Richard G. JANKOWSKY, *Ambient Sufism. Ritual Niches and the Social Work of Musical Form*

Chicago, University of Chicago Press, 2020, 272 p.

Hajar Masbah

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/assr/64839>

DOI : 10.4000/assr.64839

ISSN : 1777-5825

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 4 décembre 2021

Pagination : 308-310

ISBN : 9782713228735

ISSN : 0335-5985

Référence électronique

Hajar Masbah, « Richard G. JANKOWSKY, *Ambient Sufism. Ritual Niches and the Social Work of Musical Form* », *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 196 | octobre-décembre 2021, mis en ligne le 01 décembre 2021, consulté le 13 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/assr/64839> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/assr.64839>

Ce document a été généré automatiquement le 13 février 2022.

© Archives de sciences sociales des religions

Richard G. JANKOWSKY, *Ambient Sufism. Ritual Niches and the Social Work of Musical Form*

Chicago, University of Chicago Press, 2020, 272 p.

Hajar Masbah

RÉFÉRENCE

Richard G. JANKOWSKY, *Ambient Sufism. Ritual Niches and the Social Work of Musical Form*. Chicago, University of Chicago Press, 2020, 272 p.

- 1 Avec une approche d'ethnomusicologie, ce livre de Richard Jankowsky analyse les pratiques musicales des confréries soufies en Tunisie. Si chaque tariqa (confrérie) a son propre répertoire musico-poétique, l'auteur observe que ces différentes pratiques suivent la même logique basée sur des principes musicaux ou sonores. La limite entre musique et « non musique » est très fine. Même les rituels les plus religieux, comme la lecture du Coran ou le dhikr, suivent des stratégies sonores qui déterminent leurs tonalités et leurs rythmes. L'expérience rituelle est selon l'auteur composée de multiples couches de progression et de constance sonores. Celles-ci peuvent prendre la forme d'augmentations de tempo, de transitions de la récitation au chant, de l'introduction de couches supplémentaires d'instruments, de l'intensification du mouvement physique et de la vitesse des percussions et, dans certains cas, de changements de langues, de l'arabe classique au dialecte. Ces pièces sont imbriquées : chaque chanson (ou rite) est liée à celle qui la précède, en créant ainsi des potentiels musicaux qui offrent aux participants des outils esthétiques qui aident à marquer la force spirituelle et sociale du rite. Jankowsky repère dans ses analyses trois formes d'intensification : l'intensification « discrète » implique une seule phrase répétée de façon cyclique dans le chant ou le dhikr – il s'agit le plus souvent d'une augmentation de l'intensité par l'accélération ; l'intensification « séquentielle » est un processus par

lequel un modèle rythmique module et amène à un autre modèle, une forme de transition d'un dhikr à un autre dans une progression de rythme et de vitesse ; l'intensification « globale » se produit sur la plus longue échelle temporelle, en prenant la forme d'une augmentation produite par la superposition systématique d'instruments de musique supplémentaires, ce qui ajoute de la densité et du volume.

- 2 Dans le rituel du dhikr au sein de la Tariqa Īsawīya, analysé dans le premier chapitre, le programme du rituel est contenu dans un système d'intensification globale. Ce dhikr commence par une récitation du Coran, la lecture du Hizb, le Dhikr, la Chishtiya (lecture de poèmes soufis), pour arriver enfin à la transe de la Hadra (la Présence). Ces éléments passent par un processus de « Takhmīr », verbe faisant référence à la fermentation du vin. C'est une expérience qui se produit dans une progression globale du début du rituel jusqu'à sa fin. Cette trajectoire orientée et progressive produit une excitation et une transformation de l'énergie spirituelle. L'auteur utilise dans son étude plusieurs termes techniques issus de la musicologie. Pour démontrer ses analyses, il a transformé certains chants, dhikrs et récitation coranique en langage musical écrit avec des notes, en décrivant la fréquence sonore de chaque mot et phrase. Il utilise également le vocabulaire des confréries pour décrire et comprendre leurs pratiques.
- 3 Dans son analyse, au chapitre 2, de la confrérie de la Mannubiya nommée La Silsila, il présente le travail social de la musique comme un espace d'hospitalité et de sociabilité. Il analyse les chants invoquant la sainteté de la Sayda Mannubiya qui présente une dualité. C'est un profil légendaire controversé de la féminité, accusé de honte ('Aar) et de prostitution à cause de ses comportements empreints de liberté, voire de rébellion, mais valorisé en revanche pour ses qualités spirituelles. Le rituel de la Mannubiya se déroule dans des « Noubat/tours ». Chaque « Noubat » présente une partie musicale du rituel, et subit une forme d'intensification séquentielle d'une Noubat à l'autre. Tous ces éléments sont réunis dans une « Rihla/un voyage », puisqu'ils évoquent de multiples personnages et saints, des sites d'activité rituelle, et diverses pratiques et histoires. L'auteur retrace dans ce chapitre des points de convergence et de divergence entre les pratiques genrées de la Mannūbiyya et les pratiques masculines de la Shādhiliyya. Il observe que le chant communautaire rigoureusement surveillé de la liturgie masculine est scénarisé, quantifié, corporatif et restrictif dans ses sujets de dévotion, alors que les tambours insistants et les chants de louange de la silsila féminine sont flexibles, individualisés et incluant des dizaines d'êtres spirituels et esprits subtils. Si ces deux expériences sont considérées comme se situant aux extrémités opposées du spectre rituel, cette séparation conceptuelle se méprend sur la façon dont elles partagent un même espace dans l'écologie locale du soufisme, puisque les saints sont reconnus par tous, et leurs rituels suivent certaines formes rythmiques communes, et subissent tous des processus d'intensification discrète et séquentielle.
- 4 Dans le chapitre 3, l'auteur présente le Stambali, une pratique musicale typiquement noire. Cette musique est réputée détenir un pouvoir de guérison spirituelle et psychologique lié aux possessions des esprits. Jankowsky observe que depuis la « Révolution » de 2011, les musiciens et le public ont renoué avec l'intérêt et la fierté du stambali en tant que pratique musicale typiquement tunisienne. Cependant, cette pratique connaît certaines adaptations et ajustements. Dans les espaces publics, la transe rituelle est quelque chose à éviter. Pourtant, la participation par la danse et le mouvement physique est encouragée. Dans ces espaces, le stambali est moins traité comme une pratique traditionnelle de guérison, que comme faisant partie d'une

écologie de la pratique musicale et du divertissement. Le stambali est devenu un genre musical qui est conceptualisé et discuté aux côtés d'autres genres diasporiques africains mondiaux tels que le blues, le jazz et le rap.

- 5 Le livre présente des éléments communs entre les différentes pratiques musicales, comme le partage des références historiques et le partage de quelques principes sonores, sans négliger des éléments distincts : chaque niche spirituelle utilise des formes et des instruments différents qui déterminent ses rythmes. La Mannubiya a un timbre épais avec de gros tambourins. On dispose également d'une darbūka (tambour gobelet), accompagné de voix féminines. La musique du stambali porte un timbre métallique et bourdonnant des instruments de Shāshiq (clapet de fer) et de Gumbri (luth à registre de basse). Chez les Rbaybiya analysés au chapitre 4, on utilise une cornemuse appelée le Mizwid. C'est un instrument de musique à vent, formé d'une poche de cuir que l'on gonfle en soufflant, et dont l'air s'échappe par des tuyaux. Il a un timbre aigu avec constance sonore. Les Rbaybiya sont une pratique musicale thérapeutique d'origine juive, exercée également dans des sanctuaires soufis et invoquant toutes deux des saints musulmans. Ceci porte l'attention sur les frontières poreuses entre les différentes traditions religieuses cohabitantes.
- 6 Dans le dernier chapitre du livre, l'auteur évalue la mise en spectacle du rituel musical soufi. Il se questionne autour de la production culturelle du soufisme ambiant. Comment ce dernier est-il affiché, transformé et emballé ? Comment est-il reçu, et comment s'inscrit-il dans la sphère publique où certaines confréries sont limitées et censurées, et d'autres encouragées par les politiques locales ? Sont cités les exemples de La Salamīyah, ou de la 'Isāwiyya, qui ont été encouragés à se produire en tant que troupes folkloriques musicales lors des festivals sponsorisés par l'État. Les chanteurs soufis ont été tenus de demander des cartes de musicien par l'intermédiaire du ministère de la Culture et sont valorisés comme patrimoine national faisant partie des répertoires des musiques du monde. Bien que les publics servis en festivals ou sur scène soient multiples et diversifiés, les approches divergentes et les idéologies des différents ordres soufis sont confondues, minimisées ou ignorées, contribuant ainsi à de nouvelles compréhensions génériques du soufisme. Pour Jankowsky, cette approche modulaire de la performance, par sa sélectivité et sa valorisation ainsi que par la dévaluation de certains éléments rituels, constitue également la base d'une critique esthétique et indirecte de la pratique soufie traditionnelle. La chaîne de valeur entre le public et les expériences rituelles s'étend également au souci de l'État de présenter le soufisme comme un ensemble de formes de citoyenneté religieuse emblématiques de la nation. Depuis les attentats de 2012 et 2013, les commentateurs tunisiens interprètent le climat socioreligieux, en utilisant de plus en plus la binarité « soufi » vs « extrémiste ». Le soufisme devient donc porteur de valeurs de tolérance, de paix et d'amour, représentant ainsi la communauté nationale et locale, alors que l'extrémisme et le salafisme sont associés à la violence, à la division et à ce qui est étranger et exporté du wahhabisme saoudien. Les rituels ou les présentations scéniques du soufisme ambiant façonnent selon l'auteur une communauté spirituelle et sociale avec notamment ses valeurs de mémoire et d'hospitalité ouverte aux autres.
- 7 À travers la musique, plusieurs idées et sensations liées au soufisme circulent très largement à travers la société tunisienne. Chaque performance est spécifique, au niveau du contexte, de l'esthétique musicale, de l'instrumentation, de l'histoire, du focus spirituel, et des communautés servies. Mais ils partagent des principes musicaux et

quelques références spirituelles, telles que l'invocation des saints. Les sons musicaux associés à ces saints soufis résonnent à travers la société sous différentes formes, dans l'espace de protestation, dans les rituels, dans la vie et la diffusion de la musique populaire. Les différents saints invoqués sont donc compris comme interdépendants et habitent un paysage commun dans lequel ils contribuent tous, à leur manière, à des objectifs communs. Pour l'auteur, les présences interconnectées du réseau rituel, les ressources et les références partagées ainsi que les pratiques adjacentes sont toutes capturées dans le concept de « soufisme ambient ». L'auteur justifie ce terme comme une composition qui cherche à dépasser la problématique binaire entre sérieux et folklorique, soufisme formel et informel. Le terme « soufisme » réunit, selon lui, la dévotion du cheikh, les cérémonies rituelles, les méthodes thérapeutiques mais aussi les pratiques culturelles et musicales. Le terme « ambient » permet de marquer le mouvement et la dynamique de ce phénomène social, exhibant ainsi la combinaison entre la joie, le plaisir de la musique et le travail sérieux de prière, de dévotion et de thérapie. Pour Jankowsky, « l'ambiance est marquée par une atmosphère de soutien et de sociabilité ».