est criminalisée. Elle y est pourtant valorisée ainsi avec succès dans les contextes rastafari.

McLuhan (1971, 1972) a proposé une histoire du rôle et de l'orchestration des sens selon l'émergence des différentes technologies de communication. Il conclut, à l'époque, que les cultures orales seraient d'abord animées par le « son », par contraste avec les sociétés modernes qui sont plutôt structurées par la vue[18]. Bien que cela ne soit plus le cas aujourd'hui alors que « Les nouveaux médias ont miné l'hégémonie du visuel et ont de nouveau sensibilisé les gens aux dimensions auditives et tactiles de l'expérience » (Howes, 1990, p. 102), la tendance unidirectionnelle, analytique et distanciée, liée à l'approche visuelle représentationnelle, semble toujours prévaloir dans les sciences positives. Alors que « le son entoure et pénètre l'auditeur, la vue situe l'observateur hors de ce qu'il voit » (Ong, 1982, p. 72). Le chercheur scientifique en clinique convoite de se situer à l'écart de son objet d'étude. Pour comprendre le rôle de la *dagga* dans le processus créatif musical rastafari, il faut se positionner autrement et tenir compte de la *dagga* selon une relation omnidirectionnelle homme/plante, monde humain/non humain tel que le propose, entre autres, Latour (2005). Gouk (2005) explique que pour rendre la musique traduisible à l'expérimentation scientifique, il a fallu procéder à un changement de paradigme, transformant la « nature musicale » en un paradigme qui rend la « musique naturelle». Ce changement de paradigme aurait eu lieu entre le XVe et le XVIIIe siècle et perdure jusqu'à aujourd'hui, rendant toujours possible l'étude scientifique des effets de la musique sur les corps. Tant que la musique est perçue comme « naturelle », à savoir « inerte » et sans « agencéité », c'est-à-dire sans capacité d'interrelations avec l'homme parce que partie intégrante du monde physique, ses effets peuvent être scientifiquement expérimentés sur les humains, ces derniers étant perçus comme passifs et en attente de « stimuli ». Il en va de même pour les plantes qui, tant qu'elles sont perçues comme « naturelles », c'est-à-dire comme partie intégrante du monde physique séparé du monde humain, peuvent être soumises à des analyses d'explications causales de leurs effets physiologiques sur le corps humain.

[18] « L'imprimerie fit du processus d'acquisition de savoir une expérience à la fois plus accessible, plus privée et plus visuelle que tout autre expérience antérieure » (Howes, 1990, p. 102).

Il s'agit de la méthode qui perdure dans le processus des essais cliniques aujourd'hui, bien que des tentatives pour échapper à ces procédures émergent, par exemple dans les approches ramenant les sons, les sens, les façons de gérer ceux-ci à l'intérieur de leurs contextes sociaux afin d'en comprendre les interconnexions. Pour y parvenir, il faut penser en termes de « nature musicale », en termes d'un monde *as witty agent* (Haraway, 1988), d'un monde ayant une agencéité, en interactions et interrelations multidirectionnelles avec les humains, ces derniers aussi munis d'agencéité. Aussi faut-il comprendre le corps comme étant à la fois « voir et mouvoir » (Merleau-Ponty, 1964), le couplage perception et action comme étant simultané et toujours entrelacé l'un à l'autre, lié par les émotions (Ingold, 2011). Cela est particulièrement parlant chez les Rastafari sud-africains qui sont pour la plupart herboristes et dont les expériences avec les plantes sont multiples et sophistiquées, orientant certainement leurs effets selon diverses techniques du corps liées à la *livity*. Pour reconnaître ces expériences, il faudra poser l'objectivité ailleurs qu'à son point d'Archimède, peut-être dans une perspective partielle ou une science localisée, comme le propose Haraway (1988). Daston et Galison (1992) démontrent que le parcours de l'objectivité dans les sciences a déjà alloué une grande place à l'artiste en raison de ses habiletés esthétiques et de ses sensibilités tactiles amplifiées par des sens plus aiguisés et capables de rendre le monde intelligible et concevable en y restant lié. Et c'est possiblement là la voie pour comprendre la créativité musicale en tant qu'acte socialement guérisseur.

En plus de comprendre la nature comme étant musicale, donc interactive et esthétique, il serait utile, comme le propose Stroeken (2008), d'en considérer la signification comme étant matérielle, tactile, de saisir comment les sons et mouvements corporels associés rendent la signification des paroles matérielle :

> « De manière analogue à la synesthésie clinique (la couleur qui génère du son), les paroles peuvent générer de la signification en opérant sur une 'synesthésie' qui accouple des codes sémantiques assez discrets avec des sensations corporelles spécifiques. Les guérisseurs ont une habilité particulière de codification approfondie des sens. L'insertion d'un patient dans la synesthésie particulière d'un guérisseur transformant la signification en matière fait partie du processus de guérison » (Stroeken, 2008, p. 467, traduction libre).

Ainsi en va-t-il de la synesthésie particulière des Rastafari expérimentés, pouvant transformer la signification en matière en vue de guérir soi-même et les autres. Chez les Rastafari repose dans la créativité musicale le phénomène d'une personne, voire d'un peuple remettant sa vie en ordre, comme aussi retrouvée chez les *isangomas*. La musique peut conduire à comprendre la personne de manière symphonique plutôt que mécanique ; les sens – ouïe, odorat, goût, vue, toucher – en plus du ballant et du mouvement, sont tous intégrés dans une forme musicale et c'est le rythme qui procure l'ancrage de l'être (Aldrige, 1989, p. 94). Ross (2010) soulève l'impossibilité pour les habitants des *townships* d'entrer dans un rythme régulier dû aux conditions de vie précaires. Les rythmes réguliers et répétitifs des chansons reggae se liant à des expériences sensorielles particulières transcendent certainement en partie ces phénomènes irréguliers et douloureux du quotidien.

Conclusion

Mon propos a cherché à comprendre le processus de créativité musicale comme un mode de « mieux-être dans le monde » tel que vécu chez les Rastafari sud-africains. La place que ce processus occupe dans le quotidien d'une famille herboriste/musicienne a servi d'illustration de l'ancrage de ce processus dans une lutte sociale et politique. Il a surtout été question du rôle tactile et signifiant de créativité musicale dans cette manière toute particulière « d'être au monde » chez les

rastafari, manière liée à la non-violence, à la justice sociale dans l'immédiat en vue d'un futur meilleur. Le rôle de la *dagga* y est apparu omniprésent sans pour autant réduire le mouvement rasta ni la créativité musicale de ses adeptes à sa seule consommation ; la place de la *dagga* y est multiple, tant au plan culturel qu'au plan (neuro) physiologique, et ces niveaux s'entrelacent à la créativité musicale selon les ancrages positionnels particuliers des acteurs. Inversement, les ancrages positionnels particuliers des acteurs peuvent-ils orienter les inspirations recherchées et obtenues grâce à la plante.

Une anthropologie des sens a assuré une perspective, un regard qui tient compte de la manière « d'être au monde » chez les rastafari, manière qui privilégie nettement les mots et les sons comme médium d'unisson et de guérison d'un peuple visionnaire s'opposant à une modernité naturaliste coupant les liens entre l'humain et le monde, entre le corps et l'esprit, entre les mots et les actes, entre voir et mouvoir. Il a été possible de saisir l'art de dire grâce à l'expression musicale et le rôle bénéfique que peut y jouer la *dagga* dans ce contexte culturel ; il a été possible de comprendre la place accordée à certains sens auditifs, olfactifs, visuels réceptifs et sensoriels lesquels favorisent les conditions de créativité musicale et en font partie ; il a été possible de constater que l'art de dire est aussi l'art d'agir et d'être au cœur de l'éthos rastafari contemporain.

Bibliographie

Aldridge, D. (1989). A phenomenological comparison of the organisation of music and the self. *The Arts in Psychotherapy*, 16(2), 91-97.

Baudelaire, C. (1966). An excerpt from the Seraphic Theatre. Dans D. Solomon (dir.), The Marihuana Papers (p. 179-190). New York, NY : New American Library.

Becker, H. S. (1963). *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. New York, NY : Free Press.

Benet, S. (1975). Early diffusions and folk uses of hemp. Dans Vera Rubin (dir.), *Cannabis and Culture*. La Haye, Pays-Bas : Mouton Publishers.

Black, J. (1992). *Arrow of the Blue-Skinned God: Retracing the Ramayana Through India*. Boston, MA : Houghton Mifflin.

Brunner, C. (2008). *Bass Nature and the Mutuality of Creative Ecologies in Dubstep Music*. London, UK : EASA Biennial Conference, Sounding ethnography: mutuality and diversity in musical life Workshop.

Chémali, K. R. (2010). The science of music rehumanizing medicine: Scientists and musicians discover the importance of their collaboration. *Music and Medicine, 2*(2), 73-77.

Clément, C. (2009). Claude Lévi-Strauss, une vie. *L'express.fr*, 3 novembre 2009. Repéré à http://www.lexpress.fr/culture/livre/claude-levi-strauss-une-vie_826060.html

Curry, A. (1968). Drugs in rock and jazz music. *Clinical Toxicology, 1*(2), p. 235-244.

Daston, L. & Galison, P. (1992). The image of objectivity. *Representations*, Special Issue: Seeing Science, 40 (Autumn), p. 81-128.

Descola, P. (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris : Éditions Gallimard.

Dinnerstein, A. J. (1968). Marijuana and perceptual style: A theoretical note. *Perceptual & Motor Skills, 26*(3), Suppl., 1016-1018.

Dinnerstein, A. J. & Lowenthal, B. B. (1966). The interaction of drugs with placebos in the control of pain and anxiety. *Perspectives in Biology and Medicine, 10*(1), 103–117.-

Emrich, H. M.,Weber, M. M., Wendl, A., Zihl, J., Von Meyer, L. & Hanish, W. (1991). Reduced binocular depth inversion as an indicator of cannabis-induced censorship impairment. *Pharmacology Biochemistry & Behavior, 40*, 689-690.

Erlmann, V. ed. (2004). Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening, and Modernity. Oxford : Berg Publishers.

Fachner, J. (2006). An ethno-methodological approach to cannabis and music perception, with EEG brain mapping in a naturalistic setting. *Anthropology of Consciousness, 17*(2), p. 78-103.

Fachner, J. (2002). Topographic EEG changes accompanying cannabis-induced alterations of music perception – Cannabis as a hearing aid? *Journal of Cannabis Therapeutics, 2*(2), p. 3-36.

Fachner, J. (2000). Cannabis, Musik und ein veränderter metrischer Bezugsrahmen. Dans H. Rösing & T. Phleps, (eds.), *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen. Diskurs: Beiträge zur Popularmusikforschung* (p. 107–122). Karben : CODA.

Ferreira, M. (1987). Medicinal use of indigenous plants by elderly Coloureds: A sociological study of folk medicine. *South African Journal of Sociology, 18*(4), 139-143.

Flint, K. (2006). Indian-African Encounters: Polyculturalism and African in Natal, South Africa 1886-1950s. *Journal of Southern African Studies, 32*(2), 367-385.

Franklin, S. (1996). Postmodern body techniques. *Journal of Sport and Exercise Psychology, 18*, 95-106.

Geurts, K. L. (2002). *Culture and the Senses: Embodiment, Identity, and Well-Being in an African Community*. Berkeley, CA : University of California.

Gouk, P. (2004). Raising spirits and restoring souls: Early modern medical explanations for music's effects. Dans V. Erlmann (dir.), *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening and Modernity*. Oxford : Berg Publishing.

Gratton, D. (1986). *Jah know : Étude sur le mouvement rastafari, l'usage du ganja et la famille en Jamaïque* (Mémoire inédit), Département d'anthropologie, Université de Montréal.

Haraway, D. (1988). Situated knowledges: the science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist studies, 14*(3), 575-600.

Heidegger, M. (1954). *The Basic Problems of Phenomenology*. Indiana : University Press (1975).

Howes, D. (ed.) (1991). Introduction: "To Summon All the Senses". Dans *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses* (3-21). Toronto, ON : Toronto University Press.

Howes, D. (1990). Les techniques des sens. *Anthropologie et Sociétés, 14*(2), 99-116.

Ingold, T. (2011). *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. London and New York : Routledge.

Ingold, T. (2000). The Perception of the Environment. London, UK : Routledge.

Kepe, T. (2003). Cannabis sativa and rural livelihoods in South Africa: politics of cultivation, trade and value in Pondoland. *Development Southern Africa, 20*(5), 605-615.

King, C. (2011). Cannabis: SA's hidden history. Grocott's Mail. Repéré à http://www.grocotts.co.za/content/cannabis-sas-hidden-history-10-06-2011

Koestler, A. (1971). *The Act of Creation*. London : Pan Books.

Kroll, F. (2006). Roots and Culture: Rasta Bushdoctors of the Cape, SA. Dans W. Zips (dir.), *A Universal Philosophy. Rastafari in the Third Millennium* (215-255). Kingston, Jamaica : Ian Randle Publishers.

Laplante, J. (2009a). Plantes médicinales, savoirs et société : vue des rastafari sud-africains. *Drogues, santé et sociétés, 8*(1), 93-121.

Laplante, J.(2009b) South African roots towards global knowledge: Music or molecules? *Anthropology Southern Africa, 32*(1 & 2).

Latour, B. (2005). *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York : Oxford University Press.

Lévi-Strauss, C. (1971). *Mythologiques (T.04).* L'homme nu. Paris, France : Plon.

Li, H.-L. (1974). An archaeological and historical account of cannabis in China. *Economic Botany, 28*(4), 437-448.

Low, C. (2008). Khoisan wind: hunting and healing. Dans E. Hsu, C. Low (dir.), *Wind, Life, Health: Anthropological and Historical Perspectives*. Oxford : Blackwell Publishing.

Mantula, R. G. S. (2006). *Establishment of the Rastafari Forum at the North-West University*. Conseil Communautaire du North West Roots Radics, Bureau de liaison international et de recherche.

Marre, J. (1999). *Catch a Fire* [Enregistrement vidéo]. Isis Production in co-production with Eagle Rock Entertainment & NRK.

McLuhan, M. (1972). *Pour comprendre les media*. Montréal : Hurtubise HMH (1re édition 1964).

McLuhan, M. (1971). *La galaxie Gutenberg*. Montréal : Hurtubise HMH (1re édition 1962).

Merleau-Ponty, M. (1964). *L'œil et l'esprit*. Paris : Éditions Gallimard.

Mthembu, N. (2007). *Contemporary Changes in South Africa (Azania): Rastafari community experience at Ethekwini*. Educational Talk: Why Rastafari in Africa – South Africa (17 – 23 Février 2007), Durban Art Gallery, City Hall, Ethekwini: South Africa

Niaah, J. A. (2003). Poverty (lab)oratory: Rastafari and cultural studies. *Cultural Studies, 17*(6), 823-842.

Ong, W. J. (1982). *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. Londres & New York : Methuen.

Ross, F. C. (2010). *Raw Life, New Hope. Decency, Housing and Everyday Life in A Post-Apartheid Community*. Cape Town, South Africa : UCT Press.

Stroeken, K. (2008) Sensory shifts and "synaesthetics" in Sukuma Healing. *Ethnos, 73*(4), 466-484.

Tanis, J. (2010). *Babylon by Tro-Tro: The Varieties of Rasta Identity and Practice in Ghana*. ISP Collection, Paper 849. Repéré à http://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/849

Tart, C.T. (1971). *On Being Stoned, a Psychological Study of Marihuana Intoxication*. Palo Alto, CA : Science and Behaviour Books.

Touw, M. (1981). The religious and medicinal uses of cannabis in China, India, and Tibet. *Journal of Psychoactive Drugs, 13*(1), 23-34.

van Dijk, F. (1988). The twelve tribes of Israel: Rasta and the middle class. *New West Indian Guide/ Nieuwe West-Indische Gids, 62* (1-2), 1-26.

Yawney, C. D. (1978). *Lions in Babylon: The Rastafarians of Jamaica as Visionary Movement* (Thèse de doctorat). McGill University.